

Aula abierta

La pieza del mes en la web

En la página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro se puede consultar el comentario histórico-artístico dedicado a una de las piezas de colecciones públicas y privadas, que conforman nuestro acervo cultural. Con periodicidad mensual, se analizan obras seleccionadas, tanto inéditas, como otras ya conocidas, sobre las que se aportan novedades para su conocimiento. También se pone especial interés en la presentación y difusión de objetos pertenecientes a las denominadas artes suntuarias, que, por haberse considerado erróneamente durante largo tiempo como “menores”, no han merecido la atención que debieran.

Con esta iniciativa la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro desea contribuir al conocimiento actualizado de otras tantas obras, con la intención de que sean valoradas de un modo interdisciplinar que abarque aspectos históricos, artísticos e iconográficos y los derivados del uso y función.



Misión general de Pamplona de 1954 encargada por el arzobispo Delgado Gómez a los Capuchinos.

A la izquierda el P. Faustino de Fuensalida (1912-1984) y a la derecha el P. Isidro de Sahagún (1914-1985), este último afamado misionero popular en España. Ambos se ocuparon del centro y parroquia de San Saturnino.

ENERO 2013

Misión general de Pamplona (14 al 28 de marzo de 1954)

José Luis Turrillas Roldán

S.S. el Papa Pío XII comunicó a la cristiandad la celebración de un Año Santo Mariano durante el año 1954, con motivo de la definición dogmática de la Inmaculada Concepción.

El excelentísimo señor obispo de Pamplona (la diócesis aún no había alcanzado el rango de arzobispado) doctor don Enrique Delgado Gómez, obedeciendo el mandato papal, acordó con los párrocos de la ciudad celebrar una Misión General entre los días 14 y 28 de marzo, y encargó la organización y predicación a la Orden Capuchina, manifestándole el deseo de que fuera predicada sin salirse del modo y estilo tradicional que emplean los capuchinos en tal clase de predicación: “Quiero una misión auténticamente capuchina, como lo hacen ustedes en sus misiones”.

Asimismo fueron constituidas las Juntas diocesanas, bajo la dirección del entonces Vicario General don Antonio Ona de Echave (posteriormente obispo de Disti y, más tarde, de Lugo). La Junta de Propaganda fue constituida por los párrocos don Pedro Alfaro Munárriz (parroquia de san Nicolás), don José Manuel Pascual Hermoso de Mendoza (parroquia de san Francisco Javier) y don Paciente Sola (parroquia de san Miguel, que estrenó el templo nuevo el día 13 de marzo de 1954, víspera del comienzo de la Misión General).

La designación de los Padres Capuchinos como predicadores causó malestar en algunos sectores de la sociedad, bajo el argumento de que no estaban capacitados para misionar. Igualmente, algunos sectores del clero regular se molestaron, sintiéndose desplazados.

Tampoco fue bien aceptado el anuncio de la Misión, que fue acogida con frialdad y calificada de innecesaria, intempestiva y larga.

Y, para caldear más el ambiente previo, comenzaron a circular chistes sobre la Misión y los misioneros.

Entrando en el terreno de la especulación, cabría pensar en la orquestación de alguna campaña de descrédito, no tanto por la Misión sino por despecho o rencillas entre órdenes religiosas que pudieran considerarse más capacitadas, o también para intentar un cambio que inclinase la balanza hacia los intereses de lucimiento y propaganda de alguna de esas órdenes.

Ante ambiente tan desfavorable es lógico deducir que los Padres Capuchinos de Pamplona se creciesen y desplegaran una estrategia acorde con el acontecimiento. La parte ejecutiva recayó sobre el Padre Jesús de Guerediáin, del convento de San Antonio de Pamplona. Y la Junta de predicadores, encargada de organizar, dirigir y ejecutar el programa, estuvo formada por los Padres Gumersindo de Estella, Gregorio de Abárzuza y Cornelio de Lezáun.

“Como el tiempo urgía, dichos religiosos se lanzaron de lleno al trabajo [...] ante un panorama cerrado y desconcertador de cuestiones y problemas: número de centros de misión y número de misioneros, actos de conjunto y actos particulares, propaganda, temario de predicación para cada uno de los actos, hospedaje, clases especializadas...”.

Indudablemente, la Misión General era un acontecimiento extraordinario en todos los aspectos, y no podía constituir un fracaso, sobre todo por el éxito de la Misión General anterior, celebrada en el año 1946. La actual abarcaba a una población mucho más numerosa; sólo Pamplona contaba ya con más de 80.000 habitantes (casi el doble que en 1946), a los que se unían los de alguna población vecina.

El *Boletín Oficial de la Provincia Capuchina de Navarra-Cantabria-Aragón* recoge así el interés de la Orden: “[...] no se habían enfrentado los capuchinos con la última modalidad de Misión popular, [...] que consiste en atacar misionalmente una gran ciudad [...] con un conveniente número de misioneros, con un plan orgánico y con el empleo de todos

los adelantos de la técnica”. Y muy motivados, según las palabras de uno de los misioneros, que aún recuerdo: “Somos como despertadores y tenemos cuerda para 20 días”.

La organización designó dos Padres a cada centro de misión –unos 50 de otros conventos capuchinos de Navarra, Valencia y de varios puntos de Castilla–, salvo en el caso de la parroquia de san Saturnino, en la que colaboraron Padres Carmelitas –destacaban por sus amplias capas de color crema casi blanco, frente a la austeridad del hábito capuchino–.

La colaboración de los Padres Carmelitas Descalzos estaba motivada porque pusieron su templo a disposición de la Misión, como centro auxiliar de las parroquias vecinas (san Saturnino y san Lorenzo); además, desplegaba una actividad de culto muy importante, sobre todo con la celebración del culto al Niño Jesús de Praga, a la que acudía un gran número de niños que casi se pegaban por poder revestirse con alguno de los variados y espectaculares atuendos de monaguillo que ponía la Orden a su disposición. Pero pudo haber también otra motivación, quizás la principal: los barrios adyacentes a este convento tenían mala reputación (prostíbulos en la calle Descalzos y muchos bares de baja calidad en esa misma calle y en las de los alrededores).

También ofrecieron el uso de sus templos, lógicamente, Capuchinos de San Antonio en el centro de la ciudad y el de extramuros, y Redentoristas, Milagrosa (Padres Paúles), Dominicás del barrio de San Juan (un poco más adelante del campo de fútbol que tuvo Osasuna en ese barrio), Oblatas, Agustinas, Josefinas, Hospital Provincial... –templos que estaban prácticamente en las afueras de la ciudad y atendían a una población muy diseminada–, y Dominicos, a donde iba asignada la tropa, impresionante por su magnitud y por el ruido de las pisadas de tantas botas, entrando bien formada al templo, en el que quedaba después una mezcla de olores entre betún para el calzado, a caballería y un poco a compañerismo.

He tratado de identificar a los niños, ayudado por algunos conocidos. Comenzando por la izquierda, con una pelota en la mano, un niño privado del habla, muy conocido en Pamplona; no hemos podido identificar a la niña; el siguiente es Jaime Armendáriz, vecino entonces de la calle Campana; tampoco hemos podido identificar al que está a su izquierda, medio escondido; ninguno de estos tres era monaguillo; detrás, entre los dos capuchinos, Antonio Satrústegui; el primero revestido, en la parte central, Josetxo Rezusta, monaguillo mayor de la iglesia de san Saturnino que, actualmente, es tenor del Coro Santa María la Real de voces graves; a su izquierda, con un libro en la mano, Frías; detrás, José Luis Medina, también monaguillo de la misma parroquia, hijo del que era entonces sacristán de este templo, don Jaime Medina; y el monaguillo de la derecha, Juan Antonio Jiménez.

Los monaguillos de las parroquias de Pamplona y de la catedral procedían de la Escolanía Santa María la Real, fundada en 1950: “Hoy a las doce se reunirán en el Palacio episcopal los señores Párrocos de la ciudad y demás miembros que constituyen el Patronato de la Escolanía Santa María la Real para tratar de poner en marcha a la mayor

brevedad posible dicha institución pamplonesa que acogerá para su instrucción escolar a los niños de coro y monaguillos que sirven en nuestros templos. La reunión será presidida por el M. I. Sr. Vicario General de la Diócesis Dr. D. Pablo Gúrpide [Beope (posteriormente obispo de Sigüenza y de Bilbao; hermano de don Julio, inspector de Enseñanza de Navarra)], que ostentará la representación del Sr. Obispo, y asistirá al M. I. Sr. Don Alejandro Maisterrena [canónigo] en nombre del Cabildo Catedral” (“Diario de Navarra”, 2-IX-1950). El primer plantel rector de la Escolanía estuvo formado por don Javier Redín, director, presbítero y organista de san Agustín; don Pío Iráizoz, presbítero, organista de la catedral; don José Toro y don Pedro Aguinaga, maestros nacionales, y doña Petra Artázcoz, cocinera y “madre” de todos los escolanos.

La idea de esta Escolanía tenía una cierta similitud con la de los Niños Cantores de Viena. Una parte del coro llegó a actuar en París con el coro austríaco y con el de los Niños de la Cruz de Madera de la capital francesa; y también actuó en Irlanda y en otros lugares de España. Esta Escolanía cesó en su actividad hacia 1965.

La organización dispuso actos diarios en todas las parroquias y en otros templos conventuales, en horarios de mañana y tarde –en las noches, actos conjuntos para hombres y mujeres–: rosarios de la aurora, pláticas y prédicas, dirigidos a una población dividida convenientemente en sectores: infantil, señoras, señoritas, señoritas mayores, muchachas de servicio doméstico, aprendices, hombres casados, solteros, tropa, gobernantes, jueces, abogados, personal sanitario, patronos, empresarios, docentes, ferroviarios, ancianos, y visitas a fábricas y a centros de beneficencia. En resumen, hacer que la Misión llegase a todos los públicos y hasta los lugares más apartados de la ciudad.

A donde no llegó fue a cafés, bares y espectáculos, obligados a cerrar antes de la hora habitual por falta de parroquianos.

Si nos atenemos a la afluencia de público al acto final en la Plaza del Castillo –en la que, como se suele decir, no cabía un alfiler, aun a pesar del frío que hacía en aquella tarde de marzo–, a los comentarios recogidos en la Prensa, en el *Boletín Oficial del Obispado de Pamplona* y, lógicamente, a lo expresado por los Padres Capuchinos en su *Boletín*, el objetivo de la Misión General de 1954 dio un resultado óptimo y logró sus objetivos ampliamente.

Los comentarios de los tres diarios que había en Pamplona –*El Pensamiento Navarro*, *Diario de Navarra* y *Arriba España*– recogían los malos augurios y los chistes anteriores a las jornadas misionales, para terminar resaltando el recuerdo inolvidable y la simpatía de la población hacia la Orden Capuchina.

Entre quienes entonces éramos unos niños de 10-12 años, con el criterio sin formar todavía, surge de vez en cuando el comentario sobre el recuerdo que nos queda de aquellos días, recuerdo un poco tétrico, por las voces graves y potentes de los misioneros recordándonos el infierno por nuestros pecados. Y teníamos metida hasta el tuétano la sensación de que pecábamos por cualquier cosa.



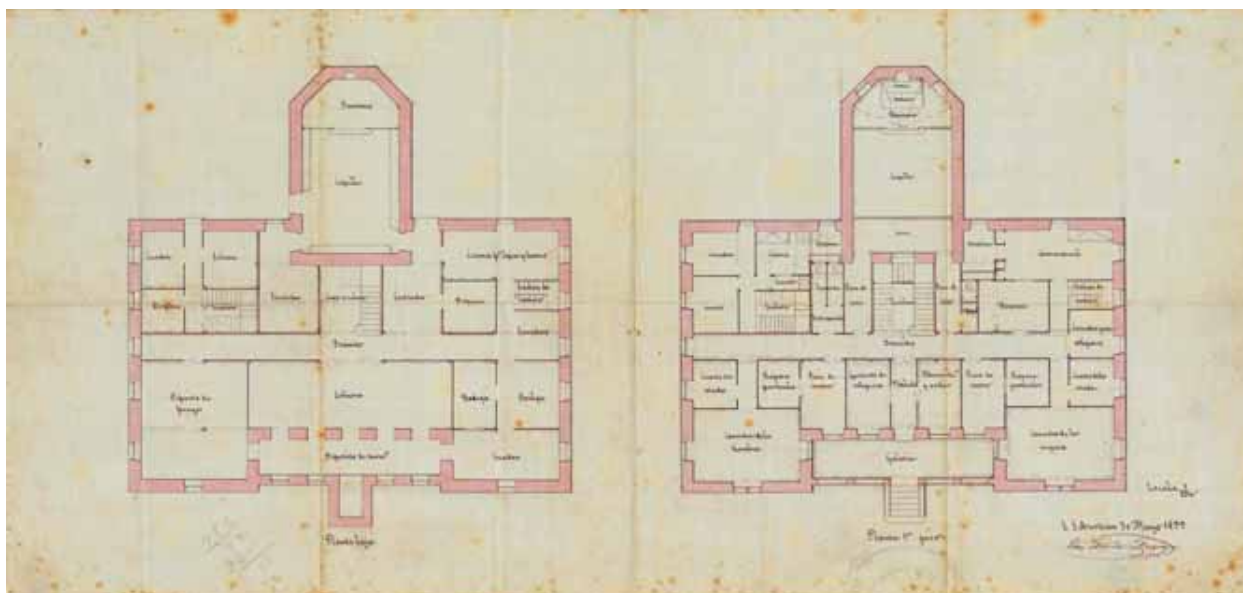
FEBRERO 2013

**El Asilo Iriarte de Alcoz (Ulzama),
proyecto del maestro de obras donostiarra
José María Múgica (1899)**

D. José Javier Azanza López

Alcoz. Fachada principal del Asilo Iriarte.
Foto: Aquilino García Deán. (Archivo Municipal de Pamplona).

El 9 de agosto de 1902 tenía lugar la inauguración de un asilo de ancianos en la localidad navarra de Alcoz, en el Valle de la Ulzama. La solemne ceremonia religiosa fue oficiada por el obispo de la diócesis de Pamplona, fray José López Mendoza, quien a las nueve y media de la mañana bendijo la capilla y condujo procesionalmente a su sagrario, desde la iglesia parroquial, el Santísimo Sacramento, acompañado de todo el clero del valle y de un gran concurso de fieles. Llegada la comitiva a la capilla del asilo, dio comienzo la función solemne, celebrando la misa el párroco D. Justo Albizu; el sermón en vascuence lo pronunció el padre capuchino fray Lorenzo de Arraiza, guardián del convento de Fuenterrabía, en tanto que la capilla de música de la Catedral de Pamplona cantó la misa de Eslava y Zubiaurre. El acto matinal termi-

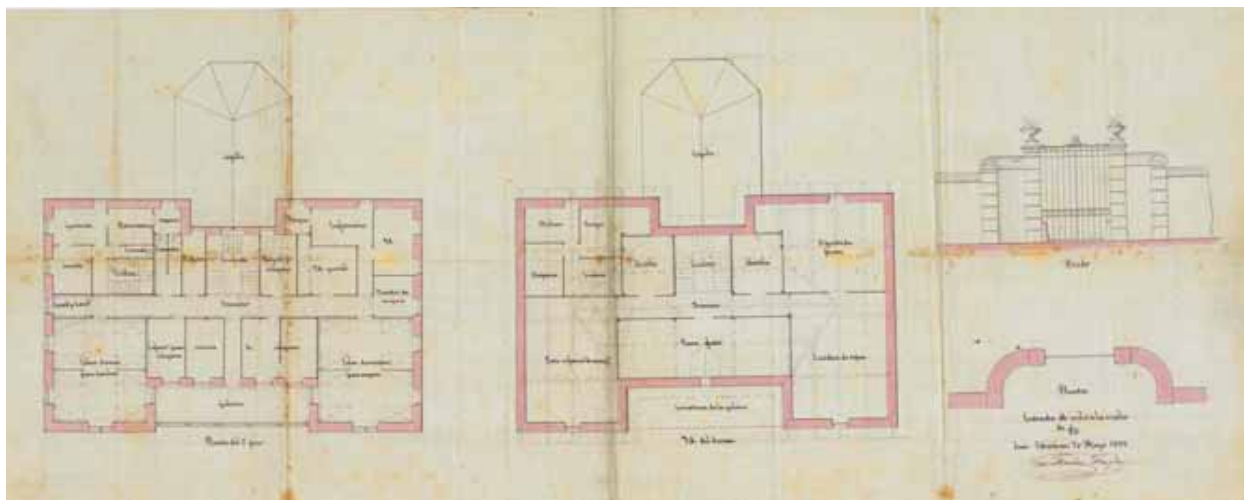


José María Múgica.
*Proyecto para el Asilo
 Iriarte de Alcoz (1899).*
 Plantas baja y primera
 (Archivo General
 de Navarra).

nó con un *Te Deum* y el discurso del obispo López Mendoza alusivo al acontecimiento. Ya por la tarde se celebró una función religiosa con la que se dio por concluida la fiesta de inauguración del asilo, cuyos ancianos quedaron al cuidado de una comunidad de religiosas Mercedarias de la Caridad, orden fundada en Málaga en 1878 por el beato granadino Juan Nepomuceno Negrí; su busto en bronce, obra de Alberto Orella fundada en 1991 en los talleres Capa de Madrid, preside el jardín exterior.

De los actos inaugurales del asilo de Alcoz daba cumplida información la revista quincenal ilustrada *La Avalancha*, en su número correspondiente al 8 de septiembre de 1902. Acompañaba al relato una fotografía captada por el fotógrafo aficionado Aquilino García Deán, que mostraba la fachada principal del edificio recién construido. Como es habitual en su producción fotográfica, al excepcional rigor técnico perceptible en la luz y en el encuadre, se unía la presencia -totalmente consciente y voluntaria por ambas partes- de un grupo de residentes, que en equilibrada composición posaban para el fotógrafo a los pies de la escalinata de acceso al interior.

El establecimiento benéfico era fruto de la generosidad de Francisca Iriarte e Iraizoz, viuda de José María Iriarte y Erviti, quien el 9 de abril de 1898 otorgó testamento en Pamplona para la fundación, en el lugar de Alcoz, de una Casa de Misericordia que sostuviera a doce pobres de ambos sexos naturales del Valle de la Ulzama, o que hubiesen residido en él por espacio de diez años consecutivos. No era esta la única atención del matrimonio Iriarte para con Alcoz, por cuanto ya en 1893 habían instituido la fundación “Escuela de Niños y Niñas de Alcoz”, cuya finalidad era proporcionar enseñanza gratuita a los niños y niñas de la localidad.

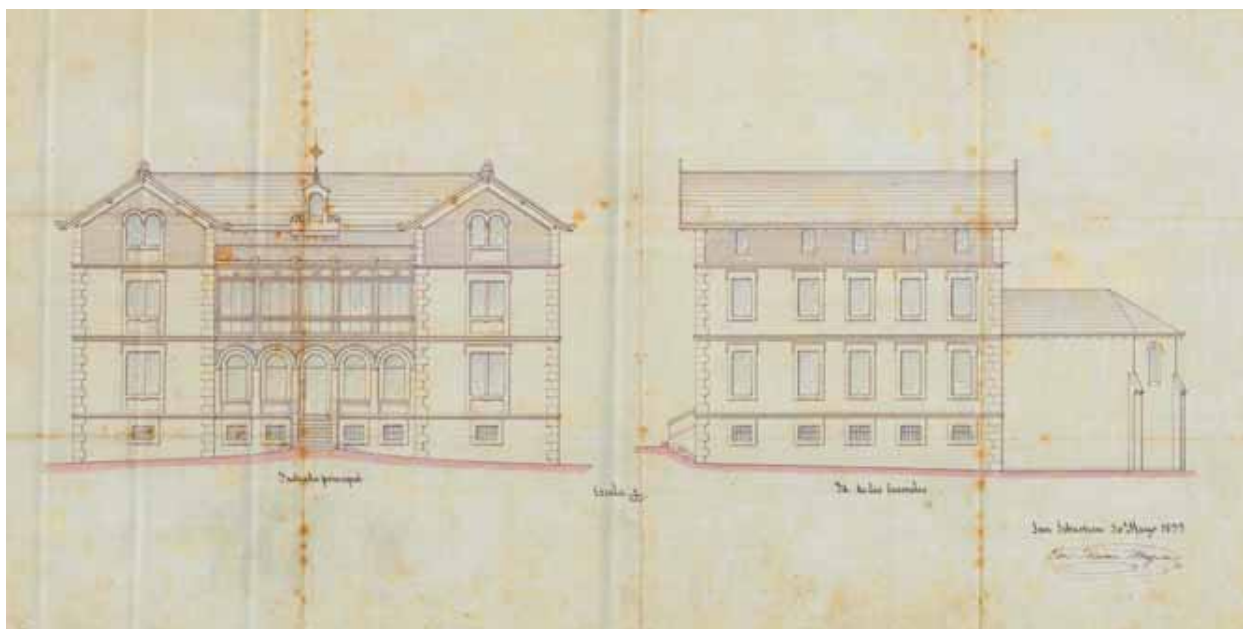


No disponemos de excesivos datos del matrimonio Iriarte, si bien sabemos que en el mes de abril de 1893 se concedía la correspondiente autorización para que pudiera ser trasladado el cadáver embalsamado de José María Iriarte y Erviti desde la ciudad de San Sebastián al cementerio de Alcoz. También su esposa Francisca Iriarte había fallecido en el momento en que tuvo lugar la fundación del centro asistencial.

El Asilo Iriarte o “Palacio de los ancianos pobres de Ulzama”, denominación que podemos leer en las reseñas de prensa, se levantaba en una extensa planicie, a escasa distancia de Alcoz; ocupaba una superficie de 500 metros cuadrados, y estaba rodeado por espaciosas huertas y jardines, todo ello protegido por una sólida cerca de piedra. El proyecto del edificio correspondió al maestro de obras de San Sebastián, José María Múgica.

José María Múgica fue uno de los últimos maestros de obras activo en San Sebastián en las décadas finales del siglo XIX y primeras del XX. En este marco cronológico, su ámbito de actuación natural fue el primer Ensanche de la ciudad donostiarra, ejecutado conforme al proyecto del arquitecto Antonio de Cortázar. En esta expansión de marcado planteamiento geométrico, maestros de obras como José Galo Aguirresarobe, Matías Arteaga, José Clemente Osinalde o José María Múgica, dieron una auténtica lección de arquitectura sometida a los criterios de austeridad y contención del lenguaje, pero sutil en los conceptos y ajustada a las necesidades de funcionalidad. El conjunto residencial construido entre 1880 y 1908 en la delimitación de las calles Reina Regente, Aldabar y General Echagüe, en el denominado Ensanche Oriental, y el edificio de viviendas de la Calle Prim nº 15 (1900), constituyen buena muestra de la capacidad y buen hacer de José María Múgica, dentro de la tradición constructiva clásica pero con la introducción de detalles propios del eclecticismo.

José María Múgica.
 Proyecto para el Asilo
 Iriarte de Alcoz (1899).
 Plantas segunda y
 desván (Archivo
 General de Navarra).



José María Múgica.
Proyecto para el Asilo
Iriarte de Alcoz (1899).
Fachadas principal y
lateral (Archivo
General de Navarra).

También figura como proyectista de diversos monumentos funerarios del cementerio de Polloe, en San Sebastián.

Mas el radio de acción de José María Múgica trascendió el ámbito guipuzcoano, de manera que podemos dar cuenta de un conjunto de obras llevadas a cabo en Navarra, buena parte de ellas vinculadas a la labor promotora del ingeniero donostiarra José María de Juanmartiñena (San Sebastián, 1822-San Juan de Luz, 1895), con quien mantuvo una estrecha amistad y con cuya familia le unían ciertos lazos de parentesco. El matrimonio formado por José María de Juanmartiñena y su prima Juana Josefa decidió destinar su fortuna a numerosas obras sociales y religiosas, entre las que destacan la fundación de los conventos de agustinas de Aldaz y clarisas de Lecumberri (Valle de Larráun), construidos ambos en los últimos años del siglo XIX conforme a los planos de José María Múgica. Al maestro de obras donostiarra se debe igualmente el proyecto de una fuente de piedra erigida con motivo de la traída de aguas hasta el centro de Aldaz, que incorpora una inscripción con el recuerdo del promotor y del año de ejecución, 1883. Fuera de este ámbito, José María Múgica fue el autor del proyecto de la nueva ermita de San Roque, en Arano, cuyas obras ascendieron a la cantidad de 4.539 pesetas sufragadas por suscripción pública, y a la que contribuyó desde Buenos Aires Miguel Olaizola con 250 pesetas.

En el caso del Asilo Iriarte de Alcoz, José María Múgica firmó el proyecto del edificio en San Sebastián, el 30 de mayo de 1899. Se conservan en el Archivo General de Navarra tres planos, dos de ellos a escala 1/500 que muestran la distribución de

espacios en las plantas baja y primera, segunda y desván, y el tercero a escala 1/100 correspondiente a los alzados de la fachada principal y laterales.

En planta, el edificio se configura como un bloque rectangular al que se adosa, en el lado oriental, el volumen saliente de la capilla. Sus dependencias se organizan a partir de un eje longitudinal central en el que se suceden y conectan entre sí una galería, un vestíbulo, la escalera principal que actúa como distribuidora en todos los niveles, y la propia capilla; otras dos escaleras auxiliares en los extremos del conjunto facilitan la comunicación entre plantas. En la sucesión de alturas, la planta baja quedaba reservada principalmente a servicios, ubicándose en ella un depósito de forrajes, despensa, cuadra y leñera en el lado sur, y bodega, pocilga, lavadero, despensa, y cocina y horno en el norte; a los anteriores se sumaba una espaciosa leñera que ocupaba una posición central. Además de los anteriores servicios, en este nivel aparece ya definida la capilla, de planta rectangular finalizada en ábside poligonal, comunicada por la zona de los pies con la sacristía y con un pequeño vestíbulo de entrada al oratorio, dispuestos a ambos lados de la caja de la escalera.

En la planta del primer piso se localizaba en primer lugar la galería de ingreso al interior, que se alcanzaba por medio de una escalinata; flanqueaban la galería, en los lados norte y sur, los comedores de hombres y de mujeres respectivamente. A continuación se sucedía una secuencia de habitaciones que comprendía las piezas de recreo, roperos y los cuartos del criado y de la criada, además del gabinete de religiosas y de la habitación que custodiaba la administración y el archivo, estas dos últimas flanqueando el vestíbulo. Más al fondo se encontraban las despensas, cocinas y comedores para las religiosas, así como los escusados. En esta ocasión el volumen de la capilla dejaba ver el coro alto dispuesto a los pies, al que se accedía a través de dos pasos a ambos lados de la escalera principal, y también la bóveda de nervios de la cabecera, junto con su tarima y mesa de altar.

La planta del segundo piso se mostraba en correspondencia con el anterior, de manera que, a partir de la galería central, se localizaban a uno y otro lado los dormitorios para hombres y para mujeres, encima de sus respectivos comedores. Junto a ellos quedaban los cuartos y enfermería para las religiosas. Un alargado tránsito, delimitado en sus extremos por el lavabo de hombres y el tocador de mujeres, conectaba con otro conjunto de estancias, entre ellas un gabinete, un ropero para religiosas y otro general, y una segunda enfermería con su botiquín. En este caso, la capilla muestra ya su cerramiento exterior a nivel de tejados.

Finalmente, la planta desván mostraba tres espacios principales, dedicados a enfermería de contagiados, secadero de ropas y depósito de frutos respectivamente, a las que se unían otras habitaciones para forrajes, despensa, desván, y otros efectos. Llamaban la atención, a ambos lados de la escalera de subida, dos estancias que reciben

el nombre de “chirola”, término que recibe diversos significados, desde pequeña capilla a cuarto de encierro.

El plano correspondiente a los alzados muestra la fachada principal y una de las fachadas laterales del edificio. La principal quedaba configurada por un cuerpo central flanqueado por dos laterales que sobresalían de manera casi imperceptible, de muros enlucidos con despiece de sillar en las esquinas. En el volumen central destacaba la galería de cinco arcos de medio punto de la primera planta, a eje con la cual se disponía en el nivel superior un mirador adintelado. Coronaba este cuerpo central una pequeña espadaña para alojar la campana, rematada en cruz. En cuanto a los volúmenes laterales, estos marcaban con mayor nitidez la sucesión de cuatro niveles en altura, en los que se practicaban vanos de distinto tamaño y forma: un pequeño hueco en la planta baja, dos grandes vanos adintelados en los pisos primero y segundo, y un doble arco de medio punto en la planta desván. Estos dos cuerpos quedaban protegidos por una cubierta a doble vertiente.

Por su parte, la fachada lateral permitía apreciar el ligero desnivel del terreno sobre el que se levantaba el edificio, de manera que la planta baja adquiría mayor altura en su parte posterior. Las cuatro alturas quedaban diferenciadas por impostas horizontales, y en todas ellas se practicaban huecos rectangulares, de mayor entidad los de las plantas segunda y tercera. Al bloque cúbico se adosaba el volumen de la capilla, de menor altura que aquél, en el que se apreciaba la articulación poligonal de la cabecera marcada por contrafuertes, y una ventana apuntada practicada en uno de los paños.

Además de la anterior configuración del edificio tanto a nivel de plantas como de alzados, en el plano que recogía las plantas segunda y desván José María Múgica incluyó una planta y alzado de la entrada al recinto asistencial, practicada en el muro que delimitaba el perímetro. Éste adquiría una disposición cóncava que generaba un pequeño espacio, con una articulación de pilastras y jarrones de remate. El cierre correspondía a una reja de metal.

El análisis de los planos de José María Múgica muestra un edificio de cuidado sistema de proporciones, en el que se impone la sobriedad arquitectónica sin apenas concesiones al ornato, limitado éste a pequeños detalles en el remate del mirador del segundo cuerpo y en la espadaña superior, o a las palmetas que coronan los cuerpos laterales de la fachada principal. En todo caso, es perceptible una finura en la molduración de los arcos de medio punto que configuran la galería de ingreso, en cuyas enjutas se disponen además otros fragmentos de arco que contribuyen a aumentar la secuencia rítmica y a crear cierta sensación de dinamismo. El interés de Múgica por la molduración se traslada igualmente a los vanos adintelados del primer y segundo cuerpo, que incorporan un sencillo baquetón superior de enmarque tanto en la fachada principal como en las laterales, perceptible asimismo en el doble arco del desván;



y a otros elementos como el cajeamiento inferior de los huecos y las líneas de imposta que delimitan los diferentes niveles. El conjunto equilibra los muros de cierre con la apertura de vanos que proporcionan luz y ventilación a los espacios interiores, en los que destaca su adecuada distribución.

No obstante, comparando los planos del maestro de obras donostiarra con la fotografía de Aquilino García Deán, apreciamos ciertas diferencias en la configuración final de la fachada. La más significativa afecta al retranqueamiento del cuerpo central, mucho más acusado en la construcción que en el proyecto, de manera que los dos volúmenes laterales sobresalen con mayor nitidez de la línea de fachada principal. No hemos

Alcoz. Fachada principal del edificio.
Año 2012.

podido concretar en qué medida pudo afectar esta circunstancia a la distribución interior, hoy en día en parte modificada. Asimismo, la planta desván de dicho cuerpo central mostraba en el plano de alzados un cerramiento absoluto, que en el edificio dio paso a la apertura de cinco vanos adintelados, manteniendo así la secuencia de las plantas primera y segunda. En fin, otros cambios son puntuales, como el cajeamiento inferior que se convierte en recuadramientos en la galería de arcos, o los pequeños detalles decorativos que incorporan los dinteles de los pisos segundo y tercero, inexistentes en los planos. La fotografía de García Deán muestra igualmente una doble inscripción en la parte superior de la fachada principal, en la que podemos leer “Asilo Iriarte” y “Año 1901”.

En la actualidad, el edificio ha cesado en su función de residencia de ancianos, y acoge únicamente a la comunidad religiosa de las Mercedarias, cuyo nombre y escudo han sustituido a las anteriores inscripciones. Su aspecto externo apenas si ha variado a lo largo de un siglo, mostrando únicamente cambios reseñables en la disposición de la planta baja, o en el cerramiento del mirador de la segunda planta.

Bibliografía y documentación

ARCHIVO GENERAL DE NAVARRA. Caja 107.136. Arquitectura. Años 1879-1945. Expedientes y proyectos de obras. Asilo de Alcoz, 1899.

ARSUAGA, M. Y SESÉ, L., *Donostia-San Sebastián. Guía de Arquitectura*, Donostia-San Sebastián, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 1996, pp. 49 y 151.

AZANZA LÓPEZ, J. J., “Aproximación a la arquitectura de los americanos en Navarra (en el centenario del traslado de Bearin, 1904-2004)”, *Príncipe de Viana*, nº 232, 2004, pp. 421-474.

CARMONA SALINAS, J. F., *José María de Juanmartiñena, 1882-1895: ingeniero y fundador de los Monasterios de Aldatz y Lekunberri (Navarra)*, Aldatz, Monasterio de la Santísima Trinidad, 1994.

“Fachada principal del Asilo Iriarte, en Alcoz”, *La Avalancha*, nº 180, 8 de septiembre de 1902, pp. 203-204.



MARZO 2013

La medalla de la capitulación de Pamplona (1820)

D. Eduardo Morales Solachaga

Una de las más importantes efemérides de la Guerra de la Independencia en Navarra, de la que en breve se cumplirá el bicentenario, fue la capitulación de Pamplona, en las postrimerías del conflicto armado. La ciudad llevaba sitiada desde el 25 de junio de 1813 por las tropas anglo-españolas, dirigidas sucesivamente por los generales Thomas Picton, Enrique O'Donell y Carlos de España. El general napoleónico Louis-Pierre Cassan, consciente de la imposibilidad de mantener la plaza, que llevaba en manos francesas desde el 16 de febrero de 1808, y viendo que el hambre y la enfermedad mermaban su guarnición, decidió capitular el 31 de octubre de 1813.

Testimonio de dicho hito de la historia pamplonesa se erige una medalla conmemorativa, conservada en una colección particular de Pamplona. Acuñada en bronce, presenta decoración en ambas caras. En el anverso, el busto perfilado del duque de Wellington, parte de cuya armada liberó la ciudad, circundado por la leyenda: "ARTHUR DUKE OF WELLINGTON."; en el reverso, una escena en la que él mismo a caballo, ata-

Izquierda:
Medalla de la Capitulación
de Pamplona (1820).
Anverso:
Jean-Pierre Droz [grabador].
James Mudie [diseñador]
Thomasons (Birmingham)
41 mm.

Derecha:
Medalla de la Capitulación
de Pamplona (1820).
Reverso:
Nicolás Brenet [grabador].
James Mudie [diseñador]
Thomasons (Birmingham)
41 mm.

viado como un segundo Pompeyo -a la sazón, fundador de la ciudad-, recibe las llaves de Pamplona por parte de una personificación de la misma, a modo de matrona romana, con corona mural, ateniendo a su condición de plaza fuerte. Sobre la escena y siguiendo el arco de la medalla, figura la inscripción “ENGLAND PROTECTS THE TOWN OF POMPEI”; bajo la composición, otra leyenda acreditativa: “CAPITULATION OF PAMPELUNE/ OCTOBER THE 31/ MDCCCXIII”.

Es preciso situar el origen de la medalla en 1820, cuando el escocés James Mudie (1779-1854), expulsado de la armada inglesa, se embarcó con una editorial a publicar la historia metálica de las gestas británicas contra Napoleón (tanto en el mar como en tierra firme e incluyendo Europa Continental, Asia, África, Portugal y España), mediante una serie de cuarenta piezas, troqueladas en la fábrica de Thomasons de Birmingham. Fueron realizadas, siguiendo sus diseños, por los más prestigiosos medallistas de Inglaterra y Europa, en el caso que aquí se presenta, por Nicolas Brenet (1773-1846), artífice parisino que ya había contribuido a la serie de medallas napoleónicas comisionada años atrás por Dominique Vivant Denon; y el suizo Jean Pierre Droz (1740-1823), quien tras realizar notables avances en el proceso de acuñación y trabajar para Luis XVI, pasó a Inglaterra, donde realizó no pocas composiciones, antes de regresar a Francia, donde participó en el citado proyecto de Vivant Denon. Ambos artistas, así como también el propio Mudie, grabaron sus credenciales en la presente medalla.

La medalla de la capitulación ocupa el vigésimo quinto espacio dentro de la colección y el último de las efemérides españolas, tras las tituladas: Batalla de Talavera (1809); La armada inglesa en el Tajo (1810-1811); Batalla de Albuera (1811); Captura de Badajoz (1812); Batalla de Almaraz (1812); Batalla de Salamanca. La armada británica entra en Madrid (1812); Batalla de Vitoria (1813); Batalla de los Pirineos (1813); y Batalla de San Sebastián (1813).

Todas ellas se acuñaron en oro, plata y bronce, y se vendían por separado, (a media libra, 1 libra y 15 libras, respectivamente) o bien juntas en un elegante juego, a modo de encuadernación (24 x 40 x 4cm.), con dos bandejas de veinte medallas cada una, a 20 libras, 40 libras y 600 libras, en función también de la aleación elegida. Se acompañaban de una lista de suscriptores y de la dedicatoria a Jorge IV, suscrita en Londres el 15 de agosto de 1820. Se distribuyeron en numerosos puntos de Inglaterra como Londres, York, Newcastle, Salisbury, Edimburgo, Bath, Hull, Leeds, Oxford, Wakefield, Liverpool, Worcester, Dublin, Glasgow, Plymouth, Bristol y Manchester, donde opcionalmente también podía adquirirse un volumen explicativo de las mismas, recientemente reeditado. A pesar de sus pretensiones, el proyecto fracasó con estrépito, llevando a la bancarrota tanto a la editorial, como al propio Mudie, que con una deuda de 10.000 libras se vio forzado a empezar una nueva vida en Nueva Gales

del Sur (Australia), donde floreció en lo económico, medrando también económica y socialmente.

En la actualidad no resulta difícil encontrar ejemplares en bronce a precios muy asequibles, como en el caso del que aquí se presenta, pues también lo fueron para muchos de los participantes en aquellos acontecimientos, que adquirieron las medallas a modo de souvenirs, tras terminar la campaña contra el Emperador. De todos modos, el valor estético e histórico de las medallas es innegable, encontrándose algunas de ellas en colecciones de entidad, como la del Victoria and Albert Museum de Londres o la American Numismatic Society de Nueva York. También son frecuentes sus apariciones, normalmente a modo individual, en subastas de muy variada índole.

Sin ir más lejos, este mismo año una de ellas ha sido donada a la colección de medallas del Archivo Municipal de Pamplona, que recientemente ha sido objeto de un estudio monográfico. Por lo que respecta a la llegada de la misma, es preciso situarla el 16 de mayo de 2013, cuando Andrés Armendáriz Ibiricu, aficionado a la numismática, firmó un convenio de cesión con el alcalde de Pamplona, Enrique Maya, “*teniendo en cuenta su interés público y con el fin de garantizar su conservación y difusión entre los investigadores y la sociedad general*”. El citado coleccionista la había adquirido unos años atrás a un colega californiano.

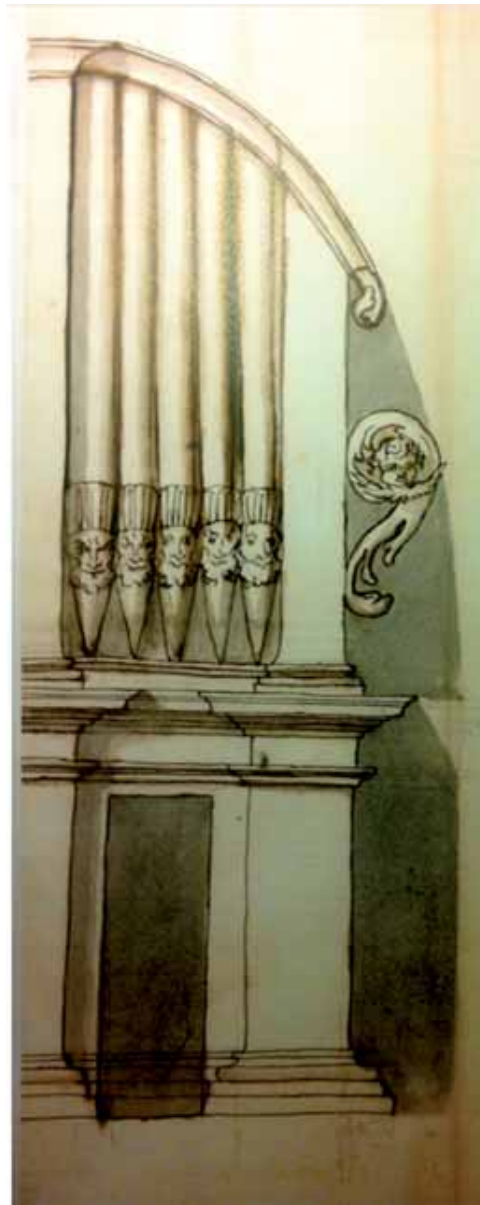
Bibliografía y documentación:

- BÉNÉZIT, E., “Brenet, Nicolas-Guy-Antoine”, en *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. II, París, Gründ, 1966, p. 297.
- DOWD, B. T. y FINK, A. F., “Mudie, James (1779 - 1852)” en *Australian Dictionary of Biography*, vol. II, Carlton, Melbourne University Press, 1967.
- MIRANDA, F., *La guerra de la Independencia en Navarra. La acción del Estado*, Pamplona, CSIC - Institución Príncipe de Viana, 1977.
- MORALES SOLCHAGA, E., “La colección de medallas del Ayuntamiento de Pamplona” en *Estudios de Platería: San Eloy 2013*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 379-397.
- MUDIE, J., *An Historical and Critical Account of a Grand Series of National Medals*, Londres, Henry Colburn & co., 1820, p. 113.
- THOMAS, J., “Droz, Jean-Pierre” en *The Universal Dictionary of Biography and Mythology*, Nueva York, Cosimo, 2009, vol. II, p. 792.
- Nota de prensa del Ayuntamiento de Pamplona [16/05/2013].

ABRIL 2013

Proyecto no realizado de ampliación del órgano parroquial
de Nuestra Señora del Rosario de Corella

D. Jorge Aliende Rodríguez



*Diseño para la ampliación
del órgano de la parroquia
del Rosario de Corella
(Archivo Municipal de
Corella).*

En un legajo sin número del Archivo Municipal de de Corella sobre iglesias parroquiales y capellanías se recogen las condiciones para un arreglo en el órgano de la parroquia del Rosario que, probablemente, no se llegó a realizar. En el documento se detallan los costes y características del proyecto a ejecutar, que quedan reflejadas en un diseño de ampliación recogido en el que es uno de los escasísimos dibujos de órganos de la época que se conservan en la Comunidad Foral.

Por el tipo de escritura y las características del dibujo, el encargo debió hacerse en las primeras décadas del siglo XIX. El promotor de las obras es el Patronato de la Ciudad, que ostentaba el *“ius proprius patronus”* sobre las parroquias corellanas. Dicho Patronato ejerció a lo largo de su historia una intensa actividad promotora en las parroquias de la ciudad, como se pone de manifiesto en la decisión municipal de 1653 que, a petición del alcalde Miguel Bonel Escobar, ordena:

“que se fabrique y se haga de nuevo la iglesia parroquial de nuestra Señora del Rosario de esta ciudad, por no estar la fábrica que hoy tiene con la decencia que se requiere para el culto divino y es justo que la tenga una ciudad del lustre y población de ella y ser necesario engrandecer y ensanchar aquella según la población que tiene dicha ciudad”.

A este patronato correspondía la promoción de obras y arreglos en los templos a su cargo. De hecho, si entre los derechos de la Ciudad como patrona estaban la presentación de cargos eclesiásticos, preferencias en los momentos de incensación o la inclusión de sus escudos en el templo; entre sus obligaciones no faltaban la tutela y vigilancia de la disciplina eclesiástica o la del edificio y su exorno. En cuanto a las autoridades eclesiásticas, tenía Corella un cabildo eclesiástico unido para las parroquias de San Miguel y el Rosario que no tenía la exclusividad en cuanto a la promoción de obras en los edificios de patronato municipal. Así, en los primeros años del XIX, la ciudad encarga para el órgano de la parroquia del Rosario una serie de arreglos y mejoras. La primera de ellas consiste en la instalación de un juego de contras para los extremos de la fachada de la caja del instrumento con un coste de mil reales fuertes. Seguramente, los sonidos del instrumento barroco existente precisaban de unos graves *ad hoc* para interpretar las piezas musicales que traía la moda litúrgica del momento.

A continuación se especifica un segundo encargo referido a la reparación de un tirador y a la limpieza y afinado de los caños:

“Se ha de desmontar enteramente los tablones para hacerle nuevo un tirador que tiene roto en el registro en el flautado, se ha de limpiar y afinar todos los caños como corresponde. Su coste será quinientos.”

Se detalla después el encargo de un entetillado nuevo y se explica que el órgano parroquial carece de uno, motivo por el cual se para el teclado.

Se proyecta también una trompeta magna de estaño *“para que tenga más cuerpo en la mano derecha”* junto a un teclado de madera de Brasil, apreciadísima

materia prima desde el descubrimiento de América. Los sostenidos se encargan de madera de granadillo “*por ser dura para que no se gasten tan fácil*”, con lo que queda patente la voluntad de llevar a cabo una ampliación de calidad y durabilidad.

Al sumar al plan de ampliación unos caños para el lleno que sustituyan a los existentes, “*estropeados durante el blanqueo*”, el coste de esta tercera parte asciende a quinientos reales fuertes. En este punto conviene recordar que la parroquia del Rosario sufrió dos blanqueos en la segunda mitad del siglo XVIII: El primero de ellos en 1764 por Francisco Bassi, cuando se aprovechó el final de unas obras en la parroquia de San Miguel para “*blanquear las dos iglesias, pintar los púlpitos y azulejar los arcos*” y otro en 1777, cuando se encargó a Salvador Sartí una obra “*de ejercicio blanqueador*” consistente en la limpieza y reparación de faltas y en dar azul a las pilastras.

Así, la ciudad presupuestó en dos mil reales fuertes el arreglo para el órgano del Rosario. Un coste importante pero entendible en el caso corellano, pues no hay que olvidar que la ciudad ribera fue uno de los focos musicales más importantes del reino navarro, de lo que dan fe los restos del Archivo Musical de la parroquia del Rosario, donde se conservan particellas de una orquesta de cámara que poseyó la ciudad ribera.

No es difícil entender porqué no se ejecutó la obra del órgano si se tienen en cuenta las difícilísimas circunstancias históricas de la Corella de principios del XIX. Una fortísima crisis de subsistencias despidió al siglo XVIII en la ciudad ribera, y se acrecentó en 1802 como consecuencia de una sequía que produjo la destrucción de cosechas. Ello, a su vez, tuvo por consecuencia una escalada del precio del trigo que lo hizo prohibitivo.

El hambre se instaló entre los muros de la ciudad y con él la enfermedad. En la parroquia del Rosario, por ejemplo, murieron sólo en 1804 218 vecinos, casi el cuádruple de lo habitual (55-75 decesos anuales). Por si fuera poco, la Guerra de Independencia (1808-1814) obligó al municipio a hacer un inmenso esfuerzo económico en el que se incluye la drástica decisión de vender la plata de las iglesias.

Tampoco trajo fortuna a la ciudad el convulso trienio liberal, puesto que el paso del Antiguo al Nuevo Régimen tuvo por resultado en Corella el enfrentamiento político y social de sus vecinos. Así las cosas, no es de extrañar que el Patronato se viera en la imposibilidad de ejecutar el proyecto de ampliación del órgano del Rosario aquí analizado. Sin embargo, el encargo municipal da fe de la preocupación de Corella por el patrimonio musical incluso en los momentos más duros de la historia de la ciudad.

Bibliografía:

ANDUEZA UNANUA, P. y ORTA RUBIO, E., *Corella*, Colección Panorama, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 57-59.

ARRESE, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963, pp. 173 y 191.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Un excepcional retablo para una iglesia barroca” en *San Miguel de Corella*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 71-75.

SAGASETA, A. y TABERNA, L., *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, p. 96.

SALES TIRAPU, J. L. y URSÚA IRIGOYEN, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección de procesos*, vol. I, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 440.



*Santa María
Egipciaca*, de Vicente
Berdusán.

MAYO 2013

Un lienzo de Santa María Egipciaca, firmado por Vicente Berdusán
D. Ricardo Fernández Gracia.

Procedente del extinguido monasterio de Santa Clara de Fitero, se conserva en las Clarisas de Tudela un lienzo de Santa María Egipciaca, de medio cuerpo, (110 x 85 cm.), firmado por Vicente Berdusán a comienzos de la década de los setenta del siglo XVII y cuya fecha exacta no es posible leer con exactitud debido al deterioro de la

parte inferior del lienzo. El nombre y apellido del artista son legibles con toda perfección, así como las primeras cifras de la data.

El lienzo llegó a Fitero en 1940 junto a un buen número de objetos del convento de Clarisas de Calatayud que se trasladó con sus enseres y la comunidad a la localidad navarra, inaugurando oficialmente su sede en la casa del afamado industrial local Gervasio Alfaro y Octavio de Toledo, el 12 de agosto de 1941. En el pasado año 2009, la falta de vocaciones, así como las circunstancias de la exigua comunidad hicieron que se levantase de nuevo la vida comunitaria, trasladándose parte de su amueblamiento a Tudela.

Aunque la obra está muy deteriorada y sucia, se adivina una buena mano en su factura. Vicente Berdusán estuvo activo en Tudela, con taller abierto, desde 1655 hasta su muerte en 1697. Además del abocetamiento, también la iluminación nos conduce a las fórmulas utilizadas por este maestro, el mejor de su tiempo en estas tierras. El juego lumínico, de tradición tenebrista, lo utilizó el pintor en otras obras, manejando hábilmente el recurso que proporciona intensidad y emoción al tema.

Respecto a la iconografía, aunque se puede pensar a primera vista en Santa María Magdalena, un examen detenido nos lleva al verdadero tema que es Santa María Egipciaca por la presencia de varios panes en la parte posterior del cuadro, como atributo identificativo, faltando el pomo de perfumes que identificaría a la Magdalena.

Como es sabido, la Egipciaca fue una cortesana de Alejandría que, tras diecinueve años de vida disoluta, se arrepintió tras ser tocada por la gracia. Tras su conversión se retiró al desierto de Transjordania, en el que se le representa, en actitud y modo de penitente. Un desconocido le puso en la mano tres denarios con los que compró tres panes que le servirían de alimento para el resto de su vida, sesenta años. Al igual que en otras representaciones aparece con larga cabellera semidesnuda y descarnada. Es patrona de las mujeres arrepentidas. En el margen superior derecho encontramos a un Crucificado al que mira en actitud rogatoria y con cierto arrobamiento.

El culto a esta santa y a la Magdalena en el convento de las Clarisas se encontraba también presente en sendas pinturas del retablo de la Virgen del Pilar de la desaparecida iglesia conventual de las Clarisas de Fitero.

Como es sabido, la representación de santos penitentes y anacoretas en el siglo XVII se hizo en clara alusión al valor del sacramento de la penitencia, tan vituperado por los protestantes y ensalzado con nuevas iconografías desde la Iglesia católica, como prueban los santos que lloran, en temas tan abundantes como las lágrimas del propio San Pedro. Para la devoción popular y para muchas comunidades religiosas estas santas y particularmente Santa María Magdalena, era el prototipo de la pecadora arrepentida y la contemplativa de Betania, por ello inspirará a la santa como tipo de conversión, de vida contemplativa, de seguimiento de Cristo.

El cuadro no conserva marco de la época y es una muestra de la expansión de las obras de Berdusán en Aragón, en Calatayud en este caso. Lo que no podemos precisar es cómo llegó a las Clarisas de aquella localidad aragonesa, si por donación de una religiosa, por encargo de las propias monjas, o procedía del extinto convento de Franciscanos de Calatayud, ocupado por las Clarisas entre 1835 y 1940.

En el ambiente de la comunidad por aquellos años del tercer cuarto del siglo XVII, destacó una religiosa, penitentísima y de la que se refieren ciertos hechos prodigiosos en distintas crónicas conventuales, sor Margarita Virto de Espinosa, bautizada en la parroquia de San Pedro de los Francos de Calatayud el 12 de abril de 1632, que tomó el hábito en las Clarisas de Calatayud en septiembre de 1646 a los 14 años de edad, y vivió en el mismo convento 51 años, falleciendo el 10 de abril de 1697. Curiosamente la religiosa nació y murió en los mismos años que el pintor Vicente Berdusán. Sin que de momento podamos relacionar directamente el lienzo de Santa María Egipcíaca con la monja, sí que es un hecho que sor Margarita fue protagonista de algunas visiones que pasaron a las imágenes, concretamente a algunas pinturas, aún conservadas. El ambiente en pro de la santa penitente sí que era un hecho probado en la comunidad de Clarisas de la ciudad aragonesa.

El monasterio bilbilitano de las hijas de Santa Clara había sido fundado con la protección Jaime I en pleno siglo XIII, en 1235. El Padre fray Gregorio Argáiz en su *Soledad Laureada....* (1675) afirma que estaba dedicado en principio a Santa Inés y se localizaba fuera de la ciudad, viviendo las religiosas en extrema pobreza y humildad. En 1336 recibieron la protección de Alonso IV de Aragón y doña Leonor. Durante la guerra de los Pedros fue destruido en 1362 y, tras la contienda, el rey de Aragón lo reconstruyó dentro de la ciudad, bajo la invocación de Santa Clara entre 1366-1368. Su iglesia de gótico avanzado fue construida entre 1395 y 1398 y fue costeada por el Papa Luna que tenía dos hermanas en la comunidad una de las cuales llegó a ser abadesa. Constaba de una sola nave y su titular era San Lorenzo. En 1675, la época del lienzo que damos a conocer como obra de Vicente Berdusán, contaba el convento con 50 religiosas. En 1834 se derruyó y con su solar y parte del convento de la Merced se formó la Plaza del Fuerte.

JUNIO 2013

Retrato de D. José Luis Aranguren, arzobispo de Manila,
en el convento de Agustinos Recoletos de Marcilla
Dña. Esther Elizalde Marquina



Retrato de D. José
Julián Aranguren,
arzobispo de Manila.
Convento de
Agustinos
Recoletos. Marcilla.



Retrato de D. José Julián Aranguren, arzobispo de Manila. Detalle.

El claustro alto del convento de agustinos recoletos de Marcilla alberga una interesante colección de retratos de ilustres personajes de la orden religiosa, iniciada en el siglo XIX, cuando la comunidad tomó posesión del complejo monástico, y continuada ininterrumpidamente hasta la actualidad. A pesar de que su valor artístico es muy variable, presentan un innegable valor histórico, ya que todos ellos se hallan identificados tanto por inscripciones, como por heráldica.

Entre estos destaca con luz propia uno correspondiente al Arzobispo de Manila José Julián Aranguren (1801-1861). Nacido en la actual Casa Parroquial de Barasoain, localidad en la que vivió hasta que en 1818 marchó a la Universidad de Zaragoza para estudiar Derecho. Seis años más tarde, se alistó en el ejército como soldado de caballería. Esta aventura militar le llevó a replantearse su vida, tomando el hábito de Agustino Recoleta en diciembre de 1825 en el Colegio de Alfaro, y renunciando definitivamente a su carrera académica.

Tras ordenarse sacerdote en Zaragoza dos años después y obtener el título de Lector, fue designado Presidente de la primera Misión de los Religiosos del Colegio de Monteagudo en Filipinas (Misión XXXIV), llegando al puerto de Manila en abril de 1829. Una vez instalado en las Islas Filipinas, su carrera sacerdotal fue imparable. En un primer momento se dedicó a la lectura de la Sagrada Teología en la casa de Estudios de los Recoletos en Manila intramuros, así como al aprendizaje del idioma “tagalo” o “tagalog”, base del filipino actual, para poder comunicarse con los nativos y educarlos en la fe cristiana. Esto le sirvió en su labor como sacerdote Misionero de Capas en 1831. En el Capítulo Provincial de la Orden de 1834, fue elegido Secretario Provincial de las Misiones de los Recoletos en las Filipinas. También se hizo cargo de la administración

espiritual del pueblo Masinloc desde 1835 hasta 1843. Fue designado Prior Vocal de la parroquia de Baclayon y Vicario Foráneo de la provincia de Zambales en el capítulo de 1837. Tres años después, los Agustinos Recoletos lo nombraron Definidor de la Provincia de Manila, y en 1843 salió elegido Prior Provincial, mandato que le permitió revisar los *Métodos de administración para los Padres Recoletos en las Filipinas*, un texto que puede tratarse del gran éxito de su vida como misionero.

Descrito como un honesto y respetable religioso, sus méritos en Filipinas llegaron a instancias de las autoridades civiles y a la alta jerarquía eclesiástica. De esta forma, la Reina Isabel II lo escogió para ocupar la sede metropolitana de Manila por Real Cédula de 16 de Noviembre de 1845, siendo preconizado el 19 de enero de 1846 por el Papa Gregorio XVI como Arzobispo de Manila y consagrado en la Iglesia de P.P. Recoletos de dicha ciudad el 31 de Enero de 1847.

Según los documentos revisados, su labor como arzobispo fue magnífica, dejando una importante serie de libros de Gobierno, así como una versión “tagala” sobre la doctrina cristiana, entre otros textos. Al mismo tiempo, se ocupó del Derecho canónico filipino y derecho público ultramarino, faceta por la que también es conocido. Igualmente, fue el responsable del establecimiento de las Hermanas de la Caridad en Filipinas en 1852 y de la fundación del Banco Español-Filipino en



Retrato de D. José Julián Aranguren, arzobispo de Manila. Detalle

Retrato de D. José Julián Aranguren, arzobispo de Manila. Detalle.



1851, actual Banco Central de Filipinas.

Su lealtad a la corona española fue recompensada con la concesión de la Gran Cruz de Isabel la Católica, y con el nombramiento de senador vitalicio por Real Decreto de 19 de septiembre de 1951, aunque no lo llegó a aceptar. Tras caer enfermo, falleció en Manila el 18 de abril de 1861.

El lienzo que muestra al Padre Aranguren es de considerables dimensiones y se encuentra recortado en su parte baja, donde

se incorpora la inscripción acreditativa sobre un pedazo de madera pintado: *“El Excmo. Ilmo. y Rvmo. Sr. D. Fr. José Aranguren de Sn Agustín nació en la villa de Barasoain, diócesis de Pamplona, en Navarra, el día 16 de Febrero de 1801. Tomó el hábito de Agustino Recoleta el año de 1825 en el Colegio de Alfaro, en el que obtuvo el grado de lector y explicó Teología. El año de 1829 pasó a las Islas Filipinas, donde desempeñó los cargos de Misionero, Cura párroco y Vicario Foráneo, y siendo Prov. de su Orden, fue presentado por la Reina D^a. Isabel 2^a. para Arzobispo de Manila, preconizado en el Consist^o. de 19 de Enero de 1846, consagrado en la Iglesia de P.P. Recoletos de dicha Ciudad el 31 de Enero de 1847. Murió el día 18 de Abril del año 1861”.*

Por lo que respecta a la iconografía, presenta al arzobispo en tres cuartos, observando con expresión fría y reflexiva al espectador, portando en su cabeza un cerquillo postizo, es decir, una variedad de peluca que el Padre Aranguren utilizaba para disimular su calvicie. Está vestido de pontifical, con roquete, muceta negra y cruz pectoral, bendiciendo con la diestra, mientras sostiene el bonete con la mano izquierda. También, se aprecia la Gran Cruz de Isabel la Católica, a la que antes se ha hecho referencia, tanto a modo de venera sobre el pecho, como a modo de collar con su correspondiente banda, en colores amarillo oro y blanco. A su lado, sobre fondo neutro, se sitúa un bufete en el que descansan otros atributos episcopales como el palio, el báculo y la mitra, cuyo motivo decorativo central es el anagrama agustino. Por último, figura una cruz de altar con engarces de esmeraldas.

En la parte superior derecha de la composición se encuentra la heráldica del arzobispo Aranguren, acogida por el capelo y las veinte borlas, correspondientes a su

dignidad. En él se aprecia una iglesia, quizás haciendo referencia a su condición de cabeza de la Iglesia en Filipinas; el emblema agustino, con el libro y el corazón inflamado atravesado por una flecha; de igual modo, figura un lirio, atributo de la Provincia de San Nicolás de Tolentino, donde se inscribía el citado archipiélago. Todo ello se circunda con la leyenda en latín: “D. D. F. R. JOSEPH. ARANGUREN. ORDIN. DISC. P. N. AUGUST. ARCHIEP. MANILENCIS”.

En cuanto a la ejecución se refiere, la pintura no presenta gran calidad, apuntando más la autoría a un fraile agustino del propio convento aficionado a la pintura, algo habitual en esta colección de retratos, que a un artista profesional. Tampoco se aprecia firma alguna y es muy probable que de haberla habido, haya desaparecido, pues como se ha comentado, la composición fue mutilada en su parte inferior para engarzar la inscripción biográfica transcrita anteriormente.

A pesar de ello, el hallazgo de la fuente gráfica de origen filipino que inspiró la composición, una litografía divulgada por la publicación periódica titulada *Ilustración Filipina*, nos ofrece una fecha *postquem* (1860), situando la realización de la pintura en el tercer cuarto del siglo XIX. Se trata de una de las revistas más tempranas editadas en el archipiélago asiático. Aunque sobrevivió solo veinte meses y contó con cuarenta y cuatro números, destacaba por la presencia de grabados litográficos de gran calidad, acompañándose la tipografía de “los encantos del buril del artista”, que retrataron tanto la historia, como los paisajes y costumbres de sus habitantes.

La litografía, de grandes dimensiones (22 x 32 cm.), apareció en el penúltimo número de la revista (nº 23), el 1 de diciembre de 1860, unos pocos meses antes de la



Retrato de D. José Julián Aranguren, arzobispo de Manila. Litografía donde se inspiró el retrato pintado de Marcilla.

muerte del ilustre barasoaindarra. Repite exactamente el mismo esquema del lienzo explicado, tanto en la composición como en el rictus del arzobispo, por lo que resulta claro que éste fue inspirado en la incisión filipina. La principal diferencia es que el retrato de Marcilla se desarrolló en tres cuartos y se incorporaron los atributos episcopales sobre el bufete, si bien la litografía presenta una heráldica más desarrollada, incorporando la Gran Cruz de Isabel la Católica, así como también una variación, sustituyéndose la azucena por una estrella, atributo de San Nicolás de Tolentino. En ella también se deja entrever el capelo arzobispal a la espalda del retratado, algo que por otra parte no se aprecia en el lienzo, donde se sustituyó por el bonete.

En este punto se ve necesario poner el valor a la fuente aquí descrita, ya que no se conservan fotografías del prelado, muy probablemente porque no las hubo, pues el primer establecimiento fotográfico de Filipinas que popularizó las tarjetas de visita fue fundado por el británico Albert Honnis en 1865. La litografía de la revista debió de circular a modo de fotografía, hecho que explica que un ejemplar, que se mantuvo en manos de su familia hasta bien entrado el siglo XX, se conserve hoy en el “Hogar Santa Elena” de su villa natal. También debió de llegar uno de ellos a la comunidad agustina, donde algún fraile aventajado se inspiró en ella para realizar la composición que hoy se preserva en el convento de Marcilla.

Afortunadamente, y como por otra parte es habitual, el grabado presenta marcas de autoría, que hacen referencia tanto al dibujante y al litógrafo, como al establecimiento donde se imprimió. El dibujo original fue realizado por Manuel Garrido, redactor literario y afamado periodista, especializado en el folklore y el costumbrismo filipino y caracterizado por un estilo afable y, en ocasiones, caricaturista. Colaboró en publicaciones de gran interés, como por ejemplo el *Boletín Oficial de Filipinas o el Diario de Manila*. El retrato del arzobispo Aranguren fue la única aportación del escritor a la revista. Por lo que respecta al grabador, se trata de Baltasar Giraudier, periodista y empresario catalán, autor de ocho de los dibujos y cincuenta y tres de las litografías publicadas en la revista. Probablemente formado con el alemán Jorge Opper, primer litógrafo establecido en Manila en 1858, destacó más por su faceta como dibujante y grabador, que por sus escasas monografías y aportaciones literarias a publicaciones periódicas filipinas, destacando entre ellas el *Diario de Manila*, del que llegó a ser director.

Igualmente, se refleja en ella la imprenta donde vio la luz, que es la misma en la que se imprimía el resto de la publicación, la “Imprenta y Litografía de Ramírez y Giraudier”. Del último ya se han dado unas pinceladas; de su asociado e impresor copropietario, Manuel Ramírez poco se conoce. Tras su fallecimiento se mantuvo la denominación y razón social del establecimiento hasta 1887, cuando se desvinculó Giraudier, pasando a intitularse “Ramírez y Compañía”. Situada en la Calle del

Beaterio, nº 10 de Manila, de sus prensas salieron publicaciones periódicas como el *Diario de Manila*, la *Gaceta de Manila*, la *Revista de Filipinas* o el *Boletín de la Sociedad de Amigos del País*, así como también más de un centenar de monografías, incluidos diccionarios, referentes a variados asuntos como: historia, geografía, costumbrismo, medicina, industria, comercio y religiosidad.

Bibliografía:

- BALILI, P., *Monseñor José Aranguren (1846-1861): su vida, tiempo y acción pastoral*, Pamplona, 1992, [tesis doctoral defendida en la Universidad de Navarra].
- CARCELLER GALINDO, M., *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Filipinas*, 1967.
- MARTÍNEZ CUESTA, Á., *Marcilla. Convento de Agustinos Recoletos (1865-2002)*, Zaragoza, Agustinos Recoletos. Provincia de San Nicolás de Tolentino, 2002.
- RUIZ DE SANTA EULALIA, L., *Sinopsis histórica de la Provincia de S. Nicolás de Tolentino de las Islas Filipinas de la Orden de Agustinos Recoletos Descalzos*, Manila, Tip. Pont. de la Univ. de Sto. Tomás, 1925.
- SÁDABA DEL CAMEN, F., *Catálogo de los religiosos agustinos recoletos de la Provincia de San Nicolás de Tolentino en Filipinas*, Madrid, Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1906.
- SANTIAGO VELA, G., *Ensayo de una biblioteca ibero-americana de la Orden de San Agustín*, Madrid, Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1920.
- SIERRA DE LA CALLE, B., *La ilustración filipina (1859 - 1860)*, Valladolid, Caja Duero, 2003 [catálogo de exposición].
- WENCESLAO RETANA, E., *El periodismo filipino: Noticias para su historia (1811-1894). Apuntes bibliográficos, indicaciones biográficas, notas críticas, semblanzas, anécdotas*, Madrid, Viuda de M. Minuesa de los Ríos, 1895.

JULIO 2013

Vista de Lecumberri

D. José María Muruzábal del Solar



Enrique Zubiri pintando en Valcarlos.



La obra que presentamos es original del conocido pintor navarro **Enrique Zubiri Gortari**, nacido en Valcarlos el 31 de agosto de 1868 y fallecido en Pamplona el 20 de diciembre del año 1943. Estudió en Saint-Jean-Pied-de-Port y en París. Tras ello, se formó dentro del mundo del arte en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, bajo el magisterio de Eduardo Carceller. Posteriormente, acudió a la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde completa sus estudios artísticos. Llevó a cabo una labor múltiple, siempre dentro del mundo del arte y de la cultura de Navarra: colaborador de la prensa local como dibujante y crítico de arte; retratista oficial de la ciudad durante cerca de cuarenta años; miembro de jurados municipales y provinciales, hasta el punto de haber propuesto con éxito a la Diputación la concesión de becas a los pintores Basiano, Crispín y Briñol; y, sobre todo, profesor de dibujo de la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Pamplona desde 1895 a 1941. Desarrolló su magisterio en dicha escuela durante 45 años, formando a la inmensa mayoría de los artistas navarros del siglo XX.

Vasconparlante dentro del dialecto de su zona, bajonavarro occidental, escribió en su lengua materna en un estilo similar al pictórico, realista, de poética inspiración, natural. Empleó un léxico rico, fiel trasunto del habla popular; se han recogido 29 artículos de “Manezaundi”, nombre con el que firmaba, entre los que hay igual inclinación

Vista de
Lecumberri
Enrique Zubiri.

por la semblanza histórica (Huarte de San Juan, Martín de Azpilicueta, Dechepare), la descripción paisajística y de escenas populares, los cuentos y los reportajes. Políticamente fue nacionalista vasco, figurando en la primera junta directiva del Centro Vasco de Pamplona constituido en junio de 1910.

Fue hombre de sólida cultura, de mundo interior rico, elegante y observador del detalle, cualidades que, aparte su capacidad para delimitar líneas y volúmenes, se traslucen en su obra artística, de modo especial en sus retratos. Ángel Irigaray lo describe así en su artículo de Príncipe de Viana “Su figura era noble, siempre atildado en el atuendo, de sombrero y bastón, de conversación fina y atrayente, como correspondía a su extensa cultura; mutilar impenitente, pero no por su culpa, pues su único amor resultó malogrado”. El 27 de agosto de 1979 le fue dedicada una calle por el ayuntamiento pamplonés en el barrio de Iturrama, cercana a la arteria de Pío XII.

La obra de este artista que presentamos, “Vista de Lecumberri” (c. 1930-35. Óleo / lienzo. 60 x 102 cm) figura en prestigiosa colección particular navarra. Ha sido expuesta en dos muestras públicas: *Maestros de la pintura navarra del siglo XIX y XX* (mayo y junio 2000 en Pamplona, Galería Carlos Ciriza) y *Arte navarro en una colección pamplonesa* (noviembre 2013 a enero 2014 en Pamplona, Sala Monumento a los Caídos). El cuadro aparece firmado, en la parte inferior izquierda, con una de las firmas habituales de este artista “E. Zubiri” en color rojo (que reproducimos en foto). Estamos ante un paisaje de gusto claramente tradicional, heredero de las formas románticas y realistas que Enrique Zubiri hereda del siglo XIX.

La obra presenta, en un plano medio, la villa navarra de Lecumberri, en una plasmación longitudinal, observándose nítidamente el caserío del lugar. Todo el primer plano del cuadro está ocupado por los prados del entorno, con sus habituales gamas de variadísimos verdes, recorrido por una hilera de árboles entre los que parece discurrir una pequeña regata. Tras el pueblo, se vislumbran los montes que coronan el norte de la localidad y un excelente estudio atmosférico, con sus cielos y nubes. Un paisaje elaborado y trabajado con esmero y gusto, de los que acreditan el oficio y la paleta de un verdadero artista, claro, luminoso y sereno.

La prensa navarra hablaba así de los paisajes de nuestro artista en la última de sus exposiciones, sin duda obras similares a la que presentamos en estas líneas “el paisaje le brinda ocasión de revelar su temperamento, su alma sin mentir, sin ser arbitrario, antes bien veraz y leal con la naturaleza, el pintor ostenta su personalidad propia reproduciéndola, la naturaleza, a través de su temperamento... No, no hay monotonía en esos paisajes de Zubiri, si se observan con detenimiento. Y, precisamente, en esa sugerencia está su mayor mérito. Prados verdes y notas violáceas. Pero con tan evidentes, aunque acaso, sutiles variedades, que resultan de una firma, una exquisitez y de una variedad y una verdad que sólo gente como él, excelente pintor, pueden ver



Vista de Lecumberri. Detalle de la firma Enrique Zubiri.

y expresar. ¡Y envolviendo la línea, el color, todo, el alma! El alma del paisaje, de la tierra amada, que al final se identifica con el artista...” (*Diario de Navarra*, 24 enero de 1943).

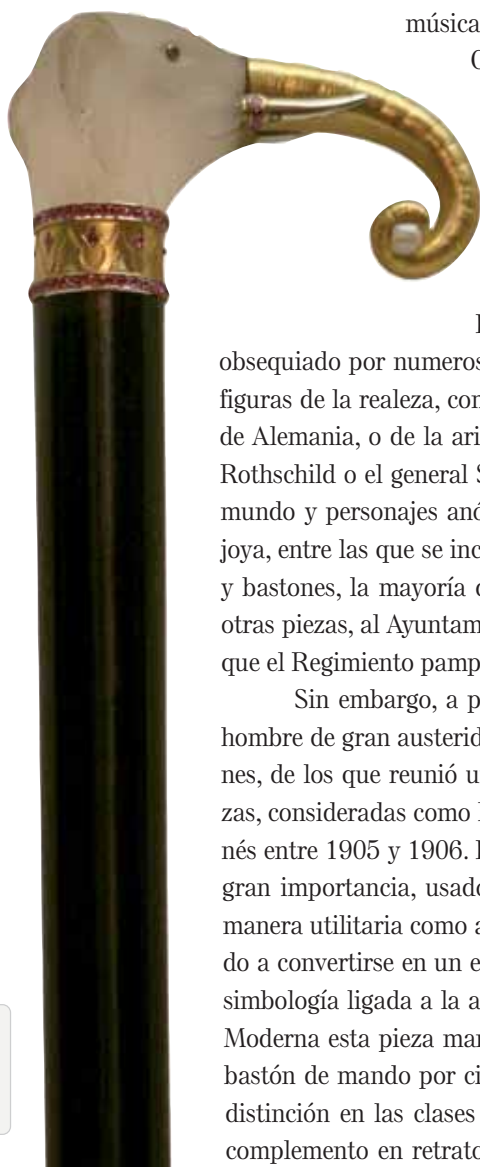
Bibliografía:

- GARCÍA ESTEBAN, J., “Enrique Zubiri, pintor nacido hace 116 años en Valcarlos” en *Diario de Navarra*, 22 de septiembre de 1984.
- IRIGARAY, A., “La obra literaria de Enrique Zubiri”, *Príncipe de Viana*, nºs 108-109, 1967, pp. 277-281.
- LARUMBE HUERTA, T., “Enrique Zubiri “Manezaundi”, una discreta elegancia” en *Pintores navarros I*, Pamplona, CAMP, 1981.
- MANTEROLA, P. y PAREDES, C., *Arte navarro (1850-1940)*, Col. Panorama, nº 18, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991.
- SATRÚSTEGUI, J. “Enrique Zubiri, Manezaundi. El hombre y el escritor”, *Príncipe de Viana*, nºs 108-109, 1967, pp. 283-288.

AGOSTO 2013

Un bastón de la casa Fabergé del violinista Pablo Sarasate en la colección del ayuntamiento de Pamplona.

D. Ignacio Miguéliz Valcarlos



Bastón de Pablo Sarasate (Archivo Municipal de Pamplona).

Pablo Sarasate (1844-1908) es una de las grandes figuras de la música no sólo navarra sino también española y universal. Cursó sus estudios en Pamplona, Pontevedra, Madrid y París, becado entre otras por la condesa viuda de Espoz y Mina y por la reina Isabel II. En 1857 obtuvo el primer premio de violín del conservatorio de París, lo que supuso el inicio de una brillante carrera como concertista que le llevó a tocar en las mejores salas de Europa y América. A lo largo de su trayectoria fue obsequiado por numerosos admiradores, entre los que se contaban no solo figuras de la realeza, como las reina de España e Inglaterra o la emperatriz de Alemania, o de la aristocracia, caso de la princesa Metternich, el barón Rothschild o el general Schouvaloff, sino también por gobiernos de todo el mundo y personajes anónimos. Muchos de estos regalos eran en forma de joya, entre las que se incluían sortijas, alfileres de corbata, relojes, pitilleras y bastones, la mayoría de las cuales fueron legadas por el artista, junto a otras piezas, al Ayuntamiento de Pamplona para ser expuestas en el museo que el Regimiento pamplonés pensaba dedicar a su ilustre paisano.

Sin embargo, a pesar de poseer todas estas alhajas, Sarasate era un hombre de gran austeridad y no solía hacer uso de ellas, salvo de los bastones, de los que reunió una variada colección, parte de la cual, catorce piezas, consideradas como las obras más ricas, donó al ayuntamiento pamplonés entre 1905 y 1906. El bastón constituía un complemento masculino de gran importancia, usado ya desde la antigüedad, donde era empleado de manera utilitaria como apoyo para caminar y como arma defensiva, pasando a convertirse en un elemento de poder como bastón de mando, con una simbología ligada a la autoridad y potestad del portador. Durante la Edad Moderna esta pieza mantuvo su relación con el poder, siendo usado como bastón de mando por civiles y militares, además de figurar como signo de distinción en las clases privilegiadas, siendo habitual la inclusión de este complemento en retratos masculinos junto con la espada. Será a lo largo

del Novecientos cuando el uso de esta última quede relegado en la indumentaria de los hombres, mientras que el bastón adquirirá mayor relevancia como complemento indispensable del caballero, sobre todo durante la *Belle Époque*, ya que este complemento de la vestimenta masculina, tan importante como el sombrero, además de ser utilizado para apoyarse, realzaba la elegancia y el refinamiento de quien lo portaba. Pero lo peculiar de estos complementos se centraba en sus empuñaduras, que podían ser desde las más modestas, realizadas con la misma madera que la caña, hasta las más ricas realizadas con valiosos materiales, como el oro, la plata, los marfiles o las piedras preciosas, algunas de ellas calificadas de extravagantes, con la inclusión de piedras duras y formas caprichosas. Todas las grandes casas joyeras del momento, Fabergé, Cartier, Tiffany, Falize, Laliq, Ansorena, etc..., realizaron piezas de este tipo, que tenían su paralelo en la moda femenina en las empuñaduras de sombrillas y parasoles. Dada la fama de austero que tenía Sarasate, y que trascendió su interés por los bastones, pronto sus admiradores comenzaron a obsequiarle con este tipo de obras. Averiguaron la predilección que tenía por los buenos bastones, y diéronse todos a regalárselos en abundante número y excelente calidad. De este modo Sarasate se encontró en poco tiempo con una valiosísima y artística colección de bastones, que es famosa en España y el extranjero. Es el obsequio que con más agrado aceptaba y que más usaba. En su valiosísima colección había bastones de todas las clases y de todos los países. De esta forma, Sarasate reunió una importante colección de estas obras, algunos realizados por prestigiosas casas joyeras, tanto europeas como americanas, caso de Fabergé, Cartier, Tiffany's o Ansorena. Entre sus bastones nos encontramos desde piezas sencillas de uso diario, hasta otras más ricas, con empuñaduras realizadas con ricos materiales, como la plata y el oro y las piedras preciosas.

Entre los bastones legados por Sarasate al Ayuntamiento se encuentra uno con empuñadura en forma de cabeza de elefante, con unas medidas de 88 cm de longitud en la caña, por 8 cm de lado y 4 cm de profundidad en la empuñadura, realizado en madera, cristal de roca, oro amarillo y pedrería. Se ajusta a una variante de empuñadura arqueada, terminación clásica consistente en presentar curva la parte superior. Ofrece caña de madera



Bastón de Pablo Sarasate (Archivo Municipal de Pamplona).

lacada con contera troncocónica entre molduras, y empuñadura en forma de cabeza de elefante, tallada en una pieza de cristal de roca, que se asienta sobre una virola cilíndrica de oro amarillo con decoración vegetal incisa entre dos cenefas molduradas que inscriben una banda de rubíes en cabujón. Los ojos del elefante están formados por sendas esmeraldas, mientras que la trompa está labrada en oro martelé, enroscándose en el morro, en torno a una perla natural. Enmarcando la trompa se sitúan sendos colmillos realizados en plata en su color. Se conserva también la caja de esta pieza, de madera forrada al exterior de cuero rojo y al interior de raso blanco, en la que en letras doradas se inscribe, bajo el escudo imperial ruso, el nombre y dirección de la casa Fabergé en grafía cirílica “Fabergé. San Petersburgo. Moscú”. Tiene también un soporte de seda roja en el que se asienta una placa de plata en su color en la que está grabada la siguiente inscripción “A Mr. Pablo Sarasate en souvenir de la soireé musicale du 28 Janv. 1898 a St. Petersbourg”. Esta empuñadura fue regalada a Pablo Sarasate, junto a otras piezas, por el general ruso Conde Peter Schouvaloff (1827-1908) el 28 de enero de 1898 tras un recital del navarro en San Petersburgo. Se trata de una obra de la célebre casa rusa Fabergé, que alcanzó fama mundial como joyero de la corte rusa, y cuyos diseños fueron copiados por las grandes casas joyeras del momento. Sus obras las compraban no sólo la corte rusa, sino también el resto de cortes europeas, nobleza, alta burguesía y personajes del gran mundo, siendo estas alhajas sinónimo de lujo y glamour. Similar con la obra aquí estudiada en cuanto a su estructura y composición son sendas empuñaduras de bastón, una labrada en cristal de roca con la forma de una cabeza de conejo con ojos de rubí, de la colección Forbes, otra en bowenita, con la figura de un hipopótamo con ojos formados por sendos rubíes, obra de Michael Perchin para Fabergé, subastada en junio de 2007 en la sala Sotheby’s de Londres, así como una empuñadura de parasol labrada en cristal de roca con la forma de una cabeza de pato, con los ojos formados por sendos zafiros, en el Virginia Museum of Fine Arts de Richmond. Igualmente, en un llamador con dos elefantes del Cincinnati Art Museum, realizado entre 1896 y 1908, vemos la utilización del oro para realizar la trompa de un elefante de amazonita.



Bastón de Pablo Sarasate (Archivo Municipal de Pamplona).

Bibliografía

- ALTADILL, J., *Memorias de Sarasate*, Pamplona, 1909.
- ARBETETA MIRA, L., *Ansorena. 150 años de joyería*, Madrid, 1995.
- CHENOUNE, F., *A history of men's fashion*, Paris, 1993.
- HARRISON, S., DUCAMP, E., y FALINO, J., *Artistic luxury. Fabergé. Tiffany. Lalique*, Cleveland, 2008.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., "Un ejemplo de joyería masculina: empuñaduras de bastón del violinista Pablo Sarasate", en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, Murcia, 2013.
- NADELHOFFERA, H., *Cartier*, San Francisco, 2007.
- PHILLIPS, C. (Ed.), *Bejewelled by Tiffany (1837-1987)*, Londres, 2007.
- PURCELL, K., *Falize. A dynasty of jewelers*, Londres, 1999.
- VASSALLO E SILVA, N., y CARVALHO DIAS, J., *Cartier 1899-1949. La evolución de un estilo*, Lisboa, 2007.
- VON HABSURG, G., *Fabergé imperial craftsman and his world*, Londres, 2000.
- VON HABSURG, G., *Fabergé revealed at the Virginia Museum of Fine Arts*, Richmond, 2011.
- VON SOLODKOFF, A., *Masterpieces from the House of Fabergé*, Nueva York, 1984.

SEPTIEMBRE 2013

La casa de los Munárriz de Estella
Dña. Pilar Andueza Unanua



Estella. Calle Mayor
Fachada principal de la
casa de los Munárriz.

Las diversas investigaciones realizadas sobre la arquitectura doméstica señorial navarra del siglo XVIII nos han permitido establecer dos perfiles muy nítidos entre sus promotores: por un lado los hombres de negocios y comerciantes y, por otro, aquellos navarros que hicieron fortuna en América y cuyos caudales fueron invertidos en la construcción de una suntuosa residencia familiar en su tierra natal, que proclamara ante sus vecinos la nueva posición económica y social alcanzada. Así lo podemos comprobar en numerosas localidades del viejo reino y Estella no es una excepción. El primer caso estaría representado por el hombre de negocios de origen francés Manuel Modet y el segundo por el estellés Juan Antonio Munárriz. Ambos eligieron la calle Mayor, vía principal de la ciudad, para ubicar sus respectivas mansiones, optando en ambos casos por una arquitectura culta en la que los balcones se convirtieron, como era propio del barroco, en los grandes protagonistas de sus fachadas.



Casa de los Munárriz.
Portada.

Ubicada en el número 41 de la calle Mayor, la casa de los Munárriz resulta una construcción extraordinaria, sin duda, uno de los mejores ejemplos de arquitectura doméstica de toda la Navarra del Siglo de las Luces. No obstante, a veces pasa desapercibida por hallarse construida entre medianiles y carecer de un espacio amplio delante que le otorgue perspectiva y permita admirar el despliegue escenográfico de su frontispicio.

La casa fue levantada por Juan Antonio Munárriz, un estellés que viajó a Indias en 1755, de donde regresó cinco años después, en 1760, a bordo del navío llamado de Nuestra Señora y San Juan. Desconocemos a qué se dedicó en tierras americanas, pero cabe pensar que fuera el comercio, como otros muchos navarros, lo que incrementara su cuenta corriente. Sea como fuere, lo cierto es que volvió con ciertos caudales que empleó, como era habitual entre los indianos regresados, en la adquisición de bienes raíces y en la construcción de esta casa. Como por entonces en los núcleos urbanos los solares eran estrechos y profundos, fruto de la herencia medieval, fue habitual entre los promotores de arquitectura señorial la adquisición de varias casas que, una vez derribadas, constituían un solar amplio y regular donde erigir la nueva vivienda. Y así ocurrió en este caso. En abril de 1760, la esposa de Juan Antonio, Rosa Iraizoz, antes de la llegada de su marido, adquirió una casa a Catalina Lezáun, en la llamada calle Larga por 850 ducados. La casa tenía huerto, pozo y pila. Pocos meses después, el 17 de agosto 1761, ya regresado Juan Antonio Munárriz, él mismo procedió a comprar junto con su mujer otra casa pegante a la anterior de manos de la misma familia (Juan Francisco y Jerónima Lezáun). Debía de ser más pequeña pues costó 355 ducados.



Casa de los Munárriz.
Escudo de armas.

Corría el mes de noviembre de aquel mismo año de 1761 cuando Juan Antonio firmaba el contrato de obras para construir la nueva casa con los canteros vecinos de Estella Francisco Azcargorta y Juan Ángel de Eguren, que deberían seguir para la construcción las trazas dadas por el maestro de obras Juan Antonio Igaregui.

Poco tiempo después fallecía Juan Antonio que no llegó a gozar del uso y disfrute de la nueva residencia familiar. La documentación hallada pone de manifiesto que las ansias de grandeza de Juan Antonio Munárriz debieron ser muy superiores al dinero traído de América y, fallecido poco después de construir la casa, su familia vivió auténticos apuros económicos, pues eran grandes sus deudas y escasos sus ingresos que venía de la explotación de viñas y olivares. De

hecho, a su muerte, su esposa Rosa Iraizoz y sus tres hijos quedaron bajo el amparo de un hermano de Juan Antonio, Pedro, cura beneficiado de la parroquia de San Juan, quien, además de llevar las cuentas familiares y la administración de la hacienda, tuvo que ayudar a la formación de sus sobrinos. Pero aquello no fue suficiente porque para darles formación académica la familia se endeudó a través de varios préstamos y censos. No obstante, excepto el hijo que quedó en casa, Miguel, que no tenía ni oficio ni beneficio y rechazaba casarse con la candidata que le proponía su tío sacerdote, lo que provocó un enfrentamiento judicial con su tío, los otros dos hicieron magníficas carreras. El mayor, Juan Manuel, se formó en Segovia como cadete y estudió matemáticas. En 1791 vivía allí como capitán graduado del quinto batallón del real cuerpo de artillería. El más pequeño, José Luis se doctoró en la universidad de Ávila y fue catedrático de Artes en la universidad de Salamanca. En 1791 era rector del colegio mayor de San Salvador de Oviedo en Salamanca. Estas biografías ponen de manifiesto, una vez más, la prolongación en el tiempo de lo que Julio Caro Baroja denominó *la hora navarra del XVIII* y la importancia de la formación académica para mantener la preeminencia social en las segundas y terceras generaciones de dicha hora navarra.

Cabe destacar el parentesco, aunque lejano, de esta familia Munárriz con Manuela Munárriz, esposa de Juan Bautista de Iturralde, sobresaliente hombre de negocios baztánés, nacido en Arizcun y asentado en la Villa y Corte, que llegó a ser ministro de Hacienda con Felipe V, fundadores ambos del colegio seminario de San Juan Bautista de Pamplona y del convento de clarisas de Arizcun. Avanzado el siglo XVIII, José Luis gozaba de unas rentas de una fundación realizada por el matrimonio Iturralde-Munárriz, merced a dicho parentesco.



Casa de los Munárriz.
Escalera (Fotografía:
Catálogo Monumental de
Navarra).

El edificio

Construida la fachada en piedra y ladrillo, como es propio de la Zona Media de Navarra, presenta en la planta baja la portada y dos ventanas laterales convertidas posteriormente en puertas, según denota el corte de los sillares. Estos vanos están enmarcados por gruesos bocelones mixtilíneos con orejetas y en el caso de la portada se flanquea además por pilastras de diseño curvo. El piso noble está recorrido en toda su extensión por un balcón al que se abren tres vanos, mientras en el segundo piso se sitúan tres balcones individuales sobre voladizos con forma de venera trilobulada. El ático presenta un alero cóncavo de obra revocado con yeso. Se decora con placas recortadas y se articula por medio de pilastras y lunetos, lunetos que son aprovechados para ubicar tres ventanas. Justo bajo el ático se localiza el escudo de la familia Munárriz, que debió de ser añadido algún tiempo después, concretamente en 1776, de acuerdo con la sentencia de los tribunales reales que concedió a Rosa de Iraizoz y a sus hijos la correspondiente ejecutoria de hidalguía como descendientes del palacio del lugar de Munárriz, en el valle de Goñi.

Nos hallamos ante la fachada civil más barroca de toda la ciudad y una de las más decorativistas de Navarra. En ella se combinan materiales, formas cóncavas y convexas, y motivos ornamentales variados. Pero en ella hay que destacar la conservación de varios elementos imprescindibles en este tipo de casas que completan su imagen barroca: la rica forja cincelada de los antepechos y la carpintería de cuarterones así como de casetones y rocallas. La introducción de formas curvas en la carpintería y las decoración de la cubierta de la escalera nos hablan además de los gustos rococós vigentes en esta época.

OCTUBRE 2013

La obra de Josep Llimona en el Hospital de Navarra

D. Jorge Latorre Izquierdo



Josep Llimona i Bruguera,
Cristo Resucitado.
Primer misterio de Gloria
del Rosario monumental
de Montserrat.

Pamplona se enorgullece de su Cristo yacente de Agapito Vallmitjana, que sale en procesión los Viernes Santo sobre las preciosas andas que diseñó Víctor Eusa en estilo *Art Decó*. Sin embargo, nunca ha prestado atención a la obra religiosa que realizó para la capilla del Hospital de Navarra el mejor discípulo del taller de los Valmitjana en Barcelona, Josep Llimona i Bruguera (1864-1964), mucho más conocido en la historia del arte español que su maestro. De hecho, este famoso escultor catalán simboliza la transición



Josep Llimona i Bruguera, El ángel exterminador. Cementerio de Comillas (Cantabria).

entre el academicismo y la modernidad, directamente influida por Rodin, y es un ejemplo de arte religioso de calidad en la encrucijada de fin de siglo.

Desempeñó un papel protagonista en el Modernismo catalán, pues fundó con su hermano el pintor Joan Llimona el Centro Artístico de Sant Lluç, al que pertenecía Gaudí, con quien entre 1903 y 1916, diseñó el *Cristo Resucitado* del Primer Misterio de Gloria del Rosario Monumental de Montserrat. En 1907 recibió el Premio de Honor de la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona por su conocida escultura *Desconsol* (Desconsuelo), que puede verse en el Parque de la Ciudadela de Barcelona y en el Museo del Prado de Madrid. Recibió también grandes elogios en París, Bruselas o Buenos Aires. En España realizó espléndidos monumentos urbanos, entre los que vale la pena destacar el del doctor Robert en Barcelona, y recibió múltiples encargos funerarios, entre los que destacan los del cementerio de Comillas o de la catedral de Barcelona.

Sin embargo, ni los estudios sobre arte en Navarra ni la bibliografía general sobre Llimona hacen mención a este conjunto del sagrario y Cristo crucificado con ángeles, y los dos grandes relieves funerarios que lo acompañan, por lo que opino que vale la pena dedicarle un comentario en esta sección sobre joyas artísticas del arte navarro. Se trata de un encargo de la fundadora del Hospital de Navarra, Dña. Concepción Benítez Ruiz, que decidió emplear la herencia de su marido mexicano en esta obra de beneficencia, encargada a comienzos del siglo XX al arquitecto Enrique Epalza, asesorado por el médico Anto-



Josep Llimona, Sagrario y relieve de la Asunción. Capilla del Hospital de Navarra.

nio Simonena. El proyecto era muy ambicioso -veintinueve edificios dispuestos en tres filas con pabellones, capilla y viviendas para el personal- pero se realizó a ritmo lento y con muy mala gestión económico administrativa, lo que perjudicó gravemente las finanzas de la donante y obligó a suspender las obras en 1911, cuando se habían construido sólo seis pabellones y la capilla historicista. El conjunto escultórico comentado debió realizarse por tanto entre 1906 y esta fecha, puesto que el 24 de diciembre de 1912, la fundadora cedió al Ayuntamiento de Pamplona -la Diputación de Navarra rechazó la oferta- esos terrenos del Soto de Barañáin con la mención expresa de que se respete “el derecho de enterramiento para su difunto marido y para ella el día de mañana”.

Las tumbas de la fundadora y su marido están dispuestas a los pies del altar mayor, en el mismo suelo de la nave central, mientras que en los laterales se encuentran las tumbas de sus descendientes, para las que sirven de retablo dos grandes bajo-relieves, en simetría tanto por la composición como por el material utilizado. El del lado de la epístola está dedicado a la Asunción de María, y el del Evangelio a la Ascensión de Cristo, cuyo rostro muestra bastante parecido con el busto del Salvador realizado por Constantin Meunier en 1900. En estos dos relieves, varios ángeles permanecen en la tierra en actitud de asombro y adoración, mientras que pequeños *putti* de estilo italiano vuelan triunfantes alrededor de los cuerpos gloriosos en su elevación al Cielo.

Se trata de un tipo de escultura que sigue modelos prerrafaelistas del siglo XIX. Más cercanos a la obra renovadora de Rodin son los dos ángeles que protegen el sagrario con sus brazos y que esconden sus rostros en perpetuo anonadamiento ante la Eucaristía. Sobre estos ángeles, se eleva un Crucificado de bronce dorado, de factura academicista, que culmina el conjunto de mármol blanco con una nota de color y luminosidad a juego con el sagrario. También las tumbas laterales contrastan



Josep Llimona, Altar mayor y sepulcros de la familia Ruiz Benítez. Capilla del Hospital de Navarra .

por su mármol gris con el blanco vaporoso de los relieves. Aunque esta obra no tiene la fuerza de otros temas religiosos realizados por Llimona (el Cristo resucitado de Montserrat o el Ángel vigía del cementerio de Comillas, por ejemplo), es un ejemplo de arte sacro digno de admiración, en un momento en que se estaba produciendo a gran escala (unido a la comercialización de figuras industriales baratas para el culto privado y público) la pérdida del gusto artístico religioso, como denunciaba el escritor converso K. H. Huysmans en su obra *Les foules de Lourdes* (1906).

En contraposición a estas formas “realistas”, que son una degradación hedonista del concepto clásico de belleza según los aspectos más banales y sentimentales de la cultura popular, el arte contemporáneo sacro de calidad se lanzaría hacia un primitivismo “feísta” (defensor de la autenticidad contra de la belleza, con la consiguiente deriva expresionista) o hacia vías de experimentación abstracta, que impiden la contemplación religiosa a un público no iniciado en el arte de Vanguardia. Pero Llimona aún tenía una tradición equilibrada entre la calidad artística y la piedad popular, y por eso -y también por el innecesario olvido de su obra en Pamplona-, me ha parecido oportuno seleccionar este conjunto de la capilla del Hospital como ejemplo de un arte religioso que fue pionero en la Pamplona de su tiempo y, superadas las viejas dicotomías de la vanguardia histórica, es cada vez más valorado también en el nuestro.

Cf. Sobre las vicisitudes del Hospital de Navarra ver “Cien años de la capilla”, en <http://www.navarra.es/NR/rdonlyres/EAA22D53-3409-4842-A5D2-3ECE4C1BD1B6/243393/capilla.pdf>. Y también el clásico, de Marcelo Núñez de Cepeda, *La beneficencia en Navarra a través de los siglos*, Escuelas Profesionales Salesianas, Pamplona, 1940.



Retablo de San Juan Bautista. 1615. Atribuido a Juan de Lumbier. Iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. Foto: R. Lapuente.

NOVIEMBRE 2013

Juan de Huici: promotor del retablo de San Juan Bautista de la iglesia del convento de los Mínimos de Cascante

Dña. María Josefa Tarifa Castilla

Una de las joyas del patrimonio arquitectónico renacentista de la localidad navarra de Cascante es la iglesia del primitivo convento de Nuestra Señora de la Victoria, única fundación que los frailes de la Orden de los Mínimos realizaron en Navarra a finales del siglo XVI. Un templo de una sola nave dividida en tres tramos,

a cuyos lados se abren capillas hornacinas de distinto desarrollo, ejemplo de la promoción artística realizada por familias nobles oriundas de la localidad, quienes las adquirieron con una finalidad funeraria. Hasta ahora conocíamos los nombres de los pudientes mecenas que hicieron posible la construcción de algunas de estas capillas, dotadas en origen con un rico exorno artístico, como



la de la Asunción, fundada en 1593 por el prior de Berlanga, Luis Cervantes Enríquez de Navarra, presidida por un retablo cuya tabla central dedicada a la Asunción y Coronación de la Virgen es obra de un pintor influenciado por el flamenco Rolan Mois; la de San Francisco de Paula fundada por Miguel Cruzat, prior de la orden de San Juan de Jesuralén, como indica el estandarte pictórico de la cruz de Malta que campea sobre el arco de embocadura a la misma; o la capilla de San Miguel, cuyo patronato ostentaron los López de Ribaforada, como nos sigue indicando el blasón pictórico realizado por Juan de Lumbier, entre otras.

Además de las capillas de la Asunción, San Francisco de Paula, San Miguel, Nuestra Señora de la Soledad, en el lado del Evangelio, y del Santo Cristo, las Ánimas, Nuestra Señora de la Concepción y Nuestra Señora del Pilar, en sus advocaciones primitivas, en el lateral derecho de la nave la iglesia contó en origen con otra capilla situada a los pies del templo, en el lateral de la Epístola y bajo el espacio del coro, construido en alto a principios del siglo XVII, de la que nada sabíamos hasta el momento. El hallazgo de datos documentales inéditos localizados en diferentes archivos navarros nos permiten aportar información referente a su primitivo patronato, advocación y retablo con el que fue dotada la estancia.

La referida capilla, instituida bajo la advocación de San Diego, fue adquirida el 22 de julio de 1613 por el licenciado Juan de Huici, vicario de la parroquial de Cascante, con derecho de enterramiento para sí y sus familiares y “*poner tumulo y blasones y adornarla*

Iglesia del convento de
Nuestra Señora de la
Victoria de Cascante.
Foto: M.J. Tarifa.



Retablo de San Juan Bautista. Detalle de la Predicación a los Gentiles. 1615. Atribuido a Juan de Lumbier. Iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. Foto: R. Lapuente.

con las insignias que le pareciere poniendo en ella si le pareciere otro retablo del que al presente tiene de qualquier invocacion de santo o santos que le pareciere y rexa o rexado y hacer sepulturas y enterramiento a toda su espontanea y libre voluntad". Además de la asignación entregada a los frailes por el uso y propiedad de la dependencia, 103 robos y medio de trigo, 10 ducados y un censo sobre una parcela, el vicario también se comprometió a dotar esta estancia con un retablo dedicado a San Juan Bautista, San Juan Evangelista y San José. Con posterioridad, la capilla siempre aparece en la documentación identificada bajo la titularidad del santo patrón del promotor, es decir, el Precursor, por lo que deducimos que el titular del mueble sería el mismo.

Nuestras investigaciones nos han llevado a concluir que el referido retablo no es otro que el mueble que en la actualidad se encuentra en la primera capilla situada a los pies del templo en el lateral del evangelio, que fue adquirida en 1603 por los cofrades de Nuestra Señora de la Soledad, quienes encargaron su edificación al obrero de villa Agustín Ximénez. En esta capilla se guardaron las imágenes de la cofradía que procesionaban el Viernes Santo, hasta que en 1826, con la adquisición de nuevas figuras, como un Cristo articulado con su cruz y la imagen de la Virgen de la Soledad



del escultor larragués Miguel Zufía, el espacio resultó insuficiente. Por ello, parte de las mismas se trasladaron a la capilla del Cristo de la Vera Cruz, la más próxima a la cabecera por el lateral derecho, tras solicitar el oportuno permiso a sus dueños, las familias Grasa y Guerra de la Vega.

Con posterioridad a este año de 1826 y antes de 1869 el retablo de San Juan Bautista fue trasladado a la referida capilla de Nuestra Señora de la Soledad, donde se conserva en la actualidad. Quizás el motivo del traslado del mueble se deba a las intervenciones arquitectónicas que sufrió este espacio de los pies del templo tras la exclaustación de los Mínimos, como consecuencia de las medidas desamortizadoras de Mendizábal, con objeto de independizar las dependencias del convento que comunicaban con la iglesia, que adquirió la condición de parroquia en agosto de 1869, habilitándose a su vez en esta zona una serie estancias destinadas a la vivienda del párroco.

Por lo que se refiere al retablo de San Juan Bautista, es una destacable obra del arte navarro cuyas tablas pictóricas han sido atribuidas al pintor Juan de Lumbier, artista navarro activo en Tudela entre 1578-†1626, que cuenta con una amplia producción en la Ribera, así como en localidades aragonesas y riojanas. Una obra que está fechada en el propio mueble, el año de 1615.

La arquitectura del retablo es acorde al estilo clasicista imperante a principios del siglo XVII, formada por una predela sobre la que asienta un solo cuerpo articulado en tres calles separadas por columnas de fuste estriado y capitel jónico, cuyas cajas

Retablo de San Juan Bautista. Detalle del Descendimiento. 1615. Atribuido a Juan de Lumbier. Iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. Foto: R. Lapuente.

rectangulares culminan con frontón, triangular los laterales y curvo el central. Sobre el friso de separación dos frontones curvos rematan las calles laterales, jalonados por pináculos en los extremos. Culmina el ático formado por un cuerpo central articulado igualmente por columnas jónicas que se unen al inferior por aletones, rematado por frontón partido.

Las escenas muestran distintos episodios de la vida del Precursor, con composiciones bien estructuradas y una paleta cromática vibrante. En el banco se dispone La predicación a los gentiles, El descendimiento de Jesús y La decapitación del Bautista, separadas por las basas de las columnas donde se efigian los cuatro evangelistas. El cuerpo acoge las tablas del Nacimiento de San Juan y El Bautismo de Cristo en el Jordán, pinturas muy similares a las mismas escenas representadas por este artista en la parroquia de San Juan Bautista de Cortes unos años antes, en 1608, lo que ha llevado a los estudiosos a ratificar su atribución. Todo ello queda rematado por la escena del Calvario.

La calle central del retablo está presidida por la talla del titular, de estilo romanista. San Juan, dispuesto en pie y en contraposto, viste una túnica roja que cubre gran parte de su musculoso cuerpo, dejando al desnudo el brazo derecho y la mitad del tórax. Con el índice de su mano derecha señala el cordero, situado a sus pies.

Bibliografía

- CRIDO MAINAR, J. y CARRETERO CALVO, R., *Las tablas de Juan de Lumbier en el Museo de la Colegiata de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos de la Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 25-30.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (COORD.), GARCÍA GAINZA, M.C. y ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *El Arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 366-367.
- FERNÁNDEZ MARCO, J.I., “Nuestra Señora de la Victoria. Cascante”, *Temas de Cultura Popular*, nº 348, Pamplona, Diputación Foral de Navarra.
- FERNÁNDEZ MARCO, J.I., *Cascante, ciudad de la Ribera, t. II*, 2006.
- GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980, pp. 49-53.
- TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 340-362.
- TARIFA CASTILLA, M.J., “La imagen del poder de la nobleza navarra del siglo XVI a través de la promoción de obras de arte”, en el VI Congreso de Historia de Navarra, *Navarra: Memoria e Imagen*, Pamplona, SEHN, 19-22 de septiembre de 2006, pp. 507-522.

DICIEMBRE 2013

Un ejemplo de *Green Man* en la pamplonesa capilla de San Fermín

D. José Luis Molins Mugueta



Vista general de la
Capilla de San
Fermín.

La Capilla de San Fermín: construcción y reforma

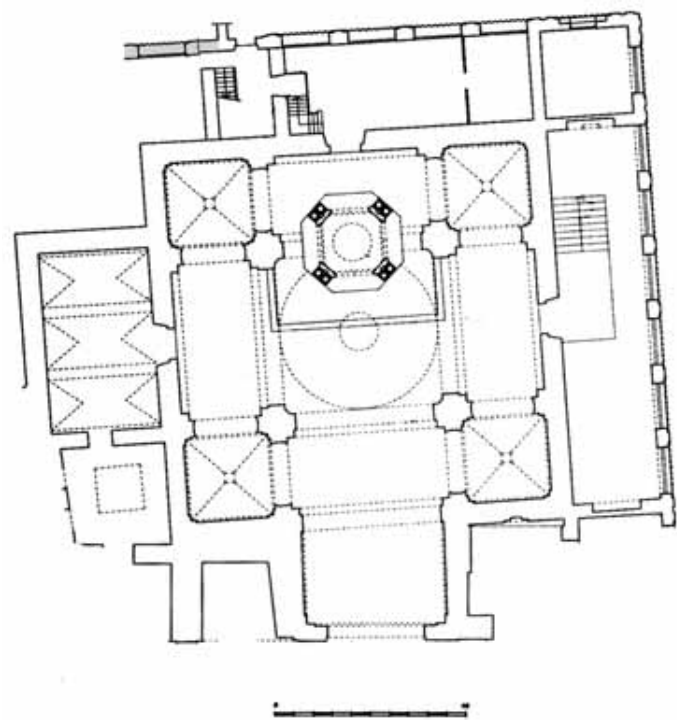
El deseo de erigir un cobijo digno para la imagen relicario de San Fermín llevó al Ayuntamiento de Pamplona a constituirse en promotor de su capilla, aneja al templo parroquial de San Lorenzo, que sería edificada entre los años 1696 y 1717, según planos de los tracistas Santiago Raón, Fray Juan de Alegría y Martín de Zaldúa. En la

financiación, dotada con fondos del municipio y canalizada mediante el ejercicio de su patronato, participaron también pamploneses y navarros de diversa condición, algunos residentes en Madrid, en su mayoría miembros de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, constituida en la Corte en 1684; y otros muchos, dispersos en Indias. Es, pues, ejemplo de empresa colectiva, institucional a la par que popular, que se encuentra a las puertas de cumplir su tercer centenario.

La planta y el alzado de la construcción son típicamente barrocos, como ya lo evidencia el exterior: se trata de una cruz griega inscrita en un cuadrado, abrazado por una doble ala con pretensiones de palacio, en dos pisos, el inferior de piedra con grandes arcadas, y el superior, de ladrillo y con vanos rectos, unos y otros enrejados. Los paramentos externos de la cruz, rematan en frontones triangulares, forma requerida por las cubiertas a doble vertiente. El centro viene ocupado por el tambor octogonal, que soporta una esbelta linterna, esta última reedificada por última vez entre 1823 y 1824.

En 1795 se derrumbó la media naranja y linterna, resultando en consecuencia un boquete de considerables proporciones. En cuanto fue posible se pudo pensar en acometer la necesaria reconstrucción; y la vez, de paso, en adecuar el ornato de la capilla al nuevo gusto académico, bien lejano del barroquismo originario. Convocado el

oportuno concurso al que acudieron cuatro conocidos maestros de obras, la reconstrucción fue adjudicada a Santos Ángel Ochandátegui, según el proyecto y los planos que había firmado en diciembre de 1797. Este durangués era mano derecha de Ventura Rodríguez en Navarra: había dirigido a pie de obra la traída de aguas a Pamplona desde Subiza y ahora se ocupaba de la dirección de los trabajos de la nueva fachada de la catedral, dos proyectos ideados por Rodríguez, imprescindibles para conocer la implantación del Academicismo en este Reino. Las obras, siguiendo el plan de Ochandátegui, se extendieron entre 1800 y 1805, iniciándose por la reconstrucción de la media naranja y linterna, para proseguir con la nueva ornamentación: medallones en las pechinas, sustitución de las antiguas tribunas dotadas de celosías por balcones abalaustrados; a la vez que la profusa decoración barroca de entablamentos y bóvedas se vio sucedida por los



Planta de la Capilla de San Fermín. Señalado en gris el arco aparecido en 2008 (Catálogo Monumental de Navarra).

actuales motivos sobrios, de estirpe académica; y las basas de los pilares, simplificadas. También se retrasó la posición del templete, antes centrada, hacia la cabecera. Se sustituyeron las ventanas por óculos, se modificaron las puertas de crucero y el gran arco de acceso, desde la nave de San Lorenzo. El gusto del momento aportó sobre esos vanos relieves escultóricos con motivos episcopales y un medallón con la escena del martirio del Patrono. Esta radical reforma interior hace de la capilla de San Fermín un hito importante del progresivo influjo académico sobre la arquitectura navarra, en la paulatina implantación del neoclasicismo, estilo llamado a tener intensa y larga perduración en esta tierra.

El *green man* sanferminero

Menos importancia tuvo la reforma de Ochandátegui en el exterior, aunque también la hubo. De hecho, nos vamos a ocupar de un aspecto plástico concreto situado aquí. El cuerpo cuadrangular envolvente antes mencionado insinúa cuatro lados, aunque solamente cuenta con dos -desiguales en longitud-, ya que los otros dos están ocupados, de una parte por el templo de San Lorenzo; y de la otra, por caserío. La crujía alineada con la puerta de la iglesia parroquial presenta ocho arcos, mientras que la otra cuenta con seis, de los que el último se embute parcialmente en el inmueble de viviendas, que corresponde al número 18 del Rincón de la Aduana. Una pintura debida a Miguel Sanz Benito, conservada en el Archivo Municipal de Pamplona, que representa el episodio coetáneo de la sublevación de O'Donnell en octubre de 1841, testimonia gráficamente este aspecto como ya existente en ese momento del siglo XIX.

Pero más allá existe otro arco, aparecido en fecha relativamente cercana al presente, en la primavera de 2008, con motivo del derribo de la pared que lo ocultaba, en el curso de unas obras de repriminación interior del portal. No difiere de los precedentes ni tampoco la parte superior de entablamento que está a la vista. El vano se muestra ciego mediante pared de ladrillo; y en ella se aprecia la marca de un antiguo óculo circular macizado y quizá también, la impronta de un vano rectangular anterior (recordemos que los óculos se prodigaron en el edificio, con ocasión momento de su reforma neoclásica, de 1800 a 1805). No se puede afirmar o negar la existencia de otro vano arcuado que

Aspecto de la arquería exterior de la Capilla de San Fermín a mediados del siglo XIX (M. Sanz Benito, *Sublevación de O'Donnell en 1841* (det.) Archivo Municipal Pamplona).





Arco ciego aparecido en interior de portal, con huellas de óvalo y ventana rectangular.

no tendría mayor importancia si no fuera por el motivo plástico que exhibe la clave del arco como ornato: no otra cosa que la representación de un *green man*, conocido tema de gran difusión en el tiempo, la geografía y las culturas. Se trata de la representación de un rostro humano mediante el empleo de elementos vegetales, a modo de roleos, que, en este caso, enmarcan los ojos, en forma de mechón sobre la frente y aladares sobre la posición de las sienes; así como los situados en lugar de carrillos y labios, alrededor de la boca, en la que se significan de forma natural dientes y lengua. Como tantas veces ocurre en escultura, la saliente nariz ha desaparecido, víctima sin más del tiempo o de un desafortunado golpe ocasional. La materia esculpida es una caliza de fácil labra, de tonalidad blanquecina, bien diferenciada en tono cromático de las dovelas grisáceas vecinas. Esta máscara conserva restos perceptibles de pintura negra en el globo ocular, que, como iris y pupilas, acentuaría la expresión de los ojos.

El *green man* situado en la clave del arco precedente.



Parece que la totalidad y cada uno de los arcos exteriores de la capilla dispuso de su correspondiente *green man*, esculpido en la respectiva clave. De hecho, hoy se aprecia el

empleo de la misma piedra blanquecina para todas las dovelas centrales. Sin duda para el ideario arquitectónico de Ochandátegui resultó imprescindible depurar las arquerías de elementos anecdóticos de estirpe barroca, prescindiendo de máscaras sentidas como caricaturescas. Para ello se procedió a un raído de las claves mediante cincel, que permitió sin mayor complicación igualar su superficie con el decurso liso de las roscas.

Por lo demás, en el proyecto inicial de Raón y consortes, los vanos de los arcos de piedra pudieron estar macizados en ladrillo, con ventanas rasgadas rectangulares, que fueron convertidas en óculos

durante las reformas acometidas entre 1800 y 1805. En 1806 el Cabildo de la Catedral vendió las rejas de hierro -331 arrobas y 25 libras de peso- procedentes de las capillas de la seo entonces reformada, para confeccionar, previa fundición, los enrejados que ahora cierran la galería baja del circuito exterior de la Capilla de San Fermín. Entonces quedaron diáfanas y al aire las arquerías, tal como claramente atestigua el referido cuadro, pintado por Sanz Benito en 1841, en todos sus arcos, excepto el que hasta ahora ha permanecido oculto, que resta como testigo de la situación precedente.



Green man: significado y antecedentes

Permitaseme una referencia como simple encuadre, necesariamente breve, porque el tema del *green man* ha sido y es objeto de numerosos estudios y abordajes, que van desde lo científico hasta lo esotérico y, por consiguiente, es copiosa la bibliografía. El origen del término se debe a la inglesa Julia Somerset, de soltera Hamilton, más conocida por su matrimonio como Lady Raglan, quien publicó en 1939 en “Folklore Journal” el artículo *The Green Man in Church Architecture*. En él se define como *green man* (“hombre verde”) la representación de un rostro humano, obtenido total o parcialmente por el empleo de elementos vegetales -con preferencia hojas de plantas a las que se pueden incorporar flores o frutas-, cuyos brotes parten de la boca, nariz u ojos, para describir caprichosas circunvoluciones en forma de cabellera, barba, orejas u otras partes de la cara. Sorprende la presencia de este motivo en culturas alejadas en el tiempo y el espacio, como pueden ser la India o el Iraq antiguo. El “hombre verde” aparece frecuentemente relacionado con deidades de la vegetación y se le puede concebir como símbolo del renacimiento periódico de la naturaleza en primavera y, por ende, propiciador de las cosechas y de los frutos de la tierra, imprescindibles para la supervivencia del hombre.

Lo cierto es que se documentan ejemplos en los artes romano y bizantino, que transmitieron el modelo al mundo cristiano medieval. En occidente proliferó a lo largo de las etapas del románico y del gótico con ritmo creciente. En los países germánicos se le denomina *blattmaske*, y en Francia, *la masque feuillu*; lo que da noción de su capacidad expansiva. Sin forzar conceptos se le puede vincular con Cristo, tanto por atribuirle capacidad apotropaica -es decir, propiciadora de bienes y ahuyentadora de peligros-, cuanto por su carácter más trascendente, de renacimiento y resurrección. De modo que las máscaras frondosas aparecen en la arquitectura religiosa europea, bien que en lugares secundarios,

Composición fotográfica de los arcos, con green man incorporado.



Máscaras vegetales de: templo jainista (Rajastán, India), s. VIII. Abadía de Cluny (Francia), s.XIII. Tres dibujos de V. de Honnecourt. Y catedral de Bamberg (Alemania), s.XIII.

decorando ménsulas, capiteles, claves de arco; y también en el mobiliario, adornando, por ejemplo, algunas *misericordias* de sillerías de coro. Un ejemplo significativo de representación de *masque feuillu* en pergamino lo constituye el *Livre de portraiture* (c. 1235 d.C), conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, obra del mazonero itinerante Villard de Honnecourt. Este maestro, nacido en la región francesa de Picardía, viajó por diversos países europeos, tomando notas y dibujos de aspectos de las construcciones góticas, a su juicio de singular interés.

La aplicación por los obispos de los criterios aprobados en el Concilio de Trento sobre la veneración de las reliquias de los santos y de las sagradas imágenes, adoptados en la sesión XXV, los días 3 y 4 de diciembre de 1563, al disponer que nada profano se viera en los templos, supuso de hecho el final de los *green man* en la arquitectura religiosa. Esto fue así en los países de obediencia católica, pero no en los protestantes, como es el caso de la Gran Bretaña, ejemplo continuado, que llega hasta nuestros días, de adhesión secular a

este asunto plástico. Sin embargo ningún problema tuvo la máscara frondosa para su representación en el ámbito de la arquitectura civil de las naciones católicas, perdurando en la arquitectura de palacios, villas y jardines, con abundantes ejemplos, singularmente en el renacimiento francés o durante el romanticismo alemán. En Italia, a finales del siglo XVI, el manierismo fantástico llevaba a Giuseppe Arcimboldo a ejecutar caprichosos retratos a base de combinar hábilmente elementos vegetales de minuciosa plasmación individual.

La Navarra medieval no es ajena a la presencia del *green man* en su arquitectura templaria. Así lo avalan los ejemplares sobre ménsulas en la cabecera de la ermita de San Miguel, de Ujué; se trata de un edificio gótico inicial, del siglo XIII, con reminiscencias todavía románicas, inspirado en modelos franceses del Midi. Mayor mención por su peculiaridad, calidad estética y grado de conservación merece el *green man* situado en la arquivolta exterior de la portada de Santa María, de Olite, obra cercana en fecha a 1300. Este “hombre frondoso” tiene una doble stirpe posible: por un lado el propio

G. Arcimboldo, *Retrato del Emperador Rodolfo II como el dios Vertumno*. 1590.



asunto, tan del gusto insular, sumado a la presencia en la portada de algunos detalles decorativos, escasos en Francia y frecuentes en Inglaterra, llevan a pensar en un origen inglés (máxime si se considera para ese momento la contigua cercanía de Navarra con el Ducado de Aquitania, entonces perteneciente a la corona británica). Pero por otro, el Reino de Navarra se mueve en la órbita francesa y de hecho Felipe el Hermoso, casado con Juana I, pasa a ser rey de Francia y de Navarra en 1285; y la Casa de Francia reinaría también en Navarra hasta la muerte de Carlos el Calvo, en 1328. Argumento histórico éste de alguna solidez para defender la filiación francesa directa del *green man* de Olite, mediante la adopción de modelos inspiradores procedentes del área parisina.

Las referencias navarras al tema en la primera mitad del siglo XIV pueden cerrarse con la triple mención de los *green man* existentes en las dependencias claustrales de la Catedral de Pamplona: uno esculpido en la cara interna del dintel de la Puerta del Amparo; y los otros dos, en sendas ménsulas de la que fue sala capitular, popularmente conocida como Capilla Barbazana (en atención a ser el lugar de enterramiento del obispo Arnaldo Barbazán, fallecido en 1355).

En estas dos máscaras se representan los dos sexos, el masculino, propiamente *green man*, y el femenino, *green woman*, mucho menos frecuente. Los especialistas atribuyen su labra a Guillermo Inglés, cuyo apelativo indica su origen, un escultor británico con posible itinerario profesional en Normandía y Aquitania, que trabajó también en la Catedral de Huesca (1338) y cuya fachada se le atribuye.

Todos estos ejemplos propios del arte medieval navarro coinciden con el *green man* de la Capilla de San Fermín únicamente en el tema, confirmando lo exitoso de un motivo que llega a nuestros días sin ninguna carga conceptual; hoy se puede encontrar lo mismo como reclamo de una entidad ecologista que como adorno de una grifería o de un pica-portal. Ya tenía idéntico sentido, meramente ornamental y alejado de idearios simbólicos, en la arquitectura barroca de principios del siglo XVIII.

En la calle Mayor de Pamplona, entre 1709 y 1716 se terminaba la labra de la fachada del palacio de los marqueses de San Miguel de Aguayo, hasta hace poco conocido como colegio de Teresianas, edificio bien próximo a la capilla de San Fermín, inaugurado en 1717. Precisamente en el dintel de su portada se aprecia la representación de un *green man*. La cercanía de ambas construcciones y su coincidencia temporal lleva a pensar que la repetición del mismo motivo plástico responde a algo más que mera coincidencia. Al afecto y buen criterio, ya demostrado, de los vecinos del portal donde ha aparecido y, en definitiva, a las Administraciones responsables de la defensa del patrimonio pamplonés y navarro compete la conservación del *green man* sanferminero.



Green man en la portada de Santa María de Olite (c. 1300).



Arriba:
Representación de
green man en el dintel
de la portada del pala-
cio de los marqueses
de San Miguel de
Aguayo de Pamplona

Abajo:
Ménsulas de la sala
capitular (Capilla
Barbazana) de la
Catedral de Pamplona.



Bibliografía

ANDUEZA UNANUA, P., *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII. Familias, urbanismo y ciudad, Pamplona, Gobierno de Navarra - Institución Príncipe de Viana, 2004.*

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., "El gótico navarro en el contexto hispánico y europeo" en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. 8.* Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra, 2008

GARCÍA GAÍNZA, M.C. Y OTROS, *Catálogo Monumental de Navarra. III, Merindad de Olite.* Pamplona, Institución "Príncipe de Viana", Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1985.

GARCÍA GAÍNZA, M.C. Y OTROS, *Catálogo Monumental de Navarra. V***, Merindad de Pamplona. Pamplona.* Pamplona, Institución "Príncipe de Viana", Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1997.

MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona.* Pamplona, Diputación Foral de Navarra-Institución "Príncipe de Viana", Ayuntamiento de Pamplona, 1974.

URANGA, J.E. - ÍÑIGUEZ, F., *Arte Medieval Navarro*, vols. 4 y 5. *Arte Gótico.* Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1973.



Carlos Antonio Rey VII de Navarra y IV de Castilla.



Catedral de Tudela. Capilla del Espíritu Santo.