

# 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 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 2009

Consideraciones en torno a un retrato de Eduardo Carceller:  
“El rapabobres” (1870)

D. Pablo Salvador Guijarro



*El rapapobres*, por Eduardo Carceller (1870). 38,5 x 28,5 cm. Museo de Navarra (fotografía Larrión & Pimoulier).

En el Museo de Navarra se conservan dos retratos de personajes tudelanos, “El rapapobres” (1870) y “Un monaguillo de la catedral de Tudela” (1871), regaladas por su autor, Eduardo Carceller (1844-1925), a la Comisión de Monumentos de Navarra con destino al museo abierto por dicha institución en 1910. De origen valenciano, Carceller ocupaba desde 1874 la plaza de profesor de dibujo de adorno y figura en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona. De su biografía sabemos que estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, y que sus trabajos fueron reconocidos con diversos premios así como con una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Sus especialidades fueron la pintura de historia y el retrato, desarrollando un estilo basado en las fórmulas y convencionalismos academicistas acordes a su formación. En sus retratos, realistas y de sobria factura, gustará de recrear obras clásicas de grandes maestros como Velázquez o Murillo. En efecto, se conoce que en sus primeros años de trabajo ejecutó varias copias de cuadros de ambos pintores.

Con esta participación en la sección “piezas del mes” de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro pretendemos dar a conocer dos aspectos relacionados con este retrato: en primer lugar cómo recaló Eduardo Carceller en Tudela y en segundo lugar quién era el retratado. Con la respuesta a estas preguntas se podrá valorar esta obra de un modo interdisciplinar que abarque aspectos históricos, artísticos e iconográficos, más allá de cuestiones meramente estilísticas ya conocidas.

Eduardo Carceller ejerció como profesor de la Escuela de Dibujo de Tudela entre 1870 y 1874. Este centro se había creado en 1838 por iniciativa de la Sociedad Económica de Amigos del País, uno de cuyos socios era Miguel Sanz y Benito, pintor que había ejercido como maestro-director de la Escuela de Dibujo de Pamplona entre 1828 y 1837, y que será su primer profesor. La enseñanza del dibujo era sufragada por la citada Sociedad Económica, el ayuntamiento y el Patronato Castel Ruiz, que administraba los capitales legados a la ciudad en 1797 por Manuel Castel Ruiz para la fundación de un colegio. Se impartía dibujo lineal, de adorno y de figura, aunque algunos años el programa incluyó otras materias. La escuela contaba con una nutrida colección de láminas y vaciados de yeso y anualmente se entregaban premios a los alumnos más destacados. En 1869 la plaza de profesor quedó vacante y el ayuntamiento decidió convocar una oposición, cuyos ejercicios fueron enviados a la Escuela Especial de Pintura de Madrid. El tribunal, presidido por Federico de Madrazo, estimó que ninguno de los candidatos reunía el mérito suficiente para desempeñar el puesto.

Tal era el interés del ayuntamiento de Tudela por la Escuela de Dibujo que encargó a la citada Escuela Especial de Madrid de todos los aspectos relacionados con la oposición. Así, se publicó la convocatoria en la *Gaceta de Madrid* y el *Diario de Avisos* y las pruebas se celebraron en Madrid entre abril y mayo de 1870. De esta forma se consiguió que se presentaran para la plaza candidatos de mayor calidad y procedentes de toda

España, no sólo del ámbito tudelano como en la fracasada oposición del año anterior. Un tribunal formado por destacadísimas personalidades del panorama artístico del momento: Bernardo López Piquer, Germán Hernández Amores, Joaquín Espalter, Ponciano Ponzano, Francisco Torras y Armengol y José Vallejo, presidido por Federico de Madrazo, determinó que Eduardo Carceller había sido el mejor de los ocho candidatos presentados. Por tanto, llegó a Tudela un profesor de un nivel muy superior al de sus predecesores, avalado por la composición del tribunal que lo eligió.

Los cuatro años que Carceller permaneció al frente de la Escuela de Dibujo de Tudela estuvieron marcados por los problemas económicos. La Sociedad Económica había dejado de contribuir, el Patronato Castel Ruiz carecía de fondos y sólo el ayuntamiento aportaba dinero. Incluso el propio Carceller tuvo que convencer a las autoridades municipales para que mantuvieran abierto el centro. Sin embargo, se cerraría al obtener éste la plaza de profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona en 1874, no reabriéndose hasta 1883. La Escuela de Dibujo fue fundamental para la formación de los jóvenes tudelanos del siglo XIX, tal y como se dice en un documento de la Sociedad Económica (1885): “De allí salieron esos buenos tudelanos que tan dignamente han figurado en los cuerpos de Artillería e Ingenieros militares, en los centros de enseñanza, en las carreras de Ingenieros industriales, ramos de obras públicas y en otras industrias y talleres que crearon con los conocimientos adquiridos en estas escuelas”. Olvidaba la Sociedad hacer referencia a quienes desarrollaron una carrera propiamente artística, pues en ella y sus continuadoras se formaron los más destacados pintores tudelanos, como Nicolás Esparza, Miguel Pérez Torres o César Muñoz Sola.

En cuanto al segundo interrogante, quién era el rapapobres, la respuesta nos la da José María Iribarren en su vocabulario navarro: “Asilado de la Misericordia de Tudela que vigilaba la población para impedir la mendicidad pública. Usaba como distintivo de su cargo una ancha bandolera de cuero blanco, y una espada de madera”. La Real Casa de Misericordia de Tudela se inauguró en 1791, gracias a los capitales donados por el matrimonio formado por Ignacio de Mur y María Huarte. El objetivo del hospicio era recoger a los pobres, tanto a quienes verdaderamente lo eran, como a quienes fingían



Real Casa de Misericordia de Tudela (hoy Hotel AC Ciudad de Tudela).



Escuela de Dibujo de Tudela (*La Avalancha*, 24 de julio de 1904).

esta condición para vivir de la limosna. Lo cierto es que nunca pudo cumplir su cometido: el edificio era muy pequeño en comparación con el elevado número de pobres existente en las calles de la ciudad y nunca consiguió una situación económica saneada. Tras unos años de total decadencia, a mediados del siglo XIX la Misericordia restauró su edificio fundacional -del que había sido expulsada- y aumentó notablemente el número de internos. Con este motivo, en 1855 se redactaron unos nuevos estatutos de los que se desprende que, básicamente, el problema de la pobreza y sus consecuencias apenas habían variado en sesenta años. “El arreglo de costumbres, el método regular de vida, un alimento bien ordenado, preserva a los pobres de muchas enfermedades que adquieren con su vida desarreglada en la vagancia, mal alimentados y bien bebidos, de que la experiencia nos da ejemplos a cada momento en que se dan a pordioseros, se convierten en unos seres flacos, macilentos y desanimados, que bien pronto van a terminar su mísera existencia al Santo Hospital”.

La persecución de este tipo de personas sería el cometido del rapapobres. Los citados estatutos establecen que dos de los hospicianos de “más probidad y disposición” “saldrán todos los días a recorrer la población llevando un distintivo y celarán que ningún otro pida limosna ni ande vagando por las calles y tabernas, lo cual procurarán impedir y, si no pudiesen conseguirlo por sí, implorarán el auxilio de los ministros de justicia”. El rapapobres debió convertirse en una presencia habitual en las calles de Tudela, hasta el punto de llamar la atención de Eduardo Carceller y convertirse en el protagonista de uno de sus retratos. Aparece retratado de busto, con la bandolera de cuero blanca y el distintivo de la Casa de Misericordia, y con el vestuario que llevaban los internos: chaqueta y pantalón de paño pardo. Estamos, por tanto, ante un pobre recluido en un hospicio, pero que ha sido representado dignificado, impregnado de una profunda calidad humana que lo aleja de esos mendigos que poblaban la vida callejera de las ciudades españolas. Su mirada transmite una cierta melancolía, reflejo, tal vez, de las terribles experiencias vitales que caracterizaban las biografías de estos personajes. Recuerda a esos tipos callejeros a la vez revestidos de una severa nobleza que sirvieron a Velázquez o Ribera -se sabe que influyeron en Carceller- para representar a apóstoles o filósofos. Hasta el estilo de esta pintura: naturalismo, intenso contraste lumínico con un potente foco de luz lateral que ilumina los rasgos del personaje y deja el fondo en la penumbra, etc., nos recuerda al de aquellos maestros.



Patxi Buldain, "Ciencia astronáutica", París, 1969.  
Óleo/lienzo, 72,5 x 57,5 cm.  
Colección Museo de Navarra  
(Foto: Larrión & Pimoulier).

FEBRERO 2009

### **"Ciencia astronáutica", de Patxi Buldain Aldabe**

D<sup>a</sup>. Silvia Sádaba Cipriáin

Francisco Buldain Aldabe (Pamplona, 1927), ya desde muy joven se inclina hacia las artes, recibiendo su primera formación como pintor en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona. Mientras cumplía el servicio militar cerca de la frontera con Francia, desertó. Primero en Lille y luego en París (pasando por un intento frustrado de llegar a Nueva York), comenzó a visitar muy asiduamente los museos, galerías de arte y la ópera.

En Francia permanecerá hasta 1970, y allí fue donde realmente se formó pictóricamente, hecho que quedará patente en gran parte de su producción. Allí conoció las primeras vanguardias y contactó con quienes le inspirarían (Léger, Chagall, Rouault, Camus...) a sus modelos. Pensionado por el Gobierno Francés, estudia en la Grande Chaumière y École des Beaux-Arts. En 1961 recibió el Diploma de Honor del Salon International-Salon de l'Art Libre. En 1969 fue invitado a participar en la gran exposición de pintura española, realizada en el Palacio de Saint-Ouen de París.

En 1970 vuelve a Navarra y se instala en Huarte, para dedicarse a la docencia y a la pintura (en su taller de "el monasterio del manzano"), ganando el premio Ciudad de Pamplona de 1975. Su obra siguió evolucionando e innovando, tanto en técnicas como en materiales (incorporación de nuevos elementos, materiales de desecho...), en pintura y en escultura.

Se autodefine como un expresionista lírico, y es un pintor intimista y reflexivo, que deja una parte de sí en cada obra que pinta. Ha realizado varias exposiciones internacionales y sus obras figuran en colecciones particulares de Francia, Milán, Bélgica, Nueva York, etc. Desde 2005 funciona en Huarte la Fundación Buldain, inspirada por él mismo con la finalidad principal de impulsar el arte y la cultura contemporánea.

En la pintura que nos ocupa *Ciencia astronáutica*, el tema es en principio muy poco representativo, ya que Buldain es más dado a temas intimistas. Si su tema es el hombre, no lo es la humanidad, así que traslada este tema a un plano personal, más íntimo, ya que el momento que se representa en la pintura no es ninguna de las escenas famosas que rondan el acontecimiento, sino que es una escena imaginaria en la que ya en la Tierra, el astronauta -que no identifica personalmente, ni siquiera dentro de un país- parece contar a un científico su experiencia en la Luna: cómo es la Luna, qué sensaciones tuvo allí, cómo se ve la Tierra desde la Luna, cómo es el espacio vacío... Por eso en la obra aparecen dos figuras de rostro difuminado en un marco indeterminado: la del astronauta, vestido como tal, y otra figura sin caracterizar, que es la del científico oyente. Toda esta nueva concepción del espacio que se trae, también tiene su paralelismo en el debate que inundaba el mundo del arte por aquel entonces, en Oteiza, Chillida..., pero de una manera muy personal.

Dado que el tema de la carrera espacial no cuenta con antecedentes iconográficos Buldain no ha seguido modelos, sino que simplemente ha trasladado al lienzo las imágenes que vio por televisión, aunque en este proceso haya recurrido a los modelos más clásicos: Las figuras aparecen en *contrapposto*, evocando a modelos de Durero o Botticelli. No encontramos elementos claramente alusivos a la carrera espacial, salvo el traje de astronauta del personaje de la derecha, de forma que ese tema queda algo desplazado.

Somete a la figura humana, centro de su obra, a un proceso de abstracción, de descomposición en planos casi neo-cubista. El tratamiento formal del tema denota su

profundo conocimiento, de las vanguardias históricas. También el uso del color y la pincelada nos transportan al mundo de la bohemia parisina.

Es una pintura muy estática, en la que parece que se ha detenido un movimiento para representar una escena. Parece que las figuras están posando para el artista. El único movimiento que denota la pieza se lo da la descomposición de planos.

La pintura ha sido aplicada utilizando poco diluyente, con lo que la pincelada resulta cargada, y la textura de la materia pictórica cobra protagonismo e importancia. El color se reparte de forma irregular por la superficie pictórica: en algunas zonas consigue superficies muy rugosas, casi con relieve (como la pierna derecha del personaje de la izquierda), mediante la aplicación de gran cantidad de materia pictórica. Utiliza pintura blanca para crear relieve, y sobre ella se aplica una ligera capa de otro color. Hay empastes más breves que se consiguen con pequeños toques de pincel muy cargados (muslo derecho del personaje de la derecha). En otras zonas en cambio (sobre todo en la periferia del cuadro) la capa cromática es más superficial y con menos carga matérica, de forma que el lienzo deja entreverse. Otras zonas son más lisas (como el espacio entre los troncos de los personajes).

Predominan los azules, blancos y ocre, contrarrestados con toques de rojo y amarillo puro. Los azules intensos, a veces velados, nos remiten a la idea del espacio astronáutico, pero también ese discreto protagonismo del blanco, que vela toda la superficie pictórica dando la sensación de pérdida de nitidez por la lejanía, matizando los colores al modo de los pintores flamencos. O quizás esté reproduciendo de alguna manera la mala calidad (imágenes “granuladas”) con que llegaban a la tierra las imágenes de la misión.

La composición es equilibrada pero abigarrada. Protagonizada por dos volúmenes de igual peso, que se ciñen al marco pictórico. En la parte inferior hay tres elementos que parecen querer superar los límites físicos de su espacio. Son la pierna izquierda del personaje de la izquierda, el elemento vertical del centro, y la pierna derecha del personaje de la derecha. Esta distribución de elementos “salientes” equilibra y da solidez a la composición.

“Ciencia astronáutica”, a pesar de que por su temática es extraordinaria dentro de la producción de Patxi Buldain, sí es representativa de su estilo y de su particular forma de pintar. Representativa de toda una filosofía de vida, intimista, preocupada por el hombre y por la experiencia humana. Contiene todo el sabor del París en el que fue pintada, y mantiene la esencia de esas vanguardias parisinas de principios de siglo a las que evoca.

Esta obra, ejecutada en París en 1969, pasó a formar parte de la colección del Museo de Navarra en 1975, donde permanece a día de hoy. En 1990 formó parte de la exposición celebrada en la sede de la Mancomunidad de Colegios Sanitarios de Navarra “Pintores navarros vivos del Museo de Navarra” (del 30 de octubre al 30 de noviembre de 1990), comisariada por el crítico de arte Salvador Martín-Cruz.

MARZO 2009

Un lienzo del “Cristo del Rescate de Valencia” en Tudela  
D. Ricardo Fernández Gracia



“Cristo del Rescate de Valencia”.  
Siglo XVII. Palacio de los  
Marqueses de Huarte. Tudela.

En la escalera del palacio de los marqueses de Huarte de Tudela –hoy biblioteca y archivo municipal de la ciudad-, cuelga, junto a otros lienzos procedentes de parroquias y conventos de la capital de la Ribera, una curiosa pintura que narra la historia particular de una venerada imagen del levante español.

Según inventarios conservados en el Archivo del Ayuntamiento de Tudela, procede del desaparecido convento de San Antón de la misma ciudad, según atestigua una relación de bienes de aquella institución datada en 1791.

Se trata de la historia del Cristo del Rescate que recibió culto secular desde 1539 en el desaparecido convento de agustinas de San José y Santa Tecla y actualmente se encuentra en la parroquia de San Esteban de Valencia.

La pintura (232 x 173 cm.), con evidentes connotaciones de descripción y narrativismo, pertenece a las décadas centrales del siglo XVII. Narra la adquisición de una escultura en tierras musulmanas del norte de África por parte de un cristiano en sucesivas partes a lo largo de la composición. Al fondo aparece una hoguera en la que se iba a destrozarse y quemar la talla, en el centro el peso y venta de la escultura y en la parte inferior los caballeros cristianos Pedro y Andrés de Medina que observan el milagro de la balanza que no admite “ni más ni menos” que las treinta monedas de plata, ya que se había acordado que se les daría el Crucificado a los hermanos Medina por su peso en monedas argénteas.

Una inscripción en parte inferior derecha nos ayuda a identificar el tema y la historia narrada : *“POR TREINTA REALES BENDIO / JUDAS A CRISTO SAGRADO / OTROS TREINTA REALES A PESADO / A OTRO JUDAS. QUE QUEDÓ / UN CRISTIANO LE COMPRO / A PESO DENTRO DE ARGEL / PORQUE EN EL FUEGO CRUEL / NO SE CONSUMIESE SU ECHURA / DE CUYA SANTA FIGURA (...) / EN VALENCIA ES SU FIEL”*.

Se trata de una pintura muy interesante desde el punto de vista antropológico, exponente de una cultura con una religiosidad exaltada, en la que lo prodigioso y lo maravillosista se unían con los poderes eclesiástico y civil para mantener el principio de unidad religiosa en torno al catolicismo. Al respecto y, aunque en relación con los judíos, hay que mencionar otra curiosa historia, la del Cristo de la Paciencia de los Capuchinos de Madrid, tan divulgada en escritos y en estampas en el Seiscientos.

La escasa calidad artística del lienzo se compensa por los detalles de todo tipo que se dejan ver en la pintura: trajes, actitudes, rostros, peso, tocados y de modo especial en los gorros propios de la figura del “malo” en los verdugos de martirios y en los soldados de Herodes de los belenes. Los paralelismo entre el Judas bíblico y el “Nuevo Judas” quedan patentes en la inscripción que atestigua y da fe de las intenciones adoctrinadoras del cuadro.

El Cristo se conocía en Valencia como el Cristo del Rescate y recibía culto en el desaparecido convento de agustinas de San José y Santa Tecla (hoy en Picasent), hasta que fue trasladado a la parroquia de San Esteban.

La historia de la imagen del Cristo del Rescate fue muy conocida en su tiempo. Según el relato oral y escrito recogido en la tradición, a comienzos del siglo XVI, los piratas de Argel abordaron en el Mediterráneo un barco que se dirigía a Barcelona apoderándose del cargamento y de la tripulación. Los tripulantes fueron vendidos como esclavos en el mercado de Argel y entre el cargamento incautado se encontraba la imagen de Madera tallada de un Cristo Crucificado. Los piratas echaron al fuego la talla de Cristo y llenos de sorpresa vieron cómo el fuego no consumía la madera.

En Argel se encontraban, en aquellos momentos, los hermanos Pedro y Andrés de Medina negociando la liberación de una hermana suya que años atrás había sido raptada en un ataque de piratas en la costa valenciana. Enterados los hermanos del milagro ocurrido con el Cristo, se personaron delante del jefe pirata con la intención de pagar un rescate por la imagen. Acordaron que el precio del rescate sería el peso de la talla en monedas de plata. Colocado el Crucifijo en una balanza, nuevamente se obró un milagro, porque el plato del peso sólo admitía treinta monedas de plata, ni una más, por lo que el pirata, muy a su pesar, tuvo que entregar la imagen a los hermanos Medina que embarcaron rumbo a Valencia. Aún antes de salir de aquellas tierras se produjo otro milagro y es que el barco que los tenía que conducir de regreso no avanzaba, y es que a la figura de Cristo le faltaba un dedo y sólo cuando recuperaron el dedo y se lo colocaron a la imagen, el barco pudo echarse a la mar. De la hermana de los Medina nunca más se supo ya que no consiguieron liberarla. La imagen llegó a Valencia en 1539.

Por desgracia, numerosas piezas de este tipo, bien de relatos milagrosos, exvotos o trampantojos a lo divino se han ido perdiendo o destruyendo, privándonos de elementos nada despreciables para comprender el pasado. Una vez identificado el contenido del cuadro falta aún saber cómo llegó a Tudela y otros datos como el hipotético culto que pudo recibir en la ciudad y la ubicación exacta que tenía en el convento de los Antonianos.

ABRIL 2009

Grupo escultórico de “San José y el Niño”,  
de Manuel Martín Hontañón (c. 1775).  
Museo Diocesano. Catedral de Pamplona  
D. Eduardo Morales Solchaga



“San José con el Niño”, por  
Miguel de Espinal I (c. 1560).



“San José con el Niño”, por Manuel Martín de Hontañón (c. 1775)

Los gremios y cofradías, instituciones depauperadas material y espiritualmente desde finales de la Edad Moderna, invirtieron de un especial modo sus caudales en la configuración de sus altares, en los que brillaban con luz propia sus santos titulares, cuya función no sólo permanecía en la presidencia de los mimos, sino que en ocasiones trascendía las capillas confraternales, bien para contribuir a la magnificencia de las ceremonias que se realizaban en los templos que las albergaban, bien para salir en procesión por las calles de los pueblos y ciudades donde radicaban. El grupo escultórico que aquí se estudia perteneció a la hermandad de San José y Santo Tomás de las artes lignarias de Pamplona, asentada en la catedral de Pamplona.

Para entender su realización es preciso remontarse hasta finales del siglo XVIII. En 1775 el cabildo de la catedral conoció las intenciones de la cofradía para tallar una nueva efigie de San José, con objeto de colocarla en el altar mayor de la seo el día de la festividad del santo custodio. Hasta entonces se llevaba a éste el primitivo grupo escultórico que presidía el retablo desde el segundo tercio del siglo XVI, ejecutado magistralmente por Miguel de Espinal I y financiado con la limosna de los integrantes de la cofradía, que hacía las veces de titular de retablo e imagen procesional. Con la ejecución de la talla, se daba solución a un problema que se arrastraba desde principios del siglo XVII, cuando según un parecer del licenciado Lusa, se estableció que la misa cantada de la festividad principal se ejecutase en el altar mayor de la catedral, mudando al mismo la estatua de San José, labor por la que se gratificaba a los clérigos que lo hacían un real en concepto de gratificación. El problema probablemente emanaba de las molestias que ocasionaba el citado traslado, pues al excesivo peso se unía el progresivo deterioro de la imagen, consecuencia directa de la habitual práctica, y el riesgo de que en un momento dado pudiera caer.

Volviendo a fines del setecientos, el 20 de febrero de 1775 se examinó la propuesta de los cofrades en auto del cabildo, quedando registrado convenientemente en el libro de acuerdos: “*Propuso el Señor Prior que la cofradía de los Carpinteros,*

*representaba al Muy Ilustre Cabildo que por ser de mucho bulto y peso la imagen de San José que desde su Altar se ha acostumbrado hasta aquí trasladar a la Mesa de del Altar de la Capilla Mayor de la Santa Iglesia, para la fiesta y función del Glorioso San José que la hermandad celebra en el día de su festividad, varias veces se han visto a riesgo de alguna desgracia, y para evitarla en lo sucesivo han pensado en construir a sus expensas otra imagen del Santo, más manejable y manual, y usar de ella para la expresada función".* Por tanto, pedían licencia al cabildo para poder ejecutar una escultura nueva, con objeto de que no corriese peligro la que trasladaban desde principios del siglo XVII. Naturalmente el cabildo, al no suponer un gasto para sus arcas y contribuir al boato de la festividad del santo carpintero, accedió y la junta gubernamental de la hermandad se decidió a encargar el grupo escultórico que aquí se presenta.

La talla fue realizada por Manuel Martín de Hontañón, por la que recibió 280 reales. El dorado y estofado del grupo quedó a cargo de Juan Martín Andrés, a quien se abonaron 80 reales por su trabajo. Ambos artífices, de entre los más prestigiosos del foco pamplonés en aquella época, se apremiaron a finalizar el encargo lo antes posible, para que al menos estuviera realizado para la siguiente celebración, algo que debió sin duda acontecer, pues al año siguiente se encargó una caja para albergar la escultura, con su puerta, cerrajas y palmeras, que fue ejecutada por Martín Osés, maestro carpintero de la capital y cofrade, por 35 reales, aunque hoy en día no se ha preservado.

El grupo escultórico, conservado hoy en día en los almacenes del Museo Diocesano, ubicados en la propia catedral, sigue la iconografía popularizada en los talleres castellanos de la primera mitad del siglo XVII, tomando San José al niño por la mano, aunque con la contención propia de las obras de carácter académico del citado Manuel Martín de Hontañón. En cambio, la policromía se muestra muy barroca (con oros, flores y rocallas), en contraposición a las policromías lisas de las imágenes cortesanas. El grupo escultórico está conformado por dos esculturas exentas, de buen tamaño, que entrelazadas configuran la apacible escena. La imagen permanecía en casa del prior de la cofradía todo el año, hasta el día de la festividad del santo, algo similar a lo que acontecía en la cofradía análoga de San Sebastián, donde la familia de los Veróiz custodiaba las imágenes de Jesús, María y José, hasta el día de la Esclavitud, en que se sacaban en procesión.

A juzgar por los testimonios conservados, ambas imágenes, tanto la asentada en el retablo, como la conservada en casa del prior, fueron dotadas de indulgencias por el obispo, don Severo Leonardo Adriani y Escofet: *"Además, el obispo ha aumentado la indulgencia de cuarenta días a todos los fieles que rezaren un Padre Nuestro y un Ave María ante la imagen que se venera en el altar de su nombre... y otros cuarenta rezando el Padre Nuestro y Ave María ante la imagen del mismo santo que se conserva en casa del prior"*.

MAYO 2009

Una copia del “Martirio de San Sebastian”  
de Juan Carreño de Miranda en el  
monasterio cisterciense de Tulebras  
D<sup>a</sup>. María Josefa Tarifa Castilla



“Martirio de San Sebastian”. 1888.  
Monasterio de Tulebras.  
Foto: C. Becerril.

En una de las dependencias del monasterio navarro de Nuestra Señora de la Caridad de Tulebras, primera fundación del Císter femenino en la Península, cuelga una pintura con la representación del “Martirio de San Sebastián” (84 x 61 cm.). El lienzo reproduce el momento en el que este soldado romano fue condenado a morir asietado atado a un poste en tiempos del emperador Diocleciano por exhortar a sus jóvenes amigos Marcos y Marcelino a permanecer fieles en su fe en Cristo. Sin embargo, aunque sirvió de diana viva a los arqueros que lo martirizaron, no murió entonces, recuperándose de sus heridas con los cuidados de la viuda Irene.

El cuadro muestra al joven soldado atado al tronco del árbol, desnudo e inmóvil, con un estudio anatómico de gran hermosura una vez que ha sido despojado de sus vestimentas, la coraza y el manto. La sensualidad de la carne y la línea del horizonte baja, dentro de la soledad en que se encuentra el mártir, con el recuerdo de su reciente pasado por las ropas caídas a sus pies, inciden en un profundo dramatismo. El cuadro está firmado en el extremo inferior derecho bajo el nombre “*La Gracia. Cop. 1888*”, por lo que es una reproducción del siglo XIX de una obra de renombre anterior en el tiempo, práctica habitual en esta centuria decimonónica. Carecemos de documentación que aclare si la obra fue encargada por las monjas al artista o si por el contrario fue donado al cenobio.

El lienzo es una copia literal de otra pintura del mismo tema de Juan Carreño de Miranda, conservado en el Museo Suermondt-Ludwig de Aquisgrán y que se llevó de España el prusiano von Schepeler después de participar en la guerra napoleónica. Adquirido por Suermondt, lo donó al Museo con el resto de su colección. Pérez Sánchez estima que pudiera tratarse de la obra originaria para el altar de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid (h. 1660). Igualmente San Sebastián está atravesado por flechas, si bien en este caso le acompañan en su agonía dos ángeles, uno que le corona en las alturas y otro que le cura la herida del muslo derecho. El cuerpo del santo se inclina hacia el lado opuesto que en el “Martirio de San Sebastián” del mismo autor conservado en el Museo del Prado (1656). De atractivo rostro, dirige su mirada al cielo. Las similitudes en ambos cuadros, el original de Carreño y la copia del XIX conservada en Tulebras, son más que evidentes. El santo está atravesado por dos flechas, en el pectoral y en la pierna izquierda; presenta el mismo quiebro acentuado de la cintura, quedando sujeto su cuerpo por los brazos dispuestos en la espalda. La ropa descansa a los pies de la figura, y el cuerpo desnudo del joven tan sólo queda cubierto por el paño de pureza de similar disposición.

También muestra gran similitud la pintura de Tulebras con otro “Martirio de San Sebastián” del último tercio del siglo XVII, que durante mucho tiempo estuvo en la sala capitular de la Catedral de Tarazona y en la actualidad se encuentra en el almacén del palacio episcopal de dicha localidad. Es un óleo sobre lienzo, de mayores dimensiones que el conservado en el Museo Suermondt-Ludwig de Aquisgrán, que anteriormente fue atri-

buido al pintor Vicente Berdusán, autoría rechazada entre otros por Juan Carlos Lozano. Abbad Ríos, sin embargo, lo relacionó con la escuela de Claudio Coello, mientras que Begoña Arrúe volvió a vincularlo con el estilo del ejeano.

Federico Torralba lo vio en la sala capitular de la catedral turiasonense y dijo de él que tenía recuerdos de Van Dyck y que era obra de escuela madrileña, dentro del círculo de Carreño. Coincidimos con la opinión de este autor, ya que el lienzo toma como punto de partida una pintura del mismo tema de Van Dyck grabada por Lucas Vorsterman el Joven, aunque en posición invertida, coincidiendo la posición de las piernas, la disposición sinuosa del cuerpo, el brazo izquierdo hacia atrás y la cabeza ladeada y elevada hacia el rompimiento de gloria. En la pintura de la catedral de Tarazona el santo aparece con sus manos atadas a un árbol y asaetado en el pecho y en la pierna izquierda. La extremidad derecha avanza hacia el espectador y la cabeza se muestra con gesto doliente y en ligero escorzo para dirigir la mirada hacia lo alto, donde se insinúa un rompimiento de gloria, algo muy del gusto de los pintores de la época como Mateo Cerezo en su “San Juan Bautista” (Museo Kassel), de gran parecido en la disposición del cuerpo. El mártir cubre su cintura con un paño blanco anudado que cae hacia los pies, mientras en el suelo se disponen la armadura de caballero y el manto rojo. El fondo lo compone una gran roca –sospechamos que suciedad- que apenas permite ver un paisaje natural en último término, aspecto que incluso se ha copiado en el lienzo de Tulebras. Muy expresivo es el excepcional rostro de Sebastián, cuyo cuerpo ondulante, iluminado con un cierto acento dramático, es de una gran perfección anatómica.

De izquierda a derecha:  
 “Martirio de San Sebastian”  
 (óleo sobre lienzo 197 x 134  
 cm.), Juan Carreño de  
 Miranda, Museo  
 Suermondt-Ludwing,  
 Aquisgrán; “San Sebastian”  
 (óleo sobre lienzo 162 x 122  
 cm.), Parroquia Santos  
 Justo y Pastor de Madrid;  
 “Martirio de San Sebastián”,  
 anónimo, (óleo sobre lienzo  
 277 x 165 cm.), Tarazona,  
 Palacio episcopal.



JUNIO 2009

**El cuadro “Tazas y pan”, de Miguel Echauri,  
donado al Museo de Navarra**

D. Emilio Quintanilla Martínez



Miguel de Echauri,  
“Tazas y pan”. 2002.  
Museo de Navarra.

El pintor pamplonés Miguel Echauri ha donado al Museo de Navarra su obra titulada “Tazas y pan”, óleo sobre lienzo de 115 x 139 cm, con motivo de la exposición antológica celebrada en dicho museo entre los meses de marzo y mayo del presente año 2009.

El cuadro, fechado en el 2002, constituye una muestra muy representativa de su estilo actual, fruto de una madurez alcanzada después de una larga producción y una dilatada experimentación pictórica.

Podríamos explicar esta obra atendiendo a las raíces de su pintura, que nacen unidas al magisterio de Ciga, con quien se inicia en este arte, a la traición barroca española,

tan afín a la representación táctil de las superficies y a la carga ideológica del bodegón de *vanitas*; a la importancia del valor expresivo de la materia, en estrecha relación con el amplio movimiento informalista español, de cuyos miembros Miguel Echauri es contemporáneo, o de otras categorías históricas o estéticas.

Pero ninguna de ellas nos explica de manera tan honda el cuadro como la experiencia propia de esta pintura, el mundo de sugerencias que trasmite y sugiere la contemplación directa del lienzo. En él vemos, colocados sobre una mesa ante un pretil, una serie de objetos cotidianos, que incluso pueden llamarse vulgares: unos panes, un par de tazones y un caldero, ordenados encima de unas ásperas telas. Y detrás, un reseco paisaje pétreo y un cielo caliginoso. Los colores recorren la amplia gama de los ocres y azulencos. La técnica, de una minuciosidad que caracteriza a este autor.

Pero la mera descripción del cuadro prácticamente no aporta nada a su comprensión, pues los objetos representados y la forma en la que esto se realiza no son sino las claves para penetrar en todo un mundo de sugerencias, de invitaciones a la comunicación; que pueden despertar en cada uno de los que lo contemplan sentimientos tan distintos como espectadores.

Por supuesto, no podemos dejar de mencionar, admirativamente, el gran dominio del oficio de pintor que le permite plasmar, con una técnica de gran virtuosismo, y logrando exquisitos matices, las calidades matéricas: la aspereza de las telas, las calidades de los objetos, las gradaciones en las texturas, que, sobre todo en el paisaje, permiten establecer la valoración espacial y la profundidad, las luces que prestan volumen y atemporalidad, la perspectiva aérea.

La técnica minuciosa, sin caer en lo miniaturista, consigue dignificar la humildad de los objetos representados, y así, esa especie de manta, seguramente vieja y, desde luego, humilde, adquiere tantos matices violetas como un manto regio; el caldero, herrumbroso, se convierte casi en una pieza de orfebrería, dignificado por el cuidado puesto en su representación; los humildes tazones tienen brillos de la mejor cerámica...

Y qué podemos decir del paisaje, perfectamente definido espacialmente, inerte, casi lunar, pero con la belleza desolada del desierto.

Y con todo ello se abren los caminos a la comunicación con el espectador, que es el destinatario del cuadro, y al que no se presenta una visión unívoca. Algunos verán, como si estuviesen probando la magdalena de Proust, un mundo pasado del que estos objetos son referente y cuyo recuerdo se despierta ahora; otros, el paso del tiempo y por lo tanto, la invitación al *carpe diem*; otros la pervivencia de un pasado que se añora; también habrá quienes vean símbolos de destrucción, la acción inexorable y destructora del tiempo, y quizás haya también quien experimente la invitación a la superación de un mundo pasado del que poco se puede aprovechar.

O ninguna de las posibilidades anteriores, sino otras, íntimas, singulares, personales, sensaciones despertadas por los humildes objetos del cuadro.

JULIO 2009

## Edificio Singular de Pamplona

José Javier Azanza López



Recreación del Edificio Singular con el proyecto irrealizado de paso elevado sobre la Avenida del Ejército y Pío XII.

El Edificio Singular de Pamplona tiene su origen en la adquisición en la década de 1960 por el Ayuntamiento de Pamplona de unos terrenos pertenecientes al ramo de Guerra situados entre los fosos de las murallas, la Avenida de Pío XII, y la futura Avenida del Ejército; el propósito del Consistorio era construir en dicho solar un inmueble que se correspondiera con la categoría del enclave urbano en el que se encontraba, sin duda uno de los puntos más representativos de la ciudad. Para lograr tal fin, la Comisión de Urbanismo redactó un informe firmado el 16 de enero de 1967 por su Director Técnico, el arquitecto Estanislao de la Quadra-Salcedo, en el que proponía la ejecución de un edificio de “construcción singular”, una vez introducidas las necesarias modificaciones en las



Plano de situación del Edificio Singular.

ordenanzas de construcción vigentes. La culminación del complejo proceso previo de tramitación legal se concretó en la resolución de 22 de junio de 1968, por la que el Ministerio de Vivienda autorizó la reserva de dispensación solicitada por el Ayuntamiento, dando luz verde a la construcción del Edificio Singular.

Las bases del concurso para la adjudicación del solar redactadas por la Comisión de Urbanismo, dejaban bien claro que se trataba de construir un edificio respetuoso con el carácter histórico del sector; este respeto historicista hacia el recinto fortificado de la Ciudadela se convertirá en el eje rector de la mayoría de los anteproyectos presentados. Pero, a la vez que el edificio tenía la obligación de armonizar con las viejas piedras de las murallas, debía configurarse como un hito arquitectónico, dada su privilegiada situación en la unión del Ensanche y del Plan Parcial de la Avenida de Pío XII. En consecuencia, pasado, presente y futuro de la ciudad debían darse cita en los proyectos, circunstancia que sin duda contribuyó a aumentar su carácter singular; singularidad que en absoluto debía entenderse únicamente como una construcción de gran volumen y altura, sino que entraba en juego un factor fundamental como era la calidad del proyecto en todos sus aspectos.

El anuncio del concurso de anteproyectos fue publicado en el *Boletín Oficial de la Provincia de Navarra* nº 141, de fecha 22 de noviembre de 1968. Del mismo se hicieron eco, además de la prensa local, otros medios de provincias limítrofes, entre ellos *La Voz de España* y *El Diario Vasco*, de San Sebastián; *La Gaceta del Norte* y *El Correo Español*, de Bilbao; y *El Heraldo de Aragón*, de Zaragoza. De las quince inscripciones iniciales, tan sólo siete acabaron entregando anteproyecto en el plazo fijado. Cada uno de ellos venía identificado por un número de seis cifras que actuaba a modo de lema, detrás del cual se ocultaban el anteproyecto del arquitecto y la oferta económica del promotor-constructor. Los nombres que concurrieron al concurso del Edificio Singular conforman en gran medida el panorama de la arquitectura navarra de las décadas centrales del siglo XX, de ahí el interés de las soluciones presentadas. Bajo el lema 502.647 se ocultaba el anteproyecto de Miguel Gortari en asociación con el constructor Nicolás Gurbindo; el lema 742.650 correspondía a la propuesta de Javier Lahuerta junto a Construcciones Juan Bautista Flores; el anteproyecto 162.953 venía firmado por Carlos Sobrini en asociación con la Promotora Huascarán S.A., creada exclusivamente para la promoción de este edificio; el lema 930.548 se correspondía con el anteproyecto diseñado por los arquitectos Miguel Ángel Garaikoetxea y Fermín Modrego

para la empresa Construcciones Leocadio Barcos; bajo el lema 128.139 concurrían el promotor de San Sebastián Santiago Sáenz y un equipo de arquitectos encabezado por Manuel Jaén Albaitero, del que formaba parte Javier Guibert; finalmente, los lemas 475.210 y 201.137 se correspondían con las propuestas presentadas por los arquitectos Francisco Javier Sarobe y Miguel Ángel Goñi, que concurren al concurso con la empresa promotora Construcciones Combinadas.

En la mayor parte de los anteproyectos, el estudio previo del emplazamiento condicionaba de forma notable la solución final, al valorarse aspectos como el carácter histórico del sector por su proximidad a la Ciudadela, la amplitud de espacios libres a su alrededor que permitía la singularización del edificio en altura y volumen, o su papel clave en el urbanismo pamplonés, al servir de enlace entre ámbitos tan dispares como la ciudad histórica, La Ciudadela con su cinturón ajardinado, y los emergentes barrios del Tercer Ensanche; a todos ellos quedaba unido, al mismo tiempo que de todos se encontraba separado, subrayando su aislamiento la disposición exenta del solar en el triángulo formado por las avenidas del Ejército y de Pío XII con el foso de las murallas. La singularidad del edificio por los motivos anteriormente mencionados exigía tratarlo con una nobleza de formas y materiales que lo hicieran digno de estar situado junto a la Ciudadela; pero a su vez debía reflejar en su estructura que se trataba de una edificación moderna, levantada en el último tercio del siglo XX. Era preciso en consecuencia conjugar ambas realidades.

Desde el respeto histórico al emplazamiento, el arquitecto pamplonés Miguel Gortari pretendía alcanzar una armonía con el recinto militar inspirada en la pureza de la geometría de su planta pentagonal, a partir de la cual desarrollaba la estructura del edificio en el que introducía aristas de piedra y juegos violentos de volúmenes que rememoraban el carácter fortificado del sector. Por su parte, Javier Lahuerta se decantaba por un volumen cilíndrico de planta circular que, además de contar con una gran tradición castreña en torreones y atalayas, resultaba perfectamente compatible con la Ciudadela, tanto por su sencillez como por su axialidad central y múltiple. Los anteriores aspectos se conjugaban con soluciones que definían su carácter de arquitectura contemporánea, caso de la indudable belleza estética de la torre de cristal y jardín en que se convertía el anteproyecto de Carlos



Estado de las obras de construcción del Edificio Singular.  
19 de julio de 1973  
(Foto Paisajes Españoles).



Edificio Singular de Pamplona.

Sobrini, del afán de esbeltez cercano al edificio laminar que mostraba el anteproyecto con el lema 475.210, o del diseño “brutalista” de la rampa en espiral de acceso a las plantas destinadas a garaje en el anteproyecto 201.137. Junto a ello, debemos señalar como nota común a todos los anteproyectos la clara vocación ciudadana con que surgía, pues aun tratándose de un edificio de viviendas en el que la superficie comercial estaba limitada a su nivel inferior -el claro dominio de la función residencial por encima de la comercial o de negocios fue objeto de un interesante debate por parte de arquitectos como Fernando Redón-, se buscaba el máximo aprovechamiento con la inclusión de salas de cine, centros y galerías comerciales, y locales de ocio y diversión.

El 23 de junio de 1969, el fallo del Jurado designaba dos anteproyectos finalistas. Uno de ellos era el de Carlos Sobrini, en el que valoraba tanto la calidad y alto “standing” de la edificación, como el completo programa de servicios que ofrecía a los futuros usuarios del inmueble. El segundo venía firmado por el equipo de arquitectos de Manuel Jaén Albaitero y Javier Guibert, en el que el Jurado supo apreciar su gran calidad plástica y el excepcional interés urbanístico que ofrecía el conjunto de locales comerciales dispuestos en las plantas bajas del edificio. Abiertas las plicas económicas de ambos, resultó vencedor este último al ofrecer por el solar una cantidad ligeramente superior al primero -22.600.000 pesetas frente a 21.840.845-.

Con estudio abierto en la madrileña calle Juan Hurtado de Mendoza, el equipo de arquitectos responsable del anteproyecto ganador estaba formado por Manuel Jaén Albaitero, Manuel Jaén de Zulueta, Miguel Ángel Ruiz-Larrea y Luis Lozano Giménez; y en el mismo se integró también Javier Guibert, uno de los arquitectos con mayor vinculación a la arquitectura pamplonesa por aquella época, no en vano había firmado junto a Fernando Redón los proyectos más significativos levantados en la capital navarra desde finales de los años cincuenta. A la hora de justificar en la memoria explicativa la solución adoptada, los arquitectos partían de una doble premisa, como era el respeto histórico al sector y la integración urbana del edificio, a las

que se unía la clara vocación ciudadana con que surgía. Dadas la situación del solar y la amplitud del espacio circundante, el inmueble se convertía en un elemento dominante del paisaje urbano; este carácter de hito arquitectónico propiciaba que la claridad de volúmenes y la fácil identificación de los mismos desde un amplio entorno, junto con el respeto histórico y la búsqueda de una forma que recordara el carácter estrellado de la Ciudadela, fueran las ideas básicas del anteproyecto. De esta manera, se había procurado una máxima separación de volúmenes según sus funciones tanto en horizontal como en vertical, huyendo de una forma compacta que pudiera suponer un “efecto pantalla” en el paisaje, y apostando por un edificio que permitiese la integración entre espacio exterior e interior; se querían aprovechar a su vez las posibilidades que brindaba un bloque de esta naturaleza para la utilización en altura de áreas que lo convirtieran en una especie de mirador sobre la ciudad. Por último, el amplio espacio interior destinado a uso comercial y de servicios públicos en la planta baja, permitía generar un intenso centro de vida urbana.

El anterior planteamiento daba como resultado un edificio compuesto por tres bloques de acusada directriz vertical y coronaciones exentas que se maclaban entre sí en las primeras plantas y apoyaban sobre un conjunto de pilares. El espacio interior quedaba organizado en diferentes áreas, comenzando por una amplia zona de aparcamiento subterráneo. Desde éste y desde las calles circundantes que penetraban en el edificio, se accedía a un espacio interior en tres niveles habilitados como zona comercial cubierta, al estilo de los clásicos soportales o de los modernos centros comerciales; en estas tres alturas, enlazadas entre sí por medio de escaleras mecánicas, tenían cabida establecimientos de muy distinta naturaleza, desde tiendas y locales de ocio, hasta servicios tan útiles como lavandería, farmacia, estanco, teléfonos e incluso una pequeña estafeta de correos. Por encima de este núcleo comercial se situaba una planta libre ajardinada, que servía de enlace con tres torres residenciales: dos de ellas mostraban planta pentagonal y catorce alturas que alojaban viviendas convencionales, en tanto que la tercera era de planta cuadrada y menor altura que las anteriores, pues tan sólo alcanzaba doce plantas destinadas a apartamentos, residencias y oficinas. Cortando las dos torres de viviendas a media altura -concretamente en la planta octava- se habilitaba una planta libre ajardinada para el esparcimiento y recreo vecinal, en un espacio alejado ya del ruido y la contaminación urbana. En el bloque de oficinas correspondería a este nivel un restaurante público, planteado como un mirador sobre la ciudad. Por último, en el coronamiento de las torres de vivienda se disponían nuevos jardines con solarium y piscina para uso privado.

La redacción del proyecto definitivo del Edificio Singular llevaba la firma del mismo equipo de arquitectos que había elaborado el anteproyecto, y fue visado en la Delegación de Navarra del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro el 23 de diciembre de 1969. Dificultades de carácter técnico relacionadas principalmente con el replanteo del solar retrasaron el inicio de las obras hasta los últimos meses de 1971, quedando concluidas a comienzos de 1976.

AGOSTO 2009

El autorretrato del pintor  
en el retablo mayor de San Saturnino de Artajona  
D<sup>a</sup>. Mercedes Jover Hernando



Francisco de Orgaz.  
"San Saturnino bautizando a  
nuevos cristianos". Retablo de  
San Saturnino de Artajona.  
1511-1515.

El magnífico cerco románico de Artajona protege un singular templo gótico de nave única, erigido a lo largo del siglo XIII, cuya cabecera estaba enriquecida con un importante conjunto de pinturas murales góticas, que representaban el Juicio Final y dos ciclos narrativos sobre la vida de San Saturnino y San Exuperio. La mayor parte de estos murales pueden visitarse en el Museo de Navarra en Pamplona.

Por el motivo que fuese, porque los grandes templos se estaban dotando de grandes retablos mayores, porque como nos cuenta la documentación, problemas en las cubiertas hubieran estropeado las pinturas de la cabecera, quedando desdibujado su mensaje iconográfico, porque les parecían anticuadas, o por todos estos u otros motivos, la cuestión es que a principios del siglo XVI, en 1513, la parroquia de San Saturnino de Artajona se dota de un magnífico retablo mayor de estilo Tardogótico que ejecutaron los fusteros de Pamplona maese Pierres y maese Andrés, y los pintores maese Francisco de Orgaz y su discípulo maese Floristán de Aria. En él se narra un programa iconográfico centrado en tres ciclos pintados de la Vida de San Saturnino, Vida de la Virgen y la Pasión de Cristo, en consonancia con sus respectivas tallas en la calle central.

Ocupando la segunda calle del primer cuerpo está el Bautismo de San Fermín por San Saturnino. La escena se desarrolla en un interior de planta centralizada, como suele corresponder a un baptisterio, cuya especialidad viene definida por tres muros de cierre poligonales y un suelo de baldosas coloristas cuya retícula fugada constituye un intento bastante conseguido de perspectiva renacentista. Ocupa este interior una gran pila bautismal, que se asemeja a la propia pila gótica de este templo, en la que hay hasta seis adultos que están recibiendo el bautismo por inmersión parcial según una fórmula ya anticuada para la época, pero de gran plasticidad. Dentro de la pila resalta un piadoso joven, destacado con una suntuosa cofia, al que el obispo celebrante, el propio San Saturnino, está ungiendo. Es digno de mención el ayudante de San Saturnino, que desde el otro lado de la pila sostiene la cruz y las crismas.

La reciente observación detenida de esta tabla, con motivo de su restauración a cargo de la Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, nos ha deparado una grata sorpresa. Entre los testigos del bautismo, ocupando un lugar destacado en la composición, el centro visual de la mitad superior de la tabla, encontramos a un personaje tocado con una cofia que nos mira directamente a los ojos. Consideramos que es un autorretrato del pintor. Su interlocutora y directa mirada así parece indicarlo. Constituye un ejemplo de *metalepsis* de autor, de esa costumbre antigua, inspirada en la anécdota del primer autorretrato conocido, por el que Fidias se habría autorretratado en el escudo de Minerva, por la que el autor se autorrepresenta dentro del propio cuadro. Hay abundantes antecedentes de artistas italianos que desde el *Quattrocento* se retratan en sus propias obras y la bibliografía espe-

cializada lo entiende como parte del orgullo que sintieron estos profesionales y que propició la larga lucha que vivieron para que su arte fuera considerado liberal (numerosos especialistas han escrito con maestría acerca de esta lucha, magistralmente explicada por Julián Gállego en su obra *El pintor de artesano a artista* de 1976). El tema, centrado en el momento que nos ocupa, el Renacimiento, ha sido revisado y puesto al día por J. Woods-Marsden en el capítulo “El autorretrato del Renacimiento” en el Catálogo de la magnífica Exposición Temporal *El retrato del Renacimiento*, que pudimos admirar en el Museo del Prado en el año 2008.

Tenemos ejemplos más cercanos de artistas del XVI que se inmortalizaron en sus obras. Así vemos al escultor Damián Forment que se retrata a la antigua en los sotabancos de los retablos de la catedral de Huesca y del Pilar de Zaragoza y al pintor Pedro de Aponte que lo hace del mismo modo en el sotabanco del retablo de Santa María la Real de Olite (1528-1530). La Profesora Carmen Morte ha reconocido de nuevo a este autor, un Pedro de Aponte ya maduro que nos mira fijamente, entre el público de la escena del Ecce Homo del retablo mayor de San Juan Bautista de Cintruénigo (1525-1530). El retrato de un artista más parecido nos lleva hasta la villa de Ágreda (Soria, 1523-1525) donde dicha autora identificó el autorretrato del pintor entre los personajes que van en procesión en la tabla “Procesión al Monte Gargano”. Pedro Aponte se plasmó para la posteridad en Ágreda del mismo modo que lo habría hecho Francisco de Orgaz en Artajona (1511-1515): pintando su rostro de frente y mirando al espectador, Aponte cubierto con redecilla y Orgaz con una cofia, tocado de la familia de los bonetes con dos puntas que cubren las orejas y muy pegado a la cabeza, semejante al que, enriquecido por una franja dorada, cubre la cabeza de San Fermín. Se da la circunstancia de que en la tabla del Bautismo de Artajona, cerca del retrato del maestro Francisco de Orgaz, aparece otra cabeza que también se cubre la cabeza con una cofia, que mira de lado, que pudiera ser su discípulo y colaborador en este retablo maese Floristán de Aria.

El autorretrato del pintor en una de las escenas del retablo de Artajona, de estilo Tardogótico, que combina elementos retardatarios, como cardinas y brocados, con elementos renacentistas, que constituye un nuevo ejemplo del autor endotópico, esto es, del autor que se representa integrado en su obra, podría significar el intento de autoafirmación del artista, que se pinta a sí mismo y quizá a su ayudante en un lugar bien visible para el público, trayendo hasta la Navarra del 1500 los comienzos de una lucha por el reconocimiento de una profesión, para la que se reclamaba, como hija del diseño, que *El arte e cosa mentale*.

En Navarra y ya de finales del siglo XVI tenemos un destacado autorretrato del pintor Felices de Cáceres, datado en 1591, en el retablo de la Purísima de la Parroquia de Santa María de Fitero, que ha dado a conocer el profesor Pedro Echeverría Goñi.

SEPTIEMBRE 2009

## Una "Adoración de los Magos" de Jacobus di Marsella en la Catedral de Pamplona

D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Grabiela Torres Olleta

Jacobus di Marsella.  
"Adoración de los Magos".  
Catedral de Pamplona. Óleo  
sobre cobre. (57,5 x 41 cm.).

En la Catedral de Pamplona se conserva una pequeña colección de cobres pintados de calidad muy desigual, entre los que destaca esta Adoración de los Magos, firmada por Jacobus di Marsella y colgada en una pared de la Sala Capitular.

La obra, de pequeñas dimensiones (57,5 x 41 cm.), lleva un marco de madera oscurecida, con adornos de placas, que podrían ser de plata, ornamentación vegetal y cabezas de ángel en las esquinas y los centros.



Arriba:  
Detalle de la adoración.

Abajo:  
Detalle del cobre con la firma  
del autor.

En un espacio exterior de ruinas clásicas se sitúa la Virgen, vestida de azul y rosa, con el Niño sentado en sus rodillas, mientras San José, con aspecto de anciano de pelo y barba blanca, les contempla un poco retrasado. Delante del Niño Jesús los tres Reyes lo adoran; el más cercano ha dejado en el suelo la corona y el rico presente en señal de respeto. Los Magos están acompañados por un abundante séquito y al fondo se ven los camellos. En la epifanía también están presentes los ángeles. Dos hermosos manebos detrás de la Virgen y varios angelitos vuelan alegres en la parte superior. La teatralidad de la escena queda subrayada por el cortinaje verde que cuelga en la parte izquierda.

El fresco original copiado en este cobre lo pintó Federico Zuccaro en 1564 por encargo de la familia Grimani para la iglesia de San Francesco della Vigne en Venecia. Sin embargo (como suele ser habitual), media un grabado entre el original y la copia. Es decir, la fuente gráfica directa no es el cuadro de Zuccaro, sino un grabado de Cornelis Cort de hacia 1571-1572. Zuccaro fue un pintor italiano y teórico del arte que trabajó también en España requerido por Felipe II para la decoración de El Escorial y Cort un artista holandés que vivió durante años en Roma y grabó gran parte de la obra de Zuccaro y de otros pintores italianos.

Respecto al original de Zuccaro el grabado de Cort introduce variantes en los fondos y en el número de personajes. Añade algunos detalles, como la delicada copa con tapa, regalo del rey que está arrodillado en primer plano.

Jacobus di Marsella mantiene la composición igual que en el grabado e introduce a su vez nuevos cambios en los fondos, añadiendo numerosos personajes y ángeles que incluso parecen tomados de otros grabados del mismo Cornelis Cort. Podemos imaginarlo en su taller hojeando distintas estampas y eligiendo detalles de aquí y de allá para trasladarlos a su obra. Este pintor, aunque carece de originalidad, consigue en esta copia muy buenas calidades, especialmente en las figuras principales. Del blanco y negro del grabado pasa a una pintura colorista y brillante.

Las pinturas en cobre surgieron en la Italia renacentista en un ambiente donde gustaba experimentar nuevos modos y técnicas. Enseguida los artistas flamencos desarrollaron un mercado de cobres pintados, paralelo al de Roma, que alcanzó dimensiones semi-industriales y que inundó con estos pequeños cuadros toda

Europa y América. Los grandes centros de producción son los mismos que los de los grabados, Roma y Países Bajos y es verosímil suponer la relación entre las redes comerciales de exportación e incluso los empresarios de ambos. El pequeño formato y la dureza del material los hacía fácilmente transportables. En el reverso suelen llevar la firma del autor, del taller y las marcas de la ciudad exportadora que garantizaba al cliente la autenticidad. Eran obras de carácter doméstico, aptas para espacios recogidos y domicilios particulares. En el caso de las iglesias el lugar más adecuado, en el que hoy están las mejores colecciones, son las sacristías. En este sentido en la Catedral de Pamplona se cumple la norma.

El cobre en cuanto soporte para la pintura tiene una serie de cualidades muy apreciables. Las planchas de cobre se compraban ya pulidas y preparadas para el trabajo, con el consiguiente abaratamiento del proceso, de forma que era un soporte común en los talleres (no solo de “pintores artesanos” sino también en los de los grandes como Rembrandt, el Greco, Murillo...). Tiene la ventaja de no verse afectado por la humedad, ni por los insectos y no necesita una preparación tan compleja como las telas. Pero la cualidad más apreciada se refiere a los colores; al ser el cobre una superficie rígida y no absorbente la pigmentación resulta intensa con los colores saturados. Según la restauradora Cristina Morilla:

“Un intenso azul ultramar que defina un cielo raso, o el manto de un personaje en un lienzo, por ejemplo, tiene la mitad de intensidad que el mismo motivo pintado sobre una plancha de cobre.”

Asimismo la plancha de cobre necesita muy poca cantidad de pintura para obtener los colores que el artista desee. Esta cualidad permite al pintor utilizar técnicas de miniaturista, y reflejar gran cantidad de detalles con un realismo preciosista.

Como se puede comprobar en las ilustraciones, Jacobo de Marsella supo aprovechar estas posibilidades. Colores vivos, intensos azules, amarillos, rojos, dorados y delicadeza en los detalles, como en la puntilla que asoma por el cuello del vestido de la Virgen, el collar de perlas, etc.

Ni del autor, ni de la fecha, ni de las circunstancias por las que ha llegado a la Catedral podemos aportar datos. Sí plantear como hipótesis de trabajo para una ulterior investigación que se trate de un pintor de algún taller romano del siglo XVII y que llegase a la Catedral en el equipaje de un obispo o canónigo a la vuelta de un viaje a Roma.



“Adoración de los Magos”.  
Grabado de Cornelis Cort.  
(1571 - 1572).

OCTUBRE 2009

## Una Virgen orante de Sassoferrato en la sacristía mayor de la catedral de Pamplona

D. José Luis Requena Bravo de Laguna

Es la sacristía mayor de la catedral de Pamplona uno de los ámbitos artísticos más singulares del templo medieval, un aparatoso y extravagante espacio decorado al gusto del rococó francés importado en España a comienzos del siglo XVIII. Consolas de madera policromada y dorada, cornucopias con forma de riñón con copete y faldón de rocalla y otros muebles otorgan a la sacristía de un singular lenguaje estético más propio de una dependencia palaciega que de una estancia sagrada. Esta paradoja no dejaría indiferentes a viajeros y curiosos del siglo XIX entre los que contamos con dos valiosos testimonios. El primero se debe al académico y pintor Pedro de Madrazo quién así lo describe: “No puede darse mayor contraste que el de su puerta con el interior alegre, luminoso, mundano, casi diríamos sibarítico, de una sacristía disfrazada de salón de conciertos o de aristocrático boudoir por la imaginación profana de un decorador del tiempo del señor rey don Carlos III de España”. Más escueto pero no por ello menos gráfico abrevia el gran poeta y novelista francés Víctor Hugo: “Figuraos un inmenso salón rococó, dorado, historiado, florido, coqueto, perfumado y encantador... Dante está en el claustro; Madame Pompadour en la sacristía”.



Sacristía mayor, Catedral de Pamplona.  
Foto: Larrión & Pimoulier.

En efecto, la apariencia pomposa y sibarítica de la sacristía mayor se debe al generoso mecenazgo de don Pedro Fermín de Jáuregui y Aldecoa, canónigo dignidad y arcediano de la catedral, e hijo de la casa Jaureguía de Ohárriz, en Lekároz. Este ilustre baztanés, hermano de otros dos grandes hacedores de *La Hora Navarra del siglo XVIII*, don Agustín de Jáuregui, virrey de Lima, y Francisco Martín de Jáuregui, congregante de San Fermín de los Navarros, debió de familiarizarse con los suntuosos interiores rococó durante sus largas estancias en la Villa y Corte. Para la reforma contó con la ayuda del arquitecto y adornista Silvestre de Soria, colaborador del italiano Juan Antonio de Olivieri en la decoración ornamental del Palacio Real, y la del pintor y dorador pamplonés Pedro Antonio de Rada.

Precisamente, este último intervino en la decoración pictórica del conjunto mediante unos monumentales lienzos, situados en los medios puntos de la cubierta, y dedicados al ciclo de la Vida de la Virgen a quién está consagrada la catedral: *Nacimiento*, *Huida a Egipto*, *Jesús entre los doctores*, *Dormición* y *Asunción*. Sobre el muro testero se halla una sexta escena, el primer pecado de Adán y Eva, que inaugura a se vez un nuevo ciclo -emplazado en un nivel inferior- con el tema de la Pasión: *Prendimiento*, *Flagelación*, *Cruz a Cuestas* y la *Piedad*. Completan la decoración las pinturas situadas a ambos lados de los espacios laterales: *Anunciación*, *Presentación de la Virgen en el Templo*, *Resurrección* y *Ascensión*, además de un tercer grupo de pequeños lienzos y cobres que se hallan esparcidos en el primer nivel del recinto sagrado.

Por otro lado, conviene recordar como los orígenes de la sacristía mayor se remontan a la segunda mitad del siglo XVI, durante el episcopado de don Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal, momento en el que tan sólo se abrieron los cimientos quedando el proyecto inacabado. Finalmente, será el nuevo prelado don Antonio de Zapata y Mendoza el mecenas que culminaría la construcción de la sacristía en 1599, tal y cómo podemos leer hoy en la inscripción latina situada sobre el paño de pared de acceso a la entrada al lavabo.

Pues bien, emplazada en un lugar privilegiado, justo debajo del escudo de don Antonio Zapata, entre el espacio que delimita la inscripción y el arco carpanel, presidiendo la sacristía mayor se encuentra una delicada Virgen orante de gran calidad y refinamiento, que nos induce a pensar que estamos ante una obra autógrafa del pintor italiano Giovanni Battista Salvi, “Il Sassoferrato” (1609-1685). El lienzo, de 46 x 35 cm., representa el sereno semblante de la Virgen María con las manos cruzadas sobre el torso, y con la mirada

Sassoferrato, “Virgen orante”, Sacristía mayor, Catedral de Pamplona. Foto: Larrión & Pimoulier.



puesta en un punto impreciso fuera del cuadro, hacia abajo, en un gesto de sincera humildad. La pincelada es precisa y modeladora, deleitándose el artista en la realización de los plegados de las telas. Su coloración resulta rica y vibrante, predominando los tonos blancos, rosáceos y el azul intenso del manto. La iluminación dirigida realza la esplendorosa cabeza de María sobre un fondo neutro de tonos grisáceos. Se trata de un tipo ideado por el mismo Sassoferrato del que conocemos al menos cinco ejemplares, siendo el lienzo catedralicio y otros dos procedentes de colecciones particulares italianas las de mayor calidad. El modelo deriva seguramente de un prototipo del seicento boloñés del que conocemos una versión muy cercana de Guido Reni en colección particular romana. Actualmente las fuentes escritas aún no han revelado la procedencia inmediata de esta bella obra, y en qué circunstancias llegó a la catedral pamplonesa.

Izquierda:

Sassoferrato, "Virgen orante", colección particular, Italia.

Derecha:

Guido Reni, "Virgen en contemplación", colección particular, Roma.

Estos cuadros devocionales que tanta aceptación tuvieron en la segunda mitad del siglo XVII responden a una nueva sensibilidad estética acorde con las prescripciones tridentinas respecto a la representación de las imágenes sagradas. El mundo pictórico ideado por Sassoferrato lleva hasta el extremo ese clasicismo severo defendido por el pintor Andrea Sacchi y seguidores, al reinterpretar los modelos del genial Rafael de Sanzio pero desprovistos de todo artificio decorativo y profano que pueda entorpecer esa visión directa, estática, cuasi-mística, que lo acercan a la tradición bizantina del icono.



Giovanni Battista Salvi, más conocido como “Il Sassoferrato”, sobrenombre alusivo a la pequeña localidad de Las Marcas que le vio nacer, inició su formación artística bajo las directrices de su padre Tarquinio Salvi, modesto pintor tardomanierista del que se conserva un ciclo de mediocre calidad dedicado a San Francisco de Asís en la iglesia de Santa Maria della Pace en Sassoferrato. En 1629, cuando Sassoferrato contaba con veinte años de edad, lo encontramos en la romana Piazza dei Signori compartiendo habitación con el gran pintor romano-boloñés Domenico Zampieri, “Il Domenichino” (1581-1641) quien desempeñaría la labor de maestro del joven artista. Es en estos primeros años cuando pudo familiarizarse con ese lenguaje clasicista, elegante y sereno, heredado de la segunda generación de pintores boloñeses -Il Guercino, Domenichino, Reni- enfrentado al estilo triunfante de los *cortonesi* impuesto por el aretino Pietro da Cortona. En 1630 los monjes benedictinos del monasterio de San Pietro de Perugia le requirieron para pintar una copia de la venerada imagen de La Madonna del Giglio, obra de Giovanni di Pietro, “Lo Spagna” (1450-1528) para decorar la celda del abad Leone Pavoni. También para el mismo monasterio pintó diez monumentales lienzos de santos benedictinos inspirados en modelos del Perugino y Rafael de Sanzio. Otros encargos esporádicos le llevan a visitar ciudades como Florencia y Bolonia, estableciéndose definitivamente en la Ciudad Eterna hacia 1641.

Sassoferrato compaginó en Roma la práctica de la pintura devocional religiosa, especialidad donde cosechó grandes éxitos, con la del oficio de retratista de altos dignatarios eclesiásticos, y del que son testimonio elocuente el *Retrato del Cardenal Rapaccioli* (Ringling Museum, Sarasota), un *Retrato de Monseñor Ottaviano Prati* (Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma) y el *Retrato del Cardenal Pietro Ottoboni* (Museo Civico, Padua). Su obra más importante de esos años es *La Madonna del Rosario* (Iglesia de Santa Sabina all’Aventino, Roma), un monumental lienzo de altar encargado por la princesa Pamphili di Rossano que le reportará los ansiados encargos. Hacia 1648 se casa con la boloñesa Angela Miccini, y al año siguiente nace su hijo primogénito Francesco estableciendo su nuevo domicilio en el barrio de San Salvatore ai Monti.

Probablemente, la falta de espacio vital donde acomodar a su numerosa prole motivó una tercera mudanza que finalizó con la compra de una gran casa en via Baccinna en fechas cercanas a 1657. Aquí debió fijar años más tarde su hacendoso obrador, constituido por jóvenes aprendices que pudieron habituarse con una manera “recetaria” y un tanto artesanal del “Sassoferrato methodus” gracias al uso repetido, casi indiscriminado, de sus modelos de Madonnas, y que tantos beneficios le reportaron. En 1685 el cardenal Flavio Chigi obsequia a Cosme III de Medici, duque de la Toscana, con el único *Autorretrato* de Sassoferrato conocido para decorar la flamante galería de autorretratos de pintores del Corridoio Vasariano en los Uffizi de Florencia. El 8 de agosto de 1685 fallece el pintor a los setenta y seis años de edad habiendo testado en favor de sus seis hijos.

NOVIEMBRE 2009

## Una fotografía del coro de Infantes de Fitero en 1904

D. Ricardo Fernández Gracia

Entre las realidades que han pasado a la historia en algunos de nuestras localidades figuran los coros estables de niños en señalados templos, en clara imitación de los coros de infantes de catedrales, colegiatas e insignes iglesias. La fotografía que presentamos presenta el coro de infantes en la parroquia de Fitero, en 1904, en una instantánea seguramente del fotógrafo Mauro Azcona, que residió en la localidad entre 1903 y 1908 y fue el padre de Mauro (Torrelavega, 1903 - Moscú, 1982) y Víctor (Fitero, 1905 - Bilbao, 1994), ambos pioneros del cine vasco.

La historia de la música en la abadía de Fitero resulta particularmente difícil de reconstruir por falta de materiales de todo tipo, si bien no faltan piezas tan señeras como el Sacramentario cisterciense, bellamente ilustrado y que data de los años en que se inauguraba el templo abacial. Más noticias poseemos del siglo XIX, cuando el antiguo templo abacial estaba convertido en parroquia del pueblo. Así, sabemos que en el Arreglo Parroquial de 1856, especie de reglamento para uso interno del cabildo y personal adscrito al servicio de la parroquia, se trata de las características del coro de infantes que estaba bajo el cuidado del organista, siendo obligación suya educar a los niños en la teoría y la práctica musical, para que solemnizasen con sus ciudadanas voces otras tantas funciones religiosas. Desconocemos si este pequeño conjunto musical tuvo algún antecedente en el periodo abacial. Su carácter estable fue obra del exclaustro beneditino fray Joaquín Aliaga, párroco entre 1853 y 1898. Fray Joaquín, de convicciones carlistas, procuró siempre restaurar la solemnidad del culto y la liturgia de la época cisterciense. Así lo hizo con algunos cofradías ya extinguidas y con distintas costumbres que han perdurado hasta nuestros días, incluso en el intento de que la parroquia siguiese siendo *nullius diocesis*, cuestión que quedó definitivamente zanjada a favor del Obispo de Tarazona en 1859, por decisión de Roma.

La educación de los infantes corrió a cargo de los organistas de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos de la siguiente centuria: don Blas Ibáñez, Manuel María Hernández, José Castellano, Severiano Pastor, Manuel María Muro y su hijo Ángel Muro. En los acuerdos que suscribían los organistas con los párrocos, se hacía constar en una de sus cláusulas, la obligación de instruir en la música a los niños o infantes que determinase el párroco, previas pruebas de voz. La labor resultaba ardua y gravosa para los organistas y el sacristán mayor que le ayudaba con la chiquillería. La intervención de los infantes queda documentada en las cuentas de distintas cofradías locales a lo largo del año, en otras tantas funciones, novenas, triduos y fiestas.

La fotografía que presentamos, datable en 1904, es fiel exponente de aquella realidad que desaparecería al poco tiempo, en torno a 1912, hace aproximadamente cien años.

En ella aparecen los infantes con el sacristán mayor y el organista. El primero de ellos, Cristóbal Magaña (fallecido en 1918), a la izquierda, viste hábitos corales, sotana, roquete, muceta y bonete y, además de ser una especie de maestro de ceremonias del cabildo, acompañaba en ciertos periodos litúrgicos con el bombardino algunas misas, rosarios y otras funciones litúrgicas. A la derecha, con similares hábitos, encontramos al organista Ángel Muro Cazcarro, hijo de otro organista de la localidad llamado Manuel María Muro Jiménez de Azcárate, ambos naturales de Corella. Ángel, nacido en Corella en 1867, casó en Fitero con Dámasa Asensio, en 1886, a los dieciocho años de edad



Infantes en el claustro del monasterio de Fitero junto al organista y al sacristán mayor, c. 1904.

y abandonó la localidad en 1904 para ir a vivir a San Sebastián, tras haber dirigido la banda de música y ocupar la organistía de la parroquia durante algunos años. La costumbre de revestirse el organista perduró hasta 1912, en que un joven de Tierra Estella, Amado Urmeneta, se negó reiteradamente a hacerlo. Entre el sacristán y el organista, centrando la fotografía encontramos a un niño de corta edad, posiblemente uno de los hijos pequeños del organista. De pie y de izquierda a derecha hemos podido identificar a Saturnino Larrea, Javier Olóndriz, nacido en 1892, Luis Palacios Martínez con la batuta, nacido en 1894, Javier Olóndriz, nacido en 1892, otro dos no identificados, Serafín Escudero, otro al que no se el rostro y Pedro Moreno, nacido también en 1892. Todos ellos visten como los monaguillos de la parroquia, llevan sotana, roquete con elegante chorrera triangular y bonete de cuatro puntas con borla.

La fecha en que se realizó al fotografía -1904-, en el periodo de estancia en Fitero del fotógrafo “ambulante” Mauro Azcona, del que tenemos preparado un pequeño estudio en su etapa en la villa de la Ribera, a una con otras instantáneas de ceremonias, oficios y tipos populares del citado Azcona, nos ha llevado atribuir esta foto de los infantes en el claustro de la abadía a este fotógrafo nacido en Vitoria en 1879 y que contrajo matrimonio con la riojana Encarnación Pérez Manero. Avala la suposición el hecho de que en Fitero no había fotógrafo ni máquina en manos de particulares hasta unos años más tarde en que las tuvieron el comerciante José Luis Armas y el médico Benjamín Retuerta. Finalmente otra razón que nos lleva a Mauro Azcona es que este fotógrafo era capaz de trabajar al aire libre, como lo hizo en la fotografía ya publicada de una casa de Cornago, algo no muy generalizado en aquellos momentos [Vid. IRULEGUI BLASCO, B., “Una fotografía, una casa, una familia”, *Belezos. Revista de cultura popular y tradiciones de la Rioja*, núm. 2 (2003), p. 14].

DICIEMBRE 2009

## Maza o cetro del Ayuntamiento de Olite

D. Ignacio Miguélez Valcarlos

La maza o cetro, como símbolo de autoridad, ha sido de uso habitual en el ceremonial y protocolo de diferentes instituciones, como signo de distinción y poder. Su empleo se significó a lo largo del quinientos, y sobre todo durante el reinado de Felipe II, cuando fueron usados de manera habitual tanto por estamentos civiles como religiosos. Estas obras, a imitación de los cetros reales pero de mayores dimensiones, simbolizan el poder ejercido por sus propietarios, y dado su mayor tamaño, eran llevados o portados por figuras *ad hoc*, los maceros, siguiendo un protocolo concreto, encabezando las comitivas de las instituciones a las que pertenecían cuando éstas participaban en los diferentes actos públicos y procesiones organizados en la ciudad. Así, dependiendo de la importancia de la celebración o acto en el que se requería su uso, podía disponerse la utilización de dos, cuatro o seis mazas. Debido a ello, y cuando la institución propietaria era civil, en estas piezas figuraban en un lugar preeminente y claramente visibles, las armas de los organismos que las habían encargado. Mientras que en caso de estamentos religiosos, en las cabezas de las mazas se disponían principalmente figuras de Santos y Apóstoles, como podemos ver en los cetros de la catedral de Burgos.

En el ayuntamiento de Olite se conserva una maza o cetro (87 x 10 / 5 cm) de plata dorada y en su color, datable en el último tercio del siglo XVI, cerca de 1575. Debido a la iconografía que presenta y a la ausencia de las armas de la ciudad, nos hace pensar que habría llegado al regimiento olitense seguramente a lo largo del XIX, durante los procesos de desamortización, procedente de alguna de las parroquiales de la ciudad, quizás de la de San Pedro, para la cual sabemos que el platero autor de esta obra había realizado un juego de cetros.

Esta maza se concibe de manera arquitectónica, y se articula por medio de un cañón cilíndrico dividido en cuatro tramos por anillos, el último de los cuales, que presenta una rica decoración, tiene un pequeño cuerpo cilíndrico estriado que da paso a la cabeza.

Maza de Olite.  
Hernando de Oñate.  
C. 1575.



Ésta es tripartita, sobre un cuerpo en forma de grueso anillo convexo se asienta un cuerpo cilíndrico seguido, sobre un cuerpo cóncavo, de otro anillo convexo rematado por una peana que ha perdido el elemento que serviría de remate. Esta estructura formal se inspira en las macollas arquitectónicas de las cruces del mismo periodo.

Presenta una rica decoración manierista cincelada que recubre por completo el último cuerpo del cañón y la cabeza. En el cañón la ornamentación se dispone en forma de flores esquemáticas que se inscriben en elementos almendrados. La cabeza presenta hornacinas aveneradas enmarcadas por cartones recortados que en el cuerpo inferior alojan bustos de obispos y santos, y en el superior figuras de apóstoles, todas ellas repetidas y algunas sobredoradas. Las hornacinas alternan con costillas avolutadas, que marcan los frentes de la cabeza.

Presenta estampada la marca de autoría o/H/OÑATE, punzón correspondiente al platero Hernando de Oñate el mayor, uno de los plateros más sobresalientes de Navarra en la segunda mitad del siglo XVI, con una rica producción de la que apenas ha quedado obra, aunque sí numerosas noticias documentales. En 1579 Oñate se comprometió con la iglesia de Ujué para realizar un juego de cuatro cetros, que debían seguir el modelo de los realizados por el mismo platero para la iglesia de San Pedro de Olite, y que tenían “*figuras de baziado*”, como las que se inscriben en la cabeza del cetro conservado por el regimiento olitense, y que podría ser uno de los realizados para la parroquial de San Pedro. Igualmente, en esta pieza podemos apreciar motivos decorativos e iconográficos idénticos a los que aparecen en el copón de Tafalla, obra del mismo maestro.

Esta maza sigue un esquema formal muy similar al de otras obras de esta misma tipología, siguiendo modelos de macolla de cruz procesional, como podemos ver en unas mazas de la colección Alorda Derksen, labradas en Palencia en el segundo cuarto del siglo XVII. Mientras que mayores diferencias en su concepción presentan otras piezas de carácter civil, como las mazas de los ayuntamientos de Alcalá de Henares, Madrid o Toledo, en las que la cabeza se forma por un vástago central al que se adosan tornapuntas en ese figurando bichas, inscribiendo todas ellas los escudos municipales de las ciudades a las que pertenecen. A caballo entre ambas formulas se encuentran las mazas de los ayuntamientos de Salamanca y Valladolid, datables como las de Olite en el último tercio del siglo XVI, en las que la cabeza adquiere formas arquitectónicas pero que adosan bichas y tornapuntas en ese respectivamente, que se disponen radialmente.



Arriba:  
Maza de Olite. Hernando de Oñate.  
C. 1575. Detalles.

Abajo:  
Maza de Olite. Hernando de Oñate.  
C. 1575. Marca.





**"Cortejo de los Reyes Magos". Esmalte. C. 1500.  
Parroquia de San Saturnino. Pamplona.**