

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 aporten novedades para su conocimiento. También se pondrá especial interés en la presentación y difusión de objetos pertenecientes a las denominadas artes suntuarias que, por haberse considerado 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 de las diferentes obras.

ENERO 2008

La copa de Nautilo del Monasterio de Santa María la Real de Fitero

D^a. Carmen Heredia

Copa de Nautilo.

Uno de los objetos artísticos más interesantes del monasterio de Santa María la Real de Fitero es una copa de nautilo de la segunda mitad del siglo XVI, pieza única y excepcional en el conjunto del patrimonio artístico de Navarra. Durante varios siglos se utilizó como naveta litúrgica, pero en su origen se fabricó como una pieza civil de uso profano. De hecho, estas copas, formadas por conchas de nautilo sobre pie y guarnición de plata, se pusieron de moda en Europa durante la segunda mitad del quinientos y servían como copas de ceremonia o con función estrictamente ornamental y suntuaria en los aparadores domésticos de las viviendas acomodadas. Sus delicadas formas y materiales las convirtieron en objetos muy apreciados por su carácter raro y exótico, hasta el punto de que su presencia se hizo casi imprescindible en las colecciones privadas, donde solían ocupar un lugar destacado en las “cámaras de las maravillas” propias del coleccionismo fantástico manierista.

Hasta hace muy poco tiempo, se consideraban productos trabajados íntegramente en talleres europeos a partir de la concha natural. No obstante, según los últimos estudios publicados, la mayor parte de estos nautilos los importaron los portugueses desde China a través del puerto de Cantón y, al parecer, las decoraciones vegetales o figuradas que ostentan la mayoría de las conchas fueron grabadas en su mismo lugar de origen. Así sucede con algunos de los ejemplares del Museo degli Argenti del palacio Pitti de Florencia.

En España se conservan varios ejemplares en colecciones particulares, pero su presencia en los ajuares eclesiásticos es muy escasa, bien porque la concha de nautilo, al ser un material muy frágil y delicado, resultaba poco práctica y funcional para un uso y manipulación continua y persistente en las ceremonias litúrgicas bien porque dicha fragilidad ha hecho que desaparecieran. En cualquier caso, en la actualidad sólo tenemos noticia de las piezas conservadas en la Seo de Zaragoza, la colegiata de Pastrana (Guadalajara) y ésta del monasterio de Fitero (Navarra). La de la Seo la donó Mosén Juan de Torrellas antes de 1482 y las dos últimas pertenecen a la segunda mitad del siglo XVI y sirvieron como navetas, razón por la que nos han llegado en avanzado estado de deterioro, con la concha rota.

La de Pastrana, que se fabricó en Nuremberg hacia 1560-75, lleva las armas de los Silvas y Mendoza y su donante se ha identificado con fray Pedro González de Mendoza en 1646. La de Fitero, de hacia 1570-85 y en peor estado de conservación,



Dragón de remate.
Detalle.

quizás por haber sido utilizada con mayor frecuencia, la regaló el castellano Fray Luis Álvarez de Solís, prior de la milicia de Calatrava, visitador perpetuo de los monasterios navarros, abad del de Fitero entre 1582-1585 y personaje muy allegado a Felipe II desde muchos años atrás, circunstancias que propiciarían, sin duda, algún viaje por Alemania o Flandes. Pero el origen y la trayectoria de esta pieza resulta todavía más complejo de lo que cabría esperar. Igual que algunos ejemplares del museo florentino, con los que guarda estrecha semejanza, la concha del nautilo pudo ser importada por los portugueses desde China, donde debieron tallarse sus estilizados motivos vegetales, pero, en Nuremberg o en algún otro centro próximo se le añadió la primitiva montura de plata labrada con el dragón fundido en el remate, así como la decoración pictórica que todavía ostenta. El inusual repertorio de insectos pintados sobre la superficie del nautilo, que incluye escarabajos, moscas, mosquitos o libélulas, entre algunos otros animales más o menos repulsivos, contrasta con la delicadeza técnica de sus trazos, de acuerdo al peculiar gusto y estética manieristas que reflejan algunas obras del famoso artífice de Nuremberg Wenzel Jamnitzer, como la fuente del museo del Louvre, la campanilla del Museo Británico y, sobre todo, la escribanía del Kunsthistorisches de Viena. En cambio, el diseño del pie y del astil, labrados en plata sobredorada, ofrece, igual que en el caso del nautilo de Pastrana, cierto parentesco con obras castellanas contemporáneas.

Es decir, cabe la posibilidad de que el nautilo, trabajado e importado de China y montado en plata en Nuremberg o en algún otro taller centroeuropeo, se recompu-siera después sustancialmente en talleres castellanos cercanos a la corte de Felipe II, quizás por pérdida o deterioro de alguna de sus partes primitivas, antes o después de pasar a propiedad del abad de Fitero. En cualquier caso, fue este prelado el que lo regaló al monasterio navarro donde se ha venido utilizando como naveta litúrgica, lo que debió precipitar su actual estado de conservación.



Insectos pintados en la copa. Detalle.

FEBRERO 2008

Azafate de plata de José de Yavar

D. Ignacio Miguéliz Valcarlos



José de Yavar, "Azafate", h. 1755.

El periodo de prosperidad y enriquecimiento que se vivió en Pamplona a lo largo del siglo XVIII propició el desarrollo del arte de la platería, ya que el gusto por el lujo y el boato propio del barroco hizo que toda obra fuese susceptible de ser realizada en plata. Debido a ello, las familias integrantes del patriciado de la ciudad acrecentaron sus alhajas argénteas no sólo con obras de uso doméstico, sino también con piezas de aparato o de representación, valoradas por su belleza artística, con un fin suntuario, tal y como ocurre con el azafate que nos ocupa, ya que la riqueza decorativa en su labra, que no ofrece una superficie lisa, lo hacen inviable para la finalidad a la que su tipología lo destinaba, la de servir de asiento a otro tipo de objetos o viandas en su presentación o servicio.

Efectivamente, este azafate, que se puede datar hacia 1755, presenta una rica decoración repujada que recubre por completo la superficie ovalada del mismo, for-



“Azafate”.
Emblema historiado.

mada por una orilla recta de boca moldurada, un campo cóncavo y un emblema convexo e historiado. La decoración se articula por medio de ces y rocallas, simples y en abanico, que se disponen, de manera simétrica, en los ejes y espacios intermedios, todo ello dispuesto sobre una malla de rombos con puntos en los ángulos, y que alternan con hojas de cardo, ces y elementos florales, sobre una superficie lisa, que rodea todos los motivos decorativos. En el emblema, con un marco de ces, se dispone, inmerso en una paisaje natural, un jabalí del que mana un chorro de agua por su boca, a la manera de una fuente.

Presenta estampadas en el reverso sendas marcas de localidad y de autor, así como la burilada, tal y como estipulaban las normas de marcaje en Navarra, correspondientes a Pamplona y a José de Yavar. A pesar de que el punzón de Pamplona se encuentra en gran parte frustrado, se puede identificar con la segunda variante de la marca de Pamplona utilizada a lo largo del setecientos, una doble P con corona de tres picos y borde inferior curvo, empleada entre la década de los años 20 del siglo XVIII y la década de los años sesenta de dicha centuria, cuando fue sustituida por una versión muy similar a ésta, en la que variaba la grafía y el tamaño de la misma. Mientras que la marca de autor, YAVAR, se corresponde con uno de los punzones utilizado por el platero pamplonés José de Yavar (1713-1777), hijo del también maestro Hernando de Yavar (1671-1725), con quien se formó en un primer momento, pasan-

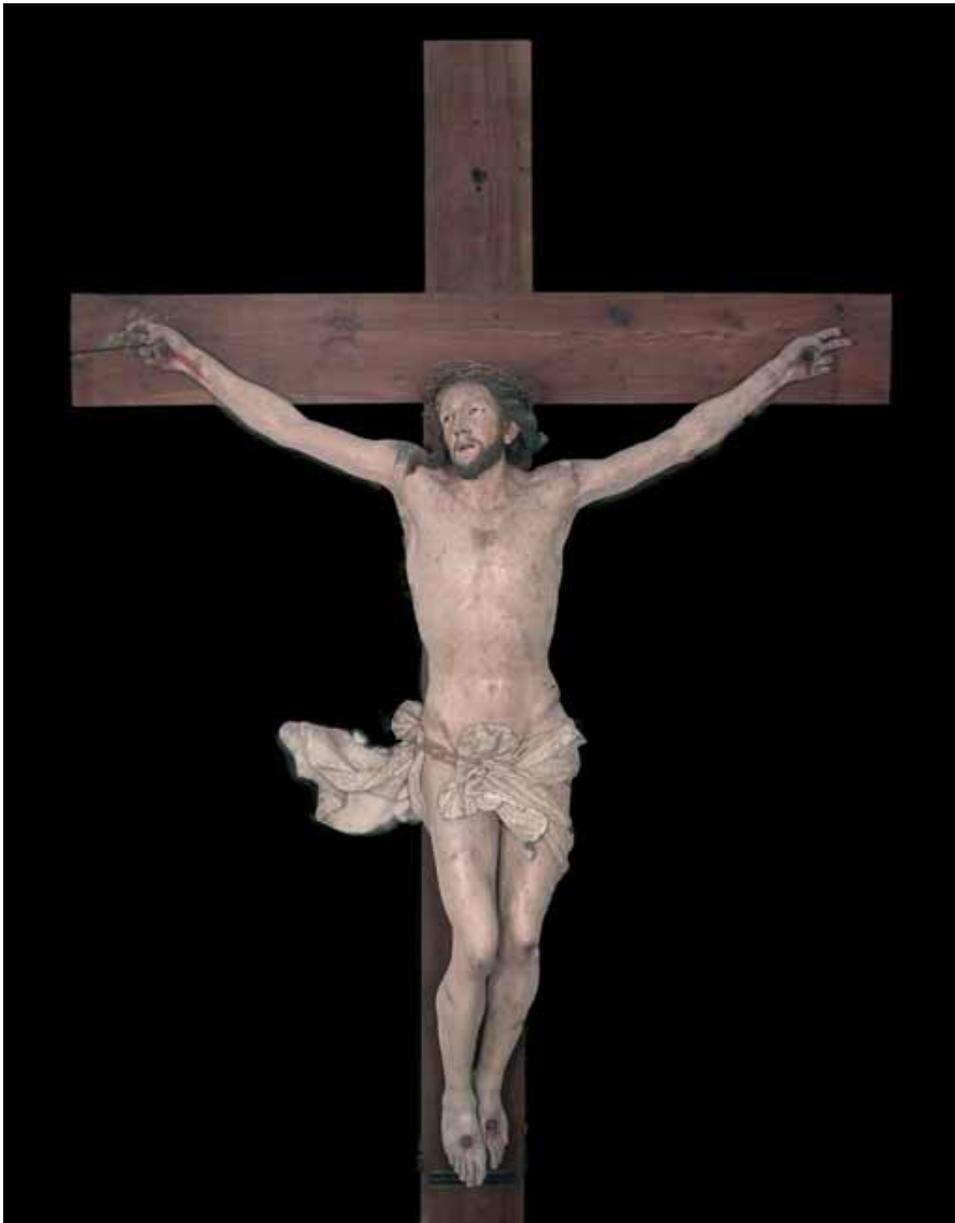
do posteriormente a terminar su aprendizaje en el taller del platero zaragozano José de Godoy, donde estuvo seis años. Este artífice obtuvo el grado de maestro platero en 1728, con el dibujo de una pila de agua bendita, de bello diseño, muy correcta en el trazo y profusamente decorada con motivos vegetales. Como ya hemos dicho utilizó dos tipos diferentes de marca personal, parece ser que indistintamente, sin que una sustituyese a la otra en el tiempo, por un lado una cabeza con yelmo, y por otro su apellido dispuesto en una sola línea y en letras mayúsculas, tal y como figura estampada en el azafate aquí estudiado. Numerosas son las obras de José de Yavar que han llegado hasta nuestros días, todas ellas piezas religiosas, salvo el azafate aquí presentado, que se constituye como la única de las obras civiles conocida de este maestro, a pesar de que sabemos que recibió numerosos encargos por parte de comitentes particulares. Entre sus obras religiosas podemos mencionar el busto relicario de la Magdalena de la Catedral de Pamplona, la cruz procesional de Pitillas, las crismas de Echarri, la custodia de Azpilcueta, etc.

La tipología de azafate experimentó un gran predicamento en el segundo tercio del siglo XVIII entre los plateros de Pamplona, como lo demuestra el hecho de que en las ordenanzas de la hermandad de San Eloy de dicha ciudad de 1743, en el punto 25, relativo al examen para obtener el grado de maestro, se incluyese una lista de doce piezas de plata y nueve de oro, entre ellas un “*azafate prolongado labrado en follajes y flores, en medio una Historia de medio relieve, de peso de veinte y seis onzas, poco más o menos*”. A lo aspirantes a obtener el título de maestro platero se les daba a elegir tres piezas entre las que se incluían en el citado listado, y éstos debían primero dibujar el diseño de la obra escogida para posteriormente labrarla. Las ordenanzas también exigían que el azafate dibujado debía de tener una “*Historia de medio relieve*”, como es lógico ubicada en el emblema, a diferencia de lo realizado en otros talleres, donde los azafates de este tipo presentan mayoritariamente decoración de elementos vegetales. Debido a esto son varios los ejemplos de azafates historiados que nos encontramos procedentes del taller de Pamplona en estas fechas, como el conservado en la iglesia de Segura (Guipúzcoa), obra del platero Lorenzo Laoz (†1795), que presenta en el emblema un Putti montado en un carro tirado por una cabra. Igualmente, y a pesar de que en las citadas ordenanzas se especificaba que el azafate debía estar labrado en follajes y flores, el cambio y la evolución en el gusto, superado ya el pleno barroco, hizo que estos elementos se sustituyesen por ces y rocallas, simples y en abanico, más acordes con el gusto del momento, tal y como podemos apreciar en el Libro de exámenes de los plateros de Pamplona, donde gracias a la elección por parte de varios maestros del azafate como pieza de examen, podemos apreciar la evolución que sufrió esta tipología a lo largo del setecientos, ajustándose sus motivos decorativos a los nuevos gustos y estilos, desde el barroco al clasicismo.

MARZO 2008

A propósito del Cristo de la Agonía de Urbasa,
obra de Jacobo Bonavita

D. Ricardo Fernández Gracia



Jacobo Bonavita,
"Cristo de la
Agonía", 1703.

En 1952 el Padre Jacinto Clavería publicaba una fotografía y un breve comentario del Cristo de Urbasa, en el que recoge el juicio del Padre Palazuelo sobre el parecido de la talla con la del Cristo de Limpias. También da cuenta de la firma del escultor Jacobus Bonavita que ostentaba la pieza y de la fecha no del todo correcta, ya que transcribe como 1705, en donde dice claramente 1703, tal y como se hace notar en el *Catálogo Monumental de Navarra*. En fechas recientes ingresó en el Museo de Navarra, abandonando para siempre un lugar para el que fue concebido a comienzos del siglo XVIII.

Estos párrafos quieren ser, ante todo, una reflexión sobre la obra de arte como un bien cultural condensador de historia, estética, uso y función e imagen propiamente dicha. El dato de ejecución es una nota más para interpretar la pieza y una correcta lectura y valoración necesita otras noticias acerca de su promotor y de su devenir histórico.

Nueva imagen de los Ramírez de Baquedano, marqueses de Andía

Si queremos acercarnos a la verdadera significación de esta soberbia escultura napolitana, ubicada durante tres siglos, en el corazón de uno de los parajes más hermosos de Navarra, desde aquel lejano 1703, en que fue ejecutada, hemos de identificar no sólo a su lejano autor, sino a quien la hizo posible y para qué la mandó tallar.

Los datos históricos hablan por sí solos de un linaje, el de los Ramírez de Baquedano, originario de las Améscoas. Más concretamente, nos lleva a don Diego Ramírez de Baquedano (1617-1695), natural de San Martín de Améscoa, que realizó una carrera ascendente a lo largo de sus setenta y ocho años, que culminaría con la concesión de un título nobiliario, el de San Martín de Améscoa, que sería sustituido en el mismo año de su muerte, por el marquesado de Andía, ante las protestas de los habitantes de aquellas tierras.

Su hijo don Juan Ramírez de Baquedano, en quien recayó el marquesado en 1700, se hizo cargo de dar la imagen social que correspondía al título nobiliario y mandó construir el palacio y la basílica en honor del Santo Cristo, en una operación de mostrar a todos aquellos pueblos, de manera harto visible, el lugar que había obtenido su linaje y daba nombre al título nobiliario.

Don Juan Ramírez de Baquedano fue colegial de Santa Cruz de Valladolid, en cuya universidad se graduó en leyes y derecho canónico. En 1681 tomó posesión de Alcalde de Corte en Pamplona, en 1686 ascendió a Oidor del Real Consejo de Navarra, en 1687 obtuvo la plaza de Alcalde de Casa y Corte de Madrid y en 1695 vistió el hábito de la Orden de Calatrava. Finalmente, en 1700, al mismo tiempo que recaía sobre su persona el título nobiliario de su padre, ingresó en el Consejo de Castilla, organismo que presidió, interinamente, entre octubre de 1715 y febrero de 1716.

Don Juan, desde la capital de España, se preocupó de levantar un palacio que pregonase visualmente de su nuevo *status*. Para ello envió planos que pusieron en ejecución, en torno a 1705, canteros de Estella, Salvatierra y la Trasmiera. Un gran palacio torreado

que recordaba la típica disposición de los palacios de armería con asiento en las Cortes de Navarra, a las que asistió entre 1684 y 1724.

Una singular escultura napolitana para un nuevo patronato eclesiástico

La nueva situación social se acompañó de la obtención del patronato sobre la capellanía real erigida por orden de Felipe II, en aquellos montes reales, en 1594, para el servicio espiritual de los pastores, para lo cual el marqués hizo construir en una de las alas del nuevo palacio una capilla conocida como basílica del Cristo de la Agonía, a la que dotó espléndidamente no sólo con la imagen napolitana, sino con un conjunto de retablos y esculturas. En 1705 fue ratificada la concesión del patronato de la capellanía a favor del marqués. Del retablo mayor se encargó, en aquel mismo año de 1705, una cuadrilla de maestros de procedencia cántabra: Juan Alonso de la Riba, Antonio del Camino, Jacinto Ruiz y Juan Antonio Calderón. Todos ellos se comprometieron a labrarlo con columnas salomónicas “*acogolladas*”, en referencia al adorno de los citados soportes.

Para presidir aquel conjunto el marqués ya había tomado providencias, encargando una delicada escultura en la capital del virreinato de Nápoles, de donde habían llegado a diferentes puntos de España y también a Navarra, notables ejemplos que daban constancia por se de un particular modo de entender la plástica en madera policromada. Virreyes como los condes de Peñaranda o Monterrey, cardenales, obispos y otros cargos de la administración habían remitido destacadas esculturas a numerosos puntos de la península.

La persona que, sin duda, recibió el encargo de gestionar personalmente la adquisición del Crucificado debió ser el mismísimo virrey de Nápoles, don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona, que estuvo en aquel puesto entre 1702 y 1707. El marqués de Andía conocía perfectamente al duque que había sido anteriormente virrey de Navarra, entre 1691 y 1692. El duque había nacido accidentalmente en Marcilla en 1650, y ha pasado a la historia como fundador de la Academia Española y una de las inteligencias más preclaras de su época, que conocía el francés, el italiano, el alemán, el latín, el griego y un poco de turco y mantenía correspondencia epistolar con varios sabios europeos.

Con semejante mediador, no se podía esperar sino una pieza de exquisita factura, acorde con los gustos de una persona cultivada. El escultor encargado de su factura fue uno de los mejores del virreinato, Giacomo Bonavita, del que da cuenta Bernardo de Dominici en su obra *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* publicada entre 1752 y 1753, en la que afirma que trabajó para distintos puntos del virreinato y para muchos particulares con preciosismo y virtuosismo. Este maestro pudo ser hijo de un Jacopo Bonacita, activo a mediados de siglo y fallecido en 1656 y hermano o pariente de Giovanni Bonacita, autor de una imagen de Santa Catalina en 1727.

Iconográficamente hay que añadir que Bonavita, por propio deseo o por el del comitente, representa a Cristo con cuatro clavos, en sintonía con los escritos de Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* y las visiones de Santa Brígida.

La escultura de madera policromada, muestra la pericia de su autor, que se traduce en la belleza y finura del modelado de su anatomía, rostro y pliegues del paño. El cuerpo de tamaño natural, revela un clasicismo, sin estridencias de ninguna clase, que contrasta con el barroquismo del paño de pureza, muy volado y atado con una cuerda para dejar al desnudo parte de su cadera y pierna, utilizando un recurso muy usado por otros maestros del siglo XVII. La corona de espinas es un elemento postizo para enfatizar más en un realismo buscado, con el que cooperan asimismo los ojos de vidrio, los dientes posiblemente de pasta y el cabello y barba de aspecto naturalista. Una encarnación mate con ricos matices revaloriza la pieza. El conjunto posee esa elegancia y ligereza de las obras importadas de Nápoles, siempre demandadas desde España y anotadas cuidadosamente en inventarios con su procedencia, como evidente signo de prestigio.

En clave de oración y culto

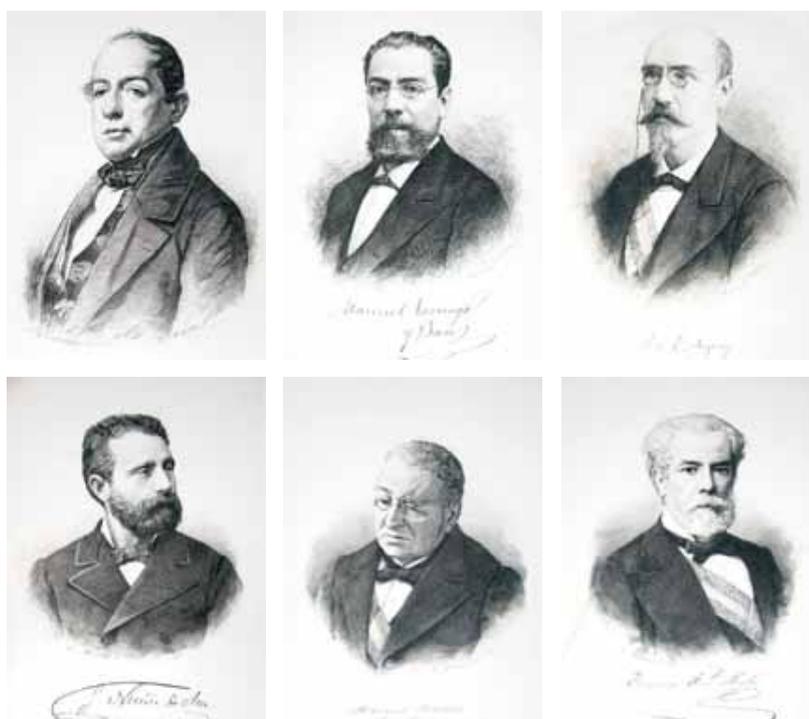
Tal y como hemos señalado, el santuario anejo al palacio se construyó para dejar bien claro que el patronato de la capellanía real para servicio de los pastores, había pasado a manos del marqués. En ese hecho y en la nueva imagen del linaje con su nuevo palacio, radica el encargo y la llegada de la imagen a Urbasa. No restaba sino que el marqués don Juan Ramírez de Baquedano potenciase su culto, de una manera muy especial.

En el *Diccionario de la Real Academia de la Historia* de 1802, leemos en referencia a Urbasa: “en su cima hay un palacio del marqués de Andía, que mantiene capilla de la advocación del santo Cristo de las Agonías, que es de mucha devoción en los contornos. Hay un capellán de cuenta del marqués”. La advocación de la imagen pasó, por tanto, a titularse “de las Agonías” en lugar del primitivo título “de la Agonía” y su culto se fue incrementando.

Por lo demás, cuantos visitantes y devotos se han acercado a lo largo de tres siglos al santuario han tenido oportunidad de contemplar la imagen y orar ante una escultura que fue concebida para excitar el sentimiento de compasión, haciendo al contemplador copartícipe del sufrimiento allí representado. Los oradores, escritores y músicos de los siglos pasados se colocaban con su palabra -escrita, cantada o hablada- entre los fieles y la imagen. En sus sermones trataban de enseñar, deleitar y mover conductas, en aras a marcar comportamientos, no sólo deleitando y enseñando, sino moviendo los afectos de los corazones devotos para provocar compasión, amor, temor, esperanza, dolor de los pecados, admiración de las obras divinas o menosprecio del mundo.

ABRIL 2008

**Grabados de Bartolomé Maura
en la biblioteca de la Universidad de Navarra**
D^a. M^a. Gabriela Torres Olleta



Arriba por la izquierda
retratos:
Antonio Gil de Zárate,
Manuel Tamayo y Baus, y
José Echegaray.

Abajo por la izquierda
retratos:
Gaspar Núñez de Arce,
Manuel Bretón de los
Herreros, y Tomás
Rodríguez Rubí.

En el Fondo Antiguo de la biblioteca de la Universidad de Navarra se conservan una serie de grabados de Bartolomé Maura y Montaner que merecen ser conocidos por su calidad y valor histórico.

El conjunto comprende los retratos de Antonio Gil y Zárate; Manuel Tamayo y Baus; José Echegaray; Gaspar Núñez de Arce; Manuel Bretón de los Herre-ros; Tomás Rodríguez Rubí; Narciso Serra; Juan Eugenio de Hartzenbusch; Adelardo López de Ayala; Francisco Martínez de la Rosa; Ventura de la Vega y Julián Gayarre. Todos estos personajes,

excepto Julián Gayarre, fueron hombres de letras relevantes en su época, y aparecen en los dos tomos de Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX (1886), con su correspondiente retrato grabado por Maura, autor también de la anteportada. La obra lleva un extenso prólogo del político y escritor Antonio Maura, hermano de Bartolomé. Curiosamente en estos voluminosos tomos de enaltecimiento del teatro español no se cita al grabador, considerándose los retratos un mero adorno.

Bartolomé Maura y Montaner nació en octubre de 1844 en Palma de Mallorca donde comenzó su formación académica. Murió en Madrid en 1926. A esta ciudad había llegado en 1868 para estudiar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, y allí tuvo la fortuna de contar con maestros como Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera.

En la segunda mitad del siglo XIX el grabado en metal experimentó en España un renacimiento, que para Lafuente Ferrari puede explicarse por la instauración de las Exposiciones Nacionales y por la creación de la Escuela de Bellas Artes. Maura acudió a lo largo de su carrera a numerosas exposiciones y consiguió varios premios. En 1873 ganó la primera medalla en su especialidad con un grabado que reproducía Las Lanzas de Velázquez. Destacó bastante en esta modalidad de grabados de “interpretación”, tanto de la obra de Velázquez, por la que sintió un gusto especial, como de Murillo, José de Ribera, Zurbarán, Carducho, Goya, Pradilla, Rosales, etc. Es interesante el comentario de Federico de Madrazo en carta dirigida a su hijo Raimundo (marzo de 1871) sobre las piezas presentadas para su envío a la Exposición Internacional de Londres: “*se han presentado aquí poquísimas cosas [...] entre los grabados hay algunos bastante buenos de Maura (aguas-fuertes de cuadros de Velázquez)*”. Maura fue una de las figuras principales de esta corriente innovadora del resurgir del grabado al aguafuerte, defendiendo firmemente su función artística y divulgadora, aunque, como señala Jesusa Vega, “*con unos planteamientos anacrónicos dado que los métodos fotográficos abrían la vía decisiva para la difusión de las pinturas de los museos españoles*”.

El grabador conoció en vida el éxito y fue admirado como el “*principal grabador español de la época*”. García Melero publicó el cursus honorum del artista: en 1877 fue nombrado Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III; en 1883 comendador de la Real Orden de Isabel la Católica; en 1899 académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, etc.

Se han citado ya dos campos o géneros tratados por el artista: los retratos y los grabados de reproducción de pinturas. Quedan por citar otras dos especialidades en las que también destacó, la medallística y el grabado de billetes de banco.

Los retratos del FA de la UN están fechados entre 1880 y 1886 y forman parte de la galería de personalidades ilustres del XIX que Maura realizó en diversas series. Todos han sido ejecutados con la técnica del aguafuerte. En este método la lámina se recubre con un barniz sobre el que se dibuja con una punta metálica, para después



Arriba por la izquierda
retratos:
Narciso Serra, Juan
Eugenio de Hartzenbusch,
Adelardo López de Ayala.

Abajo por la izquierda
retratos:
Francisco Martínez de la
Rosa, Ventura de la Vega,
Julián Gayarre.

sumergirla en el aguafuerte que ataca al metal en las líneas en las que ha desaparecido el barniz. Los perfiles de estas líneas no son tan precisas como en los grabados a buril, y su aspecto es más nervioso. El desgaste irregular del metal provoca una acumulación igualmente irregular de la tinta, que se percibe muy bien al tacto, y que matiza finamente las calidades de las telas o la tersura de las bandas con efectos pictóricos.

Maura ha sido considerado uno de los grabadores españoles más importantes del último tercio del siglo XIX y comienzos del XX, aunque su obra esté hoy un tanto infravalorada. Los retratos especialmente, están formalmente alejados de los gustos estéticos actuales y resultan demasiado “académicos”. Si a esto sumamos el olvido o desconocimiento de muchos de los “personajes ilustres” del siglo XIX (Núñez de Arce, Echegaray, Gil de Zárate, etc.) el resultado es que estas láminas no son muy apreciadas por el público mayoritario. Sin embargo en su momento le proporcionaron cuantiosa fama y dinero. Y por si todo esto fuera poco, hay que añadir que Maura fue un trabajador incansable y dejó una obra abundantísima. Es significativo de lo que estoy comentando el hecho de que ahora mismo se puedan encontrar en librerías de viejo grabados de Maura, de gran calidad artística en su género, por muy poco precio.

El caso diverso del retrato de Julián Gayarre -sobre el que preparo un estudio particular- tiene el atractivo añadido de llevar una dedicatoria autógrafa del tenor al ingeniero Enrique de León y Mesonero. Quizá en otra ocasión pueda ser la “pieza del mes” de esta Cátedra.

MAYO 2008

**Incursión en el cerro de San Cristóbal
por parte de las tropas realistas, por Nemesio Lagarde (1875)**
D. Eduardo Morales Solchaga



Nemesio Lagarde.
"Cerro de San
Cristóbal". 1875.

La tercera guerra carlista, que asoló al territorio español de 1872 a 1876, fue particularmente cruenta en la capital del viejo Reino, no tanto por las pérdidas materiales y humanas sino porque se mantuvo sitiada por el ejército rebelde desde septiembre de 1874 hasta febrero de 1875. Durante este tiempo, como se dilucida de las numerosas crónicas y testimonios, los habitantes de la ciudad sufrieron no pocas penurias y menoscabos. Como ya se expuso en la primera de las "piezas del mes" de la presente página web, la tercera guerra carlista se muestra más cercana al espectador, puesto que se reflejó con multitud de litografías, merced al buen hacer de los corresponsales, tanto en las revistas nacionales, destacando sobremanera *La Ilustración Española y Americana*, como en magazines extranjeros, que en ocasiones contaron con sus propios corresponsales, aunque la práctica habitual era la reinterpretación de los bosquejos enviados desde territorio español.

A pesar de que la ciudad fue liberada por las tropas realistas, encabezadas por el general Moriones el 2 de febrero de 1875, las incursiones de los reductos de los batallones carlistas continuaron asolando a la capital desde el cerro de San Cristóbal, que todavía no había sido fortificado. Los bombardeos, con cierta frecuencia, inquietaron más por su potencia y sorpresividad, que por los daños materiales y humanos causados a la ciudad. Particularmente destacados fueron los llevados a cabo el 7 de mayo del citado año, que quedaron recogidos en un álbum de acuarelas, recientemente publicado por el Gobierno de Navarra, y acertadamente interpretado por Ignacio J. Urricelqui Pacho, al que se debe la mayor parte de lo aportado en estas líneas que conforman el presente modesto estudio.

La escena recogida en la acuarela, acaecida, como su inscripción atestigua, el 24 de noviembre de 1875, destaca por el hecho de que no fue publicada en el citado álbum de acuarelas, ni tampoco insertada en un mueble realizado por los hermanos Lagarde durante el propio bloqueo, puesto que éste, como se ha comentado, ya había sido levantado por las tropas alfonsinas. Tampoco *La Ilustración Española y Americana*, recogió el acontecimiento plasmado sobre el papel, por lo que su valor iconográfico, resulta, cuando menos, equiparable a su factura. Inicialmente pudo estar destinado a los soportes mentados, pero bien por casualidad, bien conscientemente, quedó en manos de la familia del autor, que celosamente lo custodió en la casa que habitaban en la Estafeta, y que hoy en día se conserva en una colección particular, también pamplonesa.

El problema de su identificación radica en que los estudios generales sobre la tercera guerra carlista no recogieron pequeñas batallas ni escaramuzas como la que aquí se presenta, y los locales incidieron más en el propio bloqueo que en los acontecimientos que acaecieron a la ciudad con posterioridad. La única referencia explícita la encontramos en el diario de un carlista pamplonés, Leandro Nagore, si bien no lo precisa con tanta exactitud como otros episodios, pues en aquellos momentos se encontraba exiliado. Según su testimonio, fue el Ayuntamiento quien apremio al gobierno central, *“para que con toda urgencia mandase por aquí fuerzas del ejército, con el propósito de quitar a Pamplona la molestia grande que estaba sufriendo de los carlistas que desde los cerros de San Cristóbal y Huarte, tiraban granadas a la plaza de día y de noche”*, petición que fue escuchada en Madrid *“porque con efecto vino una fuerte columna de tropas, y empezando el ataque por la parte del pueblo de Alzuza y Gorráiz, avanzaron en dirección a los Berrios, y en tres días se posesionaron de todos los puntos que ocupaban los carlistas, arrojando a éstos allende San Cristóbal y Miravalles, habiendo costado a los pobres soldados algún tanto cara la libertad de Pamplona, pues que hubo bastantes heridos, y gracias que los carlistas no eran más que un batallón y la partida de Rosas, que sostuvieron el ataque contra una columna de ocho o diez mil hombres”*, a pesar de que los partes oficiales hablaban de 16 batallones.

nes de carlistas navarros e incluso el propio Leandro Nagore afirma que “*yo mismo vi dos días antes que los carlistas no eran más que cuatro gatos para defender dichas posiciones, porque estuve en ellas cuando vine a Villava desde Santesteban*”.

La acuarela muestra el momento en que las leales tropas emprenden el cruento ataque al cerro de San Cristóbal, conformando tres batallones, ataviados con el uniforme del ejército monárquico, cuyos colores resaltan sobre el rocoso paraje. Al margen de ellos, dos oficiales aparecen conversando, con distinguida pose, ajenos a lo que a pocos metros está aconteciendo. En lo alto de la montaña se divisa una intensa nube de pólvora, resultado de los encarnizados combates entablados para la toma del citado estratégico enclave. La imagen, aunque deteriorada por el paso del tiempo y la humedad, conserva su primigenio valor testimonial, refrendado en el margen inferior derecho por una escueta inscripción identificativa que reza: “*Sn. Cristóbal 24 Noviembre 1875*”.

Por lo que respecta a la autoría, no hay duda de que se trata del pamplonés Nemesio Lagarde y Carriquiri, tanto por sus orígenes, como por el estilo que se hace patente en toda la escena, las actitudes de los personajes, y la datación, aspectos todos ellos observables tanto en el álbum del bloqueo de Pamplona, como en las acuarelas engarzadas en el mueble del citado sitio, otras ilustraciones conservadas en manos particulares y las litografías procedentes en su mayoría de *La Ilustración Española y Americana*, y de *La Ilustración Militar*. Urricelqui Pacho biografio en la monografía sobre el álbum del bloqueo tanto a Aniceto, como a Nemesio Lagarde, por lo que es preciso remitirse a ella, pues en estas líneas poco más podemos aportar. Procedentes de familias de comerciantes franceses, amén de su faceta militar, cultivaron la más puramente artística e ilustrativa, perteneciendo también al grupo más selecto, en lo que a lo cultural se refería, de la capital navarra. Ambos hermanos, Nemesio por afición, y Aniceto por su propio oficio de ingeniero, cultivaron con cierto éxito el dibujo a plumilla, normalmente acuarelado. Mientras que Aniceto se muestra más rígido y lineal en sus composiciones, como demuestran numerosas vistas de pueblos y ciudades del territorio foral, Nemesio ejecuta ilustraciones más dinámicas y desdibujadas, puesto que generalmente las fundamentaba en escenas tomadas del natural, captando un momento concreto, hecho que facilita la diferenciación entre ambos estilos, y su ulterior identificación.

JUNIO 2008

**Retrato de José María de Huarte y Jaúregui (1937)
de Ignacio Zuloaga**

D^a. Esther Elizalde Marquina



“Retrato de José María de Huarte y Jaúregui”, 1937.
Museo de Navarra.
Óleo sobre lienzo,
215 x 155 cm.
(Imagen cedida por el Museo de Navarra).

Recientemente, el Museo de Navarra, en su afán por enriquecer y completar los fondos de arte contemporáneo de su colección, ha adquirido el “Retrato de José María de Huarte y Jáuregui”, obra del pintor vasco Ignacio Zuloaga (Eibar, 1870-Madrid, 1945). Realizado en 1937, la obra pertenece a la última época del artista eibarrés, tan sólo ocho años antes de su muerte, durante la cual residió en Zumaya, donde debió conocer a don José María de Huarte, comandante Jefe del Ejército Nacional en la plaza de Zarauz durante esa época. La obra fue exhibida en distintas exposiciones celebradas en las New Burlington Galleries de Londres (1938), en Bilbao (1939) y en Zaragoza (1946).

José María de Huarte y Jáuregui (Pamplona, 1898-Madrid, 1969) nació en la casa familiar de la Calle Mayor de Pamplona, siendo educado en un ambiente culto, donde enseguida se interesó por el ámbito de las Humanidades. Siguiendo con la tradición familiar, cursó Magisterio, continuando con los estudios de Filosofía y Letras, para completar su formación universitaria con la carrera de Derecho. Desde 1927 a 1936 ocupó el cargo de archivero-jefe del Archivo Real y General de Navarra; coincidiendo con tal nombramiento, fue designado director del *Boletín* de la antigua Comisión de Monumentos de Navarra, así como Académico Correspondiente de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando.

Al contraer matrimonio con doña Isabel González de Olañeta e Ibarreta, viuda del duque de Montpensier, fue marqués consorte de Valdeterrazo y de los Antrines, con Grandeza de España. Anteriormente, ya había sido nombrado Caballero de la Orden de Malta y había recibido numerosas condecoraciones y distinciones honoríficas.

El efigiado era un gran erudito en las más diversas materias, especializado en temas de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria, y autor de múltiples publicaciones sobre estas disciplinas, entre las que destaca: *El Nobiliario del Reino de Navarra. Nobleza Ejecutoriada en los Tribunales Reales de Corte y Consejo de Navarra (1519-1832)*, obra realizada junto con el rey de armas don José de Rújula, donde dieron a conocer una serie de documentos inéditos valiosísimos referentes a los linajes, palacios armeros y casas solariegas del Reino.

En 1936 se incorporó como oficial al Ejército Nacional, pasando a ser Comandante Jefe de la plaza de Zarauz, cuando ésta fue tomada por las fuerzas nacionales; debió ser por aquel entonces cuando el artista Ignacio Zuloaga y don José María se conocieron, dando lugar a un primer dibujo en el que el retratado aparecía sentado con el uniforme militar.

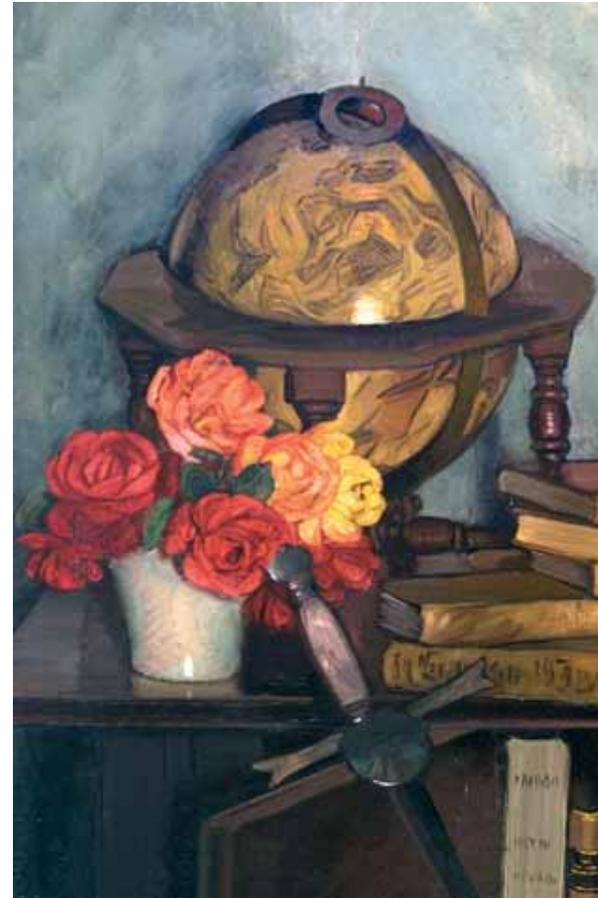
En el lienzo, José María de Huarte aparece de cuerpo entero y ligeramente girado hacia el espectador, con el brazo izquierdo levemente flexionado y apoyado en la cadera, mientras que el derecho sostiene firmemente los guantes. Su estilizada figura sobre el fondo neutro marca una clara línea vertical en el lienzo. Un retrato de composición clásica, en el que Zuloaga muestra su gran maestría para el dibujo; los trazos de su pincel, muy seguros, definen de manera concisa el perfil del efigiado, sin elementos que distrai-

gan la mirada del espectador, a excepción del armario repleto de libros. Todo ello con un colorido sobrio que hace resaltar el empaque y, aún si cabe, la dignidad del insigne personaje.

Zuloaga otorgaba a sus modelos una cierta grandeza de representación, una monumentalidad mediante la plasmación de los rasgos esenciales del retratado: su carácter, para el que sacrifica los detalles, rasgos y delicadezas y, en cambio, subraya con energía el gesto, la acción y mirada; la mirada sobre todo, ya que, como apunta Lafuente Ferrari, Zuloaga era el pintor de los ojos. El propio artista había manifestado que en sus retratos buscaba el carácter, la penetración psicológica. Es así en este caso, donde la fuerza expresiva reside en esa mirada enérgica de José María de Huarte, en la línea de retratos coetáneos como el de Manuel de Falla (1932).

Asimismo, la fuerte personalidad del retratado se expresa a través del gesto y la actitud que adopta para mostrarse al espectador; tanto el rostro como la manera de asir los guantes y de colocar la mano izquierda sobre su cadera, son vehículos de expresión. A esto se añade el hecho de aparecer ataviado con el hábito de la Orden de Malta, (birrete y manto capitular negro con la cruz de Malta) delante de un pequeño armario abierto, donde podemos ver distintos libros, armoriales y pergaminos, que nos hablan de la erudición del ilustre personaje, de sus estudios en heráldica, genealogía y demás temas tratados a lo largo de su vida. Y de este fondo simbólico, resalta uno de los tomos situado en el suelo abierto en una página, señalada por la espada apoyada en el mueble. Ésta marca el escudo de Huarte, las armas del Señor de Huart de la villa de Araquil y de la casa contigua de Irañeta, consistente en un escudo cuartelado en cruz, cuyo primer y cuarto cuartel, de gules, presenta una cruz anclada de oro y, el segundo y tercero, de oro, con las cinco campanas de azur puestas en sotuer, aludiendo directamente a sus orígenes y, como ya se ha mencionado, a sus estudios en heráldica.

En definitiva, el retrato de José María de Huarte constituye una buena muestra de la capacidad como retratista que caracteriza la última etapa pictórica de Ignacio Zuloaga, donde a la vez que profundiza en la esencia del personaje, lo rodea de un fondo simbólico que proporciona el necesario contexto social y cultural.



Detalle. "Retrato de José María de Huarte y Jaúregui".

JULIO 2008

San Francisco Javier y San Fermín, en un cuadro de la iglesia parroquial de San Pedro de Elgorriaga

D^a. María Josefa Tarifa Castilla



Anónimo,
"San Francisco Javier y San
Fermín", tercer cuarto del
siglo XVII.
Óleo sobre lienzo,
310 x 213 cm.
Elgorriaga (Navarra).
Parroquia de San Pedro.

Las imágenes de San Francisco Javier haciendo pareja con San Fermín se divulgaron con profusión a partir de la segunda mitad del siglo XVII, tras ser declarados patronos igualmente principales del Reino de Navarra por sanción del Papa Alejandro VII en abril de 1657. Particular importancia en la difusión de esta iconografía javierana tuvieron varios grabados que aparecieron en algunos libros del Padre Moret, cronista del Reino y autor de sus famosos *Anales*, muy propagados en el Seiscientos, en los que se encontraba la figura de San Francisco Javier. Una de las imágenes que por su carácter de portada de libro alcanzó gran difusión y fue empleada como modelo por escultores y pintores, es la que ilustra la obra de este autor, *Investigaciones históricas de las antigüedades del Reyno de Navarra*, que vio la luz en 1665, compuesta por el pintor flamenco Pedro de Obrel y grabada por Cañizares que abrió lámina de cobre en Valladolid. La estampa muestra a San Fermín y San Francisco Javier como copatronos navarros sosteniendo las armas del Reino, enmarcadas en una ostentosa cartela con pinjantes de frutos. La imagen de Javier con sotana, sobrepelliz y estola, cruz y vara de azucenas es la que se difundió con mayor éxito en Navarra y toda España durante el Barroco. De igual modo, en la primera edición de los *Anales de Navarra*, impresos en Pamplona en 1684, otra estampa recoge a ambos santos navarros en la misma disposición e iconografía, en una composición con pocas variantes, obra de Gregorio Fosman y Medina, grabador flamenco fallecido en Madrid en 1713. Dichas ilustraciones de las obras del Padre Moret tienen precedentes en otros grabados de importantes portadas de libros realizados medio siglo antes por Juan de Courbes, aunque naturalmente el puesto de San Fermín lo ocupan en ese caso otros santos de la Compañía.

Buena muestra de la difusión de las portadas de los libros del Padre Moret son algunos lienzos que copian su contenido y forma. Así, la ilustración de los copatronos navarros de las *Investigaciones Históricas* fue recreada por el pintor del cuadro que presentamos, con alguna modificación en la composición, como la supresión del escudo de Navarra. El lienzo, emplazado en el lateral de la Epístola de la parroquia de San Pedro de Elgorriaga, de factura popular y de amplias dimensiones, fue llevado a cabo en el tercer cuarto del siglo XVII. Los santos están representados a los lados del cuadro, de cuerpo entero, erguidos, mirando al espectador, a la izquierda el primer obispo de Pamplona, impartiendo la bendición y portando el báculo y a la derecha el jesuita con la cruz y una vara de azucenas en la mano izquierda. El crucifijo es el símbolo primordial del misionero, uno de los más comunes en todas las representaciones de San Francisco Javier y protagonista de escenas de su vida tan divulgadas como la del cangrejo que se lo devolvió tras la tempestad. Por su parte, la azucena es un motivo que aparece entre las manos del santo navarro desde las más antiguas representaciones. Sólo con posterioridad, al considerarse ese símbolo de pureza peculiar de San Luis Gonzaga, beatificado en 1605 y canonizado en 1726, desaparece de la iconografía de San Francisco Javier, aunque el hecho concreto que pasó a sus biografías fue el que consigna el P. Francisco Vázquez en una carta de 1596 en la que

relata un pasaje de la vida del santo alusivo a la conservación de su virginidad.

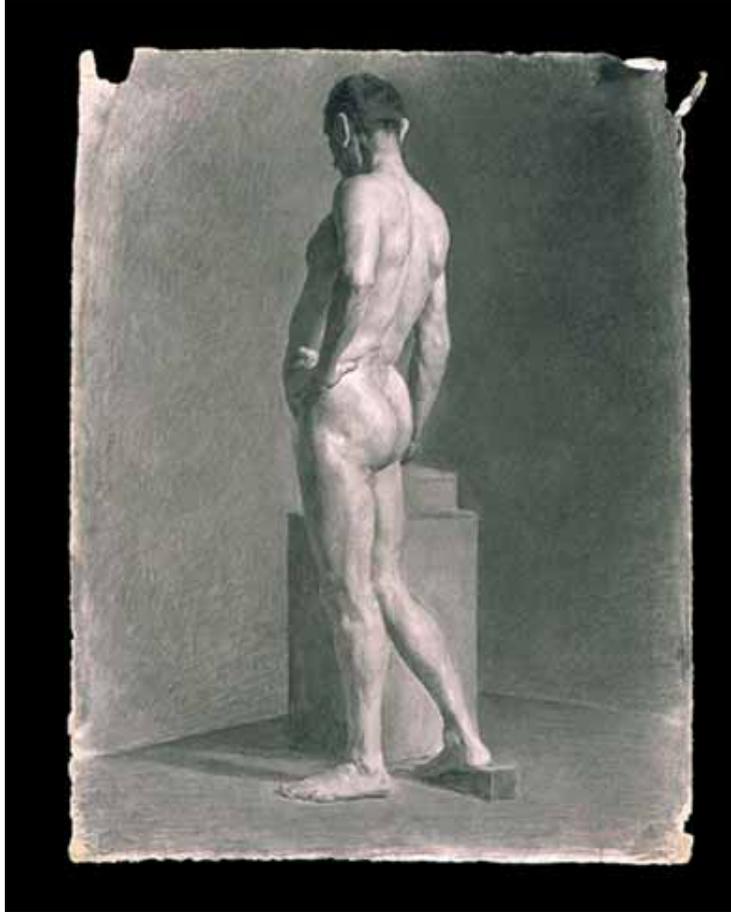
La riqueza cromática queda plasmada en la indumentaria de los santos, dispuestos sobre un fondo neutro y enmarcados en la parte superior por un cortinaje color rojo. San Francisco Javier es representado con rostro joven, barbado y cabellera simétrica, revestido con sotana jesuítica negra sobre la que figura una larga sobrepelliz blanca con cuello redondo y mangas de amplios vuelos, ornamento litúrgico que aporta mayor barroquismo a la figura y a la que se sobrepone la estola de bordes dorados. San Fermín está ataviado con los ornamentos episcopales, quirotecas en las manos, pectoral, alba blanca, estola roja y amplia capa pluvial de color dorado, adornada con labores de bordado que se repiten en la mitra, decorada a su vez con joyas de pedrería.

El autor de la obra, su origen y llegada a Elgorriaga no nos es conocido, si bien el marco de hojarasca barroca que lo encuadra es referenciado en la parroquia en 1721, por lo que para esta fecha la pieza se encontraba en la localidad.

Izquierda:
Pedro de Obrel, grabado de portada de las *Investigaciones históricas de las Antigüedades del Reyno de Navarra*, de José Moret, 1665.

Derecha:
Gregorio Fosman y Medina, grabado de portada de los *Annales del Reyno de Navarra*, de José Moret, 1684.





Nicolás Esparza, "Desnudo masculino de espaldas y apoyando el brazo sobre un pedestal", c.a. 1894. Carbón /papel. 63x84 cm. Colección Bellas Artes. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. I.P.A.F.B.A.: 1977

AGOSTO 2008

La formación de los artistas navarros a finales del siglo XIX: un dibujo del pintor tudelano Nicolás Esparza

D. Ignacio J. Urricelqui Pacho

La formación de los artistas españoles en el siglo XIX estuvo sometida, en buena medida, a las directrices impuestas desde la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, creada en 1844. La historiografía ha sido muy dura con este centro, al que se considera anquilosado y poco permeable a las nuevas modas, sin embargo, la realidad fue que pocos artistas

españoles del XIX dejaron de pasar por sus aulas, formándose junto a los maestros más reputados de cada momento en el ámbito oficial. La formación en este centro concedía al alumno los conocimientos técnicos necesarios para ejercer la labor profesional, al tiempo que le capacitaba para ejercer la docencia artística, camino que tomaron un buen número de artistas a través de centros oficiales -academias, escuelas de artes y oficios, institutos, etc.- o privados.

Los pintores navarros del período de entre siglos no fueron ajenos a esta práctica y acudieron a la Escuela Especial, bien pensionados por una institución oficial -Diputación de Navarra o ayuntamientos-, ayudas privadas, o bien a través de sus propios medios. El listado de artistas navarros matriculados en el centro en el tránsito del XIX al XX no deja lugar a dudas sobre la pervivencia del método académico y sobre el deseo claro de aquéllos por formarse en Madrid.

Uno de estos artistas navarros fue el tudelano Nicolás Esparza (1873-1928), autor del dibujo que traemos a esta sección, y que pertenece a la que ha sido denominada como “primera generación de pintores navarros contemporáneos”, formada, junto con él, por Eduardo Carceller, Andrés Larraga, Inocencio García Asarta, y Enrique Zubiri, entre otros. Esparza inició sus estudios artísticos en la Academia Castel Ruiz de Tudela, bajo la dirección de Aniceto Sada, y los continuó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid entre 1891 y 1900, estando entre 1893 y 1895 pensionado por la Diputación de Navarra y la Real Sociedad Tudelana de Amigos del País. Allí estudió dibujo, composición, colorido y grabado, y fue copista también del Museo de Prado, donde se interesó por la obra de Velázquez, Goya, así como de pintores contemporáneos como Benlliure o Casado del Alisal. Se presentó en 1892 a la Exposición Nacional de Bellas Artes, repitiendo experiencia en las ediciones de 1897, 1899, 1901, 1904 y 1906. De regreso a Navarra, trabajó para la clientela local, tanto institucional como privada, en particular en el campo del retrato. En 1910 obtuvo por oposición la plaza de profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Sestao, ciudad en la que se instaló hasta su fallecimiento, llegando a ser director del centro, cargo que le concedió enorme prestigio entre la población y sus inmediaciones. Aparte, compaginó la docencia con la pintura, especializándose en el género retratístico, con el que logró cierta fama en el ámbito vizcaíno. A decir de Llano Gorostiza, fue considerado como el retratista oficial de Bilbao, compitiendo en este terreno con su paisano García Asarta. Tras su muerte, el Ayuntamiento de Sestao impulsó la construcción de un panteón y de un monumento a su memoria, costeados en parte mediante suscripción popular.

El dibujo que traemos a esta sección, y que forma parte de la colección de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, constituye un buen ejemplo para analizar la etapa de formación del pintor tudelano durante su larga estancia en Madrid. Se trata de un carbón en el que se representa un desnudo masculino de espaldas y que no es otra cosa que una academia, nombre genérico con el que se conoce

a este tipo de trabajos de aula en los que los artistas copiaban a un modelo vivo, exclusivamente masculino, que posaba para ellos durante las clases. Este ejercicio, que se desarrollaba en la asignatura de Dibujo del natural, en la que estuvo matriculado los cursos académicos 1892-1893 al 1896-1897, y en el de 1898-1899, tenía como finalidad adiestrar al alumno en el dibujo y en el modelado.

El trabajo de Esparza es correcto, propio de un alumno destacado que obtuvo varias distinciones por su aplicación durante su aprendizaje en la Escuela. Se aprecia en él un correcto dibujo, atento al natural, con el que se reproduce fielmente la anatomía del modelo, y un modelado concentrado en las luces y sombras que define perfectamente los perfiles, con atención a la anatomía. Como puede apreciarse, la pose del sujeto es afectada, con la mano izquierda apoyada en la cadera y el pie derecho ligeramente elevado, sobre una cuña de madera.

El Museo de Navarra (Pamplona) expone en una de sus salas un óleo sobre lienzo titulado "Guerrero desnudo", fechado en 1894, que ya hemos puesto en otro lugar en relación estrecha con este dibujo de la Universidad Complutense, al entender que ambos son ejemplos de la formación del pintor navarro en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando e, incluso, ha sido apuntada la posibilidad de que el modelo que posó para ambos fuera el mismo dado su parecido físico. Dicha pintura muestra a un hombre desnudo, de pie, que sujeta con la mano izquierda un palo largo, a modo de lanza, y reposa la diestra en un casco de gladiador, al modo de los *pompier*, que permanece sobre un soporte cubierto por un paño de color pardo. Este lienzo, que el artista tudelano envió a la Diputación de Navarra, seguramente como trabajo de pensionado, se inscribe, al igual que el dibujo de Madrid, en las clases de Dibujo del natural que recibió en la Escuela Especial.

El autor desea agradecer a M^a Ángeles Vian Herrero, directora de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y a Francisco Javier Zubiaur, Técnico Superior del Museo de Navarra, los materiales que le ha facilitado para la elaboración de este trabajo así como su amable disposición en las gestiones para obtenerlos.



Nicolás Esparza,
"Guerrero desnudo", 1894.
Colección del Museo de Navarra.

Septiembre 2008

Relieve medieval de San Miguel en la Catedral de Pamplona

D^a. Santiago Hidalgo Sánchez

Con las líneas que siguen queremos divulgar la existencia de un relieve medieval que se encuentra en la catedral de Pamplona, el cual es poco conocido, pese a que su fotografía ilustró una ficha del calendario de 2004 de la Asociación de Amigos de la Catedral, redactada por Mikel Zuza Viniegra.

Se trata de un bloque de piedra (84 x 48 cm.) en el que está representado San Miguel alanceando al demonio, bajo el cual aparece una inscripción en letra gótica. Hoy en día está empotrado en el muro de la catedral que linda con el claustro, al lado izquierdo -según el espectador- de la Puerta del Amparo y oculto en parte por el cancel que se le colocó a esta puerta en el siglo XVIII.

El San Miguel, nimbado, va vestido con túnica, en lugar de con la armadura guerrera con la que se le representa en otras ocasiones. Va armado con un escudo con la cruz trilobulada, habitual en San Miguel, y una lanza con la que atraviesa al demonio, representado bajo la forma de un dragón. Las grandes alas que despliega el arcángel conservan bien marcadas las líneas de las plumas. A su pies hay grabada una inscripción latina en letra gótica de difícil lectura. Por el tipo de letra, se puede fechar la pieza entre los siglos XIII y XV. La inscripción fue interpretada por el antiguo dean D. Juan Ollo como sigue: “*Mucho es buena cosa el conocer a se mesmo, de que logar vine, a que logar ha venido...*”

Se ha sugerido que esta pieza proviene del antiguo Hospital de San Miguel, de origen medieval y dedicado al cuidado de pobres y peregrinos. La ubicación de dicho hospital es incierta. Se ha planteado la posibilidad de que se encontrara situado en la calle Dormitallería, en un edificio que en 1550 cambiaría su función de hospital de peregrinos a colegio para estudiantes pobres, y que hoy en día mantiene su portada del siglo XVI con la efigie del Arcángel. Por el contrario, según Juan José Martinena, lo más probable es que estuviera situado en el burgo del mismo nombre, que se encontraba entre las que actualmente son las calles del Carmen y Navarrería. Este burgo de San Miguel aparece mencionado en la documentación hasta 1319; posteriormente, por ejemplo en la carta del Privilegio de Repoblación de 1324, no se establece una distinción entre este y el de la Navarrería.

Siguiendo al mismo autor, desde época medieval y hasta el siglo XVIII, en esta zona, concretamente en lo que actualmente es la sede de la Consejería de Cultura y Turismo del Gobierno de Navarra, se encontraba la casa del hospitalero. Era esta una dignidad del cabildo, cuyo titular era el encargado de distribuir las rentas para la atención a peregrinos y necesitados. Sabemos que, al menos en fecha tardía, en la

casa del hospitalero había una capilla dedicada a San Miguel, con lo cual la relación con el hospital que menciona la documentación podría quedar definitivamente establecida.

En cualquier caso, no podemos certificar con rotundidad el origen exacto del relieve que nos ocupa. Tampoco sabemos en qué momento se colocó en su actual localización, excepto que fue antes del siglo XVIII, momento en que se colocó el cancel que lo tapa en parte. Si realmente proviene del Hospital de San Miguel, quizás la decadencia de este, con la fundación en el siglo XVI de lo que después fue Hospital Provincial, y al que pasaron la mayor parte de los peregrinos, marca el momento en que el relieve se traslada a la catedral.

Fuere cual fuere su origen, nos interesa señalar aquí que la representación que figura en el relieve convenía fuertemente al emplazamiento en este espacio de la catedral. Probablemente, esto fue tenido en cuenta a la hora de reaprovecharlo. En efecto, en el espacio situado entre el coro y el acceso al claustro se situaba una capilla, delante de la cual había un osario, como nos informa un documento de 1406, en el que el obrero de la catedral concede al bastero Sancho de Maya una sepultura delante de la capilla de San Blas: *“aqueilla sepultura et fossario de tierra que es deuant la capieilla de Sant Blas, la quoyal es teniendo a la sepultura que iaze Lope de Etunáyn enta la part del coro et de la otra part con la sepultura que se tiene a la sepultura de Sancho d'Ostiz, çapatero, enta la claustra de la eglesia et do iaze la dicha Gracia, vostra muger”*.

San Miguel Arcángel, además de ser el que dirige a la milicia del cielo contra las fuerzas del mal, es el encargado de pesar en su balanza las malas o buenas acciones, de manera que el juzgado vaya al cielo o al infierno. Es además ángel psicopompo, conductor de almas. Su papel como introductor en el Paraíso es señalado por este pasaje del Breviario romano: *Archangelus Michael, praepositus paradisi. Venit Michael archangelus cum multitudine angelorum, cui tradidit Deus animas sanctorum ut perducat eas in paradysum exultationis. Archangele Michael, constitui te principem super omnes animas suscipiendas*. Por esta relación con las postrimerías de la vida humana lo invocan los moribundos, y junto con la Virgen, es el santo cuya intercesión se reclama con mayor frecuencia en los preámbulos de los testamentos bajomedievales.

Probablemente por su papel como intercesor fue colocado nuestro relieve en este lugar de la catedral, como lo fue también, y por citar solamente un ejemplo, otra imagen del arcángel guerrero, que aparece en una ménsula del centro del sepulcro de Pedro Pérez de Andosilla (1413-1436) en la iglesia de San Francisco de Olite.



Relieve de San Miguel en la catedral de Pamplona.
Foto: Carlos Martínez Alava



Plaqueta de marfil con escena del desfile triunfal de Constantino. Museo de Navarra. Foto: Larrión & Pimoulier.

OCTUBRE 2008

Desfile triunfal de Constantino en un marfil del Museo de Navarra

D. Francisco Javier Zubiaur Carreño (Colaborador: Jesús Soria Magaña)

Entre los más bellos objetos conservados por el Museo de Navarra destaca el bajo-relieve que representa la entrada triunfal de Constantino el Grande en la ciudad de Roma tras su victoria sobre Majencio sobre el Puente Silvio el 28 de octubre de 312. Se trata de una placa de marfil de 42,3 a 48 cm. de longitud, y de entre 14 y 15,1 cm. de anchura, cuyo anverso se halla decorado en bajo-relieve con esta representación. El bajo-relieve no está firmado y su origen es incierto.

Iconografía

No existe ninguna representación en eboraria del tema que nos ocupa en la conocida compilación de Tardy, ni siquiera del triunfo de ningún otro personaje imperial. En el recorrido realizado por los museos internacionales, sólo hemos topado con tres pinturas con la entrada triunfal de Constantino, todas ellas de estilo Barroco: una de Pedro Pablo Rubens, de h. 1621, sita en el Indianápolis Museum; otra atribuida al pintor napolitano Domenico Gargiulo, llamado Micco Spadaro, en el Museo Nacional del Prado, y una ter-

cera pintada por René Antoine Houasse hacia 1672, en el Museo Nacional Palacio de Versalles. Todas las representaciones recogen los elementos esenciales de una iconografía establecida para exaltar el triunfo en la antigua Roma, el más alto honor militar que podía ser otorgado a un general victorioso en alguna empresa bélica.

El formato de la placa, consecuencia del colmillo de la que se obtuvo, favorece el desarrollo en secuencia ininterrumpida, narrativa, del acontecimiento, que es acotado por dos escenas en primer término: en la de la izquierda, tras dos muchachas entrelazadas que se apoyan en los tambores de sendas columnas caídas y, sobre un podio, en parte enmascarado por el árbol sagrado del dios Zeus, al que vemos barbado con el cuerno de la abundancia en sus manos respaldando al héroe, del que sabemos que, pese a favorecer la libertad de culto en el Imperio Romano y con ello al Cristianismo (Edicto de Milán, 313), no abandonó por completo su creencia en los dioses paganos hasta poco antes de convertirse al final de su vida; en el lado contrario, entre los pedestales del arco de triunfo por el que pasa el cortejo asoma un personaje barbado llevando otro símbolo de riqueza, un pebetero llameante con esfinges por patas y astil bulboso. La procesión militar ha entrado por una porta *triumphalis*, erigida a la memoria de un triunfo anterior, en un cierto desorden motivado por la exaltación del momento, y ha tomado la Via Sacra en dirección al Foro y el templo de Júpiter Capitolino; los edificios de la ciudad eterna constituyen el fondo de esta abigarrada sucesión de escenas, dejando ver entre sí trazas del campo y del paisaje que la rodea, como también algún lienzo de muralla. Es tan denso el grupo que abre la marcha, mayormente militar por la abundancia de insignias, estandartes, lábaros y lanzas que se enarbolan, entre ellas dos altas picas que exhiben las cabezas de dos vencidos en la batalla de Milvio (una de ellas seguramente la del opositor Majencio al que después de morir ahogado en el Tíber su cabeza le fue cortada), que solo es posible describir con más detalle si nos limitamos a los personajes de los dos primeros términos. Lejos de lo acostumbrado, la procesión triunfal no fue encabezada por jefes cautivos sino por senadores y hombres de jerarquía consular puestos en libertad tras la victoria de Constantino, representados en cabeza por hombres laureados de digna presencia, uno de ellos portando un vaso de perfumes. Tras ellos, los componentes de una banda de tocadores de trompetas que preceden a los legionarios que llevan los despojos humanos señalados y los trofeos arrebatados a los vencidos (casco y espada, loriga, el casco del general con su cetro, carcaj y otras armas). El séquito se ha acortado, dado que en la representación están ausentes los que a continuación -sacerdotes precedidos de flautistas- solían llevar un toro blanco destinado al sacrificio. Los prisioneros de guerra, que al término del desfile eran ejecutados, se han omitido. El mayor protagonismo, pues, lo recibe Constantino, que va en su carroza (no el *currus triumphalis* de sección circular, que era el apropiado, sino la *tensa*, especie de altar rodante destinado a las divinidades) tirado por cuatro corceles, el primero de ellos sujeto con dificultad por su palafrenero, tras cuya grupa van dos niños, seguramente los hijos menores del estratega, portando, uno, el yelmo plumífero

y, otro, el escudo con el crismón, de su padre. El general victorioso va sentado en la silla curul, con coraza, manto, cetro en su mano derecha con el emblema de la Iglesia primitiva (letras griegas X y P sobrepuestas equivalentes a ΧΡΙΣΤΟΣ, de la que se convertiría en libertador, sobre cuya cabeza coronada la representación alada de la Victoria sostiene el laurel de la recompensa militar. En su mano izquierda, extendida, porta una carta enrollada, quizás la que, según Holsapple y Christensen, envió a Licinio y Maximino Daya antes del Edicto de Milán (febrero del 313), haciéndoles llegar prescripciones de tolerancia para los cristianos de Oriente. Se anteponen al carruaje y lo siguen varios lictores con sus fasces (en realidad el número total de los que contamos en el cortejo son diez), como funcionarios encargados de manifestar el *imperium* del personaje y de escoltarle, entremezclados con otros personajes que pudieran representar a la oficialía (*tribuna militum*) y a los embajadores (*legati*) o magistrados (*magistrati*). Tras el carro del héroe se suman a la marcha dos figuras femeninas, una de ellas seguramente Elena, madre de Constantino, que se representa de cierta edad, vestida cual matrona, a la que la leyenda atribuye haber descubierto la Vera Cruz. Finaliza el cortejo, aunque todavía parece continuar bajo el arco de triunfo, con portadores laureados que llevan a hombros una rica mesa sobre cuya encimera hay depositados distintos objetos aprehendidos al enemigo vencido.

Todo el conjunto, que tiene un aire de apoteosis deificante del nuevo emperador de Occidente, presenta el valor añadido de servir de documento, bastante fiel, de tales honras militares, decretadas por el Senado a favor de quien hubiera infligido al adversario hasta 5.000 bajas en una sola acción y hubiese sido aclamado como César por sus propias tropas. Es prueba de que el artífice conocía bien la cultura de la antigua Roma hasta el punto de describir con detalle, ya no sólo el triunfo en sí mismo y a los personajes que intervienen en él, sino el vestuario y todo el *attrezzo* de la magna representación. El cabello ondulado rematado en moño de las doncellas (que sigue la moda de la esposa de Marco Aurelio Faustina la Menor), en abierto contraste con la cabeza velada de Elena, propio de una mujer viuda; los rostros barbados de los hombres, incluido el de Constantino, el cual se lo rasuró una vez aclamado emperador; todas las indumentarias posibles (alguna prenda como las calzas denota contacto con el mundo bárbaro), incluidos los arreos del caballo principal; el calzado; los uniformes y las armas; los emblemas; los instrumentos musicales; los vasos y jarrones; los relieves en edificios públicos; los restos arqueológicos caídos por tierra, y hasta la hierba y piedrecillas del suelo, todo habla de una reconstrucción creíble y verdadera, que sitúa al ejecutor en un periodo histórico de revalorización del pasado clásico.

Análisis formal y estilístico

La abigarrada composición de la placa está obligada a adaptarse al marco con un *horror vacui* que continúa una tradición emanada de relieves clásicos como los que decoran con luchas de romanos contra bárbaros los sarcófagos de Portonaccio (h. 190

d. Cto., Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Máximo alle Terme) y Ludovisi (h. 260 d. Cto., Roma, Museo Nazionale di Palazzo Altemps), pero sin llegar al extremo de aquellos de generar una sensación de masa desordenada entre los elementos representados. El marfil del Museo de Navarra contiene en sus 57,40 cm_ 189 elementos diversos entre hombres, animales, objetos, árboles y edificios, sin embargo la composición del conjunto es ordenada en su variedad, ya que los personajes, aunque se giren o arremolinen, siguen como grupo un movimiento direccional de avance derecha-izquierda. Esta sensación de marcha queda remarcada, además, por la composición asimétrica del conjunto y por un movimiento que afecta por igual a enseñás, lanzas piernas, posturas torsionadas y paños agitados por la dinámica generada. En la organización del grupo esculpido, la figura del emperador, ligeramente descentrada a la derecha, señala el centro jerárquico ya no sólo por su posición sino por su elevación, y atuendo, y establece, asimismo, dos maneras de representar dentro de un dominante realismo suavemente idealizado (reforzado por la “blandura” aparente del marfil). En la parte izquierda, motriz, el efecto de asimetría con respecto al lado contrario, más pausado, está fundamentado en disposiciones fronto-laterales, perfiles, movimientos opuestos, actitudes coloquiales, y escorzos, que acentúan la sensación de movimiento sorprendido. Del mismo modo, los pliegues de los vestidos se han tratado en profundidad buscando destacar su volumen y los efectos de claroscuro, para conseguir lo cual los cuerpos presentan un relieve máximo de 1,5 cm. y en perspectiva llegamos a precisar hasta trece planos sucesivos. A este sentimiento de vitalidad, traducido con recursos propios del Barroco, se opone una sensación de serenidad dominante en el cortejo de la parte derecha, de movimiento pausado, solemne, como corresponde a la dignidad de los personajes aquí situados, ya no soldados embravecidos. Pese al intenso momento vivido, la expresión de los rostros es tranquila, no expresiva o dramática al modo barroco ni romántico, sino serena, de corte neoclásico.

Bien puede situarse esta pieza dentro de un tardo barroquismo en contacto con el neoclasicismo que se abre paso de forma evidente. Primero, con su intención moralizante expresada por medio de la exaltación de Constantino ya no como héroe sino como garante de la libertad de cultos. Es, pues, un vencedor magnánimo, pese a que la victoria sea evidente por las cabezas decapitadas y el botín obtenido, en todo caso atribuido por el artífice a la soldadesca que precede el cortejo. Por otra parte, el modelado nervioso que en el rococó daba superficies de sensuales texturas, se sacrifica en esta placa a favor de contornos bien marcados que sirven para destacar del fondo los distintos bultos, en una sensación muy visual pero no tan efectista como en el barroco, si bien, como se ha comentado, es el encabezamiento del desfile el que resulta más barroco en el tratamiento del espacio. Desde el punto de vista compositivo, la representación se adapta al marco como en el mundo clásico las figuras se supeditaban al frontón de los templos. El material preferido por los escultores neo-

clásicos fue el mármol, ya que garantizaba una técnica de animación a partir del estudio de la figura al natural. De forma análoga, el marfil, con su coloración homogénea y suave textura, también permite expresar el ideal con ayuda de una luz que resulta difuminada. De igual modo, ambos materiales exigen una técnica apurada y exigente, que aquí se demuestra en el tratamiento de la musculatura de los cuerpos y en los paños de las vestiduras.

Tales características tan íntimamente compartidas demuestran que la cronología de este bajo relieve es difícil de precisar, pues el neoclasicismo no puso un límite a ciertas composiciones y tratamientos espaciales, y la admiración por el mundo clásico (glorificación de hechos y figuras históricas) perduraría hasta en el romanticismo. Serán los paralelos iconográfico-estilísticos los que ayudarán a adscribir la pieza. Pese a los matices diferenciadores, el marfil del Museo de Navarra evoca la pintura homónima del pintor barroco Domenico Gargiulo (1610-1675), autor también de un “Triunfo de Vespasiano”, ambas en el Museo Nacional del Prado, si bien en aquella la representación aparece invertida y la perspectiva es, lógicamente en una pintura, aérea. El suave modelado del marfil y, en particular, la adhesión de los paños a los cuerpos, dejando traslucir su anatomía, puede ponerse en relación con el arte del escultor Antonio Canova y su círculo romano, cuyas influencias perduran en el neoclasicismo y llegan hasta España, a los centros barcelonés (Damián Campeny) y madrileño (José Álvarez Cubero, “el Canova español”). La elegancia y esa cierta gracia del bajo relieve en marfil del Museo de Navarra parecen también de origen italiano. A mayor abundamiento, el candelabro que en una escena anecdótica porta el personaje del ángulo inferior derecho del marfil es semejante a un tipo descrito por Montgou en la iglesia romana barroca del Santo Spiritu in Sassia, decorado en su base con inusuales figuras de esfinges, que esta autora relaciona con una serie de diseños realizados por Domenichino (1581-1641) para el Windsor Castle (Royal Library del Reino Unido).

Por consiguiente, creemos es obra atribuible a un primer neoclasicismo (h. 1750) influido por el arte italiano de la época, no ajeno a una pervivencia del barroco en el Siglo de las Luces.

NOVIEMBRE 2008

Diseños de kiosko para los jardines de la Taconera de Pamplona

D. José Javier Azanza López

D. José Luis Molins Mugueta

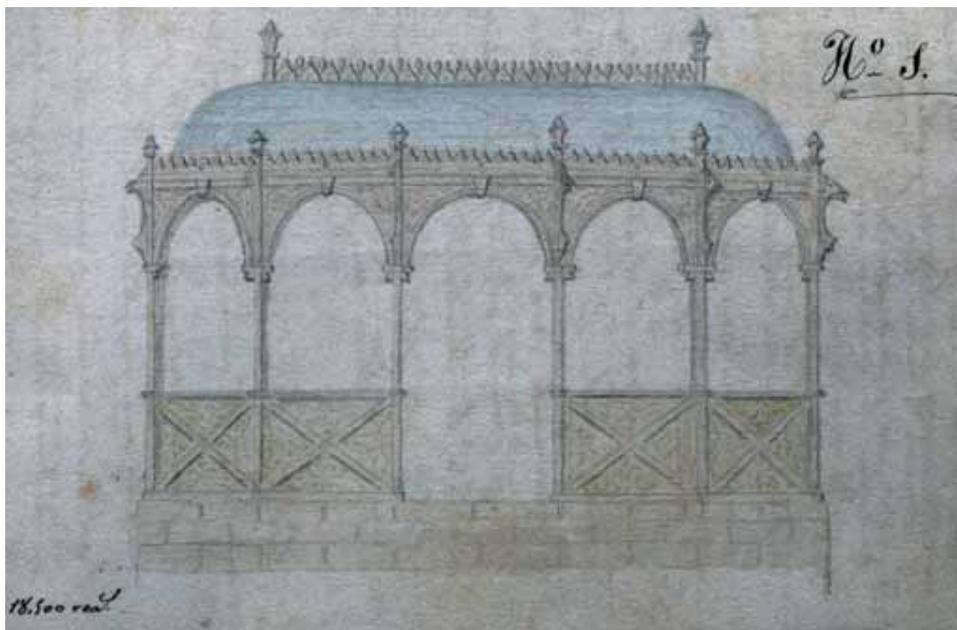


Fig. 1. Miguel Cía. Diseño nº1 para el kiosko de la Taconera. (Archivo Municipal de Pamplona).

La creación en Pamplona en 1869 de la Dirección de Arbolado y Jardines, siguiendo la línea emprendida por otros municipios de España, significó un importante desarrollo del paisajismo y jardinería en la capital navarra. A partir de sus conocimientos y experiencia, los directores de Arbolado y Jardines trataron de actualizar los espacios verdes de Pamplona conforme a las corrientes del paisajismo vigentes en aquel momento, sucediéndose así en el último tercio del siglo XIX los proyectos basados en el jardín paisajista o jardín inglés.

Frente a la racionalidad y estricta geometría del jardín francés auspiciado por el arquitecto y paisajista parisino André Le Notre, el jardín inglés responde a un nuevo ideal estético basado en la imitación de las formas naturales aprovechando las características del terreno. El paisajista inglés entiende la obra de jardinería como una pintura natural de inspiración romántica, una “composición escénica” pensada para el paseo y

la reflexión, en la que no debe faltar un elemento como el agua en cascadas, lagos y estanques con un puente y un muelle o embarcadero. Se deben incluir igualmente grutas y falsas ruinas medievales; y también se generalizó la presencia de construcciones, bien de inspiración clásica en templetes y pabellones en forma de templo romano, bien exótica y oriental a modo de pagodas y pabellones chinos.

Desde Inglaterra, el jardín paisajista pasó a Francia, y de aquí a España, donde se desarrolló de una manera tardía en comparación con otros países europeos. Esta influencia de los “jardines informales”, como los define Antonio Ponz, también llegó a Pamplona, de manera que diversos proyectos abogaron por transformar espacios como la Taconera o la Plaza del Castillo en un jardín inglés. En el caso de la Taconera, destacan los de los directores y encargados de Arbolado y Jardines Alberto Salinas (1870), Rafael Zala (1889) y Rafael Albístur (1900). Todos ellos ofrecen varios puntos en común: parten de la necesidad de transformar este espacio de la ciudad, dado su carácter anticuado; conforme a la moda que se ha desarrollado en el resto de Europa, rechazan el jardín francés y abogan por el modelo inglés; pero al mismo tiempo, son conscientes de la imposibilidad de llevar a la práctica sus propuestas, debido a las limitaciones que presenta una ciudad como Pamplona y más en concreto una superficie tan reducida como la Taconera, pues el jardín paisajista por su propia naturaleza y por los elementos que lo integran necesita espacios amplios y abiertos. Nos encontramos así ante “jardines de papel” que forman parte de esa “Pamplona soñada” que no llegó a hacerse realidad, pero no por ello carecen de interés.

Los distintos proyectos que abogaban por transformar la Taconera en un jardín inglés incluían elementos singulares que le otorgaban ese carácter específico. Así por ejemplo, en 1870, a raíz de la propuesta de Alberto Salinas, adornista de jardines y paseos públicos Mateo Bergez, aprovechaba su estancia en Pamplona para proponer al Ayuntamiento la construcción de adornos tales como cascadas, grutas, fuentes rústicas y estanques. Y en este mismo contexto debe entenderse el encargo municipal realizado en 1871 al maestro de obras Miguel Cía para levantar un kiosco de música con destino a los jardines de la Taconera.

Los kioscos de música que presidieron y todavía hoy presiden plazas, jardines y alamedas, constituyen una manifestación menor de la arquitectura del hierro, pero no por ello menos notable y atractiva. Su imagen nos retrotrae a un tiempo en parte perdido de grata relación ciudadana en torno al paseo, la música y las tertulias, cuando la ciudad respondía a una escala que tenía al hombre como referencia. Junto con los mercados y estaciones, los kioscos propiciaron la entrada del hierro en la ciudad, si bien no se trata de cubrir amplias superficies, sino de organizar la imagen de un templete sobre un zócalo y con una cubierta a modo de tornavoz. De esta manera, la resolución de problemas estéticos y acústicos se dan cita en una tipología que muestra un alto grado de variables, no tanto en el diseño del detalle como en la solución

de la planta (circular, poligonal, oval), el tratamiento dado al zócalo, o la inclusión de elementos como bancos, escaleras o fuentes. Bien diseñados por los arquitectos municipales, bien inspirados o contruidos sobre pedidos de catálogos franceses -como sucedió con buena parte del mobiliario urbano-, el kiosco de música se convertirá en un signo emblemático de los tiempos modernos, como ponen de manifiesto en una sucinta relación los de Oviedo, Gijón, Avilés, Burgos, Segovia, o Santiago de Compostela, todos ellos de finales del siglo XIX.

También Pamplona quiso contar con un kiosco de música en los jardines de la Taconera, como se deduce del encargo realizado al maestro de obras Miguel Cía, quien en 1871 presentaba tres modelos de kiosco para proceder a su selección; y aunque finalmente el Ayuntamiento acordó no ejecutar ninguno de ellos, su existencia pone de manifiesto las influencias externas asimiladas por nuestros artífices.

Así, el primer diseño (Fig. 1) estaba inspirado en el kiosco de San Sebastián, anterior evidentemente al actual de la Alameda del Boulevard, construido en 1906 por el arquitecto zaragozano Ricardo Magdalena, uno de los máximos exponentes del historicismo y eclecticismo arquitectónico en España. De planta poligonal y con una superficie de 9 x 6 metros, quedaba elevado sobre una plataforma de piedra sillería con escalinata del mismo material; en su ejecución se emplearía madera recortada y cubierta de zinc, con una policromía de color gris, y su coste se estimaba en 24.000 reales, cantidad que podría verse reducida hasta los 18.500 en función de los materiales.

El diseño señalado con el nº 2 (Fig. 2) imitaba el kiosco de Bilbao, que quizás debamos identificar con el erigido en la capital vizcaína en 1865 con motivo de la visita de la reina Isabel II acompañada por el Príncipe de Asturias, el futuro monarca Alfonso XII. Con forma de octógono regular de doce metros de diámetro, también quedaba montado sobre una plataforma de sillería, y su estructura era de hierro con un mayor recargamiento ornamental, que se concretaba en los roleos que decoraban las enjutas de los arcos apuntados, y en la crestería que rema-

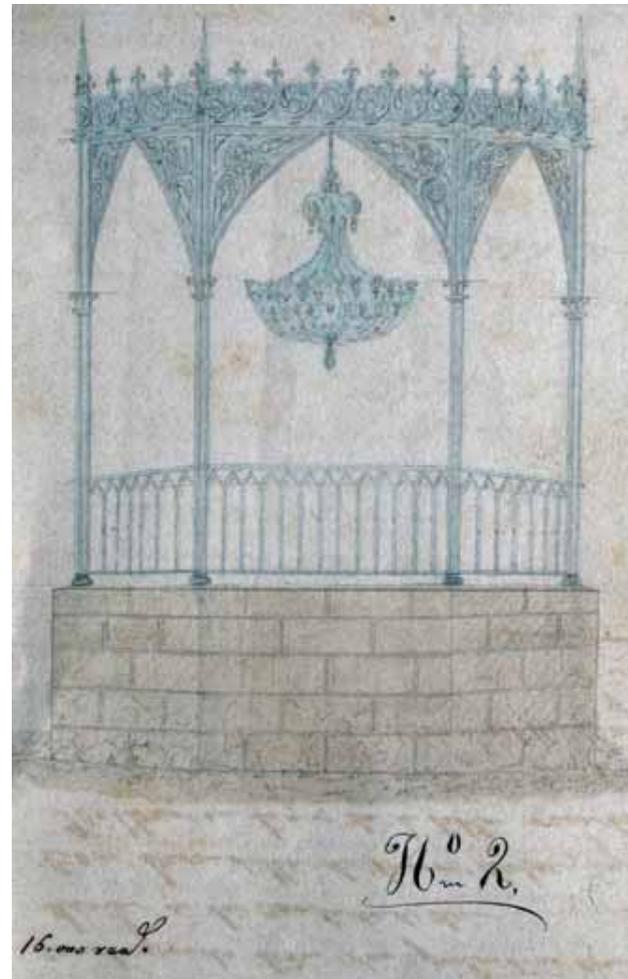


Fig. 2. Miguel Cía. Diseño nº2 para el kiosco de la Taconera. (Archivo Municipal de Pamplona).

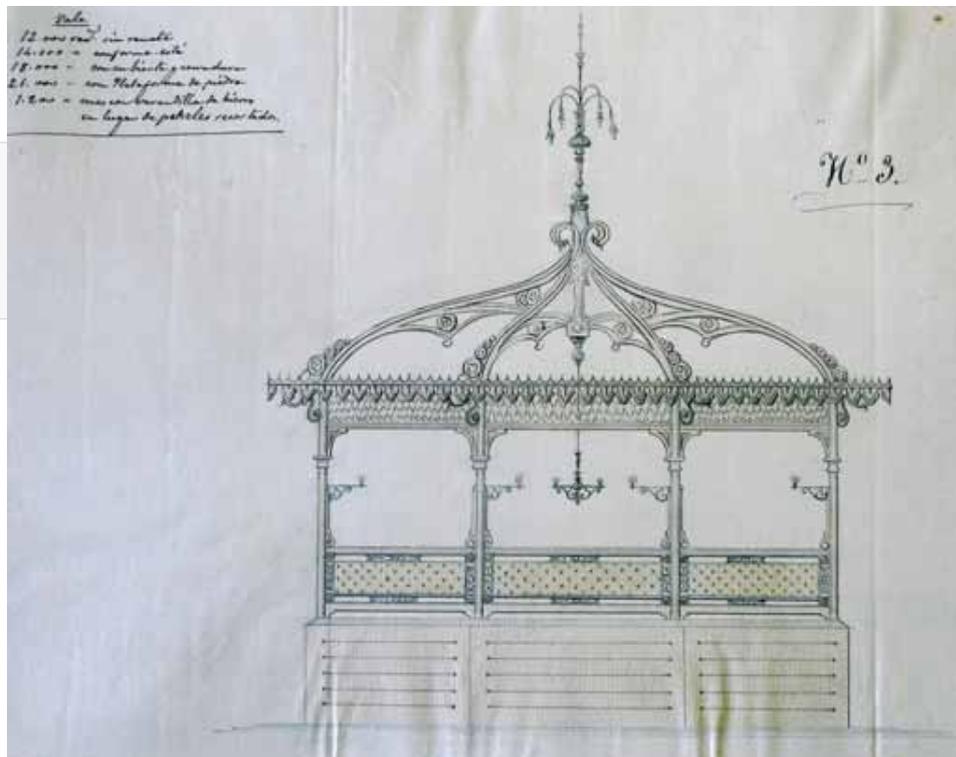


Fig. 3. Miguel Cía. Diseño nº3 para el kiosco de la Taconera. (Archivo Municipal de Pamplona).

taba el conjunto, finalizada en pináculos y en motivos a modo de flor de lis. Por todo ello, su valor se elevaba a los 100.000 reales, si bien era posible igualmente su abaratamiento. Este modelo octogonal tendrá gran aceptación en los kioscos construidos este momento, como pone de manifiesto el kiosco del Paseo del Bombé en Oviedo, proyectado en 1888 por Juan Miguel de la Guardia, el cual muestra ciertos puntos de contacto con el diseño pamplonés de Miguel Cía.

Finalmente, el tercer diseño (Fig. 3) estaba “dibujado al capricho”, es decir, sin copiar ningún modelo existente. Se configuraba como un polígono de ocho lados, que bien pudiera ser cuadrilongo, bien octógono regular, con una superficie de 53 metros cuadrados. Quedaba levantado sobre una plataforma de metro y medio de altura con el objeto de que dominase la música y los niños no pudieran encaramarse a él con facilidad. Sobre la misma quedaba el kiosco propiamente dicho, de estructura ligera y tres metros de altura con pies derechos y armazón de pino, pavimento de tableros de roble, friso y adornos de roble y de haya, y remate de hierro y zinc, con una policromía en tonos blancos o rojos claro y oscuro, colores característicos de este tipo de construcciones. Este kiosco, colocado y preparado para poder desmontarse cuando se quisiera, ascendía a la cantidad de 14.000 reales de vellón.



Fig. 4. Kiosco del jardín de la Taconera.

Si bien en este momento no se llegó a construir el kiosco conforme a los modelos propuestos por Cía, fotografías de finales del siglo XIX muestran la existencia de un kiosco en el extremo norte de los jardines (Fig. 4). Una escueta noticia fechada el 3 de julio de 1891 en la prensa local anunciaba que “en los jardines de la Taconera se está construyendo un kiosco para la música”. Sin duda se trata del kiosco que aparece en las imágenes, en cuya construcción se empleó -siempre según la prensa- la piedra del pórtico adelantado que cubría la puerta de entrada al edificio de la Alhóndiga Municipal o Descargue, en su fachada orientada al Paseo de Sarasate.

En referencias posteriores, en la sesión municipal del 28 de noviembre de 1911, el arquitecto municipal presentaba el presupuesto del coste de una escalera nueva para el kiosco de los jardines de la Taconera; y en mayo de 1928, la Comisión de Fomento del Ayuntamiento anunciaba una remodelación del “kiosco de música ya viejo que existe en el paseo de la Taconera”. El kiosco se mantuvo en pie hasta mediados del siglo XX, de manera que en la sesión extraordinaria del Pleno del Ayuntamiento celebrada el 7 de junio de 1955 se aprobó el gasto de 11.830 pesetas para la construcción de un nuevo kiosco para el Bosquecillo de la Taconera, adjudicada a Hijos de A. Zabalo.

DICIEMBRE 2008

El álbum de dibujos de Ricardo de Villodas de la Torre

D^a. Amaya Alzaga Ruiz

D. José Luis Requena Bravo de Laguna

Entre los todavía escasos fondos de dibujo antiguo y siglo XIX de la Biblioteca de la Universidad de Navarra se encuentra un importante álbum que contiene una colección de 53 dibujos inéditos del pintor madrileño *Ricardo Villodas de la Torre* (Madrid, 1846 - Soria, 1904) procedentes del generoso legado de don Luis Moya Blanco (Madrid, 1904 - 1990), personalidad clave en la arquitectura española de postguerra y antiguo profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

Este álbum de dibujos de Villodas, el más importante hasta ahora conocido, supone una interesante aportación al estudio del singular fenómeno del coleccionismo de dibujo decimonónico en España y, sobre todo, ofrece un testimonio del modo de proceder de un gran dibujante, injustamente olvidado por la historiografía actual, durante su larga estancia en Roma.

El Álbum de dibujos de Ricardo de Villodas, presenta unas elegantes tapas forradas en percalina gris con el siguiente título grabado en relieve: "DIBUJOS ORIGINALES / DE / RICARDO DE VILLODAS". Una vez abierto, apreciamos dos guardas volantes de época que protegen las 33 cartulinas negras sin paginar sobre las que están adheridos los distintos dibujos. Los materiales utilizados por el autor incluyen el carboncillo, el clarrión, el lápiz y la tinta. Los dibujos no firmados se encuentran estampillados con el sello de la testamentaria del pintor, realizado después de su fallecimiento.

Ricardo de Villodas inició su formación con catorce años en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde fue alumno de Federico de Madrazo, Alejandro Ferrant y Carlos Luis de Ribera. A pesar de las reticencias familiares a su vocación artística, completó su formación primera copiando a los maestros del Museo del Prado y asistiendo al estudio de Rosales. En 1864 obtuvo Tercera Medalla en la Exposición Regional de Zaragoza por su lienzo "El Niño italiano", lo que le valió críticas favorables y un viaje de estudios a París. En la Ciudad de la Luz permaneció doce años, relacionándose con la colonia artística de españoles allí establecidos, visitando periódicamente los talleres de Raimundo de Madrazo, León Bonnat y Eduardo Zamacois. Junto a la influencia de los *tableautins* con escenas de género que practicaba este último, Villodas completó de nuevo su formación copiando grandes cuadros de historia en los museos parisinos.

En 1876 regresó a Madrid, obteniendo ese año la medalla de segunda clase en la Exposición Nacional por su alabada obra "La Muerte del César", a pesar de su evidente dependencia de Rosales. Igual distinción y elogios merecerá dos años después su cuadro



De izquierda a derecha:
 "La Ciocciora",
 lápiz, 21,8 x 14 cm.
 "Retrato de erudito en su estudio",
 tinta, 21,1 x 16 cm.
 "Ecce Homo",
 tinta, 14,8 x 10,2 cm.



De izquierda a derecha:
 "Estudio de madre e hijo",
 albayalde, carboncillo y tinta,
 23,5 x 30,5 cm.
 "Escena campestre",
 óleo sobre cartón,
 14,9 x 11,5 cm.



De izquierda a derecha:
 "Tipo africano",
 carboncillo,
 20,5 x 9,5 cm.
 "Espadachín",
 tinta,
 22,3 x 14 cm.
 "Desnudo femenino",
 carboncillo,
 25,4 x 17,8 cm.

“Mensaje de Carlos I al Cardenal Cisneros (1517)” (Museo del Prado, en depósito en el Ayuntamiento de Albacete), que expondrá también en la Exposición Universal de París de 1878. Animado por los éxitos obtenidos decide trasladarse a Roma sin apoyos económicos institucionales, ciudad en la que permanecerá veinte años. Con el fin de ampliar su formación asiste a la popular Academia Chigi y a las clases que imparte Casado del Alisal en la Academia de España, frecuenta el taller de Lorenzo Vallés y el concurrido cenáculo de José Villegas Cordero. Su obra más importante de esos años es “Victuribus gloria o Naumaquia en tiempos de Augusto” (Ayuntamiento de Soria), una ambiciosa composición pompeyana que envió a Madrid, donde obtuvo medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1887 y que le reportará fama internacional.

Villodas compaginó en Roma la práctica de la pintura académica de Historia, indispensable en el camino hacia la ansiada consagración oficial, con numerosas obras de caballete de asuntos anecdóticos. Junto a temas de la Antigüedad clásica como “Figura Pompeyana”, realizó en su estudio de la Via Margutta obras costumbristas, pintura de casacón, en la órbita de Meissonier, Zamacois y Fortuny o de temática orientalista. Por desgracia parte de la obra romana de Villodas se perdió en el incendio de la aduana de la estación de Mediodía donde estaban depositados los siete cuadros que remitió a la Exposición Nacional de 1882. Motivos económicos forzaron su vuelta a España, donde recibió el apoyo de Alfonso XII, que compró su obra “El leñador” y le nombró Caballero de la Real Orden de Carlos III. En 1889 fue distinguido con medallas en las exposiciones de París y Munich, instalándose hasta su muerte en Soria, practicando sus últimos años el retrato, el paisaje, una pintura de santos heredera de la tradición barroca y cuadros de género influidos por el realismo social finisecular, de pincelada más fluida. También ilustró la obra *En Roma: escenas y cuadros*, escrita por Andrés Mellado, al que retrataría años después como gobernador del Banco de España.

A continuación haremos un recorrido temático que nos ayude a valorar la colección de dibujos en su totalidad. Comenzando con el grupo más numeroso, dedicado al género del retrato, destacan por su intachable destreza técnica un conjunto de cabezas, realizados a tinta china y a vuelapluma, que se encuentran entre lo más sobresaliente de la producción sobre papel de Villodas. El primero de ellos, Retrato de *D. Giovanni Vittorio* presenta la singularidad de ser el único fechado -1890- de todo el Álbum. Desgraciadamente hasta ahora no nos ha sido posible identificar al personaje debido a la incompleta transcripción del texto que acompaña al dibujo. Otro de los retratos, el de Francesco Lutini, lleva escrito el nombre del pequeño municipio romano de Cineto Romano. Curiosamente ambos nombres están relacionados con un hecho extraordinario ocurrido en aquella zona la madrugada de agosto de 1872 cuando un meteorito de medianas dimensiones provocó un espectacular estruendo despertando a los tranquilos lugareños. Uno de los testigos, un noble campesino lla-

mado Francesco Lutini, retratado en dos dibujos por Villodas, recogió un fragmento del meteorito en el terreno de su propiedad, en Piano Agostinello, que actualmente se exhibe en una de las vitrinas del Observatorio del Colegio Romano. Junto a estos dibujos destacan por su calidad dos retratos de un erudito sentado en un interior consultando unos libros y numerosas jóvenes que posan o son representadas con delicadeza en su intimidad, junto a retratos de niños, obras todas de conmovedora ternura.

El segundo conjunto de dibujos en importancia muestra varios apuntes del natural de personajes característicos de la campiña romana entre los que sobresale una bella *Ciocciora* realizada a lápiz. Estos tipos regionales se relacionan con las acuarelas de *Tipos de la provincia de Burgos* que dibujó en España. También abundan las escenas de teatros y cafés al aire libre frecuentados por elegantes personajes de la primera Belle Époque romana o las celebraciones religiosas desarrolladas entre esbozadas arquitecturas de interior. Todas estas escenas constituyen lo que los críticos denominaron en la época “temas del día”.

La influencia de Fortuny se evidencia en el exotismo orientalista de dos personajes árabes y en otra pareja de dibujos “de casacón” cuyos modelos aparecen ataviados con la moda de la Casa de Austria.

Las figuras alegóricas femeninas, vestidas según la moda pompeyana, las academias masculinas y los desnudos femeninos constituyen un interesante grupo cuyo valor reside en su función de dibujos académicos preparatorios para otras composiciones.

No podemos finalizar este breve recorrido sin mencionar el delicado óleo sobre cartón que representa una escena campestre, tan vinculada en lo estético a las corrientes impresionistas y *luministas* del paisaje a *plein air*, apunte del natural de pincelada suelta que incorpora al fondo unas figuras costumbristas.

Este álbum de dibujos nos descubre la faceta más libre de un pintor que ganó el reconocimiento en vida gracias a una pintura de Historia ampulosa y teatral, hoy en gran parte olvidada. Frente a la exageración de los gestos y la pincelada manida, nos encontramos en este Álbum los trazos sueltos de un dibujante que retrata del vivo personajes y tipos romanos, la inmediatez de la vida urbana, la precisión de los rasgos de unos personajes retratados con minuciosidad fotográfica, ajenos a los rigores de la Academia.

Los autores agradecen la inestimable ayuda prestada por María Calonge y Belén Galván, bibliotecarias del Fondo Antigo de la Universidad de Navarra para el estudio del Álbum de Ricardo de Villodas.

Miniatura de
Nacimiento.
Breviario de la
Catedral de
Pamplona.
1332

