



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA





Edita:

CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Diseño y gestión:

Publicaciones Calle Mayor
cm@callemayor.es



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

[memoria 2008]

Presentación.....	9
Órganos de gobierno	13
Profesorado.....	17
Objetivos	49
Actividades	53
Docencia	199
Publicaciones.....	211
Aula abierta	229
Visitas en la web	273

Presentación

En su cuarto año desde su fundación la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro ha proseguido su marcha y organizado un considerable número de actividades culturales de diverso tipo cuidando especialmente el interés y novedad de los temas abordados, la innovación en sus enfoques y la especialidad y prestigio de los ponentes. En este contexto, el ciclo de conferencias titulado *Artes decorativas y técnicas artísticas* atrajo a una numerosa asistencia, ya que propicia el estudio de las diferentes artes y técnicas decorativas en el ámbito navarro. Sus sesiones estuvieron a cargo de grandes especialistas de relieve nacional e internacional. El marco general de las Artes decorativas en España fue trazado por M^a Carmen Hereñía Moreno, de la Universidad de Alcalá de Henares, en tanto que el esmalte estuvo a cargo de M^a Luisa Martín Ansón, de la Autónoma de Madrid, el bordado de Ana M^a Ágreda Pino, de la Universidad de Zaragoza y Alicia Andueza, la platería de Asunción de Orbe e Ignacio Miguéliz, el mueble de M^a Paz Aguiló, del C.S.I.C., y por último la vidriera de Víctor Nieto Alcalde, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Gran dedicación se ha prestado en el presente año a la difusión del patrimonio en otros lugares fuera de Pamplona, descentralizando la actividad de la Cátedra y llevándola a otras poblaciones como Tudela, Larraga, Los Arcos, Sesma, Fitero o Cintruénigo. Queda en el recuerdo la salida interdisciplinar *Una tarde en la Parroquia de Los Arcos. Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa*, a cargo de Ricardo Fernández Gracia que trató sobre *El Paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra*, del organista Raúl del Toro, de Víctor Pastor Abaigar y de los profesores Carlos Mata y Román Felones que leyeron poemas y textos de *Literatura del ciclo de la Pasión*. Dentro de la difusión cultural ha de mencionarse la conferencia en Larraga pronunciada por Asunción Domeño sobre *La parroquia de San Miguel de Larraga: Conformación de un conjunto artístico y devocional* y la que tuvo lugar en Sesma a cargo de María Concepción García Gainza en la que se hizo ver a un público numeroso reunido los méritos del patrimonio de la villa, de sus artistas y mecenas. Gran eco de público tuvo el ciclo de conferencias *Conocer mejor Fitero y su monasterio* a cargo de Esteban Orta, Jesús Tanco, Santiago Hidalgo y M^a Josefa Tarifa que glosaron distintos aspectos históricos y artísticos del monasterio. Finalmente, completan este capítulo de difusión de actividades por Navarra la conferencia *Historia y Arte en torno al Belén*, desarrollada en la iglesia parroquial de Cintruénigo por Ricardo Fernández Gracia.

La Cátedra organizó en paralelo en su sede de Pamplona varios ciclos de conferencias. Uno de ellos, *El grabado en el siglo de la Ilustración*, fue tratado por Juan Carrete Parrondo de la UNED de Madrid, que trazó el marco general del grabado al servicio de la España ilustrada y en lo referido a Navarra por Ricardo Fernández Gracia y Javier Iturbide Díaz, que expusieron las primicias de sus investigaciones sobre el tema. La Cátedra conmemoró el III Centenario del nacimiento de Luis Salvador Carmona, escultor que tiene una extensa obra en Navarra con un ciclo de conferencias a cargo de Jesús Urrea, Director Honorario del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y de M^a Concepción García Gainza, que se desarrolló en el Museo de Navarra. Llena de novedades estuvo la conferencia sobre *La Catedral de Santiago de Compostela, meta del camino* que impartió José Manuel García Iglesias de la Universidad de Santiago y que fue organizada con la colaboración de los Amigos del Camino de Santiago en Navarra.

Como viene siendo habitual, la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro desarrolló el ciclo de *San Fermín: Culto, fiesta y arquitectura*, a cargo de José Luis Molins, Archivero Municipal de Pamplona que impartió una amena conferencia sobre la Capilla de San Fermín, y el estudio de las plazas de toros en el urbanismo de Pamplona desarrollada por Javier Azanza. Igualmente, tuvo lugar el ciclo de *La Navidad en*

las Artes sobre distintos aspectos no publicados todavía del rito y la fiesta en las catedrales y monasterios navarros a cargo de Ricardo Fernández Gracia y de la iconografía de los Reyes Magos por Javier Azanza.

Durante el pasado año la Cátedra continuó impartiendo la asignatura *Seminario de Arte Navarro*, un curso universitario pero abierto al público de la ciudad. El curso se realiza conforme a un programa sistemático y siguiendo una metodología actualizada. Concluyó con una salida interdisciplinar a Los Arcos, Viana y San Gregorio Ostiense.

Como todos los años la Cátedra de Patrimonio organizó el curso de verano 2008 bajo el título genérico de *Acerca del Patrimonio*, que tuvo lugar en Tudela. Se desarrollaron varias conferencias en el Palacio Decanal que fueron explicando a los numerosos asistentes el patrimonio monumental y artístico de la ciudad, desde la catedral y la recuperación de su exorno y la arquitectura medieval de la merindad, las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra en el siglo XV, la arquitectura del siglo XVI, el conjunto de las Mujeres Ilustres del Palacio de San Adrián, el arte y las devociones del Barroco, el monumento conmemorativo, la pintura de XIX y XX y los géneros del paisaje y el bodegón en la pintura tudelana. Intervinieron Mercedes Jover, Carmen Lacarra, Javier Martínez de Aguirre, M^a Josefa Tarifa, Concepción García Gainza, Ricardo Fernández, Javier Azanza, Ignacio Urricelqui y Manuel Motilva. También se realizaron visitas guiadas a la catedral, Palacio del Marqués de San Adrián y conventos de la Compañía de María y Dominicas.

Especial importancia alcanzó dentro de las actividades de la Cátedra el Congreso Nacional desarrollado del 5 al 7 de noviembre en la Universidad de Navarra, bajo el título *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*. Se trataba del segundo congreso organizado por la Cátedra tras el Congreso Internacional sobre Ciudades Amuralladas celebrado en 2005. Su planteamiento muy ambicioso trataba de revisar todas las fases de la Historia del Arte desde el arte medieval al siglo XXI, cosa que no había podido plantearse hasta hoy en día con los avances de la investigación de las tres últimas décadas que han cubierto todos los periodos artísticos, aunque aún queden cuestiones y temas pendientes de investigación. Desarrollaron las distintas intervenciones reconocidos especialistas procedentes de diferentes universidades españolas y europeas como Martínez de Aguirre (Complutense de Madrid), Larumbe (Politécnica de Madrid), Silva y Echeverría (País Vasco), Lacarra y Criado (Zaragoza), Heredia (Alcalá de Henares), Rivas (Murcia), Gembero (C.S.I.C) y Pradalier (Toulouse). Intervino asimismo Juan Manuel Bonet, exdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. A las documentadas ponencias se añadieron las aportaciones de las comunicaciones, todo lo cual será publicado en las Actas del Congreso de manera inmediata dentro de los *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*.

De otra parte, la página web ha continuado con el Aula Abierta y sus habituales secciones de la *Pieza del mes*, *Recensión de publicaciones*, *Recorriendo nuestro patrimonio*, que ofrece unos itinerarios como propuesta a los visitantes. Ha proseguido, asimismo, la actividad editorial con la publicación de los *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n^o2, y de otras publicaciones.

Los cursos y ciclos de conferencias reseñados además del importante congreso celebrado muestran la voluntad continuada de la Cátedra de cumplir sus objetivos fundacionales referentes al conocimiento, conservación y difusión del patrimonio navarro a sectores cada vez más amplios de nuestra sociedad.

María Concepción García Gainza
Directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



Manuel Clemente Ochoa,
"Conciliación". 2004.
Hospital Reina Sofía. Tudela

Órganos de gobierno

Patronato

Por parte del Gobierno de Navarra:

- Ilmo. Sr. D. Pedro González Felipe, Director General de Formación Profesional y Universidades
- Dña. María Antonia Del Burgo Tajadura, Directora del Servicio de Enseñanza y Extensión Universitaria e Investigación
- D. Javier Itúrbide Díaz, Jefe de la Sección de Extensión Universitaria

Por parte de la Universidad de Navarra:

- Dra. D^a María Concepción García Gainza, Directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
- Dr. D. Ricardo Fernández Gracia, Director del Departamento de Historia del Arte
- Dr. D^a Asunción Martínez de Morentin, Secretaria del Departamento de Historia del Arte



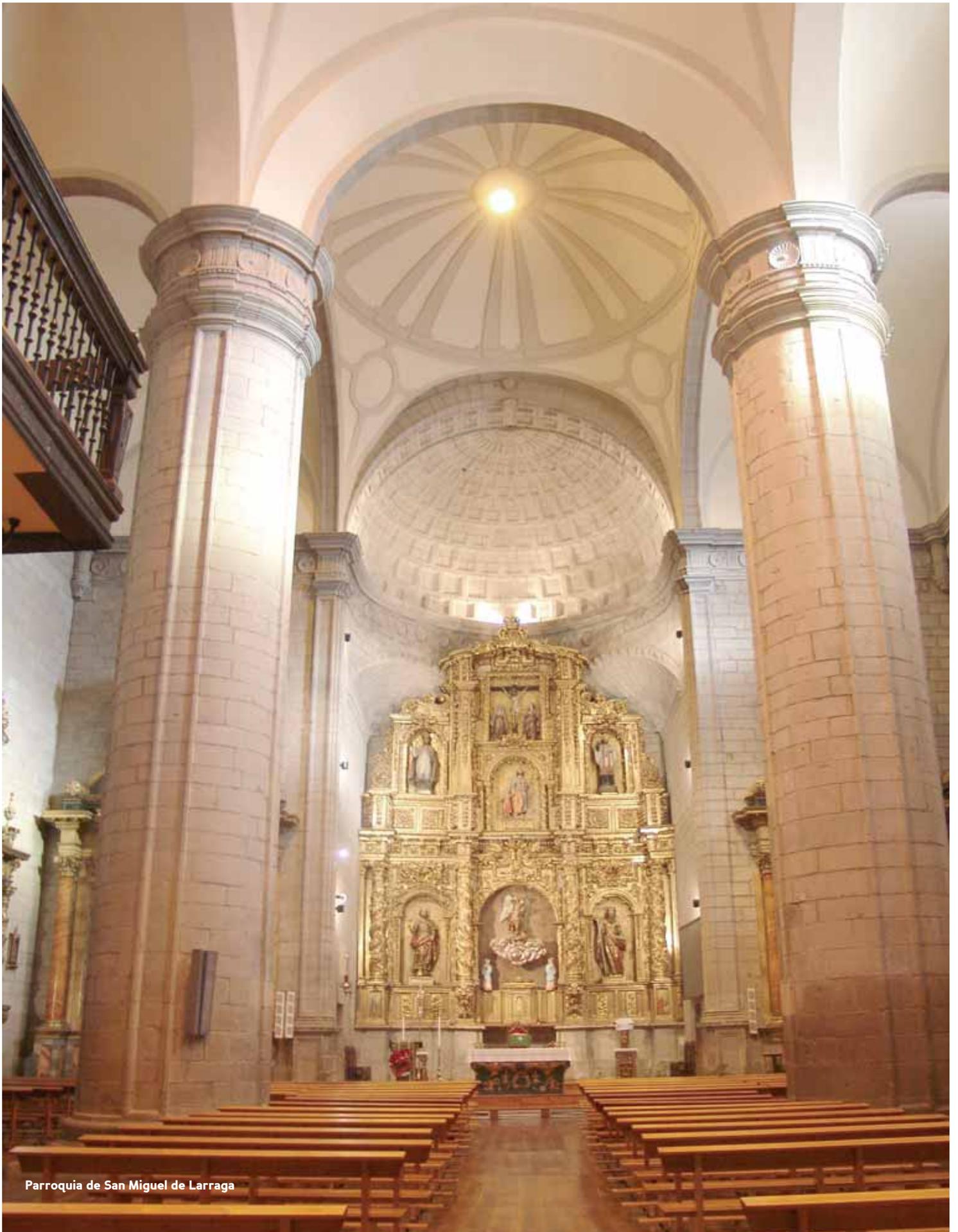
Junta directiva

- Directora: Dra. D^a María Concepción García Gainza
- Subdirector: Dr. D. Ricardo Fernández Gracia
- Secretaría académica: Dra. D^a Asunción Domeño Martínez de Morentin

Secretaría técnica

- Dra. D^a M^a Josefa Tarifa Castilla
- Dr. D. Ignacio J. Urricelqui Pacho





Parroquia de San Miguel de Larraga

Profesorado

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

► **Dra. M^a Concepción García Gainza**

Inicia la docencia en la Universidad de Navarra en 1962. Catedrática de Historia del Arte en las universidades de Sevilla y Murcia. Catedrática emérita del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra.

Ha publicado varias monografías y un elevado número de artículos en revistas especializadas sobre arte español del Renacimiento y del Barroco y participado como ponente en varios congresos nacionales e internacionales. Sus estudios están centrados en la historia de la escultura italiana y española de los siglos XVI, XVII y XVIII. Algunas de sus publicaciones son: *La escultura romanista navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, 1969 (2ª ed., 1986), *Renacimiento-Escultura*, en *Historia Universal del Arte*, vol. 6, (Espasa Calpe, 1996); *Renacimiento-Escultura*, en *Historia del Arte Hispánico*, Editorial Alhambra, vol. III, 1980; *Renacimiento. Escultura* de la Editorial Akal, (Madrid, 1998); “Un programa de Mujeres Ilustres del Renacimiento”, *Goya*, 1987, pp. 137-141; “Las empresas artísticas de Don Pedro Villalón, Deán de Tudela”, en *El Palacio Decanal de Tudela*, 2000, pp. 53-70; “Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona”, en *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Vitoria, 1992, pp. 110-124; *El Arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 2006 (en colaboración con R. Fernández Gracia y P. Echeverría Goñi), “La introducción del renacimiento. Un brillante promotor y mecenas”, en *La Catedral de Tudela*, Pamplona, 2006, pp. 263-285. Otra línea que ha desarrollado es la orfebrería en *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978 (en colaboración), y *Dibujos Antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, 1991. Especialista en la escultura española del siglo XVIII, ha publicado *El escultor Luis Salvador Carmona* (1990), *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros* (1990) y *La escultura cortesana del siglo XVIII*. Historia 16, nº 92, (Madrid, 1993). Otros trabajos centrados en el siglo XVIII son el libro coordinado por ella *Juan de Goyeneche y su tiempo. Los navarros en Madrid*, (Pamplona, 1999) y su colaboración en el *Catálogo de la Exposición Juan de Goyeneche y el triunfo de los Navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, (Pamplona, 2005). Recientemente ha publicado la monografía *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento* (Madrid, 2008).

Ha sido directora y coautora del *Catálogo Monumental de Navarra*, compuesto por 9 tomos (Pamplona 1980-1997), que ha recogido durante más de veinte años el patrimonio artístico de Navarra en su totalidad. Ha sido directora de la serie *Navarra en el Arte*, formada por cuarenta y un fascículos, y publicada por Diario de Navarra en 1994.

Ha sido comisaria de las siguientes exposiciones: *Salve, 700 años de Arte y Devoción mariana*, Pamplona (noviembre 1994- febrero 1995), *Vicente Berdusán*, Museo de Navarra (1998) y *Don Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Real Academia de San Fernando de Madrid e Iglesia de Recoletas de Pamplona (2005-2006). Ha organizado reuniones científicas y congresos como *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español* (Pamplona y Estella, 1990), y *Ciudades Amuralladas* (Pamplona, 2005).

Como directora de investigación, ha dirigido una treintena de Tesis Doctorales y cerca de cincuenta Trabajos de Investigación, Tesis de Master y Tesinas, en su mayoría publicados.

Ha sido miembro promotor y fundador del Ateneo Navarro. Es Académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y de la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, miembro del Consejo Asesor de varias revistas especializadas, como *Archivo Español de Arte* (CSIC), *Artigrama* (Universidad de Zaragoza), y *Laboratorio de Arte* (Universidad de Sevilla) y Directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

► **Dra. Clara Fernández-Ladreda Aguadé**

Licenciada en Geografía e Historia y doctora en Historia por la Universidad de Navarra, en la que desarrolla su labor docente e investigadora como profesora Agregada del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras. En su tesis doctoral estudió *La imaginería medieval mariana en Navarra* (Pamplona, 1989).

Comisario de la exposición *Salve, 700 años de Arte y Devoción mariana*, que tuvo lugar en la catedral de Pamplona, de noviembre de 1994 a febrero de 1995, financiada por el Gobierno de Navarra y patrocinada por el Gobierno de Navarra, la Caja de Ahorros de Navarra y el Arzobispado de Pamplona. Subcomisario de la exposición *La Edad de un Reyno: las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona*, que tuvo su sede en el Baluarte de Pamplona de enero de 2005 a abril de 2006, organizada por la Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra.

Entre sus líneas de investigación destaca la escultura medieval, a la que ha dedicado numerosos libros, capítulos de libros y artículos, entre los que destacaremos: *El retablo de las Navas de Tolosa de la catedral de Pamplona*, Pamplona, Fundación Fuentes Dutor, 1999 (en colaboración); “La escultura gótica en Euskal Herria”, *Cuadernos de Sección Artes Plásticas y Monumentales*, Eusko Ikaskuntza (San Sebastián), 1996; “Imaginería de los monasterios cistercienses castellano-leoneses”, *Monjes y monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*, Junta de Castilla-León (Valladolid), 1998; “Maestre Terín, un escultor activo en Navarra en torno al año 1500”, *Actas del congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Institución Fernán González (Burgos), 2001; “Las imágenes de la Virgen en la escultura”, *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, Junta de Castilla y León-Caja España (León), 2000, y “Algunas reflexiones sobre las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano”, Congreso Internacional “La catedral de León en la Edad Media”, *Actas*, Departamento de Publicaciones. Universidad de León (León), 2004.

Asimismo ha trabajado sobre arquitectura medieval -“Arquitectura medieval en Navarra”, *Ibaiak eta Haranak. Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico*, Etor (San Sebastián), 1991 y “La catedral gótica. Arquitectura”, *La Catedral gótica*, Caja de Ahorros de Navarra (Pamplona), 1994- y la pintura tardogótica -*El retablo mayor de la catedral de Tudela. Historia y Conservación*, Gobierno de Navarra, Gardian, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte e Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2001 (en colaboración)-.

Coordinadora, por encargo de la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra, de los volúmenes correspondientes al periodo medieval de la colección Arte en Navarra, de los que ha aparecido el primero *El Arte románico en Navarra*, Gobierno de Navarra (Pamplona), 2003 (en colaboración) y está en preparación el segundo, *El Arte gótico en Navarra*.

Ha dirigido dos tesis doctorales: *La imagen del mal en el Camino de Santiago en Navarra* de Esperanza Aragonés Estella (publicada) y *La pintura tardogótica sobre tabla en Navarra* de Alberto Aceldegui Apesteeguía. Actualmente dirige otras dos: *El palacio señorial gótico en Navarra* (Joseba Asiron) y *La escultura monumental gótica en Navarra* (Santiago Hidalgo).

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

► **Dr. Ricardo Fernández Gracia**

Doctor en Historia por la Universidad de Navarra. Profesor Adjunto y director del Departamento de Historia del Arte de la citada Universidad, en donde desarrolla su labor docente y de investigación. Esta última se centra fundamentalmente en tres áreas: iconografía, promoción de las artes y patrimonio artístico navarro.

Formó parte del equipo que realizó el *Catálogo Monumental de Navarra*. Es autor de numerosos artículos, tanto en revistas especializadas como en las actas de varios congresos nacionales e internacionales, en los que ha participado como ponente. Ha participado, asimismo, en diferentes estudios en numerosas obras colectivas.

Entre sus libros destacan: *Don Juan de Palafox y Mendoza. Teoría y promoción de las artes*, Pamplona, 2000; *Iconografía de don Juan de Palafox*, Pamplona, 2002; *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, Soria, 2002; *Iconografía de sor María de Ágreda*, Logroño, 2002; *Reges Navarrae. Imágenes et gesta*, Pamplona, 2002; *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, 2003; *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra*, Pamplona, 2002; *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano*, Pamplona, 2004; *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, 2004; *Belenes históricos en Navarra. Figuras para la memoria*, Pamplona, 2005; *El Arte del Renacimiento en Navarra* (coord.), Pamplona, 2006 (en colaboración con C. García Gaínza y P. Echeverría Goñi); *San Francisco Javier patrono. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, 2006; *El fondo iconográfico del P. Schurhammer. La memoria de Javier en imágenes*, Pamplona, 2006, y *La capilla del Espíritu Santo de la catedral de Tudela*, Pamplona, 2006 (en colaboración con F. J. Roldán).

Ha sido comisario de las siguientes exposiciones: *Vicente Berdusán*, Museo de Navarra (1998), *El Virrey Palafox*, Museo de América de Madrid, Monasterio de Fitero, Catedral de Burgo de Osma e Iglesia de Montserrat de Roma (2000); *Sor María de Ágreda. Una mujer del Barroco. El poder de la palabra y de la imagen*, Ágreda (2002); *Don Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Real Academia de San Fernando de Madrid e Iglesia de Recoletas de Pamplona (2005-2006); *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Castillo de Javier (2006) y *¡A Belén pastores! Belenes históricos en Navarra*, Pamplona (2006). En la exposición *Tudela. El legado de una catedral*, Tudela (2006-2007), figura como adjunto al Comisariado Científico.

Es miembro fundador del Ateneo de Navarra, en la actualidad pertenece al Consejo de Cultura de Navarra, forma parte de la Junta Directiva de la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, del Consejo de la Biblioteca Palafoxiana de Puebla de los Ángeles en México y es subdirector de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

► **Dr. José Javier Azanza López**

José Javier Azanza López nació en Pamplona en 1968. Cursó sus estudios de Geografía e Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, a cuyo Departamento de Historia del Arte queda vinculado como subdirector y Profesor Contratado Doctor. Ha ampliado su formación mediante estancias en diversos centros e instituciones de Roma, París y Praga. En 1996 obtuvo el título de Doctor en Filosofía y Letras con su tesis *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, dirigida por la profesora Concepción García Gainza, que mereció el Premio Extraordinario de Doctorado en la Sección de Historia y fue publicada en 1998 por la Institución Príncipe de Viana.

Se ha especializado en la historia del arte navarro, colaborando como autor en diversas publicaciones, entre ellas el *Catálogo Monumental de Navarra* en sus tres tomos correspondientes a la Merindad de Pamplona, el libro *La Catedral de Pamplona*, la publicación en fascículos *El Arte en Navarra*, la obra *Pamplona en el tiempo. Historia y Arte*, o el libro *Piedras Vivas*, que recoge la trayectoria histórico-artística y pastoral de la parroquia de San Francisco Javier de Pamplona. Es autor igualmente de diversas publicaciones dedicadas a las localidades de Huarte y Villafranca, así como de más de cincuenta artículos publicados en revistas especializadas, participando en otros tantos congresos regionales, nacionales e internacionales. Figura como editor de las *Actas del V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el Arte y la Literatura*, y de la obra *Emblemata Aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*. Ha sido director de los Cursos de Perfeccionamiento del Profesorado en Historia del Arte organizados por la Universidad de Navarra, tomando parte en diversos coloquios, mesas redondas y ciclos de conferencias.

Sus líneas de investigación más recientes abordan temas como la escultura conmemorativa, el fenómeno migratorio a América en los siglos XIX y XX y su repercusión en el terreno urbanístico y monumental en Navarra, la incidencia del cartelismo en Navarra a través del Cartel de la Feria del Toro encargado por la Casa de Misericordia de Pamplona, y la arquitectura contemporánea, tanto desde el punto de vista de la transformación urbana de Pamplona, como desde el análisis de una de las tipologías arquitectónicas más representativas de los siglos XX y XXI como son los estadios de fútbol. Asimismo, otro de sus campos de estudio es el de la fiesta, el arte efímero y la emblemática, en el que trabaja actualmente en un proyecto de “emblemización del Evangelio”, a través del cual analiza la repercusión de los libros de emblemas en la oratoria sagrada de la Edad Moderna.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

► **Dra. Asunción Domeño Martínez de Morentin**

Asunción Domeño Martínez de Morentin cursó la licenciatura de Geografía e Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, a cuyo Departamento de Historia del Arte se incorpora después de finalizar sus estudios universitarios. Obtuvo la suficiencia investigadora en 1992 con el trabajo titulado “Pilas bautismales medievales en Navarra: tipos formas y símbolos”. En 1998 alcanzó el grado de doctora en Historia merced a la investigación *La fotografía de José Ortiz Echagüe: temática y estética* que mereció el Premio Extraordinario de Doctorado en la Sección de Historia, y fue publicada en el 2000 por la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra.

En el Departamento de Historia del Arte desarrolla su labor docente e investigadora como Profesora Adjunta. Es, también, Secretaria Académica de la Junta del citado departamento y Directora del Diploma de Estudios Artísticos. Además, ocupa el cargo de Secretaria Académica de la Junta de Dirección de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Desde 1998 ha quedado vinculada al Fondo Fotográfico Universidad de Navarra –antiguo Legado Ortiz Echagüe– en calidad de Responsable de Gestión e Investigación.

Ha participado en el equipo redactor del *Catálogo Monumental de Navarra* interviniendo como autora en el segundo volumen de la Merindad de Sangüesa y en los tres correspondientes a la Merindad de Pamplona. Ha publicado diferentes libros, capítulos de libro y artículos sobre iconografía, patrimonio navarro e historia de la fotografía española, entre los que se citan: *Historia de la fotografía del siglo XIX en España: Una revisión metodológica* (ed.) (1999); *Comadres, segni di Spagna in Sardegna* (2005); “Los tipos del Laurent. La serie d’après nature” (2004); “Pictorialismo o fotografía artística en España. Revisión de un concepto estético a la luz de la obra de José Ortiz Echagüe” (2001). Ha sido directora de un proyecto de investigación sobre “Los géneros fotográficos en España: una visión de la imagen a través del retrato”.

Desde el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra ha desarrollado una labor ligada a la gestión y la custodia patrimonial, y ha coordinado cursos y congresos relacionados con la Historia de la Fotografía.

Ha impartido numerosas conferencias de arte contemporáneo e historia de la fotografía y ha comisariado exposiciones de fotografía entre las que se encuentran: *Primeras miradas: el origen de la fotografía en España* (1999), *El retrato en la fotografía española del siglo XIX* (2000), *La Real Armería de Madrid en la fotografía del siglo XIX* (2001), *La mano en la obra de José Ortiz Echagüe* (2004), *La mirada cautiva: España a los ojos de Europa, viajeros del siglo XIX* (2005) o *Guardianes de piedra: ciudades y recintos amurallados* (2005).

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

► **Dra. Pilar Andueza Unanua**

Pilar Andueza Unanua se licenció en Geografía e Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, donde desarrolla en la actualidad su labor docente e investigadora. En 2002 obtuvo el título de doctora en Filosofía y Letras con la tesis doctoral titulada *La renovación urbanística y monumental de Pamplona en la primera mitad del siglo XVIII: casas principales de mayorazgo, familias y mentalidades*, por la que recibió el Premio Extraordinario de Doctorado en la Sección de Historia y su publicación por el Gobierno de Navarra bajo el título *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII: familias, urbanismo y ciudad* (2004).

En la actualidad es Ayudante Doctora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, donde imparte las asignaturas de Historia del Arte Antiguo (Historia), Historia del Arte (Escuela de Ingenieros de San Sebastián) e Historia del Cine español (Instituto de Lengua y Cultura Española). Asimismo realiza tareas de gestión como subdirectora del Instituto de Artes Liberales y como secretaria académica del Diploma de Estudios Artísticos. Desde 2001 hasta 2005 participó en la realización de una base de datos e imágenes sobre el *Catálogo Monumental de Navarra*, sobre cerca de 40.000 fotografías. Y en la actualidad participa en el proyecto de investigación del *Catálogo de Bienes Muebles del Patrimonio Navarro*, ambos bajo el patrocinio del Gobierno de Navarra.

En 2005 fue coordinadora de la exposición *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid-Agustinas Recoletas de Pamplona, 2005-2006). A lo largo de 2006, con motivo del V Centenario del nacimiento de San Francisco Javier, participó en los Congresos Internacionales *San Francisco Xavier entre dos continentes* (México) y *Los mundos de Javier* (Pamplona) con sendas ponencias dedicadas a los retratos grabados y a su presencia en las artes suntuarias. Paralelamente fue subcomisaria y coordinadora de la exposición *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen* (Javier, abril-septiembre, 2006), organizada por la Fundación Caja Navarra. Para su catálogo aportó un capítulo bajo el título *La Vera Effigies de San Francisco Javier: la creación de una imagen postridentina*, así como varias fichas catalográficas.

En 2007 ha colaborado como subcomisaria en la exposición *Fitero: el legado de un monasterio*, celebrada entre abril y julio de 2007, patrocinada por la Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra. Junto con Ricardo Fernández Gracia, comisario, ha sido coordinadora editorial de su catálogo, en el que además ha estudiado varias piezas.

Sus líneas de investigación se centran en la arquitectura civil, especialmente en su faceta señorial, y en el urbanismo de la Edad Moderna, así como en la promoción y el mecenazgo en las artes, áreas sobre las que ha publicado diversos artículos y capítulos en libros, destacando durante 2008 los titulados "Arquitectura señorial barroca en Miranda de Arga: la casa principal del mayorazgo Vizcaíno" y "Arquitectura civil y desarrollo urbanístico: el caso de Tafalla en el Antiguo Régimen". A ellos se une el libro escrito junto con el historiador Esteban Orta Rubio dedicado a Corella y publicado por el Gobierno de Navarra en su colección Panorama.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

► **Dr. Francisco Javier Zubiaur Carreño**

Profesor Asociado de Museología e Historia del Cine y de otros Medios Audiovisuales en la Universidad de Navarra, donde se doctora en Filosofía y Letras (1985) con una tesis sobre *Los pintores de la Escuela del Bidasoa*, dirigida por la Dra. M^a Concepción García Gainza, publicada en 1986 por el Gobierno de Navarra con el título *La Escuela del Bidasoa, una actitud ante la naturaleza*.

Ha formado parte del equipo cultural de Caja Navarra y ha sido director de publicaciones de la Institución Príncipe de Viana, entidad que dirigió entre 1991 y 1995. Técnico Superior del Museo de Navarra por oposición, llegó a dirigirlo entre 1999 y 2002. Ha sido presidente del Cine-club Lux de Pamplona entre 1985 y 1990. Su línea investigadora se centra en el mundo contemporáneo: medios audiovisuales, arte y etnografía de Navarra.

Desde 1995 es colaborador del ALLGEMEINES KUNSTLER LEXIKON, diccionario de artistas plásticos de Editorial Saur (München). Autor de numerosos artículos y libros, entre ellos destacan *Etnografía de San Martín de Unx. 30 años de investigaciones en un pueblo de la Navarra media* (2007), en colaboración con su hermano José Ángel; *Historia del cine y de otros medios audiovisuales* (1999), premio ENINCI al mejor libro de cine editado en España (2000); y *Curso de Museología* (2004), así como biografías de varios artistas del siglo XX. Entre ellas la de *José Salís Camino, un pintor de la transición a la modernidad (1863-1926)*, que le valió el Premio Europa de la Universidad de Navarra (1990), e *Ingmar Bergman, fuentes creadoras del cineasta sueco* (2004), con su correlato ensayístico *Allen en perspectiva bergmaniana* (2007). Es coautor de la *Guía de recursos de la Fotografía Artística en España* (2002), publicación electrónica del Ministerio de Cultura.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

► **Dra. Mercedes Jover Hernando**

Mercedes Jover Hernando es Doctora en Historia por la Universidad de Navarra desde 1991. En 1995 fue nombrada Profesora Asociada del Departamento de Historia del Arte, donde en la actualidad imparte la signatura “Curso Monográfico de Arte I (Patrimonio)”.

Ha desarrollado su labor profesional en el Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura, como Técnico Superior del Museo de Navarra entre 1991 y 1995 y como Técnico Superior en Bienes Muebles desde 1998. En la actualidad es Jefa de la Sección de Bienes Muebles y Registro del Patrimonio del Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.

Dedicada profesionalmente al Patrimonio Histórico de Navarra, orienta parte de su actividad a la difusión del Patrimonio y Arte de la Comunidad Foral. Entre sus trabajos citaremos: la coordinación de las publicaciones sobre *El retablo mayor de Santa María la Real de Olite. Historia y Conservación* (2006) y *El retablo mayor de la Catedral de Tudela. Historia y Conservación* (2001); el *Retablo mayor de San Juan Evangelista de Ochagavía* (1999) y la ponencia titulada “Reflexiones en torno a las Luces y Sombras del Patrimonio Artístico en Navarra”, recogida en las *Actas del IV Congreso de Historia de Navarra. Mito y realidad en la historia de Navarra*, del año 1998.

Asimismo ha dedicado sendos artículos a *El Monasterio de Leire* y *El Románico en Estella* en la publicación *El Arte en Navarra* del año 1994; ha colaborado en la redacción de algunas fichas técnicas de la *Guía del Museo de Navarra* en 1993 y en la *Gran Enciclopedia Navarra* del año 1990. Ha escrito en la Revista especializada *Príncipe de Viana* sobre “Un conjunto de pintura mural ilusionista en la Iglesia del Convento de San Francisco de Viana” (1988) y sobre “Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra” (1987). Ha participado en congresos y Jornadas técnicas e impartido diversas conferencias centradas en los bienes culturales de Navarra.

Ha sido comisaria de la Exposición *Tudela. El legado de una catedral*, Tudela (2006-2007) y *Tesoro monástico. El relicario del monasterio de Fitero restaurado* (2008).

Es miembro del Patronato de la Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

► **Dr. Emilio Quintanilla Martínez**

Licenciado en Geografía e Historia (Sección Arte) por la Universidad de Sevilla, y doctor en Historia por la de Navarra, es Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte, y viene impartiendo desde 1987 la asignatura de Historia del Arte Español en el Instituto de Lengua y Cultura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras. También ha ejercido la docencia en la Facultad de Ciencias de la Información y en la de Geografía e Historia de la Universidad de Navarra; en el Museo Camón Aznar de Zaragoza, en la Sociedad de Estudios Vascos y, sobre todo, desde 1991 hasta la actualidad, en la Fundación Caja Navarra, en los Cursos de Humanidades, de los que también es director.

Su investigación se ha orientado en varias direcciones. Por una parte, la Protección del Patrimonio, fruto de la cual es su libro *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra* (1995) tema sobre el que versó su tesis doctoral; por otra, la Didáctica del Arte, que se ha reflejado en la publicación de varios manuales sobre esta materia y el libro *Para ver y para hablar* (1998), en colaboración con la Dra. M^a Victoria Romero, además de numerosas críticas de arte y didácticas de exposiciones; el Arte de la Baja Extremadura, sobre el que ha publicado numerosos artículos y el libro *El convento del Carmen de Fuente de Cantos 1652-2002* (2002); la Historia y el Arte de la Orden del Santo Sepulcro en España, y, en colaboración con el Dr. Wifredo Rincón García, la iconografía de los Santos Españoles, formando parte de distintos proyectos de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuyo último fruto ha sido la publicación de la obra *Iconografía de San Ildefonso, arzobispo de Toledo* (2005).

Ha sido comisario de varias exposiciones como *La Orden del Santo Sepulcro en España. 900 años de historia*, celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza en 1999, o *Mater Purissima. La Inmaculada Concepción en el Arte de la Diócesis de Tarazona*, en la Colegiata de Santa María de Calatayud en 2005, entre otras.

Es vocal de Artes Plásticas del Ateneo Navarro, fundador y presidente de la Asociación de Amigos del Museo de Navarra, Delegado en Navarra del Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, Miembro de la Real y Excm. Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, de las Asociaciones Madrileña y Nacional de Críticos de Arte, Asesor de Patrimonio del Orfeón Pamplonés y Académico correspondiente en Navarra de la Real Academia de Bellas y Nobles Artes de San Luis de Zaragoza.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

▶ **D. José Luis Molins Mugueta**

Licenciado en Filosofía y Letras, Sección de Historia, en la Facultad correspondiente de la Universidad de Navarra (1968). En dicha Universidad defendió el examen de licenciatura con el tema *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona* obteniendo la calificación de "Sobresaliente cum laude" (1970). Es Archivero del Ayuntamiento de Pamplona por oposición desde 1975, profesor asociado del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra y profesor de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Miembro Permanente del Secretariado de Arte Sacro del Arzobispado de Pamplona (1982). Vocal de la Comisión Mixta Iglesia-Gobierno de Navarra para defensa del Patrimonio Artístico (1986), y secretario de la misma (1988).

Promotor y fundador de la Asociación de Archiveros de Navarra, es miembro de su correspondiente Comisión Estatutaria (2002), y Presidente de dicha Asociación de Archiveros de Navarra, desde 2003. Con anterioridad, desde el 15 de mayo de 2002, venía ejerciendo la Presidencia de la Junta de Gobierno provisional de la misma.

Ha sido Vocal del IV, V y VI Consejo Navarro de Cultura. Integrado en las Comisiones de Patrimonio Histórico y de Archivos y Bibliotecas.

Ha centrado su preferencia en arquitectura navarra y pamplonesa de los periodos barroco y neoclásico y ha participado en numerosos congresos y reuniones científicas. Ha asistido a diversas ediciones de las Semanas de Estudios Medievales de Estella, y a varias jornadas de Archivos Municipales, como las celebradas en Valdemoro (Madrid) en 2000, Toledo, Logroño, Huelva (2001), Alicante (2002), Valladolid (2003), La Coruña (2004), y Pamplona (2005) entre otras.

Entre sus publicaciones cuenta con diversas monografías, como *Imágenes de Archivo* (1988); *II Centenario de la traída de aguas a Pamplona (1790-1990)*, Pamplona, 1990; *Sarasate en el recuerdo. 1844-1994*, Pamplona 1994; *Pamplona/ Iruña. Casa consistorial* (1995); *Exequias Reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna* (en colaboración con J.J. Azanza López), Pamplona, 2005.

También ha publicado numerosos artículos de investigación dedicados a La Capilla de Nuestra Señora del Camino, la Iglesia de San Nicolás de Pamplona, la Casa Consistorial de Pamplona, La Comparsa de Pamplona, La Pamplonesa, así como otros escritos dedicados a San Fermín, su iconografía, la capilla, el culto al santo, etc., y estudios de los nombres de las calles y plazas de la capital Navarra.

PERSONAL INVESTIGADOR EN FORMACIÓN

► D^a Naiara Ardanaz Iñarga

Licenciada en Historia por la Universidad de Navarra (2003). Fue alumna interna del Departamento de Arte en los últimos años de carrera. En la actualidad realiza la tesis doctoral, “La Catedral de Pamplona en el Siglo de las Luces. Cultura, Ceremonial y Arte”, Dpto. de Arte de la Universidad de Navarra, bajo la dirección del Prof. Ricardo Fernández Gracia.

Asimismo, ha investigado la Institución del Patronato eclesiástico en el Antiguo Régimen en la Diócesis de Pamplona y sus implicaciones con la promoción de las artes.

Ha pasado a formar parte del profesorado de la recién creada Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, con el patrocinio del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra.

► D^a Santiago Hidalgo Sánchez

Licenciada en Historia por la Universidad de Navarra, su trabajo de investigación “Recherches sur le cloître gothique de Pampelune, ses commanditaires et ses rapports avec le Sud de la France”, bajo la dirección Dña. Claude Andrault-Schmitt y Dña. Clara Fernández-Ladreda, fue defendido en septiembre de 2005 en el Centro de Estudios Superiores de Civilización Medieval de la Universidad de Poitiers, obteniendo el título de Master de Investigación en Civilización Medieval, especialidad Historia del Arte. En el marco de estos estudios, realizó un periodo de prácticas en el Museo de los Agustinos de Toulouse.

Actualmente, es becaria de la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi en Florencia y ultima una tesis doctoral sobre la escultura gótica del claustro de Pamplona bajo la dirección de Dña. Clara Fernández-Ladreda y la codirección de D. Christian Heck (Profesor de la Universidad de Lille 3, miembro senior del Instituto Universitario de Francia).

Es miembro del GRIM (Groupe de Recherches en Iconographie Médiévale) y del SIR (International Reynard Society: Beast Epic, Fable and Fabliau). Ha participado con comunicaciones en los coloquios organizados por dichas sociedades durante los años 2006 y 2007 en Francia e Italia. También ha participado con comunicaciones en diversos seminarios y congresos en España y Francia: dentro del ciclo “Les Ymagiers”, organizado por el IHRT, o en el las II Jornadas de Arte Complutenses. Como miembro de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, ha colaborado con varias conferencias y artículos para los Cuadernos de la Cátedra y la web de dicha institución.

Ha disfrutado de las becas de investigación predoctoral de la Asociación de Amigos de la UN, del Gobierno de Navarra, y de la Universidad de Poitiers, y de la invitación para una estancia de investigación del Institut National d'Histoire de l'Art de París.

PERSONAL INVESTIGADOR EN FORMACIÓN

► D. Pablo Guijarro Salvador

Licenciado en Historia por la Universidad de Navarra (2001), ha sido ayudante de su Departamento de Historia del Arte entre 2001 y 2007. Es profesor de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro desde su fundación.

En la actualidad está realizando su Tesis Doctoral *Los Deseos del Bien Público: protagonistas, mentalidades y proyectos en Tudela durante la Ilustración (1750-1808)*, bajo la dirección de la Doctora M^a Concepción García Gainza.

El resultado de sus investigaciones ha aparecido en diversos artículos publicados en revistas especializadas. También ha participado como comunicante en congresos, el último el Congreso Internacional "Ilustración, Ilustraciones" (Azkoitia - Bergara, 14 a 17 de noviembre de 2007). Recientemente ha sido invitado a intervenir en el Seminario científico *Educación, redes sociales y producción de élites en el siglo XVIII*, organizado por la Universidad del País Vasco (16 y 17 de diciembre de 2008), con el tema "La educación para una familia de la nobleza navarra: los Marqueses de San Adrián. Teoría y práctica".

PERSONAL INVESTIGADOR EN FORMACIÓN

► D. Eduardo Morales Solchaga

Licenciado en Historia por la Universidad de Navarra (2004) y doctor en Historia del Arte en la misma universidad (2008).

Tras participar como alumno interno en el Departamento de Arte en los últimos años de carrera, al finalizar sus estudios se incorporó como ayudante del citado centro, pasando a formar parte del profesorado de la recién creada Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, con el patrocinio del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra.

Acaba de leer su tesis doctoral sobre los gremios artísticos en la Pamplona de los siglos del Barroco, incidiendo en las facetas más propiamente de organización, formación y legislación de los mismos. Ha publicado varios artículos monográficos en la Revista Príncipe de Viana, así como también los resultantes de comunicaciones y ponencias, en congresos nacionales e internacionales.

Coordinó, junto a Pilar Andueza Unanua y bajo la dirección de Ricardo Fernández Gracia la exposición *San Francisco Javier en las artes. El Poder de la Imagen*, que permaneció abierta en el Centro de Espiritualidad de Javier hasta el 30 de septiembre de 2006, financiada en su totalidad por Fundación Caja Navarra, y pieza clave de los actos de celebración del V centenario del nacimiento del navarro más universal. Esta última responsabilidad le ha hecho acercarse a la figura multidisciplinar de Javier, en sus dimensiones artística y de memoria histórica, como signo de identidad de Navarra.

Todo ello desembocó en su participación como ponente en el *Congreso Internacional San Francisco Javier* celebrado en México D.F. en enero 2006. También participó en calidad de ponente en el Congreso Internacional *Los mundos de Javier*, patrocinado por el Gobierno de Navarra, que se ha celebrado en el Archivo General de Navarra del 8 al 11 de Noviembre de 2006, y en el que abordó el mecenazgo artístico en torno a la figura de San Francisco Javier.

Ha colaborado con el Dr. José Javier Azanza, principalmente en la adquisición y digitalización de imágenes, en su libro *Fútbol y arquitectura. Estadios, las nuevas catedrales del siglo XXI*, publicado como conmemoración al cuarenta aniversario de la construcción del Sadar - Reyno de Navarra y como catálogo de la exposición homónima celebrada en el centro comercial La Morea.

Colabora desde 2006, junto a Ignacio Miguélez Valcarlos y Pilar Andueza, bajo la dirección del Dr. Fernández Gracia, en la realización del *Catálogo de bienes muebles del patrimonio histórico de Navarra*, proyecto financiado por el Gobierno de Navarra y adscrito a la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Asimismo desarrolla un proyecto de investigación sobre el Rosario de Cristal de Zaragoza, en base a una valiosísima colección de acuarelas inéditas que recrean el citado acto a fines del siglo XIX.

PERSONAL INVESTIGADOR EN FORMACIÓN

► D^a Esther Elizalde Marquina

Licenciada en Humanidades por la Universidad de Navarra (2005), fue alumna interna del Departamento de Historia del Arte en los últimos años de carrera, al que se incorporó como ayudante, pasando a formar parte a su vez del profesorado de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Con anterioridad, trabajó como Becaria durante la 1^a fase del Proyecto de investigación: "La Arquitectura del siglo XX en España, Gibraltar y las regiones francesas de Aquitanie, Auvergne, Languedoc-Rousillon, Limousin, Midi-Pyrénées y Poitou-Charente", financiado por la Iniciativa Comunitaria INTERREG III B Sudoeste y auspiciado por la Fundación DOCOMOMO Ibérico, el Arc-en-rêve Centre d'Architecture, el Government of Gibraltar Town Planning Section, la Fundación Mies van der Rohe y la Orden de Arquitectos de Portugal.

Durante el curso 2006-2007, disfrutó de una beca de formación en el Servicio de Museos de la Dirección General de Cultura y Turismo de Navarra en el Área de actividad artística y cultural del Museo de Navarra, donde coordinó la exposición *Rafael Moneo. Museos. Auditorios. Bibliotecas*, celebrada entre noviembre de 2006 y febrero de 2007.

Participó en la elaboración del libro *Atravesando los Pirineos: peregrinos, soldados y contrabandistas*, con motivo del X Congreso de la Población Española (29 de junio-1 de julio de 2006); asimismo, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, n^o 2*, colaboró con un artículo: "La labor promotora de un arzobispo navarro: D. José Julián de Aranguren y la Iglesia Parroquial de Santa María de la Asunción de Barásoain" (2007).

Igualmente, con motivo del VI Congreso de Historia de Navarra presentó una comunicación bajo el título: "Las murallas de Pamplona: patrimonio e identidad de una ciudad" y, recientemente, en el Congreso Nacional "Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro", lo hizo con "Derribo de murallas y expansión urbana: el caso de Pamplona en el contexto hispano de los siglos XIX y XX".

En 2007 defendió su trabajo de investigación titulado *El recinto amurallado de Pamplona y su defensa como valor patrimonial de la ciudad (1854-1973): Crónica de una transformación*, bajo la dirección del Dr. D. José Javier Azanza López. Su actividad investigadora se centra en la arquitectura civil en Navarra.

PERSONAL INVESTIGADOR EN FORMACIÓN

► D. José Luis Requena Bravo de Laguna

Licenciado en Historia por la Universidad de Navarra (1998), es ayudante del Departamento de Historia del Arte. Actualmente realiza la tesis doctoral, “La iconografía de San Juan Bautista en la pintura española del Siglo de Oro”, bajo la dirección del Prof. Ricardo Fernández Gracia, y con la ayuda de una beca EPIF concedida por la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra.

En 1998 se graduó en “Fine & Decorative Arts” en Christie's Londres con la tesina, “La colección de tapices Mortlake del palacio Holyroodhouse de Edimburgo”. Desde 1999 hasta 2004 ha desempeñado distintos cargos profesionales relacionados con el mundo de las subastas y el coleccionismo de arte. Ha formado parte del equipo de catalogadores de pintura de La Habana casa de subastas de Madrid (1999-2001), Director del departamento de pintura antigua y siglo XIX de subastas Segre de Madrid (2001-2003) y asistente a la dirección en Caylus Anticuaria de Madrid (2003-2004).

Ha sido becario de Investigación del Vicerrectorado de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento de la Universidad de Granada (2004-2008), desarrollando diversos trabajos relacionados con el estudio del patrimonio mueble e inmueble de dicha institución universitaria, entre las que sobresale la publicación del libro, *El Patrimonio Mueble de la Universidad de Granada* (2008).

Sus líneas de investigación se centran en la iconografía y la pintura barroca europea. Asimismo, cuenta con varios artículos dedicados a la pintura barroca andaluza, principalmente a la sevillana y granadina, como “Un San Juan Bautista firmado por Juan Simón Gutiérrez”, *Archivo Español de Arte* (2003); “De Pictura poesís a Est Iesus: Las vicisitudes iconográficas de un inédito Valdés Leal”, *Archivo Español de Arte* (2004); “Una nueva Inmaculada de Cornelis Schut”, *Laboratorio de Arte* (2005); “Una Santa Teresa, firmada y fechada por José Risueño”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (2006); “Nuevas aportaciones a la Juno de Alonso Cano: Su procedencia y reinterpretación en la obra de Juan Antonio de Frías y Escalante”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte. UNED* (2005-2006). Además cuenta con otro trabajo publicado en la revista *Goya*, “Sobre dos dibujos inéditos de la planta de la Catedral de Granada” (2006).

Ha participado en diversas exposiciones, redactando fichas catalográficas, entre las que destacan: *Naturalezas muertas españolas de los siglos XVII al XIX* (Caylus, Madrid-Rafael Valls, Londres, 2003-2004), *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada* (Hospital Real, Granada, 2006-2007), *Antigüedades y Excelencias* (Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2007-2008), *Del Ebro a Iberia* (Museo Camón Aznar, Zaragoza, 2008).

PERSONAL INVESTIGADOR EN FORMACIÓN

▶ **D^a. Silvia D. Sádaba Cipriain**

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco (2002), complementa su formación como historiadora con diversos cursos sobre tasación y mercados del arte. Su trayectoria profesional ha transcurrido en el mundo de los museos y galerías de arte, destacando sus colaboraciones en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Gustavo de Maeztu (Estella), en el Departamento de Colección Permanente y Análisis Artísticos del Museo Artium (Vitoria) y en el Departamento de Educación del Museo Guggenheim Bilbao.

Actualmente es ayudante en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, y miembro de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, tareas que compagina con la realización de su Tesis Doctoral sobre arte navarro contemporáneo bajo la dirección del profesor Javier Zubiaur Carreño.

OTROS PROFESORES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA

ETNOGRAFÍA

Dra. M^a Amor Beguiristáin Gúrpide

Profesor Ordinario de Prehistoria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, obtuvo el grado de Licenciada en el curso 1972-73 con la Memoria "La Colección 'José Miguel de Barandiarán' de Coscubilo de Olazagutía", dirigida por el Dr. Enrique Vallespí Pérez. Se doctoró en la misma Universidad de Navarra con la Tesis: "Los yacimientos de habitación durante el Neolítico y Edad del Bronce en el Alto Valle del Ebro", dirigida por el Dr. Ignacio Barandiarán Maestu.

Es Directora del Departamento de Historia y del Diploma de Estudios Vascos en la Universidad de Navarra. Fue Vicedecana de Ordenación Académica y Profesorado y Directora del Consejo de Humanidades en el mismo Centro. Ha sido Secretaria de la Comisión Interuniversitaria de Humanidades para la elaboración del Libro Blanco de la Licenciatura en Humanidades por encargo de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA). Perteneció al Consejo de Dirección de las revistas *Anuario de Eusko-Folklore*, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* y *al de Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*; ha dirigido la colección *Obanos. Cruce de Caminos*; también ha dirigido, durante tres años, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* de la Institución Príncipe de Viana. Es vocal del Comité Científico de la Fundación "José Miguel de Barandiarán".

En el campo de la Antropología Cultural, es responsable por Navarra del Proyecto *Etniker* que lleva a cabo la Investigación de Campo y edición del *Atlas Etnográfico de Vasconia/Euskalerriko Atlas Etnografikoa/Atlas Etnographique du Pays Basque*. En el campo de la Etnografía, es editora, junto a A. Barandiarán, de *Cátedra de Lengua y Cultura Vasca. 40 Años/Euskal Hizkuntza eta Kultura Katedra. 40 Urte* (Universidad de Navarra, 2006), donde publica el trabajo "Aportaciones al conocimiento de la Etnografía de Navarra desde la Cátedra. El programa de Investigaciones Etniker".

Ha publicado trabajos sobre antropología cultural, prehistoria y arqueología en las revistas *Bulletin du Musée Basque*, *Anuario de Eusko folklore*, *Veleia*, *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, y *Spal*.

Es autora de la edición, notas y prólogo de: J.M. de BARANDIARAN, *Curso Monográfico de Etnología Vasca* (Fundación JMB, 2000); directora de la colección *Etnografía Navarra* (2 vol., Diario de Navarra, 1996)

En los últimos años ha participado en diferentes congresos y reuniones científicas, publicando estudios en las correspondientes actas: IV Congreso Nacional de Paleopatología (1997), II Congreso de Arqueología Peninsular (Fundación Rei Afonso Henriques, Zamora, 1997), IV Congreso de Historia de Navarra (SEHN, 1999), II Congreso del Neolítico a la Península Ibérica (1999), 3º Congreso de Arqueología Peninsular (ADECAP, 2000), VI Congreso de Historia de Navarra (SEHN, 2006).

En 2008, publica en "La industria lítica del dolmen de Aizibita (Cirauqui, Navarra) en el contexto de dólmenes del País Vasco peninsular". AIZIBITAKO DOLMENAREN INDUSTRIA LITIKOA (ZIRAUKI, NAFARROA) EUSKAL HERRI PENINTSULAREN EREMUAN, Gernika, boletín nº 1. (G:\Gernika1\www.gernika.ru.htm).

OTROS PROFESORES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA

ARQUEOLOGÍA

► **Dra. Amparo Castiella Rodríguez**

Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Navarra desde 1968. En 1974 defendió en dicha universidad la tesis doctoral *La Edad del Hierro en Navarra y la Rioja* dirigida por el Dr. Martín Almagro Basch.

Su investigación se ha centrado en la Protohistoria Navarra: etapa de la Edad del Hierro; para ello ha realizado numerosas excavaciones arqueológicas en distintos yacimientos, cuyos resultados han sido dados a conocer en congresos y reuniones científicas y en diversas publicaciones.

Ha dirigido distintos proyectos entre 1986 y 89, subvencionados por el Gobierno de Navarra como "A la búsqueda de las claves para solucionar el problema de la Protohistoria navarra". Entre 1993 y 1994, realizó la II y III Fase del Inventario Arqueológico de Navarra. Entre 1994 y 1998, el proyecto interdisciplinar "Poblamiento, territorialidad y actividad humana en la Cuenca de Pamplona. Una visión arqueológica". El trabajo fue subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia, DGICYT proyecto PS93-0091 y la Universidad de Navarra, PIUNA. Fue publicado en dos tomos en 1999.

Autora de varios libros y numerosos artículos, siempre referidos al momento protohistórico, con excepción de la última publicación *Por los caminos romanos de Navarra*, Caja Navarra, 2003.

Desde 1993, por su iniciativa y bajo su dirección, comienza la publicación, con frecuencia anual de *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*.

En la actualidad su investigación está orientada al estudio de los materiales procedentes de distintas necrópolis navarras: Campos de Urnas, adentrándose en la problemática de este tipo de yacimientos.

OTROS PROFESORES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA

ARQUITECTURA

► **Dr. Joaquín Lorda Iñarra**

Doctor arquitecto por la Universidad de Navarra, es Profesor Agregado de Historia de la Arquitectura y Construcción en la Escuela de Arquitectura de dicha Universidad, profesor Honorífico del Instituto Tecnológico de Monterrey (México), académico Correspondiente de la Real Academia de San Jorge (Barcelona), y Supporting Member en The Institute of Classical Architecture (New York).

Ha publicado libros y artículos sobre la Teoría del Arte en E. H. Gombrich, la teoría de la arquitectura clásica y ornamentación, la arquitectura renacentista en España y México, y la maquinaria en la historia de la Construcción.

COLABORADORES INTERNOS

► **Dra. María Josefa Tarifa Castilla**

Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Navarra, obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Carrera de la Sección de Historia (1997) y el Tercer Premio Nacional Fin de Carrera en esta misma especialidad, otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura (1998). Asimismo, cursó la Diplomatura de Estudios Artísticos en dicha Universidad (1997). En 2003 obtuvo el grado de Doctor en Filosofía y Letras en la especialidad de Historia del Arte con la tesis *La Arquitectura Religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela (Navarra)*, dirigida por la profesora María Concepción García Gainza, logrando la máxima calificación, que mereció el Premio Extraordinario de Doctorado en la Sección de Historia y que ha sido publicada en 2005 por el Gobierno de Navarra. En la actualidad es Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, donde imparte la asignatura Historia del arte español III y desempeña labores de secretariado en la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

La arquitectura religiosa navarra del siglo XVI y la promoción y mecenazgo de las artes en el Renacimiento son dos de los temas a los que dedica sus líneas de investigación preferentes. Es autora de varias publicaciones sobre el arte navarro en la Edad Moderna, particularmente del Renacimiento, como el estudio sobre *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo* (2004) y el dedicado a *Miguel de Eza: humanista y mecenas de las artes en la Tudela del siglo XVI* (2004). Cuenta con diversos artículos dedicados principalmente a la arquitectura navarra publicados en la revista *Príncipe de Viana*, como “Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI”, (2000); “Iglesias parroquiales de Tudela desaparecidas” (2005); “Intervenciones arquitectónicas renacentistas acometidas en los conventos medievales de Tudela” (2007) y “Una nueva atribución al taller pictórico de los Oscáriz: el retablo mayor de Inza” (2008). Tiene publicados otros trabajos sobre “El maestro de obras Martín de Gaztelu en tierras navarras”, *Artígrama* (2005); “Las ordenanzas del gremio de San José de Tudela en el siglo XVI”, *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela* (2007) y artículos en los diferentes números de los *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. Ha participado en la realización de varias fichas catalográficas para los catálogos de las exposiciones de *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen* (Javier, abril-septiembre, 2006), y *Fitero: el legado de un monasterio*, (Pamplona, abril-junio, 2007).

Ha presentado comunicaciones al *Congreso Internacional Ciudades Amuralladas* (2005); al *VI Congreso de Historia de Navarra* (2006) y al *Congreso Nacional “Presencia e influencias exteriores en el arte navarro* (2008).

Ha impartido conferencias en ciclos organizados por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro referentes a la parroquia de Santa María de Tafalla, las iglesias de concha del Baztán, el claustro del monasterio de Fitero o la ciudad de Tudela en el siglo XVI, así como por otras entidades como la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra.

COLABORADORES INTERNOS

► **Dr. Ignacio J. Urricelqui Pacho**

Licenciado en Humanidades por la Universidad de Navarra (1999), obtuvo en 2006 el título de doctor en Filosofía y Letras con la tesis doctoral “Ambiente artístico y actividad pictórica en Navarra en el período de entre siglos (1873-1940)”, que fue merecedor del Premio Extraordinario de Doctorado en la Sección de Historia. Ha sido profesor ayudante del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra (2000-2006), y en la actualidad desempeña labores de secretariado en la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, ámbito en el que desarrolla su labor investigadora centrada en el arte contemporáneo.

Es autor del libro *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)* (Pamplona, 2002) y *Recuerdos de una guerra civil. Álbum del bloqueo de Pamplona* (Pamplona, 2007); junto al Dr. José Javier Azanza López, de *El cartel de la Feria del Toro de Pamplona 1956-2006. Arte, diseño y tauromaquia* (Pamplona, Casa de Misericordia, 2006); e igualmente es coautor del libro *Palacio Real de Olite 1869. Los textos, dibujos y planos de Juan Iturralde y Suit y Aniceto Lagarde que evitaron su demolición*, editado por el Gobierno de Navarra (Pamplona, 2006) y del libro *Carlos Ciriza* (Murcia, 2000). Ha publicado diferentes artículos de investigación sobre arte contemporáneo en las revistas *Archivo Español de Arte*, *Boletín de Arte*, *Príncipe de Viana* y *Ondare*.

Ha participado en obras colectivas como los dos números de los *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* (2006 y 2007); el libro *Las calles de Pamplona: un lugar para la memoria* (Pamplona, SEHN, 2007) y en la *Guía de Artistas Vascos. Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2008). Ha colaborado con fichas y textos en los catálogos de las exposiciones *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Madrid, Caja Duero, 2006, y Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008), *San Francisco en las artes. El poder de la imagen* (Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006), y *Pamplona, Año 7* (Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2007).

Ha asistido como ponente al *VI Congreso de Historia de Navarra* con la conferencia “Ideas y símbolos en la plasmación artística de la identidad navarra de los siglos XIX y XX”, trabajo publicado en las actas, *Navarra: memoria e imagen* (Pamplona, SEHN, 2006), y ha presentado comunicaciones al *V Congreso de Historia de Navarra* (Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 2002), las *V Jornadas de Arte Vasco* (Sociedad de Estudios Vascos - Eusko Ikaskuntza, 2004), al *Congreso Internacional Ciudades Amuralladas* (Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2005), al *Congreso Internacional “Ilustración, Ilustraciones”* (Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 2007), y al *Congreso Nacional Presencia e influencias exteriores en el arte navarro* (Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008).

Ha impartido conferencias en ciclos organizados por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, así como por otras entidades como el Instituto del Patrimonio Histórico Español, la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, el Museo César Muñoz Sola de Tudela o la Peña Pregón.

COLABORADORES INTERNOS

INVESTIGADOR

► **Dr. Ignacio Miguéliz Valcarlos**

Ignacio Miguéliz Valcarlos es licenciado en Geografía e Historia por la Universidad Autónoma de Madrid (1996) y doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Navarra (2004), grado obtenido con la tesis doctoral *El Arte de la platería en Guipúzcoa. Siglos XV - XVIII*, publicada por la Diputación Foral de Gipuzkoa en 2008. Así mismo realizó el curso especializado de Museología de la Universidad San Pablo - CEU de Madrid (1997).

Ha participado como ayudante de investigación en las excavaciones arqueológicas del Hipogeo de Longar en Viana y del Poblado de Las Eretas en Berbinzana, Navarra; ha trabajado como becario en prácticas en el Museo de Navarra; y desde 2001 hasta 2005 ha elaborado, junto a Pilar Andueza, la *Base de Datos e Imágenes del Catálogo Monumental de Navarra*, con cerca de 40.000 fotografías, proyecto patrocinado por el Gobierno de Navarra. En la actualidad es miembro del comité científico de la revista de Artes Plásticas y Monumentales de Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, del equipo de elaboración del *Catálogo de Bienes Muebles de Navarra*, y desarrolla su labor profesional como conservador del Fondo Fotográfico Universidad de Navarra.

Sus líneas de investigación se centran en las Artes Decorativas, especialmente en la platería y la joyería, y en la Fotografía. Es autor de varios artículos tanto en revistas especializadas, *Ondare*, *RIEV*, *Eusko News*, *Príncipe de Viana o Goya*, como en actas de congresos, CEHA, Eusko Ikaskuntza o Gobierno de Navarra, y de fichas catalográficas en los catálogos de las exposiciones, celebradas recientemente, sobre Juan de Goyeneche, San Francisco Javier, la Catedral de Tudela y el Monasterio de Fitero. Igualmente ha participado en las ocho monografías de *Estudios de platería. San Eloy* de Murcia, en las tres monografías de *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, y en el catálogo de la exposición de los objetos comprados por el Museo de Navarra de la colección de los Condes de Guenduláin.

Ha impartido conferencias sobre platería guipuzcoana en el ciclo *El brillo de la plata. La platería antigua en el País Vasco*, organizado por la Universidad de Deusto, y participado como ponente en el congreso internacional *Los mundos de Javier*, organizado por el Gobierno de Navarra; además de participar en otros congresos y ciclos de conferencias organizados por Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, o el Ayuntamiento de Corella.

COLABORADORES EXTERNOS

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

► Dr. Pedro Echeverría Goñi

Su línea de investigación preferente la constituyen los estudios histórico-artísticos sobre el Renacimiento y el Barroco (siglos XVI al XVIII) en Navarra y Álava, principalmente sobre retablistica e imaginería policromada, así como sobre las artes pictóricas del siglo XVI. La policromía, es decir, la pintura, dorado y estofado de talla, ha sido su dedicación específica desde la tesis doctoral, cuya parte nuclear se recoge en el libro *Policromía del Renacimiento en Navarra* (1990), obra pionera en Historia del Arte por la novedad del tema y la metodología empleada. Una ampliación del campo le llevó a elaborar un primer ensayo de sistematización de la *Policromía renacentista y barroca en España* (1992) y una obra mas madura y global en la que se traza una *Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX* en la obra que coordinó sobre Retablos de Euskadi (2001). En el libro *Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña* (1999) se ocupó de esta original especialidad pictórica al temple, junto a la pintura sobre tabla y la policromía. A estas obras hay que añadir otros trabajos monográficos sobre policromía y pinceladura.

Conforman tambien una línea de investigación asentada varias publicaciones sobre la escultura tanto del Primer Renacimiento como del Romanismo en Navarra y Álava, entre las que se incluyen síntesis sobre las artes del Renacimiento en Álava y en Vitoria y su comarca, así como sobre la retablistica. Otros estudios se dedican a talleres, tipologías, a imagineros tan relevantes como fray Juan de Beauves o Juan de Anchieta y retablos como los de Peñacerrada, Genevilla o Santa Casilda de Briviesca. Ha elaborado una síntesis sobre pintura del siglo XVI en el País Vasco, la Ribera de Navarra, taller de Pamplona y la obra de Martín de Oñate en Álava y recientemente (2004) ha trazado una panorámica de la pintura local del segundo tercio del siglo XVI en Álava.

Posee además densos trabajos sobre las arquitecturas del Gótico-Renacimiento, civil y palacial del siglo XVI y la barroca carmelitana y concepcionista franciscana, programas humanísticos del Renacimiento, mecenazgo artístico y monumentos efimeros en Navarra. Ha sido el director y coordinador de un proyecto para la calificación de retablos en el País Vasco (siglos XIV-XIX) por encargo del Gobierno Vasco, publicado en dos volúmenes en 2001.

En colaboración con José Javier Vélez lleva a cabo el tomo IX del Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, de próxima aparición.

COLABORADORES EXTERNOS

ACADEMIA DE LA HISTORIA

► Dr. Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza

Es Doctor en Historia (1991) por la Universidad de Navarra, con Premio Extraordinario de Licenciatura y de Doctorado, con la tesis *Leire, un señorío monástico en Navarra (siglos IX-XIX)*, Pamplona, 1993, así como Premio Nacional Fin de Carrera.

Desde 1984 es Archivero-Bibliotecario del Parlamento de Navarra. Con anterioridad fue Profesor Asociado (1980-1983) y Catedrático Numerario de Bachillerato (1983-1984). Ha sido miembro del Consejo Navarro de Cultura (1991-2001), Vicepresidente del Ateneo Navarro (1997-2000), miembro del Comité Científico de las Semanas de Estudios Medievales de Estella (1990-1999) y Presidente de la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra (1990-1993).

Es Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia desde 2003.

Entre sus libros pueden citarse la *Guía de la Sección de Tribunales Reales del Archivo General de Navarra*, (en col. con Carlos Idoate, 1986); *Sancho VII el Fuerte* (1987); *Historia de Navarra. I. Antigüedad y Alta Edad Media*, (en col. con Carmen Jusué, 1993); *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829)*, (director, 1991-1996, 16 vols.) y *CODIPHIS. Catálogo de colecciones diplomáticas hispano-lusas de época medieval*, (en colab. con José Ángel García de Cortázar y José Antonio Munita, 1999, 2 vols.).

Ha publicado más de 30 artículos de revista o capítulos de libros sobre historia medieval navarra, entre los cuales están "Documentación medieval de Leire: catálogo (siglos XIII-XV)", (1992); "Del reino de Pamplona al reino de Navarra (1134-1217)", en *Historia de España Menéndez Pidal*, t. IX, 1998; "De la tempestad al sosiego. Castilla y Navarra en la primera mitad del siglo XIII", (2003) en *Fernando III y su tiempo (1201-1252) (VIII Congreso de Estudios Medievales de la Fundación Sánchez Albornoz, Leon, 2003, 259-303)*.

COLABORADORES EXTERNOS

CSIC. INSTITUCIÓN MILÁ Y FONTANALS DE BARCELONA

► **Dra. María Gembero Ustárroz**

Natural de Pamplona, es desde 2007 Científica Titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona (Institución “Milá y Fontanals”, Departamento de Musicología). Licenciada en Historia (Universidad de Navarra, 1981) y Doctora en Musicología (Universidad de Granada, 1991), en ambos casos con Premio Extraordinario, y Título Profesional de Piano (Conservatorio “Pablo Sarasate” de Pamplona, 1981) con Premio Fin de Carrera. Fue profesora de Piano y Catedrática de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio “Pablo Sarasate” de Pamplona (1982-91) y profesora de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granada (1991-2007). Ha dirigido varias tesis doctorales y trabajos de investigación tutelada e impartido cursos y conferencias por invitación de diversas universidades e instituciones españolas, estadounidenses e iberoamericanas.

Su investigación se ha centrado preferentemente en la música española del siglo XVIII y primera mitad del XIX y en las relaciones musicales entre España e Hispanoamérica durante la época colonial. Ha sido ponente en numerosos congresos nacionales e internacionales y ha publicado en prestigiosas revistas y editoriales de España, Francia, Reino Unido, Estados Unidos, México y Cuba. En los últimos años está desarrollando una amplia investigación sobre la música en el Archivo General de Indias de Sevilla. Fue responsable de dos proyectos de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia sobre relaciones musicales entre España y América, y en 1997-2007 dirigió además el Grupo de Investigación *Mecenazgo musical en Andalucía y su proyección en América* (Plan Andaluz de Investigación, Junta de Andalucía).

Entre sus publicaciones destacan *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII* (2 vols.), el estudio y edición del *Concierto para Clave y Orquesta* (1767) de Manuel Narro y numerosos artículos sobre la música en el teatro, en la nobleza, en conventos femeninos y parroquias, en la España napoleónica y en el mundo colonial iberoamericano. Es también autora de “El patrimonio musical español y su gestión” (*Revista de Musicología*, 2005) y editora de los volúmenes *Estudios sobre música y músicos de Navarra* (2006) y *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (2007), este último en coedición con Emilio Ros-Fábregas.

COLABORADORES EXTERNOS

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

► **Dra. Carmen Heredia Moreno**

Carmen Heredia Moreno cursó la licenciatura de Filosofía y Letras (Sección de Historia del Arte) en la Universidad de Sevilla y se doctoró en Historia del Arte en esta misma universidad en junio de 1976. Paralelamente a los estudios de doctorado se inició en la docencia universitaria como Profesora Ayudante de Clases Prácticas en la Cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano. Entre 1976 y 1983 fue Profesora Adjunta Interina en el Departamento de Arte de la Universidad de Navarra. En esta última fecha pasó a ser Profesora Titular de la Universidad de Alcalá donde recientemente ha obtenido la Cátedra de Historia del Arte.

En Alcalá ha dirigido varias Tesis Doctorales y Trabajos de Investigación, alguno todavía en curso de realización, así como algunos Cursos de Verano y de Formación Ocupacional para Licenciados sobre Turismo y Patrimonio, este último cofinanciado entre la Universidad y el Fondo Social Europeo. Actualmente es Miembro del Consejo asesor de la revista *Anuario de Estudios Americanos* (Escuela de Estudios Hispanoamericanos, CSIC), *Laboratorio de Arte* (Universidad de Sevilla) e *Imafronte* (Universidad de Murcia), así como de la colección *Arte y Artistas*, del Departamento de Historia del Arte del Centro de Estudios Históricos del CSIC.

Su labor investigadora se ha desarrollado preferentemente en el marco de diferentes proyectos nacionales y autonómicos patrocinados por entidades públicas y privadas (Ministerio de Educación y Ciencia I+D, Príncipe de Viana-Universidad de Navarra-Obispado de Pamplona, Junta de Andalucía, etc.) y se ha vertido en numerosas publicaciones (monografías, artículos en revistas especializadas, comunicaciones y ponencias en congresos nacionales e internacionales, catálogos de exposiciones, fichas catalográficas, voces de enciclopedia, etc.). La mayoría de sus trabajos se encuadran en tres líneas fundamentales de investigación: Gremios Artísticos, Catalogación y Estudio del Patrimonio y Platería Española e Hispanoamericana.

Algunas de sus obras son: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974; *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva 1980; *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978 (en colaboración); *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992 (en colaboración); *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI. Aproximación a su entorno*, Pamplona, 1996, y *La Edad de Oro de la Platería Complutense*, Madrid, 2001 (en colaboración). También ha sido coautora de los cuatro primeros volúmenes del *Catálogo Monumental de Navarra*.

Durante los cuatro últimos años su investigación se ha centrado en torno a los plateros Juan de Arfe y Villafañe y Francisco de Alfaro, así como en los repertorios de dibujos del siglo XVI de la Fundación Lázaro Galdiano. Sobre estos temas ya ha publicado varios artículos en la revistas *Goya*, *Archivo Español de Arte* y *De Arte* o en los últimos volúmenes de *Estudios de Platería* de la Universidad de Murcia.

COLABORADORES EXTERNOS

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

► Dr. Javier Martínez de Aguirre

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla (1985). Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid desde 2005; con anterioridad, profesor titular en las universidades de Sevilla y Rovia i Virgili (Tarragona).

Su investigación se ha diversificado en distintas líneas: arte medieval en Navarra, tanto prerrománico como románico y gótico; arte románico y gótico en otras regiones españolas (Andalucía, País Vasco, Aragón); y estudio de los emblemas heráldicos en la Edad Media. Dedicada especial atención a cuestiones de promoción artística, asimilación y difusión de fórmulas constructivas y figurativas, iconografía, autoría, dimensión social del artista y del hecho artístico, restauración y divulgación de conjuntos monumentales, etc.

Autor de libros como *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425* (Pamplona, 1987), *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro* (Pamplona, 1996, en colaboración con Faustino Menéndez Pidal), *El escudo de armas de Navarra* (Pamplona, 2000, en colaboración con Faustino Menéndez Pidal), *El arte románico en Navarra* (Pamplona, 2002, en colaboración con Clara Fernández-Ladreda, directora, y Carlos Martínez Álava), “El palacio real durante la Edad Media”, en *El palacio real de Pamplona* (Pamplona, 2004, en colaboración con Javier Sancho), *Torres del Río, iglesia del Santo Sepulcro* (Pamplona, 2004, en colaboración con Leopoldo Gil) y *Enciclopedia del Románico en Navarra* (Aguilar de Campoo, 2008, 3 vols., de la que ha sido coordinador científico).

Ponente de numerosos congresos nacionales e internacionales tanto en España como en el extranjero, ha dictado conferencias en diversas universidades españolas y en seminarios internacionales y cursos de verano. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas (*Príncipe de Viana*, *Archivo Español de Arte*, *Laboratorio de Arte*, *Codex Aquilarensis*, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, *Archivo Hispalense*, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM*, *Emblemata*, *Ondare*, *Anales de Historia del Arte*, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*) y catálogos de exposiciones.

Es director del grupo de investigación validado “Arquitectura áulica en la España medieval” de la Universidad Complutense de Madrid. Fue subcomisario de la exposición *La Edad de un Reyno: Sancho el Mayor y sus herederos* (Pamplona 2006); coordinador científico de la exposición permanente *Navarra románica: reino, cultura, arte* (Santa María Jus del Castillo de Estella); impulsor y coordinador de las I Jornadas Complutenses de Arte Medieval; y junto con David Simon, ha sido director de cursos sobre arte románico español en los cursos de verano de la Universidad de Zaragoza en Jaca.

COLABORADORES EXTERNOS

ACADEMIA DE LA HISTORIA

► Dr. Faustino Menéndez Pidal

Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos en la Escuela Especial, Madrid, 1952. Se doctoró en la Universidad Politécnica de Madrid en 1964. Es Académico numerario de la Real Academia de la Historia desde 1991 y Miembro de la Mesa de la Academia desde 1998; Académico numerario de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía desde 1988 y director de esta institución desde 1993; Académico numerario de la Académie Internationale d'Héraldique, siendo nombrado Vicepresidente entre 1984-2000, y Consejero desde 2001. Correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1982, y Académico 'de mérito' de la Academia Portuguesa da História, 1993; 'Experto asociado' del Comité Internacional de Sigilografía, del Conseil International des Archives, desde 1982. Fue nombrado 'Socio Honorario' del Instituto Portugués de Heráldica en 1978 y Miembro de Honor de la Société Française d'Héraldique et de Sigillographie, 2000.

Ha desarrollado diversas líneas de investigación en relación a la sigilografía, emblemas heráldicos y fuentes para la Historia centrándose principalmente en la Edad Media.

Entre sus publicaciones científicas se encuentran *Heráldica medieval española, I La casa real de León y Castilla*, 1982; *Matrices de sellos españoles, siglos XII al XVI*, 1987, (con E. Gómez); *Apuntes de Sigilografía española*, 1993; *Los emblemas heráldicos: una interpretación histórica*, 1993; *Sellos medievales de Navarra, estudio y corpus descriptivo*, 1994, (con M. Ramos y E. Ochoa de Olza); *Los emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, 1996 (con J. Martínez de Aguirre); *Caballería medieval burgalesa: el libro de la cofradía de Santiago*, 1997; *Leones y Castillos: los emblemas heráldicos en España*, 1999; *Libro de armería del reino de Navarra*, 2001, (con J.J. Martinena); *Sigilografía en la Fundación Lázaro Galdiano*, 2002; *Il messaggio dei sigilli*, (Roma), 2002; *El escudo de España*, 2004.

COLABORADORES EXTERNOS

UNIVERSIDAD DE MURCIA

► Dr. Jesús Rivas Carmona

Natural de Puente Genil (Córdoba), estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla, donde también se doctoró en Historia del Arte, en 1978. Para entonces ya estaba vinculado al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, al que perteneció como Profesor Adjunto Interino hasta 1984. En este año pasa a ser Profesor Titular de la Universidad de Murcia, en la que continúa como Catedrático de Historia del Arte, desde el año 2000.

Con la Tesis Doctoral, defendida en 1978, emprende una de sus más características líneas de investigación, la arquitectura barroca, entonces centrada en el mundo cordobés. Ello tendrá su máxima aportación en el libro *Arquitectura barroca cordobesa*, de 1982, que se completará con otros estudios y publicaciones. Esta especialización en arquitectura barroca propicia que se extienda el campo a otros lugares de Andalucía, comprendiendo también el mundo sevillano, al que ha dedicado algunos estudios, sobre todo el libro *Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro*, de 1994. Incluso ha abordado panorámicas más generales de la Andalucía de los siglos XVII y XVIII en el libro *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*, de 1990. Paralelamente, el destino profesional en otras partes de España fue ocasión para estudiar otras arquitecturas barrocas, como las de Navarra y Murcia, con publicaciones sobre los palacios navarros, San Gregorio Ostiense de Sorlada o varias iglesias murcianas y sus peculiaridades.

Junto a esta investigación, su paso por la Universidad de Navarra le brindó la oportunidad de participar en el *Catálogo Monumental de Navarra*, siendo uno de los autores del mismo en los volúmenes correspondientes a las merindades de Tudela, Estella y Olite, lo que le permitió un directo y completo conocimiento del arte y del patrimonio de esas tierras navarras.

Con posterioridad ha atendido otros temas relacionados con las tipologías arquitectónicas, que en especial se han centrado en temples, monumentos eucarísticos y trascoros, destacando el libro *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, de 1994.

En los últimos años dedica una atención preferente a la platería, que se manifiesta en diversos trabajos que sobre todo contemplan los ajuares catedralicios. Dentro de esta dedicación hay que incluir también la organización de seminarios y cursos y la coordinación de los libros *Estudios de Platería*, que publica la Universidad de Murcia con motivo de la fiesta de San Eloy.

COLABORADORES EXTERNOS

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

► **Dra. Soledad de Silva y Verástegui**

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Navarra en 1980 con la calificación de Sobresaliente “cum Laude”, obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado en dicha universidad, y el Primer Premio de Investigación del Instituto de Estudios Riojanos en 1981. Su actividad docente se ha desarrollado en la Universidad de Navarra como profesora desde 1972 a 1988, y en la Universidad del País Vasco desde 1988, alcanzando el grado de Profesora Titular de dicha universidad desde 1990 y de Catedrática desde el año 2000.

Autora de varios libros y más de medio centenar de artículos publicados en revistas científicas españolas y extranjeras preferentemente sobre miniatura, escultura románica y gótica. Entre sus publicaciones científicas se encuentran: *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, (1984); *Iconografía Gótica en Álava. Temas Iconográficos de la Escultura Monumental*, (1987); *La miniatura Medieval en Navarra*, (1988); *La miniatura en el Monasterio de San Millán de la Cogolla. Contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*, (1999); “El Beato Emilianense de la Academia de la Historia”, en *El Beato de San Millán de la Cogolla*, en col. con J.B. Olarte, (Madrid, 1999); *El Beato de Navarra* (en colaboración con E. Ruiz, Madrid, Millennium, 2007); y *Los sepulcros de los santos en la Alta Edad Media en España* (en preparación);

Ha participado en cursos, seminarios y conferencias organizados por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, Museo Arqueológico Nacional, Archivo Histórico Nacional, Museo de Navarra, Museo de Albacete, Instituto de Estudios Riojanos, Universidad Rovira y Virgili de Tarragona, Institución Fernando el Católico de Zaragoza, Instituto Ephialte de estudios Iconográficos, la Universidad de León, y otros centros del extranjero: Colonia, Göttingen, Montevideo (Uruguay).



Vista exterior de la Capilla de San
Fermin. 1696 - 1717. Iglesia San
Lorenzo de Pamplona

Objetivos

Para lograr los fines previstos por la Cátedra se ha proyectado desarrollar actuaciones en los siguientes ámbitos:

Docencia

Se impartirán cursos sobre patrimonio y arte navarro dirigidos a universitarios y abiertos a ciudadanos y a colectivos interesados.

Difusión

Se propone colaborar con entidades locales, culturales, religiosas y de iniciativa social para organizar conferencias, ciclos, visitas, mesas redondas, exposiciones, etc., con el fin de explicar el patrimonio y de implicar a los distintos sectores sociales en su conocimiento y conservación.



Investigación

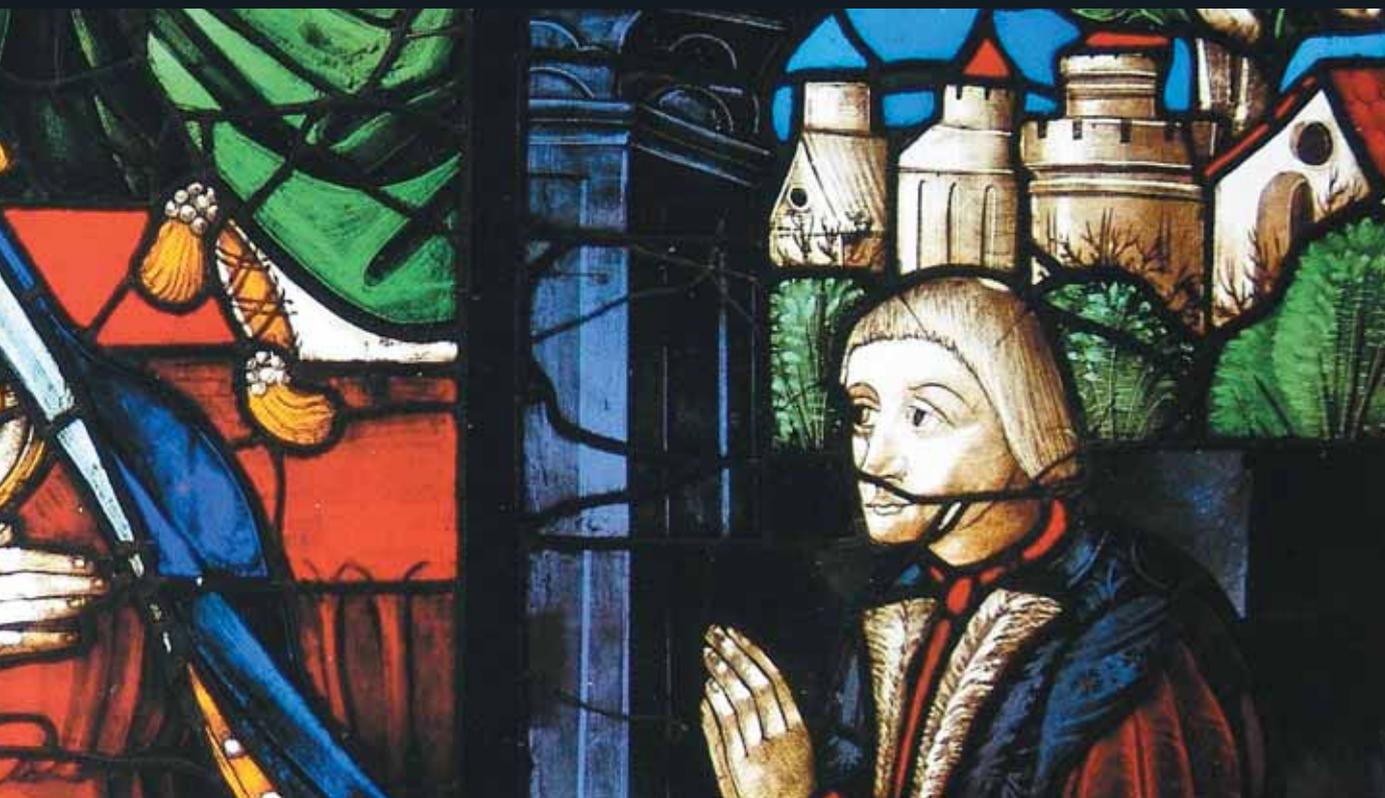
Se fomentarán investigaciones y publicaciones referidas al patrimonio navarro. En el horizonte del arte territorial, peninsular, europeo e hispanoamericano, según las líneas de investigación que se hilvanarán desde un enfoque interdisciplinar.

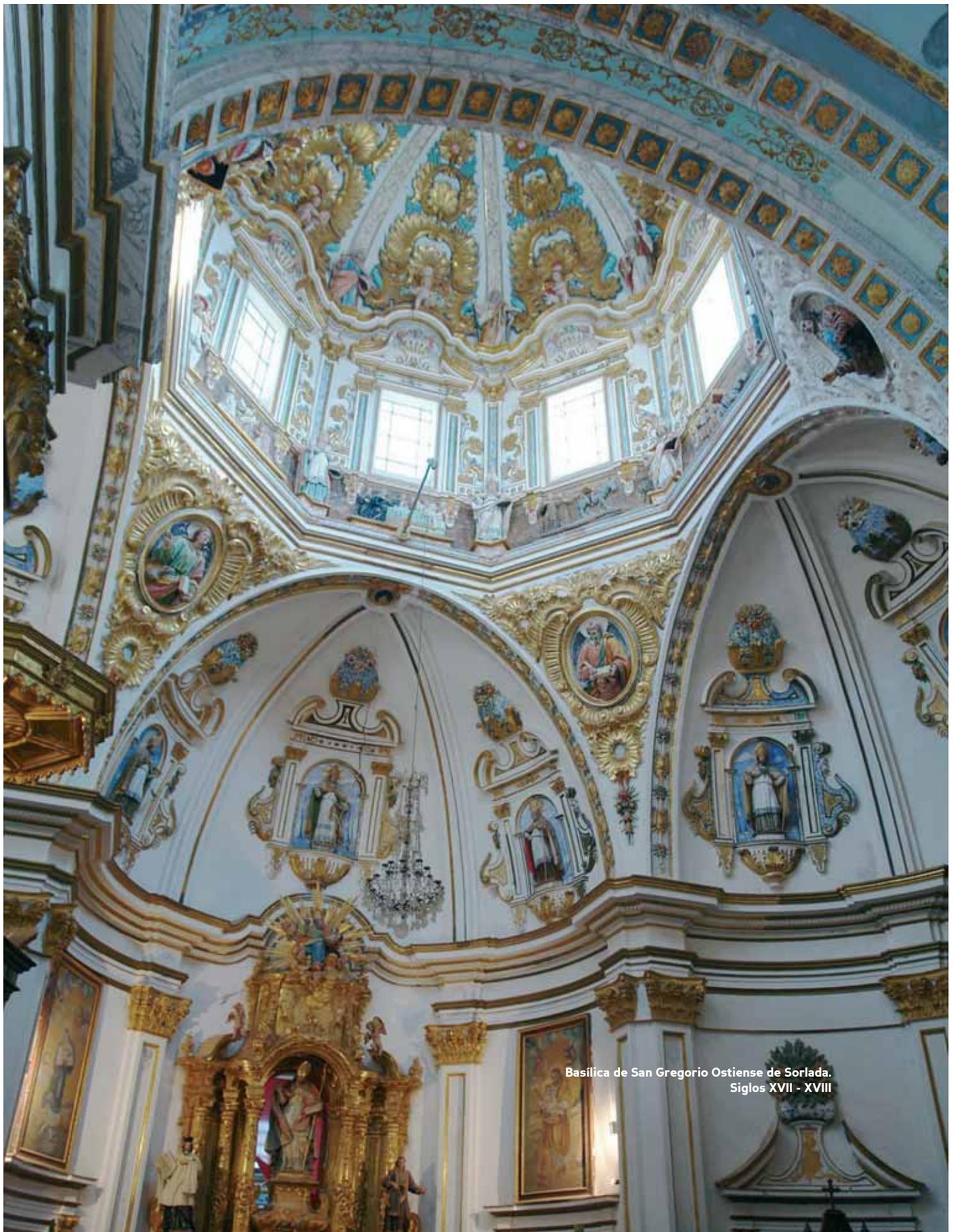
Foro de debate

Se pretende crear un ámbito de discusión en torno a acontecimientos de actualidad, conmemoraciones y otros eventos de orden cultural.

Centro de documentación

Se contempla la puesta en marcha de una base de datos e imágenes, así como la recopilación bibliográfica y documental de todo lo referente al patrimonio navarro.





Basilica de San Gregorio Ostiense de Sorlada.
Siglos XVII - XVIII

Actividades

CICLOS Y CONFERENCIAS

Seminario: Algunas pinturas religiosas de Diego Velázquez

D. Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos

Miércoles, 23 de enero de 2008



Diego Velázquez,
"Cristo Crucificado"
(Museo del Prado)



Diego Velázquez,
"Coronación de la
Virgen" (Museo del
Prado)



Velázquez, a tenor de las últimas investigaciones documentales sobre su vida, fue un pintor que, por sus orígenes familiares y circunstancias personales, sintió con sinceridad y profundidad los asuntos religiosos que le fueron confiados. Por consiguiente no deja de ser un apriorismo la idea de Ortega y Gasset de que el artista se sintió incómodo realizando pintura religiosa. Una de estas pinturas, la de "Cristo flagelado y el alma cristiana", ejecutada con hondura e íntimo sentimiento en la personificación del alma en la figura de un niño que contempla con enorme compasión la escena, certifica que su autor comulgaba con el tema que estaba pintando. El cuadro "Cristo Crucificado", en el Museo del Prado, es quizás la mejor expresión de toda la pintura religiosa española, entre otras razones porque Velázquez, por ser de ascendencia portuguesa por parte de padre, se sintió de alguna manera implicado en la ocasión que debió dar origen al encargo del cuadro. Unos judíos portugueses habían azotado ferozmente en Madrid en 1631 una imagen esculpida de Cristo Crucificado, lo que motivó que, como reparación a tan terrible sacrilegio, don Jerónimo de Villanueva, secretario de estado de Felipe IV, le confiase una pintura de ese tema para su fundación de las Benedictinas de San Plácido en Madrid. Finalmente la "Coronación de Nuestra Señora", en la que el pintor compaginó perfectamente el sentido religioso con el empaque de la etiqueta cortesana, fue encargada por el cardenal Borja para completar el ciclo de la vida de la Virgen, que mucho antes, cuando vivía en Roma, había encomendado a Alessandro Turchi y había enviado como regalo a la reina Isabel de Borbón, ciclo que pendía de las paredes de su capilla en el Alcázar de Madrid, y al que únicamente faltaba la representación de este último misterio mariano para completarla.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias:
“Artes decorativas y
técnicas artísticas”

Lugar: Aula 30 Edificio Central. Universidad de Navarra



CICLO DE CONFERENCIAS

ARTES DECORATIVAS Y TÉCNICAS ARTÍSTICAS

ARTES DECORATIVAS
Miércoles, 6 de febrero de 2008
17:00 h *Las Artes Decorativas y su función en el patrimonio artístico*
18:00 h *Las Artes Decorativas en Navarra*
Ambas sesiones a cargo de la Dra. Carmen Heredia Moreno, Catedrática de Hª del Arte Universidad de Alcalá de Henares

PLATERÍA
Miércoles, 13 de febrero de 2008
17:00 h *Platería: teoría y técnicas artísticas*. Dr. Ignacio Miguélez Valcarlos, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
18:00 h. *Grandes obras de la platería navarra*. Dra. Asunción Orbe y Sivatte

ESMALTES
Miércoles, 20 de febrero de 2008
17:00 h *Esmaltes: teoría y técnicas artísticas*
18:00 h *Los esmaltes en Navarra*
Ambas sesiones a cargo de la Dra. M^a Luisa Martín Anson, Universidad Autónoma de Madrid

BORDADOS
Miércoles, 27 de febrero de 2008
17:00 h *Introducción al arte del bordado y sus técnicas*. Dra. Ana M^a Ágreda Pino Universidad de Zaragoza
18:00 h. *El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra*. Dra. Alicia Andueza Pérez

EL MUEBLE
Miércoles, 5 de marzo de 2008
17:00 h. *El mueble: objeto de lujo o artefacto útil*
18:00 h. *El mueble español: tipologías propias y asimilaciones externas*
Ambas sesiones a cargo de la Dra. M^a Paz Aguiló, Instituto de Historia, CSIC

LA VIDRIERA
Miércoles, 12 de marzo de 2008
17:00 h *Las técnicas artísticas de la vidriera: un arte del fuego*
18:00 h. *La vidriera del Renacimiento y la catedral de Pamplona*
Ambas sesiones a cargo del Dr. Víctor Nieto Alcalde, Catedrático de la UNED de Madrid

LUGAR: Aula 35. Edificio Central. Universidad de Navarra



CICLO DE CONFERENCIAS
ARTES DECORATIVAS Y TÉCNICAS ARTÍSTICAS

6, 13, 20 y 27 de febrero de 2008
17 y 18 de marzo de 2008
Aula 30. Edificio Central. Universidad de Navarra
50 plazas gratuitas, por convenio con el departamento

Reserva de inscripción: del 15 al 31 de enero, en horario de 9:30 a 13:00 h. y de 16:00 a 19:00 h. en el edificio de Edificios de la Universidad de Navarra

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Tlfno: 948 421 668 (ext. 2061)
E-mail: gpa@unav.es
www.unav.es/catedrapatrimonio

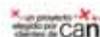
ORGANIZA:



PATROCINA:



COLABORAN:



Diario de Navarra

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 6 de febrero de 2008

Las artes decorativas y su función en el patrimonio artístico

Dra. Carmen Heredia Moreno

Catedrática de H^a del Arte. Universidad de Alcalá de Henares



A manera de introducción se hace un breve resumen del concepto y significado de las artes decorativas a partir de las definiciones de Santiago Alcolea y Antonio Bonet, y una valoración sobre las mismas apoyada en testimonios documentales de los propios artífices a partir de la Edad Media.

A continuación se efectúa una síntesis historiográfica del panorama español dividiéndolo en tres etapas. La primera centralizada en Madrid y en historiadores relacionados con la Institución Libre de Enseñanza (1871...). La segunda, a partir de 1907 en conexión con Barcelona (Institut d'Estudis Catalans), Madrid (Junta de Ampliación de Estudios) y Sevilla (Laboratorio de Arte). En este periodo se resalta la labor de los profesores Francisco Murillo en Sevilla y Angulo en Sevilla y en Madrid como pioneros indiscutibles en numerosos ámbitos de las artes decorativas a través de su magisterio y de su actividad investigadora personal, así como la continuidad de su labor a través de Hernández Perera, discípulo de Angulo, que enlaza con el periodo siguiente. En la tercera etapa (1968...) se resalta la creación de las Especialidades y Licenciaturas de Historia del Arte con la incorporación de las artes decorativas como disciplina académica y el consiguiente desarrollo de los estudios e investigaciones.

Un extenso apartado se dedica a analizar los usos y funciones de las artes decorativas en el contexto religioso y civil de cada época y en el panorama del patrimonio artístico español, para llegar a concluir los intercambios entre piezas profanas y religiosas habidos a lo largo de la historia, tanto por el carácter simbólico de los metales preciosos cuanto por la persistencia de tipologías ambivalentes que permiten su adecuación a diferentes usos.

A la izquierda:
Juego de aguamanil. Catedral
Magistral, Alcalá de Henares.

A la derecha:
"Bodegón". Colección
Massaveu.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Las artes decorativas en Navarra

Dra. Carmen Heredia Moreno

Catedrática de Hª del Arte

Universidad de Alcalá de Henares

En la Introducción se traza una breve panorámica de las circunstancias específicas de Navarra desde el punto de vista geográfico, político y religioso como generadoras de unas obras de artes decorativas medievales de eboraria, esmaltaría o platería, de producción nacional o extranjera que concentraron, en principio, de manera exclusiva, la atención de los estudiosos.

La historiografía se divide en tres etapas. En la primera (Fines del XIX-1950) se dan a conocer y se analizan las piezas y los tesoros más relevantes (Aralar, Roncesvalles, Pamplona, etc.). En el ámbito local, se hace hincapié en los estudios de investigadores relacionados con la Comisión de Monumentos de Navarra (Altadill, Aridita, Oria, Huici, Juaristi, Biurrun...) y en las primeras aportaciones de historiadores europeos (Marquet de Vasselot, Bertaux, Hildburg) y nacionales (Gudiol, Leguina, Gómez Moreno...), así como en el papel destacado que las artes decorativas de Navarra jugaron en la Exposición Hispanoamericana de Sevilla celebrada en 1929.

En la segunda etapa (1950-1975) se resalta la labor de síntesis llevada a cabo por Uranga Galdiano e Iñiguez Almech, así como las aportaciones de Navascués en el campo de los marfiles califales o el interés de especialistas extranjeros como Thuille o Gauthier por los esmaltes navarros.

En la tercera etapa (1975-2008), se pone de manifiesto el florecimiento de los estudios de artes decorativas en Navarra a partir de la actividad investigadora y de formación de investigadores desarrollada por la doctora García Gaínza desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra en colaboración con el Obispado de Pamplona y con la institución Príncipe de Viana. Se resalta la importancia del proyecto del Catálogo Monumental de Navarra como escuela de aprendizaje para la formación y el estudio de las artes decorativas y como fuente y punto de partida para la investigación. Además se hace un resumen de las principales aportaciones en diferentes ámbitos de las artes aplicadas de Navarra.

Por último, se presta atención a ciertas piezas, relevantes por su calidad o por su singularidad en el ámbito navarro (Relicario del Santo Sepulcro, Evangeliario de Roncesvalles, custodia de la catedral de Pamplona, Nautilo de Fitero), y a los reiterados estudios que han tratado y continúan intentando profundizar en su conocimiento. Se concluye señalando la evolución experimentada por la metodología.



Arriba:
"Arqueta de Leire"
(siglo XI), Museo de
Navarra.

Abajo:
"Nautilo de Fitero".



CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 13 de febrero de 2008

Platería: teoría y técnicas artísticas

Dr. Ignacio Miguélez Valcarlos. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



Uno de los mayores descubrimientos en la historia de la humanidad fue el de las técnicas de la metalurgia, la extracción y elaboración de los metales. Este dominio de los metales proporcionó al hombre no sólo objetos de uso cotidiano, sino también piezas de carácter suntuario y artístico, para las cuales se usaron sobre todo metales como el oro y la plata.

El trabajo de estos dos materiales se va a ir desarrollando según avancen las innovaciones técnicas. El descubrimiento de América supuso un punto de inflexión en las técnicas de extracción, ya que las ingentes cantidades de metal hicieron necesario la innovación en esta materia.

Igualmente se produjeron avances en las técnicas de labra que no se va a limitar ya al Forjado, consistente en el martilleado de la chapa de metal hasta conseguir la figura deseada. Con el descubrimiento del Torneado, se posibilitó la introducción de piezas con cuerpos cilíndricos. También se produjeron avances en la Fundición, que permitía hacer figuras de bulto redondo, que gracias a la técnica de la cera perdida no tenían que ser ya macizas.

El trabajo de la chapa de plata resultante presenta varias técnicas, por un lado el Repujado, consistente en golpear la chapa con un martillo, martilleado por el reverso de la lámina, modelando en negativo, obteniendo el motivo por el anverso, sin que se perdiese material, consiguiéndose un altorrelieve. Muy similar es el Cincelado, que se diferencia en que la chapa de metal se trabaja con un cincel, golpeándola

Bandeja repujada. Reverso y anverso. Siglo XVIII.



CICLOS Y CONFERENCIAS

desde el anverso, consiguiendo de esta forma un bajorrelieve. El Grabado en el que mediante la incisión con un buril se obtiene un motivo decorativo, dibujo o inscripción, extrayendo en esta operación pequeños hilos de plata. Debido a la utilización del buril se denomina también burilado. En caso de que las incisiones sean discontinuas se denomina Puntillado o Picado de lustre. Presenta la variante del Troquelado consistente en la impresión repetidas veces mediante un troquel del mismo motivo decorativo sobre la chapa de plata. Finalmente la Filigrana que se trabaja soldando hilos de metal entre sí, bien para formar un motivo decorativo sobre un soporte, o bien formando en sí misma la pieza.

Dado el valor económico que tenía el material con que se realizaban estas piezas, desde un principio su utilización va a estar regida por una serie de leyes, las normas de marcaje, que establecían la impresión de una serie de marcas que atestiguaban que esas obras estaban labrada con plata de ley.

Dependiendo la localidad de ejecución de las piezas estas normas variaban, estableciéndose la estampación de diferentes marcas, relativas al lugar de labra de la obra, al autor de la misma, al contraste que se había encargado de atestiguar la utilización de plata de ley, y al pago del impuesto fiscal. Navarra y la Corona de Aragón establecieron un doble marcaje, el de localidad y el de autor, Castilla impuso el triple, localidad, autor y contraste, mientras que en los talleres americanos se establecieron cuatro marcas, las tres castellanas más la que señalaba el pago de impuesto fiscal. Junto a estas marcas podemos encontrar también la burilada, línea quebrada, normalmente en zigzag, realizada por el marcador para comprobar que la pieza está realizada en plata de ley.

Numerosas son las variantes y tipos de marcas existentes, pudiendo establecerse nueve grupos en el caso de las de localidad, aunque una misma marca puede adscribirse a un mismo grupo. Pueden ser Nominales, en la que aparecen denominaciones enteras de ciudades, sílabas o palabras abreviadas; arquitectónicas, formadas por acueductos, castillos, fuentes, puentes o torres; figuras humanas, completas o parciales; vegetales, con árboles, plantas y frutos; animales, en la que aparecen aves y mamíferos; emblemas y objetos litúrgicos; signos astronómicos; coronas y varios; o finalmente escudos de armas locales.

Más amplia es la variedad de las marcas de platero y contraste, ya que dependen del signo que hubiesen elegido los mismos como punzón personal, variando en su grafía y composición, utilizando distintos tipos de letra o de perfil, figurando el nombre o el apellido, enteros o abreviados, o una combinación de los mismos, en uno o varios renglones. Igualmente algunos maestros eligieron como marca personal un símbolo, caso habitual entre los plateros pamploneses del setecientos.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Grandes obras de la platería Navarra

Dra. Asunción de Orbe y Sivatte



La exposición estuvo articulada en dos partes. En la primera se trazó un esbozo sobre el desarrollo de la platería navarra y en la segunda se comentaron una serie de obras seleccionadas según un criterio cronológico y en atención a su tipología.

En su amplia historia podemos conocer la platería navarra a través en primer lugar de las obras conservadas y en segundo por la documentación. Fundamentalmente se tratan de piezas de carácter religioso con clara función litúrgica.

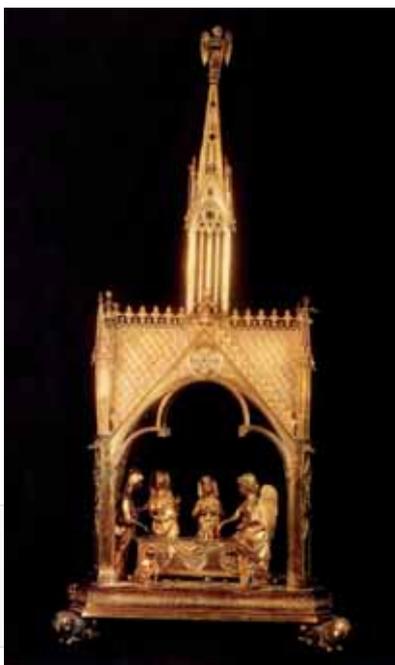
Aunque desde la baja Edad Media hay constancia de plateros en Estella, Sangüesa y Pamplona, será el centro de la capital quien terminará por imponerse. En el conjunto de la producción conservada en Navarra se puede distinguir entre la obra procedente de los talleres locales y la foránea que sobresale por su buena calidad.

Son escasas las piezas medievales que conservamos, aunque las más antiguas se remontan al Románico. El periodo más brillante de la platería navarra coincide con el Renacimiento, momento en el que se incrementa la producción, se eleva la calidad de los trabajos y coinciden un buen número de artífices hábiles y competentes.

La platería navarra se puede estudiar a través de distintos tipos de piezas. El evangelario, con ser poco habitual, Navarra guarda una versión románica y otra renacentista. Entre los trabajos más ricos y habituales destaca la cruz parroquial de la que en Navarra contamos con abundantes ejemplares desde el Gótico al Neoclasicismo. Un grupo especial lo constituyen las imágenes marianas y algún relicario caracterizado por representar la figura humana.

Importante capítulo es el referido a las piezas eucarísticas. Las numerosas obras conservadas reflejan tanto la diversidad tipológica como la evolución de los modelos.

Elementos como el frontal de altar, el incensario o la naveta hacen referencia a un culto cuidado y solemne que en época del Barroco se expresó de manera singular.



“Relicario del Santo Sepulcro” (siglo XIII). Museo Diocesano de Pamplona.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 20 de febrero de 2008

Esmaltes: teoría y técnicas

Dra. María Luisa Martín Ansón

Universidad Autónoma de Madrid



A lo largo de la historia del arte las técnicas de esmaltería sobre metal han gozado de desigual estima según los momentos. Íntimamente ligadas al desarrollo de la orfebrería, a veces aparecen supeditadas a ella y otras adquieren la categoría de arte independiente. Se aplican sobre diversos metales siendo los más importantes el oro, la plata y el cobre, este último habitualmente sobredorado.

El esmalte es un vidrio reducido a polvo y coloreado por óxidos metálicos: hierro (rojo); antimonio, plomo y plata (amarillo); cobalto (azul); cobre (verde), etc. Estos óxidos generalmente lo dejan transparente pero, a veces, lo vuelven opaco. Se aplica sobre soportes diferentes, especialmente láminas de metal revestidas de fundente (materia vítrea incolora) para facilitar la adherencia. El reverso de la placa se cubre con contraesmalte para evitar que la dilatación provoque la deformación. Su temperatura de fusión se sitúa entre 700° y 850°.

Las técnicas usadas para la incorporación del esmalte al metal son diversas. El procedimiento del alveolado o tabicado (cloisonné) es descrito minuciosamente, a fines del siglo XII, por el monje Teófilo, en su tratado *Schedula Diversarum Artium o De Diversis Artibus*. Se aplica básicamente sobre oro y plata.

El excavado o campeado (champlevé) es un sistema propio de Occidente cuyo uso se remonta a la Segunda Edad de Hierro. Filóstrato de Lemnos (corte del emperador Severo, comienzos del siglo III) nos da testimonio de cómo *"los Bárbaros, habitantes del Océano extienden colores sobre el cobre ardiente, que una vez enfriados se convierten en un esmalte duro como la piedra"*. Su uso desaparece casi por completo en la Europa de las Invasiones y será el procedimiento habitual del mundo románico. El metal utilizado suele ser cobre que se sobredora para mantener el brillo del oro.

El esmalte sobre relieve (basse-taille) se aplica sobre plata u oro, sustituyendo el esmalte opaco por el traslúcido. El cambio se produce a fines del siglo XIII en Italia y cubre la época del gótico.

El esmalte de plique-à-jour, o técnica del fenestrado, supone una variante del alveolado que se utiliza sobre todo entre el siglo XIV y el XVI.

El esmalte sobre bulto redondo (Ronde Bosse) requiere la aplicación de los colores a la escultura. Se desarrolla especialmente a fines del siglo XIV y comienzos del siglo XV.

CICLOS Y CONFERENCIAS

La pintura en esmalte cobra auge a partir del siglo XV y hasta los siglos XVII-XVIII. Usada sobre cobre alcanza su mayor apogeo en Limoges hasta el punto de conocerse genéricamente como "Esmalte Limosín", creándose auténticas dinastías de esmaltadores. Variantes de esta técnica son la grisalla y el empleo de "paillons".

En la pintura sobre esmalte, que se generaliza a partir del siglo XVII, el principal instrumento es el pincel de forma que el esmaltador actúa como un pintor. Esta técnica se inicia tímidamente en Limoges pero se desarrolla con rapidez y gran éxito en Ginebra formándose una escuela de esmaltadores. La figura más importante será Jean Petitot (1607-1691). La segunda mitad del siglo XVIII y parte del siglo XIX será el momento de la miniatura sobre esmalte pero sin continuación en los años siguientes.

Sin embargo, desde mitad del siglo XIX hubo numerosos intentos de recuperar las distintas técnicas de la esmaltería, dentro de un contexto de revalorización del mundo medieval y renacentista que llevó a crear, entre otras, una sección de esmaltes en la manufactura de Sevres, bajo la dirección de Meyer-Heine. A partir de aquí asistimos a una nueva oleada de importantes artistas, destacando Claudio Popelin, así como al incremento del fraude en el mercado.

A la izquierda:
"Caballito de Altötting".
Esmalte en bulto redondo.
Principios del siglo XV.

A la derecha:
"Copa Real" (también llamada
"Copa de Santa Inés"). Esmalte
traslúcido sobre oro. Siglo XIV.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Los esmaltes en Navarra**Dra. María Luisa Martín Ansón**

Universidad Autónoma de Madrid

A comienzos del siglo XI el panorama político y geográfico de la España cristiana mostraba tres zonas, como eran los condados catalanes, el reino de Navarra con su expansión riojana y aragonesa y el reino de León con las tierras gallegas y castellanas, unificadas por Fernando I. En todos los territorios se encuentran testimonios de esmaltes excavados, como es el caso, en Navarra, de la Tapa de Evangelionario o tal vez parte de un relicario de la Reina Felicia (+1085), esposa de Sancho IV. A la presencia física de estas piezas hay que sumar la existencia de otras obras, de gran importancia, que conocemos a través de descripciones que dan información sobre los esmaltes que contenían. Así, por ejemplo, Yepes nos informa sobre el Frontal Nuestra Señora en Santa María la Real de Nájera y Ambrosio de Morales recoge la información sobre el Arca que contenía las reliquias de San Isidoro.

En la segunda mitad del siglo XII podemos situar dos de las obras más significativas de la esmaltería: el frontal o urna de Santo Domingo de Silos y el retablo de San Miguel de Aralar.

La presencia de esmaltes limosinos en Navarra es claramente constatable, como por ejemplo la Virgen de Artajona. Desgraciadamente las tumbas de Teobaldo I, encargada a Limoges por su hijo Teobaldo II, lo que, al parecer, era una costumbre de ellos, siendo de especial riqueza la de Teobaldo III, y, es de suponer que también la de Enrique I, no han llegado hasta nosotros, si bien algunos fragmentos pueden suponerse reaprovechados en el Arca de San Formerio (Bañares). Los contactos de Navarra con la monarquía francesa (Felipe el Hermoso casado con Juana de Navarra) han permitido conservar en la Catedral de Pamplona el relicario del Santo Sepulcro, obra excepcional de la orfebrería francesa. Del mismo modo, el relicario del Lignum Crucis, regalado por Manuel II Paleólogo a Carlos III el Noble, es buena muestra del gótico francés del siglo XIV.

Del taller de Montpellier procede el relicario, conocido como "Ajedrez de Carlomagno", correspondiente a la segunda mitad del siglo XIV, exponente de la técnica de esmalte traslúcido sobre plata.

Como obra de la esmaltería navarra, recogemos el Cáliz que Carlos III el Noble regaló a Santa María de Ujué con motivo de su peregrinación a pie con sus hijas y la reina Leonor al citado santuario. Se trata de una obra maestra de Ferrando de Sepúlveda, orfebre de origen castellano que trabajó en la corte del rey navarro.



Arriba:
"Frontal de esmaltes".
Siglo XII. Santuario de
San Miguel de Aralar
(Navarra)

Abajo:
"Cáliz de Carlos III, el
Noble". Museo de
Navarra.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 27 de febrero de 2008

Introducción al arte del bordado y sus técnicas

Dra. Ana M^a Ágreda Pino

Universidad de Zaragoza



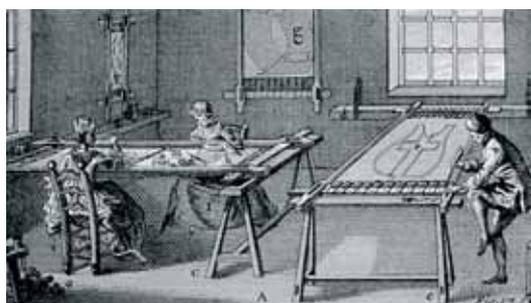
El bordado es el arte de aplicar, mediante el hilo y la aguja, una decoración a una pieza de tela que se denomina fondo. No hay que confundir el bordado con los tejidos labrados, es decir, decorados en el telar. El bordado es una ornamentación adicional que se ejecuta después de la terminación del proceso de tejido y con frecuencia se bordaba sobre telas labradas de gran riqueza. Tampoco hay que confundir el bordado con el tapiz, que también se realiza en un telar y en el que el hilo de la trama cubre por completo el de urdimbre. El bordado, es una labor manual, que se ejecuta con hilo y aguja y que no cubre el fondo en su totalidad, por lo que éste se convierte en un elemento activo de la composición.

A la hora de estudiar el arte del bordado, los especialistas diferencian dos vertientes: una **popular**, realizada por un "artista" anónimo, con frecuencia sin mediar un diseño previo, que trazaba directamente los motivos sobre la tela, siguiendo las técnicas y modelos que la tradición transmitía sin apenas cambios, y otra **culta**, también llamada **erudita**, que se distingue por la aplicación de las labores en tejidos de calidad, generalmente de seda. Este bordado se caracteriza también por el uso de hilos de materiales nobles, así como por el empleo de una técnica compleja. El resultado sería una obra muy elaborada que se puede relacionar con la evolución de los distintos campos artísticos de cada época y que es capaz de imitar, incluso, los efectos de volumen, profundidad y claroscuro de la pintura. Este tipo de bordado era realizado por bordadores profesionales, que llevaban a cabo sus labores en talleres organizados.

El bordado se usó con mucha frecuencia para ornamentar y enriquecer, tanto los vestidos y accesorios personales, como los muebles y tejidos o los ornamentos sacros utilizados en los oficios litúrgicos.

A la izquierda:
"Tapiz de la Anunciación".
Mantua. 1516 - 1519.

A la derecha:
"Bastidores en un taller de
bordado". *L'art du Brodeur*.
Charles Germain de Saint
Aubin. 1780.



CICLOS Y CONFERENCIAS

A la hora de bordar una pieza, el bordador necesita un material básico, el hilo. Los hilos utilizados por los bordadores fueron de lana (en la Edad Media), pero sobre todo, de seda y oro (a partir de la Edad Moderna). Para realizar las labores decorativas el artista usaba el bastidor. Con el bastidor se tensaban los tejidos sobre los que después se bordaba con distintos tipos de hilos y agujas. En el acto de bordar, la mano derecha del bordador se colocaba en la parte superior del lienzo o tejido para recibir la aguja y la izquierda debajo del bastidor para recogerla, una vez que ésta hubiera atravesado la tela en la ejecución de una puntada. Los motivos se diseñaban y dibujaban previamente. En la documentación se habla de trazas, muestras, diseños o patrones. A veces ese diseño lo daba el propio bordador, pero en otras ocasiones se recurría a artistas de otros campos para realizar esta tarea.

Existen distintos tipos de bordado, los más importantes son: el bordado sobrepuesto, en el que las labores de bordado no se ejecutaban directamente sobre la rica tela de seda que constituía el campo de las prendas, sino que los motivos se bordaban sobre otros tejidos menos costosos, que luego se cosían al tejido de seda; el bordado de aplicación, en el que las decoraciones, dibujadas sobre el papel, se colocaban sobre un tejido de calidad, se recortaban y se aplicaban a la base de la pieza que se deseaba ornamentar y, finalmente, el bordado al pasado, en el que las labores se ejecutan directamente sobre el tejido rico de la base de la prenda. Todas estas variedades de bordado se realizaban con una serie de puntos que se clasifican en función del material que utilizan. Así, se habla de puntos de sedas, como el punto de matiz, el punto liso, la cadeneta, el pespunte, el punto de arena o el de cordoncillo; de puntos de oro, grupo en el que se incluyen el oro tendido u oro llano o el bordado picado, y, finalmente, los puntos de oro y seda, de los cuales, el más importantes es el oro matizado.



Capilleta de una cenefa bordada con oro matizado.

CICLOS Y CONFERENCIAS

El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra

Dra. Alicia Andueza Pérez



El arte del bordado, al igual que ha ocurrido en el conjunto de España, ha sido un campo de la historia del arte navarro al que hasta fechas recientes no se le ha prestado atención. Por esta razón, se trata de una actividad desconocida para la mayoría de estudiosos y público en general, al igual que ocurre con una de sus principales manifestaciones, los ornamentos sagrados. Éstos, que podemos definir como las vestiduras litúrgicas que usan los sacerdotes y distintas jerarquías de la iglesia en las celebraciones, y por extensión, las piezas de carácter textil que sirven para decorar el altar y el templo, hay que estudiarlos desde su función, como elementos propios de la liturgia, y también desde su forma, como obras de arte que reflejan en su decoración, por medio de distintas técnicas y materiales nobles, las diversas formas y corrientes artísticas. Son, asimismo, un patrimonio artístico de gran riqueza, muy desconocido a nivel general, y que por diversas causas, como la poca atención que ha merecido esta actividad, la fragilidad del material o la pérdida de su uso y función en las últimas décadas, ha sido objeto de importantísimas pérdidas y se encuentra en muchos casos en una situación de deterioro y abandono.



Frontal napolitano del convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Este arte tuvo en Navarra un desarrollo importante desde el siglo XVI, especialmente tras el Concilio de Trento, y durante la primera mitad del siglo XVII. En este periodo, el taller de Pamplona fue el centro de la actividad y el foco en el cual coincidieron los más importantes bordadores. Después, desde mediados del XVII, el oficio comenzó a mostrar signos de decadencia que se manifestaron más claramente a finales de la centuria y durante todo el siglo XVIII, periodo en el cual, ante la ausencia de artífices navarros, el aporte foráneo y la importación de obras de centros textiles destacados, como Zaragoza o Toledo, se convirtieron en los máximos protagonistas.

Durante estas centurias, los más de ciento cuarenta bordadores, tanto locales como foráneos, localizados en Navarra, se ocuparon principalmente de la confección de ornamentos sagrados. A día de hoy, los templos navarros conservan algunos exponentes de gran valor y calidad que son testimonio y recuerdo de los que en otro tiempo conformaron las sacristías de las distintas parroquias. Sirvan como ejemplo dos de las colecciones textiles más importantes, la de la parroquia de Santa María de Viana o la de la catedral de Pamplona; o algunas obras de especial relevancia, como el terno de San Saturnino de la parroquia pamplonesa del mismo nombre o el frontal napolitano de la Inmaculada perteneciente al convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona.



Izquierda:
Casulla. Parroquia de Santa
María de Viana.

Derecha:
"Escena de la Anunciación".
Detalle del terno de San
Saturnino, Pamplona.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 5 de marzo de 2008

El mueble: objeto de lujo o artefacto útil

Dra. María Paz Aguiló

Instituto de Historia. CSIC



La utilización desde hace un par de décadas del término artefacto, cada día empleado con mayor profusión sobre todo en el ámbito anglosajón, para denominar genéricamente al mueble, nos ha conducido a una serie de reflexiones sobre la identidad del artefacto y sus características, el problema de la dimensión estética del artefacto-objeto, las teorías clásicas de Platón y Aristóteles, así como las características de la obra de arte y sus componentes en la civilización occidental. Se exponen las teorías de Hatcher y de Danto, la no instrumentalidad y el significado, la diferencia entre función y contenido y las premisas para la conversión de un objeto en obra de arte. Se tratan asimismo los conceptos de la antropología del arte aplicados al mueble: la distinción entre mueble culto y mueble popular, el cual contiene unos predicados estéticos como la gracia, la elegancia y la unida y que, pese a su instrumentalidad, no debe ser considerado artefacto. Un repaso sobre la consideración del mueble desde el siglo XVI al XVIII desde este punto de vista, nos hará observar como su valoración estética influye en su valoración económica y como ya entonces existía un tipo de mobiliario en el sur de Alemania a mediados del siglo XVI, denominado sehr künstige, el que primaba lo artificioso e inútil, situándose en el extremo opuesto la consideración del banco de la casa Calvet de Gaudí como una auténtica obra de arte con personalidad propia.

El comienzo de la valoración del mobiliario como “arte decorativo” a finales del siglo XIX, incluyendo en ese concepto a las instalaciones y proyectos de decoración de interiores, nos conduce al interés por indagar en la apreciación del mueble en el siglo XX.

En la segunda parte, se repasa el concepto del mueble como objeto de lujo, aspecto presente desde el siglo XVI al XX, en que se refleja el sentido de posesión de algo singular y envidiable, su utilización como expresión de poder político, económico o intelectual, que sentaron las bases del coleccionismo, contraponiendo piezas de clara intencionalidad de ostentación con otras en las que la belleza, la originalidad, la calidad de su diseño e innovación se pueden aunar con factores de utilidad, racionalidad y confortabilidad que pueden convertirlas en obras de arte.



Obra expuesta en Arco 2008.

CICLOS Y CONFERENCIAS

**El mueble español:
tipologías propias y asimilaciones externas**Dra. María Paz Aguiló
Instituto de Historia. CSIC

Considerando exclusivamente las tipologías que mas interés tienen para la evolución del mueble en España: la arqueta, el escritorio, la silla de brazos, las camas y las cómodas, se pasa revista a las similitudes con el gótico internacional en la utilización del hierro y el cuero, con la creación italiana en la producción catalana de pasta pintada y dorada y la aportación definitiva de la carpintería hispanomusulmana, que fue considerada hasta 1550 la “obra rica” de la producción mobiliar. La utilización de la taracea en bloque como la granadina y de embutido como la mudejar, su relación con la certosina italiana y su evolución en los focos mudéjares aragoneses, así como la aparición de técnicas relacionadas en Extremo Oriente, India y Japón sobre la base de estructuras y conceptos estéticos occidentales.

Pieza esencial del mobiliario es el escritorio como tipología propia española, su diferencia decorativa en la corona de Aragón y en Castilla, y la evolución de la decoración de taracea hacia formas renacentistas, la aparición del escritorio desornamentado a principios del siglo XVII, las variaciones de los escritorios de Salamanca desde 1600 a 1650, y otros tipos locales, hasta la introducción de nuevos materiales y presupuestos estéticos procedentes de Italia y Flandes como la utilización del ebano y marfil, del carey y bronce, y la utilización de estos por parejas constituyen el segundo bloque de esta presentación.

Se intenta también un somero acercamiento a problemas de identidad en las camas portuguesas, sevillanas, catalanas y mallorquinas, así como la evolución de los asientos desde la silla de cadera, la de brazos, la de filiación hispanoportuguesa, hasta las formas llegadas de Italia, Francia e Inglaterra ya en el siglo XVIII.

El abandono del escritorio y su suplantación por los burós a la inglesa, las cómodas y tocadores se ven claramente afectados en la segunda mitad de ese siglo XVIII por las influencias europeas que encontraron en los Talleres Reales un campo de aplicación de las novedades italianas y francesas del último Neoclasicismo.

Arriba: Frente escritorio
de taracea mudejar.
Siglo XVI.Centro: Escritorio de
Salamanca. 1610-20.Abajo: Papelera de
influencia flamenca. norte
de España. 1640-50.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 12 de marzo de 2008
Las técnicas de la vidriera: un arte del fuego

Dr. Víctor Nieto Alcaide

Catedrático de la UNED de Madrid y Académico

La técnica, los procedimientos seguidos por los artistas en la realización de las diversas artes, desempeñan un papel fundamental en el resultado final de la obra. Sin embargo, en la vidriera, como arte del fuego, la incidencia de la técnica desempeña un protagonismo especial. La vidriera es un arte traslúcido, formado por vidrios de color ensamblados con una red de plomos. El vidriero dispone de una paleta limitada de colores formada por los vidrios cuyo color está en su masa sobre los que con grisalla, pinta sombras, rasgos, letreros o motivos decorativos. No fue hasta el entorno de 1300 cuando apareció el amarillo de plata que permitió enriquecer la paleta de los vidrieros y poder aplicar en una sola pieza de vidrio distintos colores. En una vidriera del siglo XIII para realizar una cabeza el maestro necesitaba dos piezas de vidrio, una para el rostro y otra para los cabellos amarillos. Con el amarillo de plata se podía hacer con una sola, dado que para los cabellos no era necesario usar otro vidrio de este color sino que podían pintarse con el amarillo de plata.



Anónimo, "San Juan",
 c. a. 1200-1220.
 Sala Capitular del
 Monasterio de las
 Huelgas, Burgos.

Desde el siglo XI la técnica de la vidriera aparece sistematizada por el monje Teófilo en su tratado *Diversarum Artium Schedula*. En él se describen las diferentes operaciones que deben seguirse para realizar una vidriera: dibujo del cartón, adaptación de los vidrios a éste cortándolos en diferentes piezas, pintura con grisalla de los vidrios, cocción de la misma, emplomado y asentamiento. Son operaciones que han permanecido inalterables a lo largo de los siglos y que hoy, cuando han aparecido nuevos procedimientos, continúan vigentes. La vidriera no es simplemente una pintura pasada a un soporte de vidrio. Requiere el dominio de unos procedimientos que configuran un lenguaje propio en el que la técnica es un instrumento esencial de la creación.

CICLOS Y CONFERENCIAS

La vidriera del Renacimiento y la catedral de Pamplona

Dr. Víctor Nieto Alcaide

Catedrático de la UNED de Madrid y Académico

Las primeras formas del Renacimiento aparecen en la vidriera española en torno a 1500 a través de los elementos de enmarcamiento. Algunos de ellos imitan formas “a lo romano”, como arcos, bóvedas en forma de venera y otros motivos decorativos como grutescos. Las formas, en cambio, se mantienen adscritas al sistema de representación flamenco, lo mismo que la elaborada técnica.

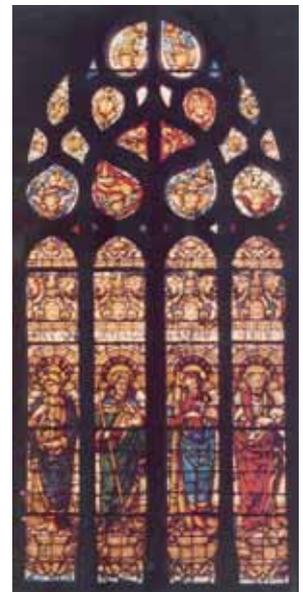
Fueron los talleres activos en torno al cambio de siglo los que iniciaron la transformación del lenguaje como, por ejemplo, los burgaleses de Arnao de Flandes el Viejo y Diego de Santillana. En ellos se formaron otros vidrieros en cuya obra las formas del Renacimiento aparecen como un lenguaje asimilado en todos sus aspectos (Arnao de Vergara y Arnao de Flandes, Juan del Campo o Hernando de Labia).

Sin embargo, a mediados del siglo XVI, cuando se decide iniciar los grandes programas de vidrieras para las nuevas catedrales (Segovia, Granada, Salamanca) y se acomete la realización de otros nuevos para edificios construidos, hacía tiempo, como es el caso de la catedral de Pamplona, aparecen diversos talleres flamencos que desplazan a los talleres españoles en la realización de los programas pensados para los nuevos edificios. Para éstos, desde planteamientos diversos, se realizaron programas dedicados al tema de la Redención. Así aparece en los programas de las catedrales de Segovia, Granada y Salamanca.

Las vidrieras renacentistas de la catedral de Pamplona formaron parte de un ciclo iconográfico que, como acredita la temática de las conservadas, desarrollaba esta temática. El programa o no llegó a completarse o, como parece lo más probable, ha desaparecido en gran parte. Son vidrieras en las que el taller que las ejecutó tuvo que adaptar grandes composiciones a ventanales divididos por parteluces propios de una arquitectura anterior del edificio. En ellas existen una clara tendencia a enmarcar con elementos arquitectónicos y decorativos renacentistas las distintas composiciones, como la Anunciación o la Flagelación. Las figuras muestran rasgos acentuados y de gran expresividad debido a que fueron pensadas para conferir a la imagen religiosa, que era percibida por el fiel a gran distancia, una intensa efectividad, dado que fueron realizadas como parte de un programa de exégesis en un momento de confrontación religiosa del catolicismo con el protestantismo.

Arriba:
Arnao de Flandes,
“San Juan, Santiago, San
Andrés y San Pedro”, 1543.
Catedral de Sevilla.

Abajo:
Anónimo, “Flagelación”,
segundo tercio del siglo
XVI. Catedral de Pamplona.



VÍCTOR NIETO ALCAIDE ACADÉMICO DE BELLAS ARTES

“Para conocer lo antiguo hay que entender lo moderno”

Víctor Nieto combina su faceta de especialista en vidrieras (logró el Premio Nacional de Historia por su libro) con sus investigaciones sobre arte contemporáneo.

F.J.M.
Pamplona

El académico de la Real de Bellas Artes Víctor Nieto Alcaide (Madrid, 1940), uno de los mayores especialistas del país en vidrieras, cerró ayer el ciclo de conferencias sobre *Artes decorativas y técnicas artísticas* que, organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro ha reunido a más de noventa personas en cada convocatoria en la Universidad de Navarra.

¿Cuál es la situación actual de la vidriera en España? ¿Se sigue haciendo vidriera?

Hay un gran desarrollo a partir de los años ochenta. Con anterioridad, la mayor parte de las vidrieras que se hacían partían de un pintor que realizaba un cartón y un artesano era el que la ejecutaba. Pero a partir de los años ochenta hay dos generaciones, de vidrieros que hacen sus cartones y son artistas. También ha sido mucho más fácil integrar las vidrieras en la arquitectura desde los años ochenta, algo que con el racionalismo estaba proscrito.

¿En España ha habido una polémica como la ocurrida en Colonia con la vidriera de Richter para la catedral? No. Ha habido vidrieras modernas

en edificios antiguos, pero muy bien integradas. El problema de la integración de una vidriera en un edificio antiguo no es el problema de lo antiguo y lo moderno, sino de la calidad de lo moderno.

¿Qué importancia tiene la vidriera de la catedral de Pamplona? ¿En qué estado se encuentra?

Desde la restauración de los años noventa están consolidadas y perfectamente estables. Ahora bien, no necesitan una restauración y esperar después un deterioro, sino que haya un mantenimiento. Es un arte muy frágil.

Y no es un arte que se encuentre estancado, que es la visión que

EN FRASES

“La vidriera es un arte tan moderno como la vanguardia desde los años ochenta y noventa”

“La vidriera necesita un mantenimiento, es un arte muy frágil”

puede tenerse desde fuera...

No. No es un arte ni puramente religioso ni puramente medieval. Hay un arte contemporáneo, aunque haya también historicistas que imiten lo antiguo. Es un arte tan moderno como la vanguardia, desde los años ochenta y noventa. Además de ser un especialista en vidrieras tiene una faceta de historiador del arte contemporáneo. ¿Cómo se compaginan?

Es lo mismo. A mí me da igual un fenómeno del siglo XIII, el XVI o el XX. Los fenómenos son los mismos, las formas son distintas. Y por otra parte, para conocer lo antiguo hay que entender lo moderno. No se puede conocer lo antiguo sin tener una sensibilidad para lo contemporáneo.

En los últimos años la Real Academia Española ha emprendido una profunda renovación. ¿Tiene pendiente la de Bellas Artes una renovación similar?

No, porque los artistas que han entrado han dejado de ser artistas academicistas y ahora son artistas de vanguardia, con lo que el arte que proponen y que defienden es arte moderno. No es como antes, cuando entraban en la academia los artistas que no eran de vanguardia.



Victor Nieto Alcaide, ayer en la Universidad de Navarra.

J.A. 2008

DIARIO DE NAVARRA
jueves 13 de marzo de 2008

DIARIO DE NAVARRA
domingo 20 de enero de 2008

CATEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS
ARTES DECORATIVAS Y TÉCNICAS ARTÍSTICAS
6, 13, 20 y 27 de febrero- 5 y 12 de marzo de 2008

Horario: 17:00 a 19:00 h.
Lugar: Aula 30 del Edificio Central, Universidad de Navarra.
50 plazas. Matrícula gratuita por estricto orden de inscripción.

PROGRAMA
ARTES DECORATIVAS
Miércoles, 6 de febrero de 2008
17:00 h. *Las Artes Decorativas y su función en el patrimonio artístico.*
18:00 h. *Las Artes Decorativas en Navarra.*
Ambas sesiones a cargo de la Dra. Carmen Heredia Moreno, Catedrática de Hª del Arte, Universidad de Alcalá de Henares.

PLATERÍA
Miércoles, 13 de febrero de 2008
17:00 h. *Platería: teoría y técnicas artísticas.* Dr. Ignacio Miquéiz Velasco, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
18:00 h. *Grandes obras de la platería navarra.* Dra. Asunción Orbe y Bivarte

ESMALTES
Miércoles, 20 de febrero
17:00 h. *Esmalte: teoría y técnicas*
18:00 h. *Los esmaltes en Navarra.*
Ambas sesiones a cargo de la Dra. María Luisa Martín Anón, Universidad Autónoma de Madrid.

BORDADOS
Miércoles, 27 de febrero
17:00 h. *Introducción al arte del bordado y sus técnicas.* Dra. Ana María Agreda Piro, Universidad de Zaragoza.
18:00 h. *El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra.* Dra. Alicia Andueza Pérez

EL MUEBLE
Miércoles, 5 de marzo
17:00 h. *El mueble: objeto de lujo o artefacto útil.*
18:00 h. *El mueble español: tipologías propias y asimilaciones externas.*
Ambas sesiones a cargo de la Dra. María Paz Aguiló, Instituto de Historia, CSIC

LA VIDRIERA
Miércoles, 12 de marzo
17:00 h. *La técnica de la vidriera: un arte del fuego.*
18:00 h. *La vidriera del Renacimiento y la catedral de Pamplona.*
Ambas sesiones a cargo de Dr. Víctor Nieto Alcaide, Catedrático de la UNED de Madrid y Académico.

Periodo de matrícula:
Del 21 al 31 de enero, en horario de 9:30 a 13:00 h. y de 16:00 a 20:00 h. en el Edificio de Bibliotecas de la Universidad de Navarra, 2ª planta (despacho 2480)
Información y Secretaría:
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Edificio de Bibliotecas, Universidad de Navarra
31080 Pamplona
Teléfono: 948 425 600 (ext. 2063) - E-mail: www.univ.es/catedrapatrimonio

Gobierno de Navarra
Gobierno de Aragón
Diario de Navarra

CICLOS Y CONFERENCIAS

Conferencia:

La parroquia de San Miguel de Larraga: Conformación de un conjunto artístico y devocional

Dra. Asunción Domeño Martínez de Morentin

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Lugar: Salón de Plenos del M.I. Ayuntamiento de Larraga

Viernes, 22 de febrero de 2008



La monumental fábrica de la parroquia de San Miguel, se yergue enhiesta en lo alto del cerro dominando el caserío de la villa. Aunque la iglesia que actualmente contemplamos fue erigida en su mayor parte en la segunda mitad de siglo XVI y buena parte del XVII, sin embargo, el templo tuvo un origen anterior.

En el cambio del siglo XII al XIII, se construye la primitiva iglesia, protogótica, de una sola nave cuya longitud abarcaba aproximadamente hasta los actuales pilares cilíndricos del crucero, donde estaría ubicada la cabecera de trazado semicircular o pentagonal. Los tramos de la nave se cubrieron probablemente con bóvedas de crucería, como atestigua la huella del arco apuntado que se aprecia en el muro hastial, sobre el coro. A este primer impulso constructivo pertenece también el coro alto y la portada que se abre en el muro hastial, de estructura todavía románica.

A comienzos del siglo XVI, la iglesia se va a ampliar con la incorporación de una serie de capillas abiertas a ambos lados de la nave, aprovechando estructuras medievales como muros o contrafuertes, como la dedicada al Santo Cristo, cubierta por una bóveda de terceletes.

A partir de 1571 se lleva a cabo una segunda ampliación de la iglesia con la que el templo va a adquirir su fisonomía actual. Se construyó un nuevo crucero, una cabecera -para lo cual fue necesario derribar la primitiva capilla mayor de época medieval- y una sacristía.

La remodelación de 1571, siguiendo las trazas del maestro Juan de Villarreal, maestro de obras y veedor del Obispado de Pamplona, consistió en la ampliación del templo, con columnas de fuste cilíndrico, arcos de medio punto y motivos decorativos inspirados en la Roma clásica -casetones, rosetas, frisos de triglifos y metopas de aire clasicista. La cabecera se cubre con una bóveda de cuarto de esfera recorrida por casetones, equiparable a las conchas de las iglesias de Lerín y Viana.

En el siglo XVII la nave de la iglesia presentaba un avanzado estado de deterioro con amenaza de ruina. Francisco de Larrañaga se encargó de sustituir los antiguos

CICLOS Y CONFERENCIAS

pilares y cubiertas de la nave y las capillas laterales que dispuso a la misma altura que las del crucero, además de convertir las capillas laterales en naves. De este modo, la iglesia quedaría ya definitivamente configurada tal y como hoy la apreciamos.

En la segunda mitad del siglo XVIII, comienza la construcción de una nueva torre, posiblemente por avanzado deterioro de la medieval, que fue contratada por el maestro de obras Antonio Barinaga ajustándose a la tipología de campanario riojano-alavés. Posiblemente el mismo autor realizaría el pórtico que protege la portada medieval.

Todo edificio religioso dedicado al culto, se completa con el exorno artístico, es decir, con el conjunto de bienes muebles, de retablos, imágenes devocionales, lienzos, etc., que fueron cubriendo paredes y espacios. Sobresalen el Santo Cristo del Socorro (S. XIII) y el retablo mayor realizado a partir de 1696 por Fermín de Larráinzar.



Interior Parroquia de San Miguel de Larraga.



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CONFERENCIA,
dentro del programa conmemorativo del
V Centenario del Escudo de Armas de Larraga

*La parroquia de San Miguel: conformación de un
conjunto artístico y devocional*

Dra. Asunción Domeño Martínez de Morentin
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Viernes, 22 de febrero de 2008

Lugar y hora: Salón de Plenos del M. I. Ayuntamiento
de Larraga. 21:30 h.

PATROCINA:

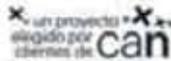


M. I.
Ayuntamiento
de Larraga



Gobierno
de Navarra

COLABORA:



Diario de Navarra

DIARIO DE NAVARRA
Domingo 17 de febrero de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Presentación:

Memoria 2007

Lugar: Aula 30. Edificio Central. Universidad de Navarra
 Miércoles, 12 de marzo de 2008

De izquierda a derecha,
 D. Víctor Nieto, D^a. María
 Concepción García Gainza,
 D^a. Carmen Saralegui y
 D. Ricardo Fernández
 Gracia.



La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro ha continuado durante su tercer año de existencia organizando un considerable número de actividades a las que han asistido un público más amplio, interesado en la novedad de algunos temas tratados y en la actualidad de sus enfoques. En esta línea, el Ciclo de Conferencias titulado *Lecciones de Arte Contemporáneo en Navarra* constituyó una actividad de gran éxito, ya que proponía de manera sistemática una exposición de la arquitectura de Pamplona de los siglos XIX y XX a cargo de Javier Azanza, con atención especial a la arquitectura de Víctor Eusa, glosado por Fernando Tabuena. Se trató también la escultura contemporánea y la pintura en cuatro sesiones en las que se abordaron las fases sucesivas, desde el Realismo del siglo XIX a la pintura (1940-1960) y a la abstracción (1960-1980), y que estuvieron a cargo de Ignacio J. Urricelqui, Pedro Luis Lozano y Francisco J. Zubiaur sucesivamente. Una conferencia sobre *Fotógrafos y sociedad en Navarra de los siglos XIX y XX*, a cargo de Asunción Domeño Martínez de Morentin, concluyó el ciclo que fue seguido con gran interés por el público asistente.

CICLOS Y CONFERENCIAS

El ciclo *Pintura e Historia* abordó la relación que se establece entre ambas, tanto desde el punto de vista de la Historia ilustrada, como puso de relieve Ricardo Fernández Gracia con respecto a los *Anales* de Moret en sus ediciones del siglo XVIII promovidas por motivos políticos, como desde los grandes cuadros de Historia que gozaron de tanto éxito en el siglo XIX por razones estéticas y sociales, que fueron comentados por Carlos Reyero y puestos en relación con las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Un tema candente y sin resolver, las relaciones entre el arte religioso y las formas artísticas contemporáneas, se planteó en el ciclo *Arte Sacro y Arte Contemporáneo* a través de dos conferencias de Alfonso G. R. de Ceballos y de Gerardo Díaz Quirós, especialistas en la materia, y en una mesa redonda formada por Joaquín Lorda (arquitecto), José Antonio Eslava (pintor, escultor y grabador), Javier Aizpún (Delegado de Patrimonio Histórico-Diocesano) y Gerardo Díaz Quirós y Javier Azanza (profesores de Historia del arte), entre los que tuvo lugar un interesante y vivo debate en el que participó el público.

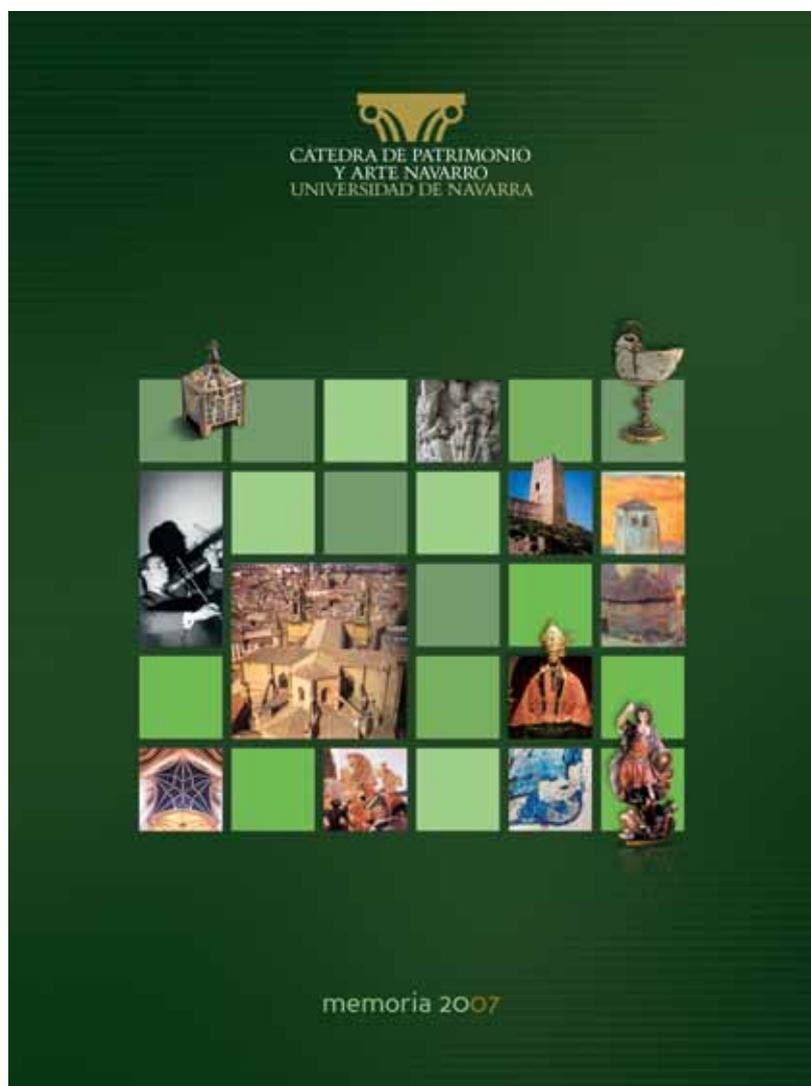
De acuerdo con el calendario, la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro organizó un ciclo sobre *La imagen escultórica en la Semana Santa y Culto y Fiesta de San Fermín*. El primero contó con Francisco de la Plaza para explicar El Paso y la Imagen Procesional en la Semana Santa y de María Concepción García Gainza para trazar la historia y valorar los méritos artísticos del Cristo de Lekaroz, obra de Alonso Cano. El segundo ciclo estuvo compuesto por una conferencia muy documentada de la Iconografía y culto a San Fermín, y una Mesa Redonda en la que participaron los fotógrafos Pío Guerediain, Koldo Chamorro, José Luis Larrión y José Carlos Cordovilla, moderada por Asunción Domeño.

Particularmente sugerente fue la conferencia *Disfrutar el Patrimonio Artístico* pronunciada por don Alfonso Nieto Tamargo, que expuso las reflexiones y sorprendentes hallazgos que hace un “no experto” en su aproximación a la obra de arte y en el placer de la contemplación. Por su parte, Juan José Martinena hizo una documentada exposición de los castillos navarros, su auge y su declive.

La exposición de *Fitero: El legado de un monasterio*, comisariada por Ricardo Fernández Gracia, fue un acontecimiento cultural que suscitó en torno a ella su correspondiente ciclo de conferencias en el que participaron los profesores de la Cátedra Pedro Luis Echeverría, Ignacio Miguéliz y el propio comisario, y a una sesión interdisciplinar arte, literatura y música con la participación de Julián Ayesa y Javier Medrano. De otra parte, el deseo de difusión cultural de la Cátedra por Navarra le llevó a organizar un ciclo en Oteiza de la Solana bajo el título *Un contexto para una imagen*, que terminó con una salida cultural a cargo de Román Felones, y otro en Corella y Cintruénigo.

CICLOS Y CONFERENCIAS

El curso de verano 2007 que organiza la Cátedra de Patrimonio todos los años con el título genérico de *Acercar el Patrimonio*, tuvo lugar en Olite. Constó de varias conferencias que fueron explicando a los numerosos asistentes los distintos momentos y obras artísticas de la ciudad, desde el proceso urbanizador hasta el siglo XX, y estuvieron a cargo de Carmen Jusué, Asunción Domeño, Carmen Lacarra, Mercedes Jover, Javier Martínez de Aguirre, Ricardo Fernández, Javier Azanza, Carmen Morte e Ignacio Urricelqui, y estuvo dirigido por Asunción Domeño. También se realizó un recorrido por el casco urbano de Olite guiado por Javier Corcín.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Conferencia:
**Sesma, su patrimonio artístico
 y sus artistas**

Dra. M^a Concepción García Gainza
 Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
 Lugar: Ludoteca Municipal de Sesma
 Viernes, 11 de abril de 2008



Pocos lugares en Navarra, por no decir ningún otro, reunieron en el mismo tiempo entre sus hijos tantos hombres preclaros y creadores como Sesma que tuvo en el siglo XVIII, cuatro obispos y cuatro artistas. Unos, hombres de inteligencia y santidad que ejercieron diversos cargos y encomiendas y presidieron distintas diócesis; otros, escultores creativos y al día que asumieron el riesgo de trasladarse a Madrid a trabajar en durísima competencia con otros artistas y a formarse en las últimas tendencias del arte.

Abre la lista de preladados sesmeros don Juan Antonio Pérez de Arellado nacido en 1694 y obispo de Casia (in partibus infidelium). Es probable que se deban a su mecenazgo las tres excelentes esculturas que hay en la iglesia de Luis Salvador Carmona, -San Rafael, Nuestra Señora del Rosario y San Francisco de Asís-, a quien habría conocido en la congregación madrileña. Regalo suyo es el relicario de San Blas con inscripción y escudo del obispo. Los otros tres obispos de Sesma debieron pertenecer a la misma familia porque tienen en común el apellido Escalzo. El primero, fue don Matías Escalzo y Acedo, nacido en 1690, llegó a ser obispo de Astorga. Don Juan José Martínez Escalzo, fue obispo de Segovia en cuya catedral está enterrado y finalmente don José Cipriano Escalzo y Miguel, nacido en 1718, que fue obispo de Cádiz-Ceuta en 1783. Los obispos Escalzo habrían favorecido también la parroquia de su villa natal seguramente con la ejecución del conjunto de los retablos neoclásicos como el de San José.

Por lo que respecta a los artistas, la figura de Roque Solano, nacido en Sesma en 1654, ofrece el interés de aparecer como escultor y vecino de Madrid, inmerso en un pleito de la época para conseguir la consideración de su oficio como arte liberal, producto de una actividad intelectual y no solo manual. Su arte se inscribe dentro de la tradición barroca a la que pertenece en el paso entre dos siglos. Así lo muestra en la imagen de San Fermín, titular de la congregación de San Fermín de los Navarros, de la que fue congregante o en el busto de la Dolorosa de Sesma firmada por Roque Solano en Madrid en 1703, justo un año antes de su muerte, obra en la que sigue las Dolorosas de la escuela



CICLOS Y CONFERENCIAS



"La Dolorosa". Roque Solano.

granadina bien representadas por las de Pedro de Mena que podían contemplarse en los conventos madrileños de las Descalzas Reales o de las Mercedarias de don Juan de Alarcón. Un cambio sensible se produce con la actividad de Silvestre de Soria (1715) sin duda el artista más importante de Sesma. También lo encontramos trabajando en Madrid y en una obra distinguida, el Palacio Real, una de las empresas constructivas más importantes de Felipe V y Fernando VI donde Soria figura como tallista y adornista entre los numerosos artistas que trabajan en el obrador real, en el programa escultórico. Allí aprendió un arte de corte de exquisito diseño y refinamiento que trajo a Navarra cuando se produjo la diáspora de artistas al llegar Carlos III de Nápoles y mandar interrumpir los trabajos de Palacio. Ya en Navarra, Soria se hará con el mercado artístico no sin antes examinarse en el gremio de San José de Pamplona como modesto carpintero y ensamblador, términos de otra época ya pasada. A partir de ahí lo veremos implicado en proyectos de arquitectura como en San Gregorio Ostiense donde actúa como tasador o en la catedral de Pamplona donde renovará el templo al gusto rococó en la Sacristía de los canónigos, la Biblioteca Capitular y el proyecto del trascoro (1760) que no llegaría a realizarse. Habilidad en el arte del diseño sus retablos ofrecen líneas movidas en lo estructural y exquisitez en el ornamento como puede apreciarse en los de San Gregorio Ostiense, Azpilicueta o Goizueta y varios en Vizcaya. Trabajó también para Sesma en el proyecto de la capilla del Cristo y probablemente en los retablos de Santiago y San Francisco de Asís.

Otros dos escultores nacidos en Sesma son los Villodas, Dionisio y Ramón, padre e hijo. Ramón marchó a Madrid donde como alumno de la Academia de Bellas Artes consiguió un segundo premio en el concurso trianual de 1732, con la escultura del Gladiador en barro cocido donde muestra el estudio del cuerpo humano inspirado en la estatuaria antigua. Algunas esculturas de la parroquia de Sesma como el Crucificado de la capilla del Cristo son de Ramón Villodas al igual que el San José del retablo neoclásico de esta advocación cuya traza se debe al académico Juan de Villanueva, el arquitecto del Museo del Prado.

CICLOS Y CONFERENCIAS

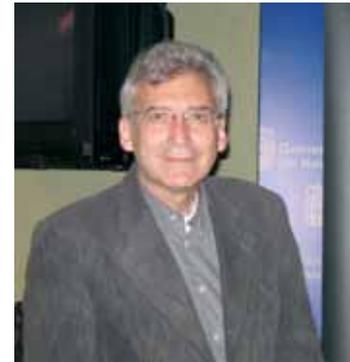
Ciclo de conferencias: El grabado en el siglo de la Ilustración

Lugar: Sala de conferencias de la Avda. del Ejército, 2

Miércoles, 23 de abril de 2008

El grabado -técnica y arte- al servicio de la España ilustrada

D. Juan Carrete Parrondo. UNED (Madrid)



En el siglo XVIII se da una doble acción: la técnica y el arte del grabado se pusieron al servicio de los ideales de la España Ilustrada, pero a la vez se crearon instituciones para enseñar y fomentar el grabado. De lo que no hay duda es que en los círculos ilustrados se sintió como auténtica necesidad que el grabado se desarrollara. Antonio Ponz, Jovellanos, Vargas Ponce, Pablo de Olavide, Ceán Bermúdez, y tantos otros dejaron testimonios escritos de esta necesidad.

La institución clave para el desarrollo del «grabado ilustrado» fue la Real Academia de San Fernando, que lo enseñó de forma sistemática e impulsó lo que se llamó el «buen gusto», por medio de sus directores Juan Bernabé Palomino y Manuel Salvador Carmona, ambos nombrados grabadores de Cámara del rey.

La Real Calcografía, creada en 1789 fue una de las instituciones que más contribuyó a la consolidación y esplendor del arte del grabado. La finalidad inmediata era el deseo de que se grabara “*la Colección de los Quadros originales que hay en España dignos de ser publicados, y la colección de Retratos de los Españoles distinguidos en las Letras, en las Armas y en la Política, cuya memoria aún por este camino convendría que se extendiese a todo el Mundo*”. De sus tórculos salieron las más importantes obras para dar a conocer y propagar la eficacia de la monarquía y los éxitos alcanzados tanto científicos como técnicos: los *Retratos de los Españoles Ilustres* con un epítome de sus vidas, que se publicó por cuadernos de 1791 a 1814, las Vistas de los puertos de la mar de España, la Brigada de la Artillería Volante, el Real Picadero de Carlos IV y las Vistas del Real Monasterio de El Escorial. El Plano del Real Sitio de Aranjuez, las vistas del mismo Real Sitio, el Mapa de América Meridional, los Peces del Cantábrico, el *Libro de Vitrubio* de José Ortiz, el Arte de escribir de José Anduaga, *La conjuración de Catilina y guerra de Yugurta* de Salustio. Además de los editados por la Imprenta Real a partir de 1789: *Los comentarios de Julio César*, *La Música de Tomás de Iriarte* entre otros muchos.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Así, pues, tratados de botánica, arquitectura, arte militar junto a las reproducciones de las más famosas pinturas, mapas, planos, atlas, vistas de ciudades, libros ilustrados de historia y obras literarias se difundieron y dieron a conocer. Otros temas, no menos importantes, también fueron difundidos por medio de esta técnica: las modas, la tauromaquia, las noticias de actualidad, etc., y entre ellos las estampas de devoción que impulsaban las emociones piadosas de las gentes sencillas en quienes inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos y pinturas de los templos, a la vez que por un precio asequible podían disponer de ella en su propia casa para satisfacer sus devociones particulares.



Arriba:
Juan Cruz Cano y
Olmedilla, *Colección
de Trajes de España*,
1777.

Derecha:
Miguel de
Cervantes, *El
Quijote*, Madrid,
Joaquín Ibarra, 1780.



CICLOS Y CONFERENCIAS



Tomás de Iriarte, *La música poema*, Madrid, Imprenta Real, 1779.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Jueves, 24 de abril de 2008

Grabado y estampa devocional en Navarra

D. Ricardo Fernández Gracia. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



Como indica el título, se trató en la conferencia tanto de cuestiones materiales y técnicas referentes a las estampas, como de todo aquello relacionado con su finalidad de provocar a los afectos y devociones de quienes las contemplaban.

La intervención ilustrada con un centenar de grabados, planchas, pruebas y dibujos se dividió en las siguientes partes: promotores, grabadores, estampación y distribución, uso y función e interés iconográfico y antropológico.

Sabido es que durante los siglos de la Edad Moderna, el mercado de grabados no religiosos en la España fue tan escaso como abundante lo era el de religiosos, como ponen de manifiesto textos de los pintores Jusepe Martínez o Eugenio Cajés, en la primera mitad del siglo XVII. De ahí que la palabra estampa se llegase a identificar con aquellos grabados que reproducían santos, Cristos o imágenes marianas. Las estampas referidas a temas de devoción general eran suministradas por talleres europeos, en tanto que los grabadores establecidos en las ciudades españolas, como Pamplona, abrían aquellas planchas que, por ser de temática local o muy específica, no era posible importarlas.

El impulso de la devoción fue, sin lugar a dudas, la finalidad primordial de las estampas religiosas. A veces se utilizaron para ilustrar tesis de grados universitarias, también como auténticos talismanes y como objetos de postulación para iglesias, cofradías y santuarios. Todas aquellas imágenes iban destinadas a las gentes sencillas en quienes inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos, esculturas y pinturas de los templos, a la vez que por un módico precio podían disponer de sus imágenes preferidas para satisfacer sus devociones particulares. De ese modo, el interés de cofrades y devotos por poseer los “verdaderos retratos” y las “milagrosas imágenes” tal y como se veneraban en las iglesias, quedaba plenamente compensado al adquirir en las sacristías, librerías, estamperos o buhoneros, las estampas de su particular querencia.

Entre los grandes centros de distribución hay que citar los grandes santuarios como Ujué, Roncesvalles o la basílica de San Gregorio Ostiense, así como algunas ferias y fiestas en torno a las fiestas de ciertas imágenes imploradas en necesidades concretas. Los promotores de aquellas estampas solían ser los propios centros religiosos, ayuntamientos para sus patronos, si bien en muchas ocasiones era un especial devoto, con medios económicos, el que se hacía cargo de los gastos inherentes a la apertura de la plancha, así como a las primeras estampaciones.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Respecto a los grabadores hay que destacar la importante presencia de obras de dinastías de plateros pamploneses con un 50% de la producción, las planchas abiertas por maestros aragoneses con un 18 %, los madrileños con un 15%, romanos con un 4,5% y otras ciudades hispanas, flamencas e italianas con porcentajes menores.

Del interés iconográfico de estas piezas nos hablan algunos ejemplares que reproducen esculturas y retablos desaparecidos, así como otras, especialmente de advocaciones marianas, que nos presentan imágenes adornadas, alhajadas y vestidas de distinto modo, según nos encontremos en el siglo XVII, XVIII o comienzos del XIX. Otras estampas son perfectos exponentes de devociones emergentes como la del Corazón de Jesús en pleno siglo XVIII, con un gran número de ejemplares de distinto tamaño e importancia, realizadas bajo los auspicios de los jesuitas, y distribuidas desde la Basílica de San Ignacio de Pamplona.



Ilustración de la edición pamplonesa de 1759 del P. Nieremberg: *De la diferencia entre lo temporal y eterno.*



CICLOS Y CONFERENCIAS

Jueves, 24 de abril de 2008

Ornamentación e ilustración de los libros Navarros del XVIII

D. Javier Itúrbide Díaz. Doctor en Historia



La actividad editorial en Navarra a lo largo del siglo XVIII es particularmente intensa, en buena parte debida a motivos políticos, institucionales, y administrativos. Sea como fuere, la centuria comienza con tres talleres en activo y concluye con seis, lo cual prueba que la demanda de trabajos de impresión fue en aumento, bien sea por parte de las instituciones del reino como de las comunidades religiosas y de los particulares, a los cuales se han de añadir los impresores, que promueven la tercera parte de los títulos publicados.

La calidad técnica de esas obras va en aumento y evoluciona del abigarrado libro barroco, de impresiones borrosas y papel de mala calidad, al de estilo clásico, en el que se utiliza buen papel y se hace gala de una tipografía cuidada, equilibrada con los blancos y despojada de adornos innecesarios.

Dos terceras partes de los libros cuentan con algún tipo ornamentación tipográfica, a base de motivos, en su mayor parte, toscos y repetidos en sucesivas impresiones. Este recurso es más frecuente en los de formato mayor, como el folio y el cuarto. Aquí las obras con adornos, que pueden ser cabeceras, viñetas, letras iniciales, filetes, corondeles o composiciones geométricas con tipos de imprenta, representan casi el noventa por ciento; por el contrario, estos recursos ornamentales son más escasos en las impresiones menores, en octavo y dieciseisavo, donde el porcentaje cae al 50 por ciento. De esta manera, se comprueba que el libro de formato grande está vinculado al prestigio editorial, luce una ornamentación que lo embellece y, por ello, tiene un precio más elevado. Por el contrario, las obras menores, de gran difusión y bajo precio reducen al máximo los costes de producción y para ello, entre otras medidas, suprimen todo elemento ornamental accesorio.

La extinción del gusto barroco y el afianzamiento del clasicismo, en la época de la Ilustración, también se advierte en la producción impresa. Los adornos tipográficos se hacen más raros a medida que pasa el tiempo, de tal manera que a principios de siglo el 80 por ciento de los libros luce adornos tipográficos y cuando finaliza ese porcentaje se ha reducido al 61.

Pamplona cuenta con talleres de imprenta numerosos, que trabajan sin problemas y que garantizan una vida sin agobios al propietario y a sus oficiales y aprendices. Son empresas familiares que en algunos casos adquieren dimensiones considerables por la capitalización y número de empleados. Pero no se ha de olvidar que esos talleres están apartados de los grandes centros editoriales, y que, en definitiva, tienen una actividad modesta, dirigida a un mercado local reducido y que sus impresos no pueden ni preten-

CICLOS Y CONFERENCIAS

den competir con las grandes ediciones de Madrid, Valencia o Barcelona. Por este motivo, se perpetúan los grabados en madera, “entalladuras”, como recurso ornamental. En ellos predomina una factura tosca, una iconografía repetitiva, que ofrece un pobre balance artístico. Por su parte, el grabado calcográfico se abre camino con dificultad, toda vez que exige un procedimiento más prolijo y, en consecuencia, más caro. Los grabados abiertos para una determinada edición son raros, corresponden a las publicaciones institucionales, como pueden ser los *Anales de Navarra*, impresos en 1684, 1755 y 1766; hay, sin embargo, editores privados, con recursos económicos y gusto por el trabajo de calidad, que promueven libros ilustrados, como sucede con Miguel Antonio Domech; finalmente, se encuentra un reducido número de autores que se embarca en la aventura de editar su libro enriquecido con las ilustraciones que ha encargado con ese fin.

Si la ornamentación tipográfica era un recurso habitual en los libros navarros del XVIII, por su nulo coste, la ilustración es más rara porque exigía una importante inversión que en algún caso supuso el 45 por ciento, mientras que la impresión del texto requirió el 33 y la encuadernación el resto.

Las ilustraciones empleadas son mayoritariamente, en torno al 64%, de tipo ornamental, le siguen con un 20% las de tema heráldico y en tercer lugar, con un modesto 12%, las de contenido piadoso. Aquí, en las imprentas de la capital Navarra, no se encuentran los soberbios grabados de retratos, paisajes, botánica o ingeniería que ocupan a los prestigiosos grabadores de la Corte.

Puesto que las ediciones ilustradas son raras, al comienzo de la centuria, cuando se requiere el trabajo de un grabador en metal se ha de buscar fuera de Navarra, al otro lado de los Pirineos. De esta manera se conoce la intervención de grabadores procedentes de Toulouse en impresiones de 1706 (Jacques Simonin) y 1714 (Jaime Laval); a mediados de siglo figuran grabadores aragoneses a los que se encomiendan trabajos de fuste, como el frontispicio de la *Novísima recopilación de leyes* (1735, Juan de la Cruz) y los *Anales de Navarra* (1766, José Lamarca); finalmente, el oficio calará en artesanos navarros, como Manuel Beramendi. Convendrá tener presente que el trabajo de grabador, que tiene una reducida demanda, se compagina con el de platero, con actividad más constante, y con el que tiene, desde el punto de vista técnico, muchos puntos en común.

A manera de resumen, se ha de subrayar el vigor editorial que muestran las imprentas navarras de la época de la Ilustración, el progreso técnico y artístico que experimentan a lo largo de la centuria, el inexorable abandono del barroco para asumir el clasicismo en las pautas tipográficas y, finalmente, el uso sistemático de motivos ornamentales en las publicaciones, aunque con tendencia a moderar sus manifestaciones, mientras que los libros ilustrados, por motivos económicos, son raros y de calidad inferior a las grandes imprentas de la Corte.

Arriba:
Anales del Reyno de Navarra, 1766.

Centro:
Quinto Curcio, 1759.





CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS

EL GRABADO EN EL SIGLO DE LA ILUSTRACIÓN

**Miércoles, 23 de abril de 2008
19:00h.**

El grabado -técnica y arte- al servicio de la España Ilustrada
D. Juan Carrete Parrondo. Universidad Nacional a Distancia. Madrid.

A continuación tendrá lugar la presentación del segundo volumen de los *Cuadernos de la Cátedra del Patrimonio y Arte Navarro*, dedicado a la promoción y mecenazgo del arte en Navarra.

**Jueves, 24 de abril de 2008
18:00h.**

Grabado y estampa devocional en Navarra

D. Ricardo Fernández Gracia. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.
Universidad de Navarra.

19:00h.

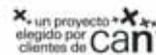
Ornamentación e ilustración de los libros navarros del XVIII
D. Javier Itúrbide Díaz. Doctor en Historia.

Sala de conferencias de la Avda. del Ejército, 2. Pamplona
Entrada libre

PATROCINA:



COLABORAN:



DIARIO DE NAVARRA
Domingo 20 de abril de 2008



Juan Carrete Parrondo, en la Universidad de Navarra. JESÚS RUIZ CORDONILLA

JUAN CARRETE PARRONDO EXPERTO EN ARTE

“Hoy hablamos, más que de artistas, de activistas”

Es experto en arte del siglo XVIII, pero dirige un espacio dedicado a la creación más moderna. Y aconseja a los centros de arte contemporáneo que sean sobre todo dinámicos, que se fijen en los procesos creativos más que en las obras mismas

JESÚS RUIZ
Pamplona

Juan Carrete Parrondo dirige en Madrid Intermediae, un espacio para la creación contemporánea. Y, sin embargo, es un experto en el arte del siglo XVIII. No hay contradicción, a su juicio. “Es normal que quien tiene formación sobre el siglo XVIII se dedique al siglo XX. Como Goya, que siempre estaba abierto a las novedades que le deparaba el arte”. Por eso, no hay contradicción en que la entrevista verse sobre el arte más moderno, a pesar de que Carrete viajó a Pamplona para ofrecer, invitado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra, una conferencia sobre grabados del siglo XVIII.

¿Qué deben tener los centros de arte contemporáneo?

El arte contemporáneo está en continuo cambio y todos los modelos se quedan casi viejos antes de empezar. Por eso uno de los aspectos fundamentales es que esos centros sean dinámicos, que potencien los procesos.

El arte contemporáneo en Navarra ha recibido buenas noticias con la cesión de la colección Huarte Beaumont o la apertura del Centro

Huarte. ¿Qué pueden aportar?

Básicamente los centros que surgen en Pamplona están basados en sus colecciones propias. Sin embargo, a veces, para tener dinamismo, los centros más contemporáneos no tienen colección, porque así es bastante. Y el creador contemporáneo no aprecia tanto el producto como el proceso por el que llega a ese resultado. Por eso, muchas veces en esos centros la obra de arte está en la mediateca, en haber documentado esa acción creativa.

Sus palabras recuerdan al planteamiento del Centro Huarte.

Hoy lo importante es crear redes de comunicación entre creadores. La palabra artista se ha quedado pequeña. El arte no se reduce al arte plástico, sino que es mucho más. Más que de artistas, se habla de activistas, porque tienen una finalidad no sólo multidisciplinar sino interdisciplinar. Se mezclan distintas disciplinas, y ya no sólo las clásicas del arte, sino también la sociología, el humanismo, la política... Además, aunque el creador individual tiene que existir y existe, lo que se potencia es el trabajo colaborativo.

¿Cuál puede ser la importancia del futuro Centro Huarte Beaumont?

Todo lo que sea crear nuevas instituciones es importante, pero en buena medida depende de la voluntad de quien lo dirige, y no hablo ya de la institución, sino de la persona, de que sea abierta y sepa que está en un nuevo tiempo...

En todo caso, al arte contemporáneo no acaba de llegar al público.

Ese es un tema complejo. Se tiene que dar un total imbricación entre tres factores: la institución, el creador y el público. Éste no se puede convertir sólo en una persona que mira, sino que también ha de participar. Es complicado, porque no tenemos una cultura de la participación. Al no existir, cuando los poderes públicos hacen una actividad cultural, al público lo tratan como un mirón. En los procesos creativos hace falta que intervenga el propio público. Por eso es importante el hecho de formar talleres en los que el público participe.

¿Tan distinto es el arte actual respecto al de otros siglos?

Totalmente. El arte histórico estaba al servicio de distintos poderes, de la Iglesia, de la monarquía, de determinadas clases sociales... Tras el romanticismo eso se rompe y se asiste a una evolución, que tiene un punto de inflexión en las vanguardias históricas. Ahora, las nuevas tecnologías que irrumpen en todo, y también irrumpen en la creación, nos van a dar la ocasión a que pueda surgir algo distinto. Con las nuevas tecnologías las obras dejan de ser individuales. Como con la Wikipedia, que la hacen miles o millones de personas.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Presentación:

Presentación de los Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2007, Vol. 2

Lugar: Sala de Conferencias de la Avda. del Ejército, 2
Miércoles, 23 de marzo de 2008



D.ª M.ª concepción García Gainza, directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, y D. Ricardo Fernández Gracia, subdirector, en el momento de la presentación del volumen.

El miércoles 23 de abril, coincidiendo con el Día del Libro, se presentó en Pamplona el segundo volumen de los Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro en el que han participado profesores de la citada Cátedra así como especialistas del arte navarro. El acto tuvo lugar en la sala de conferencias de la avenida del Ejército, 2, a continuación de la conferencia que a las 19.00 h. impartió D. Juan Carrete Parrondo, de la UNED de Madrid, con el título “El grabado -técnica y arte- al servicio de la España Ilustrada”, dentro de un ciclo dedicado a *El Grabado en el Siglo de la Ilustración*, que tuvo lugar el mismo miércoles y el jueves en la citada sala.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Si el primer número estuvo centrado en la Catedral de Pamplona al publicarse como Homenaje a don Jesús María Omeñaca, que había sido canónigo tesorero y Director de Arte Sacro de la diócesis navarra, este segundo está dedicado íntegramente al tema de la promoción y el mecenazgo en el arte navarro.

A lo largo de las últimas décadas, la historia del arte se ha ido acercando a los aspectos sociales, económicos y legales que contextualizan los bienes culturales, así como a la realidad histórica y social del binomio artista-comitente, cuestiones todas ellas que han estado un tanto alejadas, si no totalmente olvidadas, en muchos trabajos, por el interés centrado en disquisiciones puramente formales.

La labor de promoción desarrollada por los reyes y reinas, obispos y cabildos eclesiásticos, instituciones civiles, familias, así como destacados personajes navarros que ocuparon puestos notables en la Corte de Madrid o en América y que amasaron elevadas fortunas es analizada y valorada en este libro. De esta manera, la Cátedra contribuye por medio de la investigación a un mejor conocimiento del patrimonio navarro actualizado por nuevos enfoques y enriquecido por nuevas perspectivas.

La presente edición ha contado con el patrocinio del Gobierno de Navarra y la colaboración de Diario de Navarra y un proyecto “Tú eliges: tú decides” de la Fundación Caja Navarra.

El volumen contiene 16 estudios inéditos sobre aspectos relacionados con la promoción artística desde la Edad Media a nuestros días, abarcando en sus contenidos temas que van desde la arquitectura a las artes suntuarias (joyas o bordados).

Índice:

Alicia Andueza Pérez, *Lujo y devoción: donaciones a los ajuares textiles de algunas vírgenes navarras*

M^a Pilar Andueza Unanua, *Arquitectura señorial barroca en Miranda de Arga: La casa principal del mayorazgo Vizcaíno*

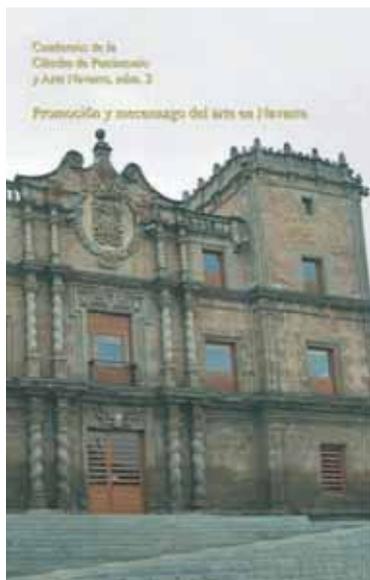
Naiara Ardanaz Iñarga, *Promoción artística de Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari, obispo de Pamplona (1768-1778)*

José Javier Azanza López, *Promotores y comitentes de la escultura conmemorativa de comienzos del siglo XXI en Navarra*

Jesús Criado Mainar, *Nuevas noticias documentales sobre el antiguo retablo mayor de la Catedral de Pamplona*

Esther Elizalde Marquina, *La labor promotora de un arzobispo navarro: D. José Julián de Aranguren y la Iglesia Parroquial de Santa María de la Asunción de Barásoain*

CICLOS Y CONFERENCIAS



Portada del segundo volumen de los Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Ricardo Fernández Gracia, *Promotores en el exorno de los grandes templos navarros: las capillas mayores tras el Concilio de Trento*

Clara Fernández-Ladreda Aguadé, *Obispos y reyes, promotores de la catedral de Pamplona*

María Concepción García Gainza, *Sobre las esculturas de Luis Salvador Carmona en Lekaroz*

Pablo Guijarro Salvador, *La fundación de la Real Casa de Misericordia de Tudela: los testamentos de Ignacio de Mur y María Huarte*

Santiaga Hidalgo Sánchez, *Obispo y cabildo, promotores en la Edad Media: el caso del claustro de Pamplona*

Ignacio Miguéliz Valcarlos, *El tesoro de San Fermín: Donación de Alhajas al Santo a lo largo del siglo XVIII*

Eduardo Morales Solchaga, *Un ejemplo de promoción confraternal: la casa de la Hermandad de San José y Santo Tomás de los carpinteros y albañiles de Pamplona*

Julio R. Segura Moneo, *Mecenazgos y patronazgos en la colegial de Tudela*

María Josefa Tarifa Castilla, *Un ejemplo de promoción artística en la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa. Noticias documentales sobre la construcción de la capilla Esquiva*

Ignacio J. Urricelqui Pacho, *La promoción artística en Navarra durante la Restauración (1875-1931): los encargos y adquisiciones de obras pictóricas de la Diputación de Navarra y del Ayuntamiento de Pamplona*



CICLOS Y CONFERENCIAS

Conferencia:
**La catedral de Santiago de Compostela,
meta del camino**

D. José Manuel García Iglesias

Catedrático de Hª del Arte. Universidad de Santiago de Compostela

Colabora: Amigos del Camino de Santiago (Navarra)

Lugar: Sala de conferencias de la Avda. del Ejercito, 2

Martes, 20 de mayo de 2008



El ser mismo de esta basílica tiene una justificación inicial que se ha mantenido, a lo largo de los siglos, como su fundamento mismo: guardar y honrar la tumba del Apóstol Santiago el Mayor, descubierta en las tierras de Galicia, en el “finisterre” ibérico de Europa, en el siglo IX.

En ese mismo momento, con el reconocimiento de aquella tumba por quienes representaban a la monarquía asturiana - Alfonso II- se oficializa el valor del hallazgo y la noticia llegará hasta los mas lejanos rincones en los que está presente el cristianismo, convocándose, de este modo, la visita al Lugar Santo.

Tras las primeras construcciones prerrománicas, que dignificaron el lugar de la tumba, y ya en el año 1075 se inicia el levantamiento del templo actual, en su configuración románica. La historiografía ha consagrado la denominación de un modelo de tem-



Fachada del Obradoiro
antes y después de la
obra barroca.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Imagen del Apóstol de Santiago de Compostela.

plo, vinculado a los Caminos de Santiago, denominado “iglesia de peregrinación” que adquiere su culminación, precisamente, en este exponente compostelano, de tal manera que, ya en sus principios mismos, la Catedral jacobea sintetiza, formalmente, en su arquitectura, la creatividad constructiva - con sus exigencias funcionales- del Camino.

El reinado de Felipe IV supuso, ya en el siglo XVII, la formalización, en clave real y como obligación permanente, de la relación oferente de la monarquía hispana con el Apóstol Santiago el Mayor, Patrón de las Españas. De este modo el Rey - o su Delegado Regio- se convirtió, simbólicamente, en Caminante que se presenta dos veces al año, ante el sepulcro, para entregar una determinada Ofrenda. En ese contexto el Barroco engalana el templo y acumula funciones a favor del mismo culto.

Al tiempo - y con un discurso cambiante a lo largo de los siglos- el peregrino anónimo formalizó su propio ritual en clave de su propio camino: admirar las reliquias, abrazar al Santo, ver volar al “Botafumeiro”, visitar la tumba, “tocar” el Pórtico de la Gloria han de entenderse como particulares experiencias devotas propias de la Catedral de Santiago, Meta del Camino.



D. José Manuel García Iglesias, D^a. María Concepción García Gainza y D^a. M^a Victoria Arraiza, presidenta de los Amigos del Camino de Santiago en Navarra.



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CONFERENCIA

Martes, 20 de mayo de 2008

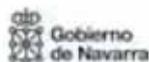
LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, META DEL CAMINO

Ponente: D. José Manuel García Iglesias
Catedrático de Historia del Arte. Universidad
de Santiago de Compostela.

Sala de conferencias de la Avda. del Ejército, 2. Pamplona

19.30 horas.
Entrada libre

PATROCINA:



COLABORAN:



un proyecto
elegido por
clientes de **can**

DN
DIARIO DE
NAVARRA

DIARIO DE NAVARRA
Domingo 18 de mayo de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias: San Fermín: Culto, fiesta y arquitectura

Lugar: Sala de conferencias de la Avda. del Ejército, 2

Martes, 17 de junio de 2008

La capilla de San Fermín: arquitectura y culto

D. José Luis Molins Mugueta. Archivero Municipal de Pamplona



Una alusión a la antigüedad del culto a San Fermín en Francia -durante el reinado de Carlos el Calvo y mediante distintos testimonios del siglo IX- y las referencias documentalmente acreditadas en Navarra sobre la veneración de sus reliquias, traídas desde Amiens en la Edad Media y diferentes momentos del siglo XVI, dio paso a la exposición pormenorizada sobre la historia y el análisis arquitectónico y artístico de la Capilla de San Fermín, erigida en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo.

Las obras se desarrollaron entre 1696 y 1717, siguiendo los planos de Santiago Raón, Martín de Zaldúa y Fr. Juan de Alegría, dentro de las concepciones propias del Barroco, tanto en lo estructural-espacial como en todo lo relativo al ornato. Pareció conveniente establecer un análisis comparativo con la Capilla de Nuestra Señora del Camino, construida entre 1756 y 1776 en la cercana iglesia de San Cernin, por las significativas coincidencias. Se abordó la descripción del trono y altar primitivos, obra del mallorquín Pedro Onofre, que, situado bajo la cúpula, centraba el espacio interior. A este respecto resultaron útiles tanto una pintura de Pedro Antonio Rada, datada en 1756, como un conocido grabado de Lamarca, cuya plancha se abrió a devoción en 1765.

Se ofrecieron noticias de la financiación de las obras, precisando el papel que al respecto desempeñó el Ayuntamiento, bien aportando caudales propios, bien estimulando y canalizando el apronto de limosnas y prestaciones de los devotos del Santo. Este destacado papel municipal justificó en su momento que el "Regimiento" ostentase el derecho de patronato sobre la capilla. Precisamente, al ver discutida esta regalía, entre 1758 y 1786 el Municipio renunció a su ejercicio y emprendió pleitos contra la Obrería de San Lorenzo, en las jurisdicciones eclesiástica y civil. Y lo que resulta más interesante desde el punto de vista de la arquitectura, se planteó la construcción de un



CICLOS Y CONFERENCIAS

templo nuevo dedicado al Santo Patrono, en terrenos de lo que entonces formaba parte de la Taconera y hoy se conoce como Paseo de Sarasate. Esta circunstancia explica que en el Archivo Municipal se conserven y pudieran ser aportados a la conferencia plantas y alzados - varios de los cuales están firmados por Juan Lorenzo Catalán- de un templo exento que no llegó a construirse.

En 1795 se derrumbó la media naranja y linterna de la capilla sanferminera. Tan sólo una vez restablecida la paz con el gobierno francés de la Convención se pudo pensar en acometer la necesaria reconstrucción, a la vez que, de paso, en adecuar el ornato interior del recinto al nuevo gusto académico, genéricamente conocido como neoclásico, bien opuesto al barroquismo que hasta entonces ofrecía. Convocado el oportuno concurso, presentaron proyectos Fernando Martínez Corcín, Diego Díaz de Valle, Juan José Armendáriz y Santos Ángel de Ochandátegui, todos ellos arquitectos con aportaciones a la implantación del academicismo en Navarra. Fueron elegidos los planos firmados y fechados por Ochendátegui el 13 de diciembre de 1797. Las obras, siguiendo las trazas de este durangués, hombre de confianza de Ventura Rodríguez, se extendieron entre 1800 y 1805 y prestan al interior de la capilla el aspecto clásico, sobrio y depurado que hoy le es propio.

Finalizó la disertación con la obligada referencia al trono que en la actualidad cobija la imagen relicario de San Fermín: concebido por el escultor Francisco Sabando, fue inaugurado en julio de 1819.



Izquierda:
S. A. Ochandátegui,
Proyecto de reconstrucción de la capilla de San Fermín, 1797 (Imagen cedida por el Archivo Municipal de Pamplona).

Derecha:
Francisco Sabando y
Anselmo Salanova,
Templete de San Fermín,
1819.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 18 de junio de 2008

Fiesta, arquitectura y urbanismo en Pamplona al compás de sus plazas de toros (en el 50 aniversario de la Feria del Toro)

D. José Javier Azanza López. Catedra de Patrimonio y Arte Navarro



Al igual que la propia fiesta, también el coso taurino ha evolucionado con el paso del tiempo, pasando de un espacio urbano común -las plazas mayores o plazas del coso- a un recinto específico como son las plazas de toros. Si bien las primeras plazas de toros fijas datan de la segunda mitad del siglo XVIII, será a partir del siglo XIX cuando se incorporen definitivamente al paisaje urbano y pasen a formar parte del patrimonio artístico de las ciudades españolas.

Pamplona, ciudad con marcada vocación taurina, no fue una excepción a este panorama general, de manera que las grandes celebraciones taurinas tenían lugar en la Plaza del Castillo, la más apropiada por sus extraordinarias dimensiones. Previamente los carpinteros de la ciudad acondicionaban el espacio y acotaban su perímetro, que al resultar demasiado extenso, se reducía mediante un cerramiento provisional de madera, compuesto por unos tablados que formaban una magnífica galería corrida de 19 arcos de medio punto que proporcionaba gran número de localidades.

El primer intento para construir una plaza de toros fija en Pamplona tiene lugar en 1777, cuando la Corporación Municipal acordó solicitar las plantas de las recién construidas plazas de Madrid y Zaragoza para tomar como referencia. El proyecto se concretó en un magnífico diseño firmado por el maestro de obras José Pablo de Olóriz, y se pensó como emplazamiento más adecuado el campo de la Taconera, pero finalmente el dictamen real no autorizó su construcción. Tampoco prosperó el intento realizado tres años más tarde que proponía levantar un nuevo lienzo de casas en mitad de la Plaza del Castillo, lo que hubiese transformado radicalmente la fisonomía del “salón” de la ciudad; ni el que tuvo lugar en 1803, auspiciado por la Junta de la Casa de Misericordia.

Así las cosas, en 1830 el arquitecto de la Diputación José de Nagusia presentó un proyecto de plaza de toros con capacidad para 8.000 personas distribuidas en un tendido descubierto y dos niveles de gradas cubiertas. La plaza, cuya inauguración tuvo lugar el 6 de julio de 1844, se levantó en terrenos del antiguo convento de carmelitas descalzas, en uno de los frentes de la Plaza del Castillo. De vida efímera, sus graves defectos constructivos significaron su derribo en 1850, siendo sustituida por una nueva con idénticas dimensiones y en el mismo emplazamiento que la anterior.

La nueva plaza abrió sus puertas en las fiestas de San Fermín de 1852, y durante casi setenta años fue el coso taurino pamplonés, hasta que en la segunda década del

CICLOS Y CONFERENCIAS



siglo XX se planteó su demolición y la construcción de una nueva. El baluarte de la Reina fue el lugar elegido como emplazamiento del nuevo coso taurino, cuyo proyecto corrió a cargo del arquitecto donostiarra Francisco Urcola dada su experiencia en este tipo de obras, como había puesto de manifiesto en la Plaza de El Cofre de San Sebastián (1903) y de la Monumental de Sevilla (1918).

Inaugurada el 7 de julio de 1922, la plaza del Ensanche es buen exponente de cómo los nuevos materiales sirven a un lenguaje arquitectónico todavía historicista. Al interior contaba con tendido numerado, grada cubierta que supone una prolongación del tendido, y zona de palcos en la parte superior. Su capacidad se situaba en torno a los 13.000 espectadores.

El Segundo Ensanche se fue desarrollando en los años siguientes, y la plaza de toros no dio la espalda a la nueva ciudad, sino que se asomó a ella, marcando una interesante perspectiva con la Avenida de Roncesvalles, en la que la puerta principal se convertía en el escenográfico telón de fondo.

En las décadas posteriores a su construcción, la plaza de toros va a ser objeto de sucesivas reformas, encaminadas siempre a lograr un mismo objetivo: el aumento de su aforo. A ello obedecen, aunque todavía de forma modesta, las llevadas a cabo en 1942 y 1952. Será ya en la década de los años sesenta cuando tenga lugar una profunda remodelación de la plaza conforme al proyecto de Rafael Moneo, consistente en una ampliación vertical en altura. Para ello fue necesario derribar el graderío superior, sustituido por uno de mayor capacidad que se transformó en una enorme andanada. Se alcanzaron así las 19.529 localidades. Al exterior, la ampliación se manifiesta estructuralmente con rotundidad, como una serie de grandes costillas con forma de triángulo. Por último, la reciente de la plaza en los años 2004-05 ha ido encaminada a mejorar la accesibilidad y seguridad del coso pamplonés, para adaptarlo al Reglamento de Espectáculos Taurinos en materia de seguridad.

Izquierda:
Vista aérea de Pamplona
con sus dos plazas de
toros, 1922.

Plaza de Toros de
Pamplona, 1923.
Foto Zaragüeta (Archivo
Municipal de Pamplona).



CATEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Entrada libre

Ciclo de CONFERENCIAS

San Fermín: Culto, Fiesta y Arquitectura

◦ *Martes, 17 de junio de 2008, 19:30 h.*

La Capilla de San Fermín: arquitectura y culto

D. José Luis Molins Mugueta. Archivero Municipal de Pamplona.

◦ *Miércoles, 18 de junio de 2008, 19:30 h.*

Fiesta, arquitectura y urbanismo en Pamplona al compás de sus plazas de toros *(en el 50 aniversario de la Feria del Toro)*

D. José Javier Azanza López. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra.

Sala de Conferencias de la Avda. del Ejército, 2. Pamplona 19.30 horas.

PATROCINA:



Gobierno
de Navarra

COLABORAN:



* un proyecto *
elegido por
clientes de **can**

DN
DIARIO DE
NAVARRA

DIARIO DE NAVARRA
Domingo 15 de junio de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias: Conocer mejor Fitero y su monasterio

Colaboran: Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero,
Baños de Fitero y Ayuntamiento de Fitero
Lugar: Ayuntamiento de Fitero

Lunes, 18 de agosto de 2008
Fitero y los viajeros de otros tiempos
D. Esteban Orta Rubio. Historiador. SEHN



Con esta conferencia, Esteban Orta ofreció una visión de Fitero en las décadas centrales del siglo XIX, a través de lo descrito por cinco viajeros que visitaron o residieron temporalmente en la villa navarra. Cuatro de ellos fueron personalidades muy conocidas en las artes y en las letras españolas de la época: FRANCISCO DE PAULA MELLADO, GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, JUAN MAÑÉ Y FLAQUER, y PEDRO DE MADRAZO; el quinto es un médico del balneario, TOMÁS LLETGET Y CAYLÀ, que escribió una *Mono-graía de los Baños y aguas termo-medicinales de Fitero*, publicada en 1870.

El conferenciante comenzó mostrando la razón por la que esta pequeña localidad ha sido tan visitada por viajeros de diferentes épocas. No es otra que albergar en ella, o en su término municipal, el célebre monasterio cisterciense y los renombrados baños minerales. Ante la necesidad de acotar el tema dentro de los límites temporales de una conferencia, eligió el momento en que Fitero alcanzó su máxima importancia económica y demográfica, es decir entre 1840-1890, y tras una corta exposición sobre la evolución demográfica en estos años, pasó a mostrar, ayudado de abundantes fotos, grabados y dibujos de la época, los relatos y descripciones de cada uno de los viajeros.

Aunque la figura de Gustavo Adolfo Bécquer, destaca sobre las demás, Orta hizo mayor hincapié en los testimonios de los otros viajeros, por ser menos conocidos del gran público. Subrayó las diferencias entre las visiones de la época romántica, plasmadas en Francisco de Paula Mellado y Bécquer, y las de los tres restantes, mucho más realistas, hijas de una España que luchaba por incorporarse a los cambios acelerados del último tercio del siglo XIX.

Puso también de manifiesto, cómo las diferentes crónicas se complementan entre ellas para darnos una visión sugerente del territorio, paisaje, economía y arte de este enclave situado en los confines de Navarra, Castilla y Aragón. El ejemplo más claro de complementariedad lo encontramos en Juan Mañé y Flaquer, y Pedro de Madrazo. Mientras el





Grabado de los baños primitivos de Fitero, s.XIX.

periodista catalán, en su libro *El Oasis. Viaje al País de los Fueros*, se centra fundamentalmente en la descripción del balneario; el historiador y crítico de arte, Pedro de Madrazo, en su monumental obra *España. Sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia*, profundiza en la joya del monasterio cisterciense.

Finalizó Esteban Orta con una sugerente descripción de Fitero, muy poco conocida, que trazó el doctor Tomás Lletget y Caylà, en el primer capítulo de su libro sobre el balneario. En ella se plasman diversos aspectos que ayudan a entender mejor temas como la vivienda, alimentación, vestido, producciones y modos de vida en un pueblo de la Ribera de Navarra entre el final del reinado de Isabel II y el comienzo del Sexenio Revolucionario.



Izquierda:
Francisco de Paula Mellado,
Recuerdos de un viaje por España, Madrid, 1849.

Derecha:
Tomás Lletget y Caylà,
Monografía de los baños y aguas termo-medicinales de Fitero, Barcelona, 1870.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Martes, 19 de agosto de 2008

Localidades fiteranas en España

D. Jesús Tanco Lerga

Vicepresidente de la Asociación de Periodistas de Navarra



El nombre de los pueblos no pocas veces define y también proyecta la personalidad de ellos. Los pueblos que delimitan comunidades geográficas o sociales suele tener denominaciones como de Frontera, Jerez de la Frontera, o Limitaciones, como el monte del mismo nombre en Navarra, o aluden a las calzadas de fin de término. Otro ramillete de descripción de puntos de límite, es de los fiteros.

El conferenciante glosó los otros pueblos de España que con variaciones lógicas, del uso lingüístico, llevan el mismo nombre que la villa abacial, que quizá podría haberse llamado, por ejemplo, Santa María con o sin Fitero, Castellón, Villarreal, Niecebas, etc. Fitero y su personalidad viene trazada por estos aspectos, y en gran parte está marcado su carácter religioso y civil, por ello.

Fitero, el eslabón de reinos, está a un tiro de piedra de Soria en la Castilla histórica, de esa región tan peculiar de raíz navarroc Castellana que es la Rioja y del reino aragonés. La Mesa o el mojón de los Tres Reyes con ese recuerdo en hito de piedra es representativo de lo que es y significa Fitero. Villa que no podía llevar mejor nombre, o por lo menos el más apropiado que Fitero o la piedra fita que señala el comienzo de Navarra y delimita un ángulo especial de nuestra geografía española. Hay otras poblaciones situadas en la misma que tienen el mismo nombre. Todos los fiteros son pueblos de frontera, que comparten esa cualidad de marcar el fin o el principio de una demarcación, de reino antaño, de provincia o merindad, de circunscripción. La piedra fita es el mojón que bien visible físicamente, señala el comienzo o confín de un territorio con personalidad propia. La palabra fita o ficta deriva del verbo latino *figere*, clavar. Itero del Castillo, provincia de Burgos, el del poema de Fernán González:

“Entonces era Castiella un pequeño rincón/ era de castellanos Montes de Oca mojón/ e de la otra parte Fitero el fondón”.

Al otro lado del puente sobre el Pisuerga, Itero de la Vega, provincia de Palencia, comienza en él, a Tierra de Campos, los antiguos *Campi Gothorum*, los Campos de los Godos, de la Crónica Albeldense,

En la provincia de Palencia, partido judicial de Saldaña, se encuentra otro homónimo, Itero Seco. Piedrafita del Cebreiro. Dentro del municipio, y unido por una carretera de montaña, se encuentra el emblemático pueblo con santuario y parada obligada de peregrinos Piedrafita de Jaca, que marcaba el confín de la demarcación

CICLOS Y CONFERENCIAS

Asistentes a las conferencias que tuvieron lugar en el Ayuntamiento de Fitero.

de la ciudad jacetana, con romana fundación y foco de resistencia ante los sarracenos. Piedrahita, villa abulense, cabeza de partido judicial, a pie de Gredos con magníficos atractivos turísticos. Piedrahita, lugar y municipio turolense a una veintena de kilómetros se encuentran las localidades de Herrera de los Navarros y de Villar de los Navarros. Piedrahita de Castro, villa y municipio de Zamora, en la comarca de Castro y a un tiro de piedra de la ribera del Esla a punto de rendir aguas al Duero. Hay más denominaciones similares. La localidad de Hita, en Guadalajara, tiene también la misma raíz y significado que los fiteros o las piedrafitas.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Jueves, 21 de agosto de 2008

El claustro en la historia: forma, función y significadoD^a. Santiago Hidalgo Sánchez

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

El claustro era y sigue siendo el corazón de la comunidad monástica, como muestran los planos diseñados por Le Corbusier para el monasterio dominico de Sainte-Marie-de-la-Tourette (Francia) en 1957.

Desde los primeros claustros, que aparecen en la Alta Edad Media (siglo IX), su función principal es la de ser un lugar de paso entre los diferentes edificios del complejo monástico. Además, es el marco de las principales actividades cotidianas de los monjes: lugar de estancia donde se lee en silencio a ciertas horas, aunque a otras, cuando los niños aprenden sus lecciones en voz alta, no tanto; donde los monjes se cortan el cabello, se lavan en el lavabo y realizan el *mandatum*. Sin embargo, es también un lugar donde la atmósfera de ritualidad litúrgica, tela de fondo de la vida monástica medieval, no pierde nunca totalmente sus derechos, siendo el claustro escenario de múltiples procesiones. Finalmente, es también un espacio para la otra vida, porque la mayor parte de los claustros servían como lugar de inhumación.

La conferencia trató también sobre otros tipos de claustros, catedralicios o parroquiales, donde las dos últimas funciones -escenario para la liturgia y lugar funerario- son las que primaron a la hora de su construcción.

Izquierda:
Escena de tonsura.
Capitel de la galería
sur del claustro de
Gerona.

Derecha:
Plano ideal de un
monasterio, conserva-
do en la biblioteca de
Sank Gallen, inicios del
siglo IX.



CICLOS Y CONFERENCIAS



Viernes, 22 de agosto de 2008

**El claustro del monasterio de Fitero:
Una lección de arquitectura renacentista en Navarra**

D.ª María Josefa Tarifa Castilla

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

El claustro del monasterio cisterciense de Fitero es una de las obras arquitectónicas más significativas del arte navarro acometida en el siglo XVI, ya que proporciona una didáctica y singular evolución en piedra del arte del Renacimiento en España. El claustro bajo fue realizado bajo el patrocinio de los abades fray Martín de Egüés I (1503-1540) y fray Martín de Egüés II (1540-1580), iniciándose su edificación por la crujía oriental (c. 1530-1545) en la que trabajaron el cantero guipuzcoano Luis de Garmendia (natural de Alquiza) en la estructura arquitectónica y el maestro francés Baltasar de Arrás en la obra de piedra y maçonería y bultos, mientras que las otras tres pandas restantes fueron erigidas con modelos a lo romano bajo la dirección del también cantero guipuzcoano Pedro de Arteaga a lo largo de los años 1561 y 1572. La fábrica renacentista se erigió sobre el espacio ocupado hasta el momento por el claustro medieval, parte de cuyo material pétreo fue reaprovechado en la nueva construcción, además de utilizar piedra arenisca de la zona.

Los soportes, bóvedas y decoración esculpida en las diferentes pandas del claustro bajo muestran una evolución de estilo y factura propia de la arquitectura renacentista española. Los pilares varían a lo largo de las cuatro crujías y marcan una evolución que va desde esquemas tardogóticos con apoyos de tipo Reyes Católicos, con fustes fasciculados y capiteles corridos, a otros de tipo clasicista ubicados en la galería norte. Las bóvedas son particularmente interesantes, tanto por su riqueza de diseño como por su decoración, desde la modalidad de terceletes a otras cubriciones estrelladas más complejas que se enriquecen con combados cóncavos y convexos de diferente trazado.

El lenguaje ornamental esculpido en los capiteles, ménsulas y claves de las bóvedas de la crujía este refleja las novedades importadas del renacimiento italiano, siendo uno de los pocos conjuntos de la arquitectura ribera que conserva este lenguaje propio de principios del siglo XVI con el omnipresente grutesco, formado por elementos vegetales, humanos y animales que se metamorfosean, labrándose finas decoraciones con composiciones *a candelieri*, a base de caras afrontadas, guirnaldas, cabezas de ángeles, máscaras, monstruos, y animales fantásticos, con elementos de enlace

CICLOS Y CONFERENCIAS

como telas suspendidas, cintas y filacterias, estilo artístico que evoluciona en las galerías sur, oeste y norte hacia el “Manierismo fantástico” de inspiración rafaelesca y miguelangelesca, con la utilización de cartelas correiformes, telas colgantes o calaveras. Este programa decorativo alterna con escenas de carácter religioso como los capiteles dedicados a La Creación y un discurso profano cristianizado a través de los emblemas, con temas como el carro de la muerte. En las claves principales de las bóvedas se labraron los escudos de los abades que promovieron y financiaron las diferentes galerías claustrales.

Para esculpir este rico programa decorativo los artífices emplearon como fuentes de inspiración estampas italianas o francesas, junto a grabados que ilustraban los libros que se imprimieron en la época, como los dibujos grabados por Juan de Vingles en las orlas del libro de Juan de Iciar, *Orthographia Practica* (Zaragoza, 1548), o los capiteles que ilustran el tratado de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (Toledo, 1526), los dibujos del *Codex Escorialensis*, o el bucráneo del libro IV del tratadista italiano Serlio.

Frente a la rica decoración del claustro bajo contrasta la austera severidad del sobreclaustro, levantado entre 1590 y 1613 durante los abadiatos de fray Marcos de Villalba (1590-1591) y de fray Ignacio de Ibero (1592-1613), acometido por destacados artífices cántabros vinculados al foco de Valladolid, Juan de Nates Naveda, Juan de Naveda y Juan González de Sisniega, portadores del lenguaje herreriano que emanaba de la Corte en el último tercio del siglo XVI tras la edificación del Monasterio de El Escorial, quienes edificaron el sobreclaustro en un nuevo lenguaje clasicista, haciendo de esta obra la primera en toda la geografía navarra en la que se impuso el Clasicismo.



Ménsula del claustro bajo.
Galería Este, c. 1530 - 1545.



CATEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Entrada libre

Ciclo de CONFERENCIAS

Para conocer mejor Fitero y su monasterio

- o *Lunes, 18 de agosto de 2008, 20 h.*
Fitero y los viajeros de otros tiempos
D. Esteban Orta Rubio. Historiador. Sociedad de Estudios Históricos de Navarra
- o *Martes, 19 de agosto de 2008, 20 h.*
Localidades fiteranas en España
D. Jesús Tanco Lerga. Vicepresidente de la Asociación de Periodistas de Navarra
- o *Jueves, 21 de agosto de 2008, 20 h.*
El claustro en la historia: forma, función y significado
D^a. Santiago Hidalgo Sánchez. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra
- o *Viernes, 22 de agosto de 2008, 20 h.*
El claustro del monasterio de Fitero: una lección de arquitectura renacentista en Navarra
D^a. María Josefa Tarifa Castilla. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra

Lugar: Ayuntamiento de Fitero

DN
DIARIO DE
NAVARRA

PATROCINA:

COLABORAN:



Gobierno
de Navarra



un proyecto
elegido por
clientes de **can**

DIARIO DE NAVARRA
Domingo 17 de agosto de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias:
El escultor Luis Salvador Carmona en el III
Centenario de su nacimiento (1708-2008)

Colabora: Museo de Navarra

Lugar: Museo de Navarra

Martes, 14 de octubre de 2007

Luis Salvador Carmona entre Valladolid y la Corte

D. Jesús Urrea. Director Honorario del Museo Nacional de Escultura de Valladolid

La llegada a Madrid en 1722 del futuro escultor estuvo precedida por una adolescencia que las noticias biográficas posteriores aseguran tuvo rasgos de precocidad. Si en su familia no existía ninguna tradición artística, en cambio la villa navarresa vivía un momento de auge económico que le permitía proseguir con dignidad el amueblamiento de su templo mayor que recientemente había sufrido las consecuencias de un hundimiento parcial de su torre. La llegada a Nava de ensambladores procedentes de Medina del Campo y de Valladolid como Francisco Martínez de Arce y Juan Correas, de obras escultóricas originales de Juan y de Pedro de Ávila que seguían la estela de Gregorio Fernández o de Bernardo Rincón, así como la presencia de otros artífices salmantinos, como el ensamblador Pedro de Gamboa o el escultor José de Lara, responsables de la sillería coral de la iglesia, justifican sobradamente que en un joven inquieto se suscitara la emulación en sus inclinaciones estéticas.

El espaldarazo para iniciar la adecuada formación artística lo obtuvo, según Ceán, de un canónigo segoviano que había observado los principios de su genio y que generosamente patrocinó su marcha a Madrid para estudiar en el taller de Juan Alonso Villabrille y Ron, el escultor más acreditado que había en aquel momento en la Corte. El contrato de aprendizaje de Luis Salvador fue suscrito por José Martínez de Arce, que se ha supuesto ser el ensamblador medinés de este nombre hijo de Francisco Martínez de Arce, lo cual resulta algo problemático ya que el 24 de junio de 1723, cuando se firma la referida obligación, éste contaba cinco años más que Carmona, siendo extraño que actuara como tutor y responsable del futuro escultor alguien que tampoco había cumplido la mayoría de edad. Es más probable que fuese el licenciado José Martínez de Arce, tío del ensamblador



CICLOS Y CONFERENCIAS

dor, quien representó legalmente la figura del padre del aprendiz, y cuya biografía habrá que conocer para justificar su relación con Villabrille.

Junto con las enseñanzas del escultor asturiano, Carmona tomaría contacto con la escultura de otros artistas que trabajaban en la Corte, como aquellos que colocaban sus obras en los retablos diseñados por José de Churriguera (m. 1724) o Miguel de Irazusta (m. 1743) y entre los que se contaban Pablo González Velázquez o Juan de Villanueva. El casticismo de estos o el de Alonso de Grana, desarrollado dentro de una dirección de barroco exaltado, irá dejando paso a un nuevo gusto de marcado refinamiento y exquisitez en cuya aceptación tuvo que jugar un papel muy decisivo, además de las piezas importadas de Nápoles o Roma, aquellas otras producidas por artistas franceses en el taller de esculturas de Balsaín.

La estancia de Carmona en el de Villabrille superó los límites establecidos por la vigencia del contrato (hasta el 24-VI-1729) -tiempo durante el cual colaboró directamente en obras contratadas por éste como las esculturas del Puente de Toledo (1723) o el grupo de San Fernando (1726) para el Hospicio de Madrid-, ya que antes de fallecer el maestro (entre 1730 y 1732) su discípulo se asoció con el escultor segoviano José Galván, yerno de Villabrille, con el fin de cumplimentar diferentes encargos.

Desde esa fecha hasta 1739 no se tienen noticias de obras suyas, pero al contratar en aquel año doce esculturas para el retablo mayor de la iglesia de Santa Marina de Vergara, cuyo ensamblaje corría a cargo de Irazusta, deja patente la capacidad que entonces poseía el artista para afrontar grandes encargos, conjunto que le abrió las puertas del País Vasco y una poderosa clientela que iba a solicitar sus creaciones siempre dotadas de una calidad y belleza altísimas.

Los activos protagonistas de la denominada “hora navarra” residentes en la Corte encontraron en Carmona al mejor traductor de sus sentimientos estéticos. Para su iglesia nacional de San Fermín realizó a partir de 1743 un amplio muestrario escultórico para los Indaburu, Aldecoa, Gastón de Iriarte, Lavaqui o Goyeneche.

Aquel mismo año Carmona comenzó también a colaborar en la decoración del nuevo Palacio Real, a las órdenes del carrarés Gian Domenico Olivieri, esculpiendo mascarones, modillones y trofeos además de las estatuas de los reyes Ramiro I, Ordoño II, D^a Sancha, Felipe IV y Juan V y, años más tarde, varios relieves para la galería del cuarto principal. Labor tan dura como la talla en piedra la simultaneó con numerosas peticiones de escultura en madera destinadas a la iglesia guipuzcoana de Segura o a las navarras de Lesaca, Azpilicueta, Idiazábal, o Lecároz etc., efectuadas prodigiosamente mientras se ocupaba en otras para La Granja de San Ildefonso o para particulares, parroquias y congregaciones religiosas de Madrid.

Si bien en 1748 aspiró a gozar de nombramiento de escultor real no lo consiguió

CICLOS Y CONFERENCIAS

tal vez por los fundados celos de otros escultores o quizás por su declarada ambición, debiéndose de contentar en trabajar en diferentes ocasiones al servicio de la Corona tanto en la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario en La Granja o en el Panteón de Felipe V en la Colegiata del citado Real Sitio. Su capacidad para la enseñanza la dejó bien patente tanto en la academia de Olivieri como, a partir de 1752, en los estudios de la Real Academia de San Fernando en la que ostentó el cargo de Teniente de Director, sintiéndose muy orgulloso de haber sido el maestro del escultor Francisco Gutiérrez.

Mercedarios, oratorianos, dominicos, trinitarios, jesuitas, etc. el duque de Frías, el marqués de Estepa, el de la La Bañeza, etc. se contaron entre sus clientes, habiéndose llegado a calcular su producción en más de quinientas efigies anotadas en “un cuaderno que por su orden las sentaba” y en cuyo cómputo entraban los pequeños crucifijos, los Niños de Pasión o las figuras de estuco y por supuesto el gran número de esculturas que hizo para fuera de la Corte (León, Astorga, Segovia, Salamanca, Talavera, Los Yébenes, Nava del Rey, Serradilla, Brozas, La Rioja, Loyola, etc.) satisfaciendo la demanda de quienes se encontraban interesados en conseguir los productos artísticos más actuales y de mayor prestigio.

La muerte de Carmona en 1767 nos privó de conocer el rumbo que habría seguido su arte al contacto con la nueva corriente que se venía gestando y cómo habría aceptado su genio el academicismo más riguroso que acabó superando la delicada ternura y la fresca espontaneidad de sus creaciones más personales.



Asistentes a la conferencia que tuvo lugar en el Museo de Navarra.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 15 de octubre de 2007

Luis Salvador Carmona: clientela y conjuntos escultóricos en Navarra

D.ª M.ª Concepción García Gainza

Directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Se cumple este año el tercer centenario del nacimiento de Luis Salvador Carmona que es, sin duda, el mejor escultor del siglo XVIII. Nacido en Nava del Rey (Valladolid) en 1708 va a establecer su obrador en Madrid que se convertirá en el más importante de la Corte. Allí recibirá a una numerosísima clientela de obispos y nobles, caballeros y frailes, conocedores de su fama a través de los contactos que había establecido en el Palacio Real Nuevo y en la Real Academia de San Fernando en la que alcanzó a ser Teniente Director de Escultura.

Entre los clientes más destacados se encontraban los congregantes de San Fermín de los Navarros, hombres bien situados por pertenecer a la administración, al ejército, o a la iglesia o simplemente al mundo de los negocios cuya generosidad hizo posible la donación a la iglesia madrileña de un selecto grupo de quince imágenes. La Real Congregación puede considerarse el origen de los ricos conjuntos de esculturas de Salvador Carmona que se encuentran en Navarra, concentrados en el valle de Baztán y Cinco Villas y fuera de esta área en Sesma y Olite, de tal manera que la densidad de obras de Carmona en Navarra es superior a la de otras regiones españolas y constituyen un rico patrimonio artístico.

Obras de primera categoría del escultor son la Inmaculada Concepción y el grupo de San Martín del retablo mayor de Lesaka, imponente máquina realizada por el arquitecto Tomás de Jáuregui entre 1751 y 1754, y sufragada por el generoso legado dejado en Guatemala por Juan de Barreneche y Aguirre, natural de la citada villa.

También con dinero americano se hace el conjunto de seis esculturas que forman parte de los suntuosos retablos de Azpilcueta. Fue su mecenas don Martín de Elizacochea, nacido en 1679 en la casa Dorrea, que fue obispo de Durango y Michoacán en la Nueva España. Dotó a la parroquia de tres esculturas encargadas a Luis Salvador Carmona.

Otro conjunto importante de esculturas se encuentra en la parroquia de Lekaroz. Se fecha en 1756 un año más tarde que Azpilcueta cuyo ejemplo debió seguirse en el valle. Fueron sus comitentes diversos miembros de la familia Jáuregui procedentes de la casa Jaureguia de Ohárriz y cuyo miembro más destacado fue el virrey de Lima, don Agustín de Jáuregui y Aldecoa. Fue su hermano Francisco Martín de Jáuregui, residente en Madrid, quien aparece como responsable del encargo colectivo. Por su parte regaló a la iglesia de Lekaroz un Martirio de San Bartolomé, una escena com-

CICLOS Y CONFERENCIAS

puesta por tres figuras y un San Matías. Otro hermano del anterior, Pedro Fermín Jaúregui, arcediano de la Cámara y dignidad de la catedral de Pamplona regaló una Nuestra Señora del Rosario. Finalmente, José de Echeverría y Larreche, hijo de la casa Echeverría y residente en Madrid, regalaría un San José.

Sin salir del valle de Baztán se localiza otra Virgen del Rosario en Arizcun, de donde era originario Juan de Goyeneche y otra en Elizondo. Imagen con gran empaque es el de la Virgen de Santesteban, quizá regalo del marqués de Ustariz, hijo del famoso mercantilista Jerónimo de Ustariz.

Fuera del ámbito baztánés se conservan esculturas de Salvador Carmona en otros lugares más meridionales de Navarra, como la parroquial de Sesma y el convento de franciscanos de Olite.



Luis Salvador Carmona.
Inmaculada Concepción.
Parroquia de Lesaka.



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS

**EL ESCULTOR LUIS SALVADOR CARMONA EN EL
III CENTENARIO DE SU NACIMIENTO (1708-2008)**

Martes, 14 de octubre de 2008

19.30 h

Luis Salvador Carmona entre Valladolid y la Corte

D. Jesús Urrea. Director Honorario del Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Miércoles, 15 de octubre de 2008

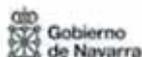
19.30 h

Luis Salvador Carmona: clientela y conjuntos escultóricos en Navarra

D^a. María Concepción García Gainza. Directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra

Lugar: Museo de Navarra
Entrada libre

PATROCINA:



Gobierno
de Navarra

COLABORA:



DIARIO DE
NAVARRA

DIARIO DE NAVARRA
Domingo 12 de octubre de 2008

La Cátedra de Patrimonio recuerda al escultor Carmona



El público asistente, con Concepción García Gainza a la izquierda. © DN

Se celebró el tercer centenario del nacimiento de Luis Salvador Carmona con dos conferencias

DN
Pamplona

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra, conmemoró el tercer centenario del nacimiento del escultor español del siglo XVIII, Luis Salvador Carmona, con sendas conferencias a cargo del profesor Jesús Urrea, de la Universidad de Vall-



El ponente Jesús Urrea. © DN

dolid y director honorario del Museo de Valladolid, y de la profesora García Gainza, catedrática de Historia del Arte. Ambas sesiones tuvieron lugar el martes y ayer en el salón de actos del Museo de Navarra.

Jesús Urrea, bajo el título *Luis Salvador Carmona entre Valladolid y la Corte*, contextualizó la figura del escultor en el ambiente de su aprendizaje, junto a su maestro el asturiano Juan Alonso Villabril y Ron, haciendo notar otros componentes que pudieron influir en el maestro, especialmente de algunos escultores activos en el Madrid del primer tercio del siglo XVIII, como Pablo González Velázquez.

La profesora García Gainza se centró en su intervención en la producción del escultor en tierras navarras. Los conjuntos de Sesma, Arpilkueta, Lekaroz, Olite o Lesaka, fueron analizados desde el punto de vista de su significado en la plástica española y europea del Siglo de las Luces y de *La Hora Navarra del siglo XVIII*, en denominación de Caro Baroja. La presencia en Navarra de destacados conjuntos hace que la mayor densidad de obras del artista se encuentre en la Comunidad Foral.

DIARIO DE NAVARRA
Jueves 16 de octubre de 2008

TRIBUNA CULTURAL. La autora describe las obras que hay en Navarra de Luis Salvador Carmona, el mejor escultor español del siglo XVIII. El valle de Baztan, Sesma y Olite reúnen ricos conjuntos del artista, la mayoría procedentes de los congregantes de San Fermín de los Navarros.

Luis Salvador Carmona en su III centenario

MF Concepción García Gaitza

S E ejemplo este año el tercer centenario del nacimiento de Luis Salvador Carmona que es, sin duda, el mejor escultor del siglo XVIII, no solo por su gusto y refinamiento, sino por la acertada síntesis que hace en sus obras de lo hispánico y lo internacional que él conocía a través de múltiples referencias. Su escultura refleja mejor que la de ningún otro escultor la época que le tocó vivir, los retratados de los primeros Borbones, en los que la corte se abre a influencias europeas, francesas e italianas de mano de artistas extranjeros traídos por los reyes para crear un nuevo arte cortesano que hace imagen adecuada de la nueva monarquía, y que habla de plantearse en las nuevas empresas reales en el Palacio Real Nuevo de Madrid y La Granja de San Ildefonso (Segovia). Salvador Carmona tomará parte en la creación del arte oficial de corte por su participación en ambas empresas, pero trabajará también la imaginería religiosa en madera en la línea de la tradición hispánica si bien actualizándola con el nuevo gusto dieciochesco.

Cientes navarros

Este escultor nacido en Navarra del Rey (Villadón) en 1705 se estableció su taller en Madrid, que se convertirá en el más importante de la Corte. Allí recibirá a una numerosísima clientela de obispos y nobles, caballeros y frailes, concordados de su fama a través de los contactos que había establecido en el Palacio Real Nuevo y en la Real Academia de San Fernando en la que alcanzó a ser Tercero Director de Escultura.

Entre los clientes más destacados se encontraban los congregantes de San Fermín de los Navarros, hombres bien situados por pertenecer a la administración, al ejército, a la iglesia, o simplemente al mundo de los negocios, cuya generosidad hizo posible la donación a la iglesia madrileña de un selecto grupo de pinacos imágenes. Según dicen los textos de la época, la iglesia de la congregación era una de las más bonitas de Madrid y más visitadas por sus esculturas. Pae Gastón de Iriarte, un hermano de Iriarte, el encargado de contratar personalmente las imágenes con el escultor.

La Real Congregación puede considerarse el origen de los ricos conjuntos de esculturas de Salvador Carmona que se encuentran en Navarra, concentradas en el valle de Baztan y Clusa Villas, y fuera de este área en Sesma y Olite, de tal manera que la densidad de obras de Carmona en Navarra es superior a la de otras regiones españolas y constituyen un rico patrimonio artís-



Inmaculada Concepción, Parroquia de Lesaka.



Santa Rosa de Viterbo, Franciscanos de Olite.

San Rafael, Parroquia de Sesma.

Dinero americano
Obras de primera categoría del escultor son la Inmaculada Concepción y el grupo de San Martín del retablo mayor de Lesaka, imponente máquina realizada por el arquitecto Tomás de Jaurregui

los mejores artífices" de Madrid, pues había castales suficientes. Se conoce el precio de cada una de las imágenes, 100 pesos le facturó en 200 pesos, 6 reales y 1 maravedí el San Martín, y el del transporte de Madrid a Pamplona. La Inmaculada muestra la gracia suavisada y el refinamiento del rococó, la figura de sus pechos y la perfección de su acabado sugieren la relación con la escultura napoleónica que Salvador Carmona debió de conocer. El San Martín es un imponente bloque de madera que evidencia la capacidad del escultor y su virtuosismo. Ambas esculturas están firmadas por el artista.

También con dinero americano se hizo el conjunto de seis esculturas que forman parte de los santos retablos de Azpilicueta. Fue su incesante don Martín de Eltraochea, nacido en 1670 en la casa Dorrea, que fue obispo de Durango y Michoacán en la Nueva España y erigió 6000 pesos para la construcción de la iglesia parroquial, además de la dotación de tres esculturas encargadas a Luis Salvador Carmona. El encargo había producido a través de Miguel Gastón de Iriarte, hermano del obispo del obispo Antonio Gastón de Iriarte. Ricardo Fernández García ha encontrado unas expresivas cartas que nos hablan de la recepción de las esculturas por parte de los vecinos de Azpilicueta "el día quince de octubre, habiendo llegado los santos veinte días antes, sin lesión alguna, y conducidos la Nuestra Señora del Rosario y Santa Bárbara en sahaleras, dos de Pumpioña y el Patrón San Andrés a lomos de los vacas del hagar por su grandor y volumen... se hizo un banquete en casa del obispo y acto seguido se formó la procesión con los santos a excepción del San Andrés, que por su peso fue depositado en el altar.

Más interesante es todavía otra carta que dice cómo los baztaneses clientes de Salvador Carmona visitó su taller e inspeccionaron la labor de las imágenes que se hacían bajo la dirección de Miguel Gastón de Iriarte. Escribe el cuñado del obispo el 5 de diciembre de 1745: "Después de haber estado en Madrid de seis a siete meses () habiendo pasado el invierno y la primavera en aquella Corte en compañía de mi hermano () bellísimamente y muy distraído con el bullicio de tanta gente y novedades que cada día ocurren en la Corte, sin que en mi salud hubiera experimentado la menor novedad, torné al mismo tiempo el gusto y complacencia de ver cómo trabajaban los santos para la iglesia de Azpilicueta por dirección de mi hermano, que seagora a Vuesra Ilustrísima son muy bonitos y según los inteligentes muy apreciados y gustados los aguardan venir, que a más de que en el Reino habrá poca semejanza, para hoy se trabaja en Madrid de lo mejor". Las imágenes de los santos patronos navarros y del Crucifijo debieron de venir después y son probable regalo de Francisco de Indaburu. No se

conserva, en cambio, el San Martín portando la copa que menciona Cota Bermúdez.

Otro conjunto importante de esculturas se encuentra en la parroquia de Lesaka. Se fecha en 1756 un año más tarde que Azpilicueta, cuyo ejemplo debió de seguirse en el valle. Fueron sus concurrentes diversos miembros de la familia Jaurregui procedentes de la casa Jaurregui de Olaztegui y cuyo miembro más destacado fue el virrey de Lima, don Agustín de Jaurregui y Ahleros. Fue su hermano Francisco Martín de Jaurregui, residente en Madrid, quien aparece como responsable del encargo colectivo. Habrá establecido relación con Salvador Carmona en la Real Congregación madrileña a la que pertenecía. Por su parte, regaló a la iglesia de Lesaka un Martirio de San Bartolomé, una escena compuesta por tres figuras, y un San Martín. Otro hermano del anterior, Pedro Fermín Jaurregui, arcotomo de la Cámara y dignidad de la catedral de Pamplona, regaló una Nuestra Señora del Rosario. Finalmente, José de Echeverría y Larroche, hijo de la casa Echeverría y residente en Madrid, regaló una San José.

Sin salir del valle de Baztan se localiza otra Virgen de Rosario en Artaco, de donde era originario Juan de Goyeneche, y otra en Elizondo. Imagen con gran empaque es el de la Virgen de Santantón, que regalo del marqués de Ustaritz, hijo del famoso mercantilista Jerónimo de Ustaritz.

Sesma y Olite

Fuera del ámbito baztanes se conservan esculturas de Salvador Carmona en otros lugares más meridionales de Navarra. La parroquia de Sesma cuenta con tres imágenes: la Virgen del Rosario, San Francisco de Asís y el gentil y gracioso arcángel San Rafael. Su posible concurrente habría sido don Juan Antonio Pérez de Arellano, obispo de Gata, que fue el encargado de redactar las nuevas Constituciones para la Congregación de San Fermín de los Navarros. Fue enterrado en el púlpito de Sesma en 1706. Gran crítico artístico fueron las esculturas del convento de franciscanos de Olite, el San Francisco de Asís que se trajo de Madrid y se hizo a expensas de don Alejandro de Vega, superintendente general de este Real Colegio apostólico, y la Santa Rosa de Viterbo, regalo de doña Bernarda Muzárta, "señora muy devota, estando esta señora en Madrid en el mes de marzo de 1745 y hermosísimo rostro" de la santa. El artista enviaría al mismo convento tres imágenes marianas de vestir, una de ellas la Virgen del Cóltera, patrona de la ciudad de Olite.

María Concepción García Gaitza es la directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Conferencia:
Historia y Arte en torno al Belén

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Lugar: Iglesia parroquial de Cintruénigo

Viernes, 5 de diciembre de 2008

La historia del belén la vamos conociendo conforme se van publicando distintos estudios y monografías en distintas regiones europeas e hispanoamericanas. Sus orígenes hay que relacionarlos, más que con las lacónicas noticias del relato evangélico, con los apócrifos y, sobre todo, con el teatro de Navidad que tuvo un amplio desarrollo desde tiempos de la Edad Media, pese a las prohibiciones de Inocencio III. Un hito singular en la historia del belén fue la escenificación que ideó San Francisco de Asís en la nochebuena de 1223, con permiso papal, en Greccio. Los franciscanos, en sus ramas masculina y femenina -clarisas- se convirtieron en apóstoles de tan singular costumbre, combinando en los montajes aspectos naturalistas y simbólicos.

Se conservan algunas piezas bajomedievales y renacentistas que servían para realizar montajes tridimensionales y escenográficas del nacimiento de Cristo. Sin embargo sería durante los siglos del Barroco cuando los belenes alcanzaron un impulso definitivo para el desarrollo y no por casualidad, ya que en aquellos momentos se valoró, más que nunca, el espacio, las escenografías, los elementos populares, a la vez que se da una coincidencia con unos determinados valores de piedad y religiosidad tendentes a cautivar a los fieles a través de los sentidos, con el convencimiento de que Jesús despierta, durante la Navidad, en el corazón de las almas devotas. En ese contexto, no nos puede extrañar que fuese, en el Nápoles dieciochesco, en donde el género adquirió una relevancia especial, aunque no es sostenible que de aquellas tierras llegase tal costumbre a España ya que, en la península hay suficientes testimonios anteriores a la eclosión napolitana.

Las fuentes para su estudio en España son escasas, ya que resulta casi imposible saber cómo se realizaban los montajes con anterioridad a fines del siglo XIX. Además, las referencias documentales son prácticamente nulas. Los inventarios notariales de las casas de nuestros antepasados, tan detallistas en tantos aspectos, apenas recogen la existencia de figuras del belén. En la mayor parte de las regiones peninsulares, es en las clausuras de religiosas, en donde encontramos los ejemplos más significativos, tanto en los de tamaño monumental, como en las reducciones de aquéllos, dentro de los

CICLOS Y CONFERENCIAS

denominados escaparates, que son unas urnas o vitrinas con el frente de vidrio, en cuyo interior aparecen figurillas de barro o cera ricamente vestidas.

La intervención del Prof. Fernández Gracia se dividió en tres grandes partes, para glosar el belén napolitano y el desarrollo en España y Navarra, respectivamente. A lo largo del siglo XVIII llegaron a la Corte y con destino a casas nobles los afamados conjuntos napolitanos de figuras de terracota y madera, en los que la llegada al mundo del Niño Dios pasó a considerarse como un suceso natural, en un mundo colmado de hombres que desarrollaban sus actividades y que, en un momento determinado, conocen la noticia, celebrándola como algo que les era propio en un auténtico microcosmos festivo, con gran espontaneidad y vitalidad y con unas figuras de maniquí, articuladas, que permitían movilidad.

El belén de Francisco Salzillo, realizado a partir de 1776, las figuras escuelas murciana, catalana, granadina y otras regiones hispanas fueron analizadas en su contexto cuando a lo largo del siglo XIX llega a muchos hogares.

Los belenes históricos conservados en Navarra, tanto los de algunas clausuras, como los de otras colecciones fueron objeto de un detenido análisis, para poner de manifiesto la popularidad alcanzada por los obradores murcianos y granadinos, antes de que la escuela de Olot cautivase a instituciones y público en general, con su particular visión historicista, derivada del grupo de los nazarenos, pintores alemanes que reaccionaron contra el Neoclasicismo imperante en base a los descubrimientos arqueológicos en Palestina.



Misterio del Nacimiento Monumental "Casa de Nazareth". Ribera (sic), siglos XVII al XIX.

CICLOS Y CONFERENCIAS



"Escena de mercado".
Presepe Cuciniello,
siglo XIX.
Museo di San Martino,
Nápoles.

CINTRUÉNIGO

Ricardo Fernández ofrece una charla sobre la historia y el arte de los belenes

PACO ROMERA
Cintruénigo

Ricardo Fernández Gracia, de la cátedra de Patrimonio Artístico de la Universidad de Navarra, ofreció una conferencia en la parroquia de Cintruénigo bajo el título 'Historia y arte en torno al belén'.

El acto logró congregarse a cerca de un centenar de personas, que siguieron con atención las explicaciones históricas y artis-

ticas del propio Ricardo Fernández.

El ponente reforzó sus palabras con una proyección de diapositivas que consiguió facilitar a los asistentes el seguimiento de la conferencia. El acto estuvo organizado por la Hermandad de la Purísima de Cintruénigo, dentro de la programación de actividades religiosas que ha preparado la entidad en los días previos a su fiesta.



Ricardo Fernández se dirige a los asistentes.

P.R.

DIARIO DE NAVARRA
DOMINGO 7 de diciembre de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias: “La Navidad en las Artes”

Lugar: Sala de Conferencias de la Avda. del Ejército, 2

Martes, 16 de diciembre de 2008

Fiestas y ritos de la Navidad en catedrales y monasterios navarros

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



Dentro del patrimonio inmaterial de la Navidad destacan una serie de ritos y costumbres que en los grandes templos y en los monasterios de clausura tenían lugar a lo largo del periodo litúrgico de la Navidad, de modo especial en torno a la Navidad, Inocentes y Reyes. La liturgia y las costumbres de aquellos días nunca olvidaban la enseñanza y la catequesis en torno al misterio de la Navidad, conmoviendo y provocando los afectos, siempre más vulnerables que el intelecto.

La catedral de Pamplona celebraba con especial solemnidad los Maitines de Navidad en la noche del día 24 con villancicos interpretados por los miembros de la capilla, con voces e instrumentos, adorno especial del altar mayor y del templo en general. La noche tenía cierto riesgo de alborotos, tanto por el abuso de bebidas alcohólicas como por la presencia de elementos que aprovechaban el evento para mostrar sus particulares protestas. La fiesta de Navidad tenía desde la Edad Media en la seo pamplonesa categoría “*excelentísima*”, equivalente a las festividades que más tarde se denominarían dobles de primera clase y con ceremonial de seis capas, con el mismo rango que la Pascua de Resurrección, Pentecostés y la Asunción de la Virgen, titular del templo catedralicio.

La noche poseía otras connotaciones más populares en los monasterios de franciscanos. En Tudela los propios religiosos realizaban una procesión alrededor del templo portando al Niño Jesús para colocarlo en la citada cueva o portal que se encontraba dispuesta y preparada al lado del altar mayor, cobijando a San José y la Virgen. En Olite la corporación municipal, con traje de golilla acudía a la Misa del Gallo en los Franciscanos y, terminada ésta, de lo alto de la cúpula se hacía descender mediante una tramoya una especie de alcachofa que se abría, dejando ver al Niño Jesús en su cuna, ante cuya imagen danzaban los pastores de la localidad.

CICLOS Y CONFERENCIAS

En día de Inocentes los infantes de la catedral de Pamplona o la entonces colegiata de Tudela eran los verdaderos protagonistas. Como es sabido aquellos jóvenes cantores vivían colegiados y en su capillita celebraban sus propias funciones y novenarios, para cuyo efecto componían a su modo y con sus conocimientos, gozos, canciones y motetes. Al igual que en otras catedrales españolas, la fiesta de Inocentes constituía, por excelencia, el día de aquella pequeña comunidad de niños, que conocemos por documentación decimonónica cuando se intenta por todos los medios suprimir lo que quedaba de las denominadas fiestas denominadas “*del mundo al revés*”.

Los monasterios de clausura femeninos han conservado, hasta época reciente, unos usos y costumbres seculares que la sociedad ya había perdido hace mucho tiempo. La desconocida vida de las clausuras se nos revela como acervo de espiritualidad y rica vivencia durante los ciclos del año litúrgico, que constituyen un todo coherente, donde aún se pueden rastrear características de la piedad de épocas pasadas. Seculares costumbres de la época navideña tenían su complemento en la instalación del belén, que no permanecía de modo igual, mientras estaba instalado, ya que sus figuras cobraban protagonismo y vida, según la fiesta a celebrar. A los pastores les recibía Dios hecho niño en el pesebre, sobre las humildes pajas, pero a los Reyes, como Rey de Reyes, en el regazo de su Madre, como “*Sedes Sapientiae*”, o sentado en un pequeño sillón.

La fiesta de Reyes en la catedral de Pamplona era de las denominadas “*Principales*”, entre las que se incluían también la Ascensión, Trinidad, Corpus, San Juan Bautista, Purificación, Anunciación, Dedicación de la catedral, Santos Pedro y Pablo, la Corona de Cristo, Santiago, San Agustín, Natividad de la Virgen, San Miguel, San Fermín, Todos los Santos y San Martín.

Dos peculiares costumbres se daban cita en el primer templo diocesano. La primera aún pervive con ligeras modificaciones: la adoración de la reliquia de los Reyes Magos y la procesión estacional en el claustro ante las imágenes de los Magos labradas a comienzos del siglo XIV por Jacques Perut. La segunda se suprimió en 1899 y consistía en el montaje de un túmulo delante del altar mayor, en recuerdo de los Reyes de Navarra, precisamente en el lugar en el que estuvo la lápida sepulcral que hoy se encuentra a la salida del claustro sobre el muro, que ha sido identificada con la de doña Blanca, hija de Carlos III y fallecida en Olite en 1376 o a la princesa doña Magdalena, madre y tutora de Francisco Febo. Más allá de la identificación del personaje real de la tumba y si ésta es la que hoy se encuentra en la puerta del sobreclaustro, lo verdaderamente importante es la constatación de que en la capilla mayor había al menos una sepultura pétrea de la casa real Navarra, lo cual abre caminos e hipótesis en relación con la monarquía y el primer templo diocesano. En 1899 el cabildo acordó no continuar con aquella práctica secular, con la protesta airada del canónigo e historiador don Mariano Arigita que dejó escrito: “*Yo reclamé en nombre de la historia, pero no se me hizo caso*”.



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

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 17 de diciembre de 2008

¡Ya vienen los Reyes!

Historia, leyenda y arte en torno a los Magos de Oriente

D. José Javier Azanza López

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Uno de los episodios que mayor fortuna ha tenido en la historia del arte ha sido el de la Adoración de los Magos, circunstancia que a priori puede resultar paradójica si consideramos los escasos datos históricos con que contamos de estos personajes tan fascinantes como evanescentes; no en vano, el relato de San Mateo, único de los cuatro evangelios canónicos que recoge el extraordinario suceso, resulta sumamente parco en detalles sobre estos misteriosos visitantes por los que muy pronto mostraron interés los evangelios apócrifos, encargados de rellenar la literalidad de los acontecimientos.

Establecer una iconografía de los Magos obliga a profundizar en su realidad teológica, histórica y legendaria. Comenzando por su identidad, lo más probable es que fueran sacerdotes y astrólogos originarios de Babilonia o Persia, dado que ambos eran grandes centros astrológicos donde los magos eran una casta sacerdotal con mucha influencia. La categoría de “Reyes” la adquirieron a principios del siglo III, cuando Tertuliano afirma que fueron de estirpe real basándose en un salmo de la Biblia. En cuanto a su número, si bien existen versiones que recogen entre dos y sesenta magos, en el siglo III el teólogo Orígenes indicó que los reyes magos eran tres, número que acabó por imponerse atendiendo a razones bíblicas, litúrgicas y simbólicas, y que fue confirmado por la Iglesia en el siglo V mediante una declaración del Papa León I el Magno en sus *Sermones para la Epifanía*. Los nombres de Melchor, Gaspar y Baltasar aparecieron por primera vez en el *Evangelio Armenio de la Infancia* del siglo IV; pero no serán aceptados definitivamente hasta su inclusión en el *Liber Pontificalis* de Ravena, fechado a mediados del siglo IX.

En los albores del cristianismo, a los tres magos se les representaba como de una misma raza, tenían el mismo tipo e iban vestidos con el característico traje persa: bonete frigio y estrechos pantalones con faldilla. Sin embargo, a partir del siglo XII y con la intención de simbolizar la universalidad del cristianismo, se diferenciaron e individualizaron; de esta manera, cada uno adquiere rasgos propios que los asocia con las tres edades de la vida y con las tres partes del mundo entonces conocidas: Europa, Asia y África. ¿En qué momento aparece el rey negro en el arte cristiano? Aunque pueden considerarse algunos antecedentes aislados, la Edad Media ignora esta referencia condicionada por el rechazo al color negro que pasaba por ser el del demonio y el infierno. La figura del rey negro sólo se volvió habitual a finales de la Edad Media, y se impone a lo largo del siglo

CICLOS Y CONFERENCIAS



“Adoración de los Magos”.
Parroquia de San Juan
Evangelista de Huarte.
Juan de Bustamante,
h. 1535.

CICLOS Y CONFERENCIAS

XV, tanto por el gusto creciente por lo exótico, como por las razones simbólicas indicadas. Acerca del significado de sus ofrendas, sin ignorar el altísimo valor económico que tenían en aquel momento, existen diversas interpretaciones, desde las de un mayor alcance teológico y trascendental que sostienen que los Magos presentaron oro para el rey, incienso para el Dios y mirra para el hombre, hasta otras más prosaicas aunque no por ello menos factibles, como la que proporciona en el siglo XII San Bernardo de Claraval, quien afirma que el oro estaba destinado a socorrer la pobreza de la Virgen, el incienso a eliminar el mal olor del establo, y la mirra a desparasitar al Niño, librándolo de insectos y gusanos.

Una vez establecidos el origen, número, nombre, aspecto y ofrendas de los Magos, organizar un ciclo narrativo resulta relativamente sencillo, ya que el relato evangélico señala cada uno de los episodios. El primero es la aparición a los Reyes Magos de la estrella milagrosa que anuncia el nacimiento del Mesías, escena que incide en el carácter extraordinario del nuevo astro que brilla en el firmamento con más fuerza que el sol, quizás para reforzar la sabiduría y el conocimiento que los magos como astrólogos poseían del Universo. Viene a continuación el viaje o cabalgata de los Magos, guiados por la estrella y a lomos de camello o a caballo, de acuerdo con el gusto más o menos pronunciado por el exotismo oriental. El tercero de los episodios del ciclo de la Epifanía es la visita de los Magos al rey Herodes que no falta en el arte medieval, con Herodes caracterizado como un soberano de la época, con sus atributos de poder: sentado en su trono, con corona y cetro o espada.

La escena central del ciclo corresponde al momento de la Adoración del Niño. La extraordinaria abundancia de representaciones permite establecer una serie de fórmulas empleadas en los diferentes períodos de la historia del arte, en los que se producen variantes en la composición, personajes y actitudes. El ciclo continúa con la escena de los reyes magos advertidos en sueños por un ángel. La iconografía usual los representa acostados, tocados con coronas para reconocer la condición de los durmientes, con un ángel que se inclina hacia ellos para hacerles cambiar de itinerario. Finalmente, el regreso por tierra, a lomos de caballos o camellos, fue eliminado muy temprano porque se confundía con la cabalgata hacia Belén. Fue sustituido por el regreso a Tarso en barco, según relata Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*. Con el regreso de los Magos concluye la que se ha denominado “primera peregrinación del cristianismo”.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Asistentes al ciclo de Conferencias
"La Navidad en la Artes".



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS

LA NAVIDAD EN LAS ARTES

Martes, 16 de diciembre de 2008

19.30 h

Fiesta y ritos de la Navidad en catedrales y monasterios navarros
D. Ricardo Fernández Gracia. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.
Universidad de Navarra

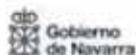
Miércoles, 17 de diciembre de 2008

19.30 h

¡Ya vienen los Reyes! Historia, leyenda y arte en torno a los Magos de Oriente
D. José Javier Azanza López. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.
Universidad de Navarra

Lugar: Sala de Conferencias de la Avda. del Ejército, 2
Entrada libre

PATROCINA:



Universidad de Navarra
Facultad de Filosofía y Letras

COLABORAN:

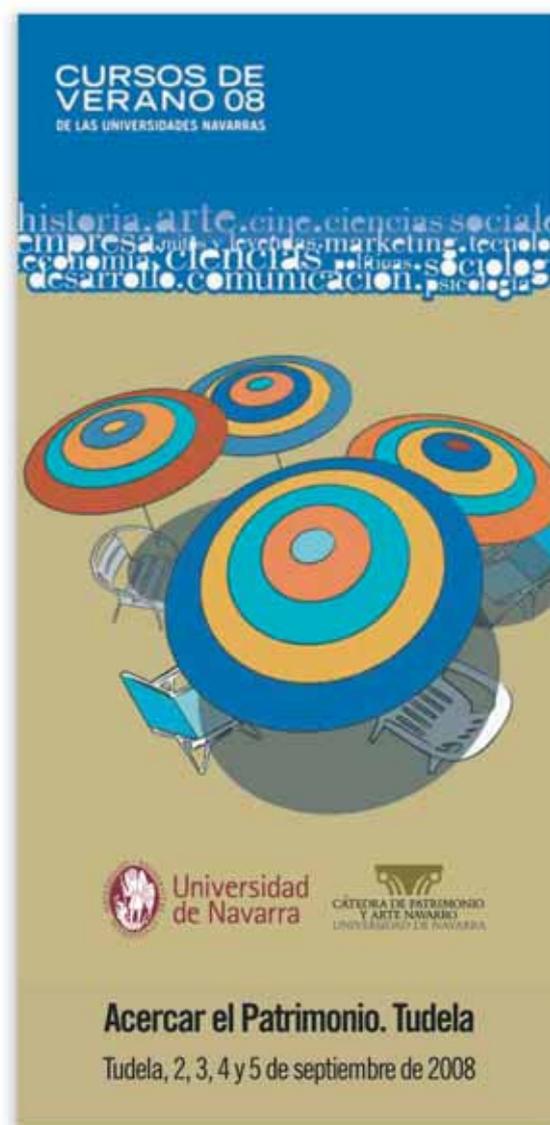


DN
DIARIO DE
NAVARRA

DIARIO DE NAVARRA

Domingo 14 de diciembre de 2008

CURSOS



Cursos de verano 2008
Acercar el Patrimonio. Tudela

Lugar de Celebración: Sala de conferencias del Palacio Decanal de Tudela

Fechas: 2, 3, 4 y 5 de septiembre de 2008

Organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Patrocinado por el Gobierno de Navarra

CURSOS

De izquierda a derecha:
D. Pedro González Felipe,
Director General de
Universidades del
Gobierno de Navarra, D.
Luis Casado Oliver, alcalde
del M. I. Ayuntamiento de
Tudela y D. Ricardo
Fernández Gracia, subdi-
rector de la Cátedra de
Patrimonio y Arte Navarro.



Presentación

Lugar: Tudela. Palacio Decanal

"Epifanía". Retablo de
la Virgen de la
Esperanza. Siglo XV.
Catedral de Tudela.



La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra, con la especial colaboración del Centro Cultural Castel Ruiz de Tudela, impartió el curso *Acercar el patrimonio. Tudela*, en el marco de la programación de los "Cursos de Verano de las Universidades Navarras 2008" los días 2, 3, 4 y 5 de septiembre de 2008. Las sesiones se desarrollaron en su mayor parte en el salón de actos del Palacio Decanal de Tudela, repleto con más de 120 personas matriculadas que siguieron con atención las lecciones que abordaron el conocimiento de los bienes culturales y patrimonio artístico de la capital de la Ribera navarra desde la Edad Media al siglo XX, a lo que se sumó una serie de visitas programadas para explicar in situ algunos de los monumentos más notables de la ciudad con objeto de hacer percibir al público asistente, de una manera directa, el valor multidisciplinar de los mismos.

El acto de apertura del curso contó con la presencia de D. Luis Casado Oliver, alcalde del M. I. Ayuntamiento de Tudela; D. Pedro González Felipe, Director General de Universidades del Gobierno de Navarra; y D. Ricardo Fernández Gracia, subdirector de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

CURSOS



Salón de Actos del Palacio Decanal de Tudela donde se desarrollaron la mayor parte de las sesiones del curso.

CURSOS

Martes, 2 de septiembre de 2008

La recuperación del exorno de la catedral de Tudela

D^a. Mercedes Jover Hernando

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



En el marco de dependencias catedralicias y con abundantes imágenes se expuso al numeroso público interesado la organización y desarrollo de los trabajos de conservación y restauración de los abundantes y variados bienes que constituyen el mobiliario y ornamentación de la catedral de Tudela, así como los criterios generales que han regido todas y cada una de las intervenciones ejecutadas por especialistas en el marco de la restauración del interior de la seo tudelana, que ejecutó la Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra entre 2002 y 2006.

Se mostraron las distintas fases (desinsectación, protección, desmontaje y traslado a los talleres, tratamiento de conservación y restauración, almacenamiento y reinstalación en sus lugares de origen o tratamiento in situ), que han vivido los bienes, diferenciado en dos grupos: los que se desmontaron para su tratamiento y los que permanecieron cubiertos hasta que se pudo llevar a cabo.

Se puso de manifiesto la importancia del mantenimiento del importante legado de la catedral tudelana, tarea que comienza el mismo día que finalizan los tratamientos y en la que colaboran titulares del templo, fieles y administraciones públicas. Al igual que las intervenciones, el mantenimiento debe ser efectuado por profesionales especializados.

Por último se señaló la labor de difusión que ha acompañado a estos trabajos, en forma de publicaciones y conferencias, labor entendida como fase final de cualquier intervención en Patrimonio Cultural.

Izquierda.
Imagen de Santa Teresa
antes de la limpieza.

Derecha:
Taller en Tudela.



CURSOS

Martes, 2 de septiembre de 2008
Santa María de Tudela y la arquitectura medieval del Valle del Ebro

D. Javier Martínez de Aguirre Aldaz
Universidad Complutense de Madrid

El proceso constructivo y las características arquitectónicas de la antigua colegiata de Santa María de Tudela, actual catedral, encuentran perfecta correspondencia con lo que fue habitual en el Valle del Ebro a lo largo de los siglos XII y XIII.

Como en otras localidades, tras la reconquista de la ciudad (1119) y durante varias décadas fue utilizado como recinto de culto la antigua mezquita mayor, mejorada con obras parciales (pórtico). Desde mediados del siglo XII se documentan esfuerzos económicos dirigidos a la edificación de un nuevo templo, que se inserta así en el gran movimiento de renovación arquitectónica (mayores espacios construidos, recepción de influencias novedosas) constatable en todo el Norte de la Península y que encuentra sus modelos en obras como las catedrales de Zaragoza y Tarragona, con las que Tudela comparte soluciones constructivas.

Las obras se iniciaron por el exterior de la antigua mezquita, por lo que no fue necesario intervenir en el interior del espacio litúrgico en uso hasta que las nuevas



Catedral de Tudela.
Vista de la cabecera y
crucero.

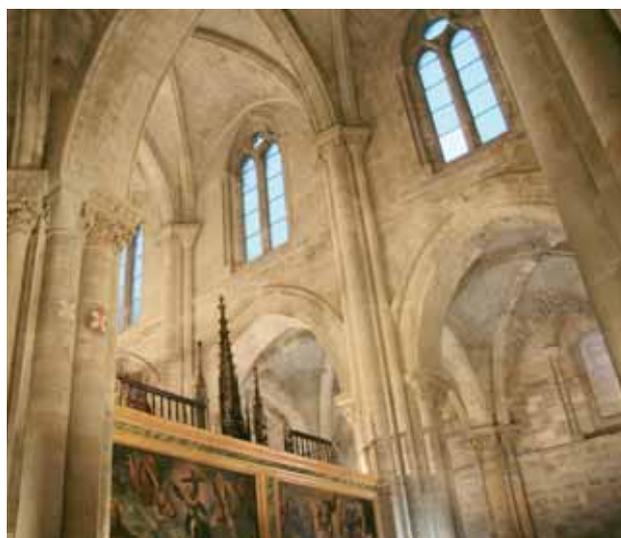
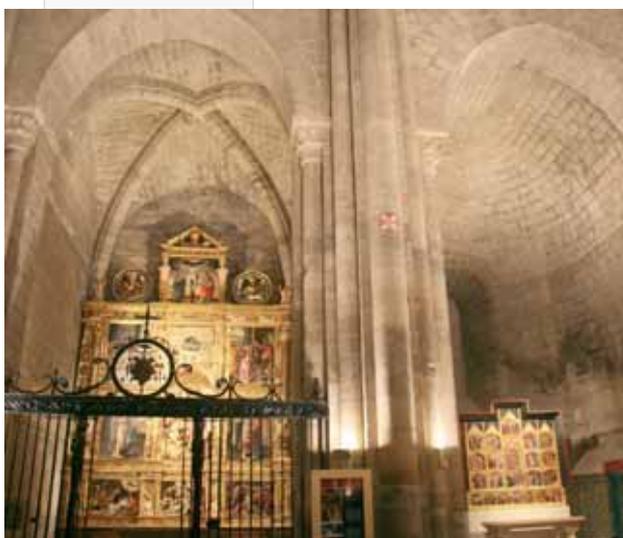
CURSOS

capillas estuvieron en servicio. Las soluciones de planta y alzado manifiestan una evidente deuda con respecto a una de las mayores empresas edificatorias que en esos momentos se llevaban a cabo en el reino de Navarra: la abadía cisterciense de La Oliva, como se aprecia en la ubicación de accesos y escaleras, en la distribución de molduras y hornacinas, etc.; no obstante, encontramos asimismo ecos de otros templos monumentales como la catedral de Pamplona. La iglesia tudelana acusa la dificultad de disponer de un solar de mayores dimensiones en un ámbito "urbano" densamente edificado, que compensa con una elevación de bóvedas muy superior a su modelo bernardo. La consagración de 1188 evidencia la posibilidad de utilización de la cabecera a partir de esas fechas. Desde entonces se abordaría la construcción de las naves y de otras dependencias (claustro), siguiendo todavía pautas tardorrománicas.

La obra quedó inacabada, de modo que hubo de ser un arquitecto gótico, con el respaldo económico del rey Teobaldo I, quien afrontara la edificación de los últimos pilares y abovedamientos en la década de 1230. Pese a la intervención de maestros franceses, que trajeron un nuevo repertorio ornamental (nueva hojarasca, motivos heráldicos) y pusieron al día el diseño de elementos como los ventanales, también esta fase constructiva manifiesta una conexión con prácticas propias del Valle del Ebro, especialmente en la escasa pendiente de las cubiertas de las bóvedas laterales que facilitó la apertura de grandes vanos que confieren al edificio una gran luminosidad, lo que constituye uno de sus atractivos. El arquitecto gótico adoptó el partido de la "conformidad" y mantuvo en los últimos pilares el diseño del resto de la iglesia, reservando las novedades a la parte alta del templo.

Izquierda: Catedral de Tudela. Capillas de la cabecera.

Derecha: Catedral de Tudela. Interior.



CURSOS

Martes, 2 de septiembre de 2008
**Relaciones artísticas entre Aragón y Navarra en el siglo XV:
el caso de la catedral de Tudela**

D^a. Carmen Lacarra Ducay
Universidad de Zaragoza

A lo largo del siglo XV la Colegiata de Santa María la Blanca de Tudela enriquece su patrimonio mueble con importantes obras de escultura y pintura de las que algunas todavía se conservan.

De su análisis histórico y artístico se deduce la estrecha relación existente entre los talleres de escultores y pintores que trabajaban en Tudela, Tarazona y Zaragoza, en la misma centuria.

A ello contribuía la historia política del Reino de Navarra, unida a la del Reino de Aragón durante algún tiempo, así como la labor de mecenazgo desempeñada por el alto clero y la nobleza movidos por similares intereses de exaltación de su memoria. En efecto, son los miembros de la realeza y los representantes del poder de la Iglesia quienes ejercían el papel de mecenas, contribuyendo eficazmente a la difusión y arraigo de unos mismos modelos artísticos en amplias zonas de la geografía navarro-aragonesa.

El cabildo de la catedral de Tudela, presidido por un deán mitrado, dependía de la sede de Tarazona (Zaragoza), situación que seguiría vigente hasta marzo de 1783 en que el pontífice Pío VI creaba por primera vez el obispado de Tudela.

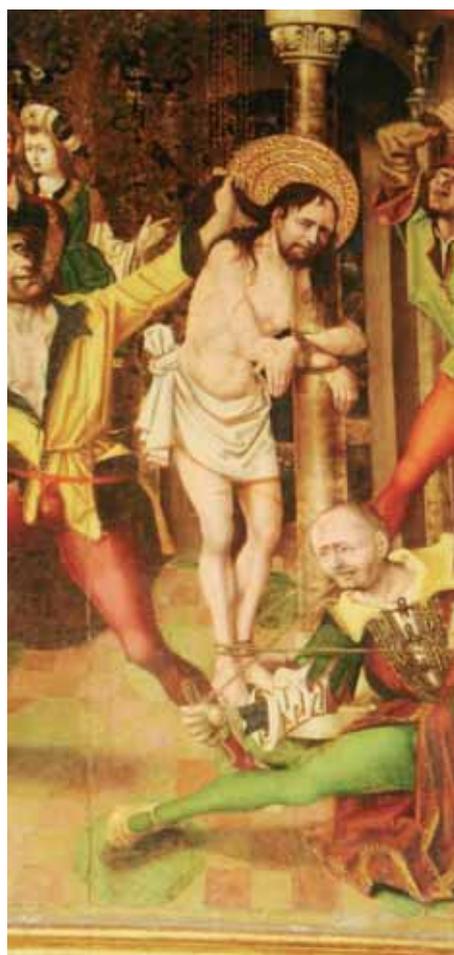
Si en el orden religioso son ciertas las palabras del padre Florentino Zamora, “*no es posible escribir la historia eclesiástica de Tudela sin referirnos a la de Tarazona por su afinidad de iglesias y su interdependencia a través de los siglos*”, lo mismo sucede en el terreno de las Bellas Artes, con actuaciones simultáneas de escultores y pintores dignos representantes de las últimas tendencias del gótico.

El estudio de las obras de imaginería y de pintura sobre tabla que han llegado hasta hoy ofrecen un amplio panorama de las distintas tendencias del estilo Gótico cuatrocentista, desde el Internacional hasta el Hispano-flamenco y Germánico.

Un ejemplo temprano dentro de la pintura sobre tabla lo ofrece el retablo de Nuestra Señora de la Esperanza entre San Francisco de Asís y San Gil abad, obra realizada en 1412 por el pintor zaragozano Bonanat Zahortiga para la capilla funeraria del canciller Francés de Villaespesa, situada en la cabecera de la catedral, en el lado de la Epístola. El origen aragonés del comitente y la popularidad alcanzada por el pintor con este retablo se justifican con otras obras realizadas por Zahortiga para la catedral de Zaragoza.



CURSOS



Izquierda:
Retablo de Santa Catalina (detalle).
Catedral de Tudela.

Centro:
Retablo mayor (detalle).
Catedral de Tudela.

Derecha:
Retablo mayor (detalle).
Catedral de Tudela.

Y como ejemplo tardío, dentro del siglo XV, se encuentra el grandioso retablo que sirve de maravilloso fondo a la capilla mayor románica, que hemos calificado de “*el más importante legado del estilo gótico septentrional que se conserva en Navarra*”. El éxito alcanzado por esta obra, realizada entre 1486 y 1495 por los pintores Pedro de Oviedo y Diego del Águila, le valió al primero de los dos pintores, jefe posible del taller, el encargo de nuevos retablos para distintas localidades de la diócesis de Tarazona.

CURSOS

Martes, 2 de septiembre de 2008
Visita guiada al claustro de la catedral de Tudela

D^a. Santiago Hidalgo Sánchez
 Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Durante la visita se explicaron diversas cuestiones relacionadas con la función del claustro, su construcción, filiaciones, estilo e iconografía.

La existencia del claustro de Tudela, edificado en el último tercio del siglo XII, se explica porque originariamente Santa María fue una colegiata atendida por canónigos bajo la regla de San Agustín, lo que implicó la construcción no sólo del claustro sino de varias dependencias conventuales, necesarias para el desarrollo de la vida en común. La secularización del cabildo en 1238 llevó a la desaparición de éstas, aunque afortunadamente el claustro se ha conservado. Este pasó entonces a ser escenario de otras actividades relacionadas con la colegiata, además de seguir siendo un escenario para la liturgia y lugar de enterramiento privilegiado.

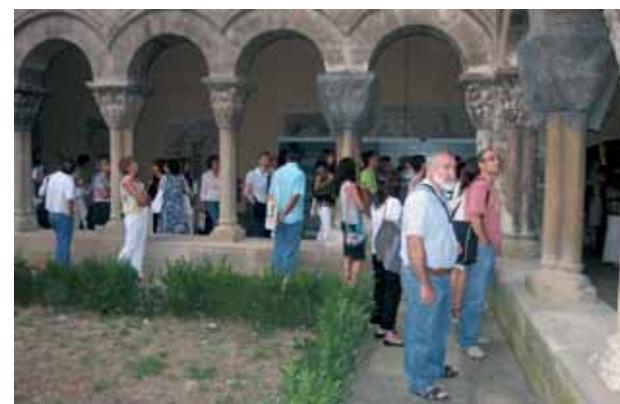
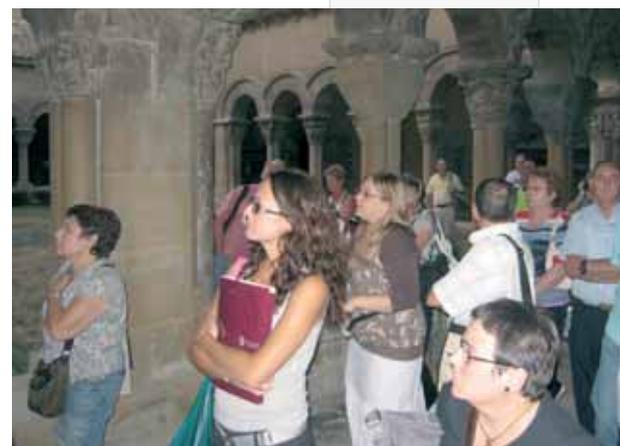
En cuanto a las filiaciones estilísticas, varias hipótesis se habían planteado. Actualmente, Melero Moneo ha demostrado que el maestro principal del claustro de Tudela provenía del taller del Maestro Mateo, en concreto se ha identificado con el autor del capitel de las tentaciones de Cristo del Pórtico de la Gloria. Además, se señalan las relaciones con la escultura de San Nicolás de Tudela y el ábside de la Seo de Zaragoza.

La escultura de los capiteles muestra un estilo avanzado dentro del románico, como corresponde a su cronología. Se abandonan los convencionalismos y abstracciones en favor de un mayor naturalismo. Estas características son especialmente apreciables en los capiteles de mayor calidad, realizados por el maestro principal: las bodas de Caná y la resurrección de Lázaro.

Los capiteles muestran un desarrollo iconográfico amplísimo, ordenado y coherente, con escenas singulares en la plástica hispana románica, otro de los elementos que convierten al de Tudela en el mejor ejemplo de claustro románico conservado en Navarra, de primera línea también dentro del ámbito europeo.



Dos momentos de la visita al claustro de la catedral de Tudela.



CURSOS

Miércoles, 3 de septiembre de 2008
Arquitectura y ciudad en el siglo XVI

D^a. María Josefa Tarifa Castilla

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



El siglo XVI fue para Tudela, tal y como apuntó José Ramón Castro hace varias décadas, “*un siglo fecundo*” en la historia de la ciudad, desde el punto de vista demográfico, económico, cultural y artístico y ello tuvo su reflejo en el ámbito arquitectónico, tanto religioso, civil como asistencial. El fuerte crecimiento demográfico experimentado por la población tudelana a lo largo del siglo XVI como consecuencia de la bonanza económica, basada fundamentalmente en la producción agrícola y un periodo de paz, tras la anexión de Navarra a Castilla en 1512 por las tropas de Fernando el Católico, influyó en la trama urbana, de herencia medieval, modificada con soluciones parciales como la demolición o reforma del castillo y las murallas por orden del cardenal Cisneros en 1516; la edificación de nuevas viviendas, algunas de ellas señoriales, como la casa del Almirante o la de los Ibáñez Luna en la calle de la Rúa, con programas humanistas esculpidos en sus fachadas que son reflejo del florecimiento cultural de la localidad, donde se dieron cita un destacado grupo de humanistas, literatos, científicos, políticos y diplomáticos, cuyas ideas se plasmaron en esos programas artísticos que realizaron pintores, escultores y maestros de



Casa del Almirante. Tudela.
 Siglo XVI.

CURSOS

obras que vivieron en la ciudad o fueron llamados de fuera, principalmente del foco de Tarazona; y la construcción de nuevos templos o ampliación de los ya existentes para acoger a la creciente feligresía ocupando los nuevos espacios dejados por los judíos y los moriscos, como el barrio de la Morería, al oeste de la ciudad, donde en 1517 se fundó sobre la mezquita la iglesia de San Juan Bautista y en el espacio de la “hera de adentro” el convento de Nuestra Señora del Rosario, templos en los que se erigieron importantes capillas de patronato con fines funerarios por parte de las más altas capas sociales.

Esa abigarrada trama urbana de calles irregulares, formando un cuerpo compacto dentro del recinto amurallado, también se vio modificada con la apertura de espacios en forma de plazas mayores, como la Plaza Vieja o de Santa María, delimitada por la iglesia colegial, el palacio decanal, ampliado en 1515 por el deán Pedro Villalón de Calcena y la casa consistorial, a lo que se sumó por último el traslado de conventos intramuros, como los carmelitas calzados en 1591, los carmelitas descalzos en 1597 y los jesuitas en 1600, acometiéndose excepcionalmente fuera de este espacio amurallado el hospital de Nuestra Señora de Gracia fundado por el caballero Miguel de Eza y Veraiz, de acuerdo con la política hospitalaria del momento.

Todas estas construcciones fueron acometidas por profesionales expertos en el trabajo de los materiales de construcción propios del valle medio del Ebro, el aljez y la rejola, es decir, el yeso y el ladrillo, de acuerdo a la nueva estética renacentista, ya que no en vano fue Tudela la primera localidad Navarra donde brotó el renacimiento en el campo arquitectónico y escultórico gracias a la presencia de una serie de mecenas que impulsaron la difusión de ese nuevo lenguaje italiano en las empresas artísticas que promocionaron, como el deán Villalón, los Magallón o Miguel de Eza, haciendo de la capital de la Ribera uno de los principales exponentes de la arquitectura renacentista en Navarra.



Interior de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de Gracia de Tudela (Actual parroquia de Santa María).

CURSOS



Miércoles, 3 de septiembre de 2008

Mujeres ilustres del Renacimiento en el palacio Magallón

D.ª M.ª Concepción García Gainza

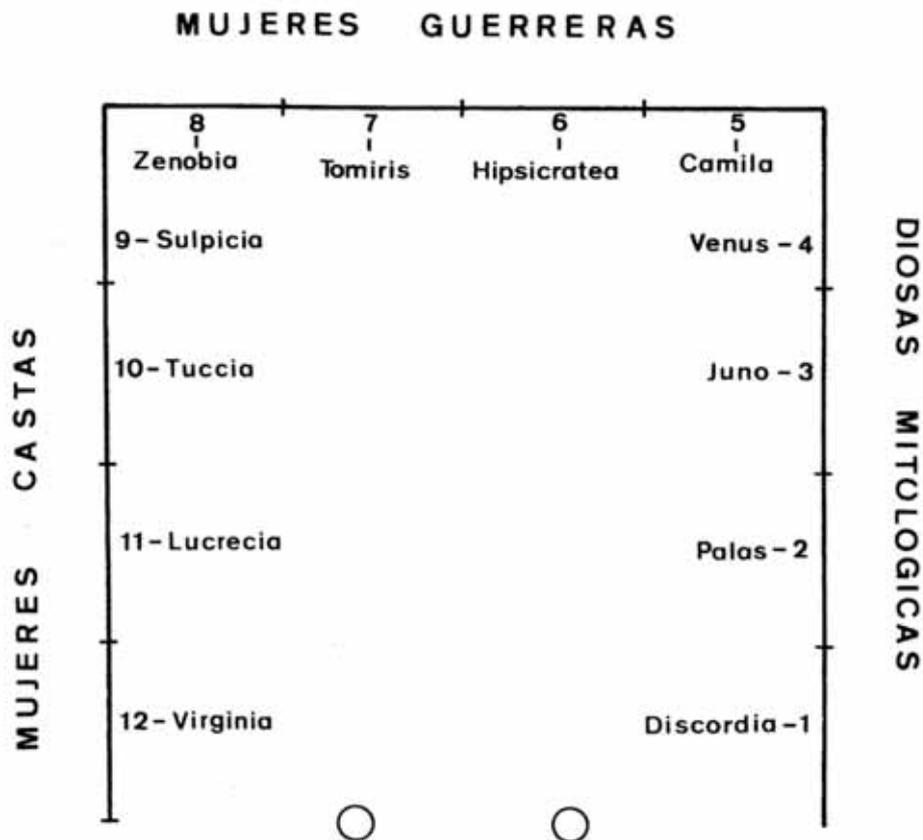
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

El conjunto de pintura mural y contenido humanístico que decora la escalera del Palacio de los Magallón o del marqués de San Adrián de Tudela, es un programa de gran originalidad dentro del arte del siglo XVI hispánico. Fueron abundantes en el Renacimiento, tanto italiano como español, los programas de varones ilustres que adornaban salones y patios de los palacios renacentistas. Estos varones se mostraban como modelo para ser pintados. En cambio, son menos frecuentes los conjuntos de mujeres ilustres y desde luego, no tan completos como el palacio tudelano muestra.

El conjunto se halla en un contexto palacial, que corresponde a los modos constructivos propios del Valle del Ebro, propagados a mediados del siglo XVI por los maestros procedentes de Zaragoza, que trasladaron su actividad a Tarazona. Las dos últimas décadas del siglo XV se documenta la compra de alguna casa próxima al primitivo palacio con vistas a la ampliación del mismo. En 1512 se toma posesión “*de las casas de los Magallones*” y en 1525 se trabaja en los cimientos. Un testimonio del notario Pedro de Almoravid de 3 de junio de 1552 da noticia “*del permiso que se le dio a don Pedro de Magallón para que pudiera seguir la obra que tenía principiada en las casas principales en la calle principal baja hacia San Francisco de la parroquia de San Julián*”. La obra continúa en 1553 y debe estar terminada por lo menos en lo que respecta a la fachada en 1556. De ahí en adelante, concretamente en la década de los 60, debe situarse la construcción del patio, escalera y decoración, todo ello en vida de don Pedro de Magallón, de quien solamente sabemos que estuvo casado con Laura de Soria y que hizo testamento en 1592. Las pinturas se fecharían en los últimos años de la década de los 60, entre 1568-70.

El conjunto de pintura ocupa la parte superior de los tres paños de la caja de la escalera, distribuidas en cuatro hornacinas de medio punto en cada lado, separadas por una arquitectura fingida a base de columnas estriadas y friso de frutos, mascarones, dragoncillos, hermes y otros motivos. Bajo los arquillos se representa un conjunto de 12 mujeres famosas cuyas vidas quieren mostrarse como ejemplares a modo de espejo en que reflejarse. Se trata de pinturas en grisalla ejecutadas con la técnica del óleo. La identificación de cada una de ellas se ha logrado gracias a los textos latinos que ilustran la vida de cada una de estas mujeres famosas y diosas que ponen de manifiesto sus virtudes: valor, pudor, castidad, riqueza, inteligencia o belleza, mostrándolas a modo de ejemplo. Los textos están escritos en dísticos elegíacos. Se han identificado las 12 mujeres que componen

CURSOS



Esquema de la disposición de las mujeres ilustres en la escalera del Palacio del Marqués de San Adrián.

un programa sobre la excelencia de la mujer, pensamiento muy en boga en el siglo XVI en toda la literatura feminista surgida en la época de la que es buen ejemplo el libro de Boccaccio "*De claris mulieribus*" que sobrepasa un centenar de mujeres y abarca desde Eva, diosas de la mitología, heroínas de la antigüedad griega y romana y concluye en Juana, reina de Nápoles. Las mujeres ilustres de Boccaccio se imprimió en Zaragoza en 1494. Pudo ser indudablemente una fuente textual, aunque no visual. En lo referente a las fuentes textuales conviene tener en cuenta que en el inventario de la biblioteca del marqués de San Adrián hay un considerable número de obras de autores clásicos. El autor del programa podría buscarse en Melchor Enrico o en Arbolanche del Estudio de Gramática de Tudela, que dominaban la mitología. El pintor del conjunto debe de ser el italiano Pietro Morone, natural de Piacenza, que busca la inspiración visual en el mundo de Rafael, que él conocía por su estancia en Roma.

CURSOS

Miércoles, 3 de septiembre de 2008

Visita al palacio Magallón

D^a. M^a Concepción García Gainza

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Visita de los alumnos del curso al Palacio de los Magallón.



CURSOS

Jueves, 4 de septiembre de 2008
Arte y devociones en Tudela entre los siglos XVI y XVIII

D. Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Un importante número de capillas de patronato, imágenes, lienzos y piezas de artes suentuarías de los siglos del Antiguo Régimen, en Tudela, han llegado hasta nuestros días, superando incluso las negativas consecuencias de la desamortización decimonónica. La aplicación del método histórico-artístico en su estudio nos revela todo el contexto en el que se gestaron, así como las razones que llevaron a sus promotores a realizar los encargos a determinados artistas, o a encargar fuera de los talleres de la ciudad sus proyectos.

Al igual que en otras localidades del mundo hispánico de aquellas centurias, las artes siguieron muy de cerca las devociones en boga, en sintonía y al servicio de las directrices de la Iglesia.

La Eucaristía, con un precedente bajomedieval en la Cofradía del Santísimo Sacramento, contó con un desarrollo excepcional tanto en el siglo XVI con la presencia en algunos retablos mayores del óculo expositor de filiación aragonesa, así como con el engrandecimiento de la procesión del Corpus. La llegada del siglo XVII y los ideales de la Reforma Católica trajeron como consecuencia el mayor culto eucarístico con la presencia de exuberantes tabernáculos para albergar ricos ostensorios y la fijación de fiestas arraigadas en la ciudad hasta el presente, como la fiesta de la Bajada del Ángel en la mañana del domingo de Resurrección, cuando Cristo Resucitado hecho Eucaristía sale al encuentro de su Madre en el incomparable marco de la Plaza Nueva. Tres textos dieciochescos relatan con bastante detalle ese verdadero signo de identidad de la ciudad a lo largo de los siglos.

Junto a la Eucaristía, los afectos de los tudelanos, tanto en el mundo oficial como en el familiar y conventual, se dirigieron hacia el misterio inmaculista, con el voto de la ciudad en tal sentido en 1619 y la celebración de un torneo, sin precedentes por su magnificencia, celebrado en 1620. Sucesivos acuerdos del Regimiento y del Cabildo colegial complementan y explican destacadas pinturas inmaculistas de Vicente Berdusán y otras llegadas desde Nueva España, Italia o la Corte madrileña.

En un clima de exaltación religiosa hay que contextualizar la presencia de distintas advocaciones marianas tanto en conventos (Merced, Carmen, Rosario), como en las antiguas parroquias. Entre estas últimas destacaron sendas capillas dedicadas a la Virgen de la Esclavitud -desaparecida- en la de San Juan, muy suntuosa y decorada con grandes lienzos del pintor aragonés Pablo Rabiella -actualmente en San Jorge el



CURSOS

Real-, y la de la Virgen de los Remedios, en San Nicolás, destrozada en las últimas décadas, pese a formar un delicado conjunto con pinturas, yeserías, azulejos, etc., que se pudo llevar a cabo en el segundo cuarto del siglo XVIII gracias a la munificencia de sus patronos: la noble familia de los Aperregui.

Los titulares de las parroquias y conventos también cuentan con destacadas representaciones que hablan de momentos álgidos en los afectos de sus devotos o, simplemente, de saneadas finanzas en las administraciones parroquiales. Particular importancia poseen en Tudela algunas representaciones del Sagrado Corazón de Jesús, en el antiguo templo de los jesuitas, en las Capuchinas y en la Compañía de María, testigos de toda una eclosión devocional e iconográfica a la que no era ajena cierta correspondencia entre el famoso P. Hoyos y algunos jesuitas residentes en la Tudela de mediados del siglo XVIII.

Las múltiples representaciones de Santa Ana, a cuyo patrocinio se encomendó el Regimiento de la ciudad en 1530, a raíz de una epidemia de peste, así como de otros santos protectores y sanadores como Santa Quiteria o San Babil, invocados contra la rabia o “contra todos los dolores”, cuentan con representaciones que hablan per se de comportamientos sociales.

Un repaso a las imágenes de los pasos de Semana Santa y a los escasos testimonios de arte belenístico completan, si cabe, el desarrollo de un calendario festivo repleto de una presencia importantísima del fenómeno religioso, en una sociedad mayoritariamente analfabeta que hacía de los medios orales y plásticos unos elementos básicos en la difusión cultural y catequética.



Juan Antonio Fernández
"Vista de la función del
Ángel y Procesión con el
Santísimo Sacramento
en Tudela", c.a. 1787.

CURSOS

Jueves, 4 de septiembre de 2008
**Visita guiada a los conventos de la Compañía de María,
Capuchinas y Dominicas de Tudela**

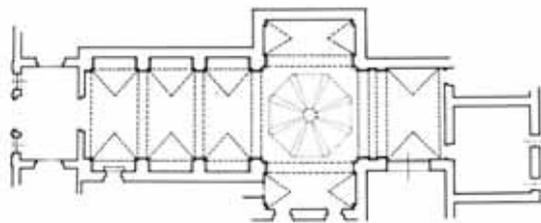
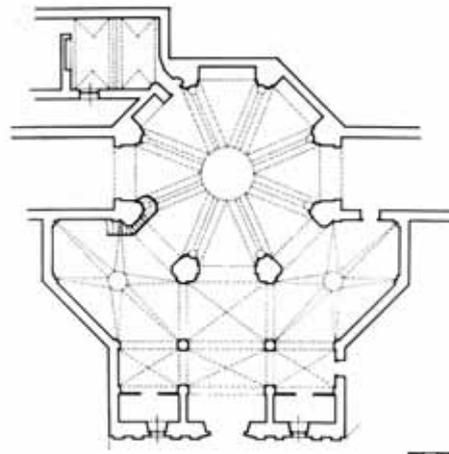
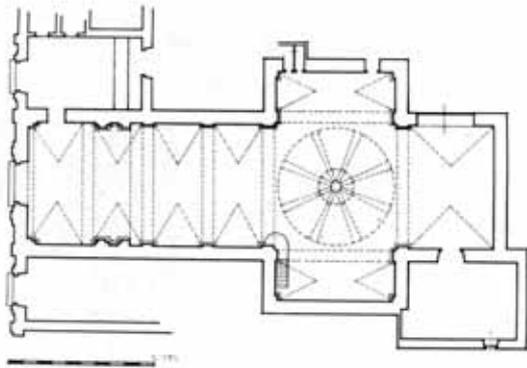
D. Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



Dos momentos de la visita a los conventos tudelanos.



Plano de Tudela. 1796.



Arriba-izquierda: Planta de la iglesia de las M.M. Dominicas. Fundación 1662. Iglesia: 1681-1689.

Arriba - derecha: Planta de la Compañia de Maria. Fundación 1687. Iglesia: 1732-1742.

Abajo: Planta de la iglesia de las M.M. Capuchinas. Fundación 1736. Convento: 1749-1753. Iglesia: 1732-1742.

CURSOS

Viernes, 5 de septiembre de 2008
Arte, memoria e identidad colectiva:
El monumento conmemorativo en la ciudad de Tudela

D. José Javier Azanza López
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

A lo largo del siglo XX y durante los primeros años del XXI, Tudela ha ido reuniendo en sus calles, plazas y jardines, un rico legado de escultura monumental que no sólo encierra en sí un interés artístico, sino también sociológico, por cuanto su presencia contribuye a definir la memoria e identidad colectiva de la capital ribera y de sus habitantes.

Dada su naturaleza especial, la comprensión de todo monumento conmemorativo implica el conocimiento de sus componentes formales, es decir, la ubicación del monumento, los materiales empleados en su ejecución, y la tipología y el estilo de la obra. Pero deben tenerse en cuenta igualmente aquellos aspectos relacionados con la gestión monumental, que hacen referencia a los motivos que justifican la realización del monumento, los promotores y la financiación del mismo, y el acto oficial de inauguración.

Desde el punto de vista formal, el monumento conmemorativo tudelano muestra gran variedad tipológica, desde la figura en pie hasta la estatuaria en grupo, pasando por el busto y el relieve escultórico. En cuanto a los artistas y tendencias, se inscriben en la corriente figurativa realista nombres como Fructuoso Orduna, Antonio Loperena, Ricardo Varela, el aragonés Ángel Bayod o el ovetense Mauro Álvarez. Otros artistas toman la figuración como punto de partida para sus obras, pero el resultado final muestra la influencia de diversas tendencias que abarcan desde la geometrización de Manuel Aramendia, hasta el organicismo de José Antonio Eslava, y el simbolismo de Martina Lasry y Pedro Jordán. Y no falta tampoco una interpretación conceptual e incluso abstracta de la escultura conmemorativa tudelana, propuestas que vienen de la mano del cascantino Manuel Clemente Ochoa.

En cuanto a la gestión monumental, aspecto fundamental es el del promotor o comitente que sufraga los gastos de la escultura conmemorativa. Gran importancia reviste igualmente el acto inaugural del monumento, al que en ocasiones se le hace coincidir con celebraciones festivas o actos públicos de diversa índole en la ciudad ribera, cuya simultaneidad le otorgaba mayor relevancia.

Una vez conocidos los aspectos generales en relación con el monumento conmemorativo tudelano, su estudio individualizado nos permite establecer cuatro grandes grupos, atendiendo a criterios iconográficos.





Izquierda:
Monumento a Sancho VII el Fuerte. Antonio Loperena, 1983.

Derecha:
Monumento a Fernando Remacha ("La Musa"). Pedro Jordán, 1998.

El primero engloba a los acontecimientos de naturaleza histórica, entre los que puede citarse el desaparecido Monumento a los Fueros (1967).

El segundo grupo lo constituyen los personajes históricos vinculados con la ciudad, y a su vez es susceptible de una subdivisión en tres categorías. En primer lugar, los monarcas: Sancho VII el Fuerte (Antonio Loperena, 1983), Muza ibn Muza (Antonio Loperena, 1996), Carlos III el Noble (Pedro Jordán, 1999). A continuación, los personajes vinculados a la política y beneficencia social: José María Méndez Vigo (Fructuoso Orduna, 1929), Padre Lasa (Pedro Jordán, 1997). Finalmente, el mundo de la literatura y las artes: José María Iribarren (Antonio Loperena, 1972), Benjamín de Tudela (Martina Lasry, 1984, y Ricardo Varela, 1994), Fernando Remacha (Pedro Jordán, 1998).

El tercer grupo está formado por los monumentos de naturaleza religiosa, muy vinculados a la devoción popular tudelana. Es el caso del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús (Víctor Eusa y C. Buzzi, 1942), del monumento al Corazón Inmaculado de María (Enrique Delso y Ángel Bayod, 1956).

Por último, un nutrido conjunto de monumentos tudelanos son de naturaleza simbólico-sociológica, bien por participar de un marcado componente simbólico, bien por estar relacionados con el mundo laboral ensalzando una profesión u oficio, bien por mantener vivo el recuerdo de determinadas costumbres y tradiciones arraigadas en la ciudad ribera. Es el caso del Monumento al Hortelano (Antonio Loperena, 1973), Monumento a la Jota (Antonio Loperena, 1985), Monumento a las Tres Culturas (Manuel Clemente Ochoa, 1997), Monumento a la Hortelana (José Antonio Eslava, 2002), Monumento al Violinista (Mauro Álvarez, 2002), Monumento a la Música Popular ("Atabal", Manuel Aramendia, 2003), Monumento a las Víctimas de la Guerra Civil ("Conciliación", Manuel Clemente Ochoa, 2006).

CURSOS

Viernes, 5 de septiembre de 2008
Tudela y la pintura navarra del periodo de entre siglos

D. Ignacio J. Urricelqui Pacho
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Durante el tránsito del siglo XIX al XX, Tudela no pasó de ser un foco pictórico de tercer orden, teniendo en cuenta que Pamplona, como capital de la provincia, fue un escenario de segunda categoría con relación a los principales centros artísticos del momento como Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia, etc. La existencia real de un ambiente artístico en Tudela en esas décadas dependió de que se dieran al menos cuatro factores fundamentales como fueron el impulso a la formación artística, a través de centros locales y de la concesión de pensiones y ayudas artísticas; el establecimiento de mecanismos de promoción -exposiciones, certámenes, concursos artísticos, etc.-; la presencia de una crítica de arte; y la labor de la clientela institucional y privada. Con relación a la formación artística, la Academia de Dibujo de Castel-Ruiz, activa desde el siglo XIX, permitió a los jóvenes artistas tudelanos iniciarse en los rudimentos del dibujo, si bien la carencia de una sólida política de pensiones y ayudas a la formación por parte de las instituciones locales dificultó el proceso. Tampoco hubo abundantes exposiciones, salvo algunas celebradas en los locales de Castel-Ruiz, lo que a su vez impidió que se consolidara una crítica de arte local y, con ella, una eficaz labor de clientela.

En cualquier caso, durante los años del período de entre siglos hubo varios artistas tudelanos de calidad que, además, estuvieron plenamente relacionados con el ambiente artístico de su tiempo tanto en Navarra como fuera de ella. Dentro de ellos, destacan con nombre propio Nicolás Esparza y Miguel Pérez Torres, el primero nacido en 1873 y el segundo en 1894, y que aunque de generaciones diferentes, contribuyeron al desarrollo del nivel artístico en la capital ribera, al menos en el campo de la pintura.

Nicolás Esparza se formó en la Academia Castel-Ruiz, si bien gracias a una ayuda de la Diputación de Navarra pudo estudiar durante la década de 1890 en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, adentrándose en una formación de tipo académica, sustentada en el dibujo, la composición y el modelado. Frecuentó las salas del Prado, copiando a maestros del pasado como Velázquez y Goya, o a artistas más contemporáneos, como José Benlliure o José Casado del Alisal, y participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con pinturas como “En la escuela”, con la que obtuvo en 1899 una mención honorífica, compartiendo premio entre otros



CURSOS



Miguel Pérez Torres,
"La confesión del
capuchino", c.a. 1922.

con un joven Pablo Ruiz Picasso, condecorado por el lienzo titulado "Ciencia y caridad". De regreso a Tudela, Esparza trabajó para el Ayuntamiento y para la clientela local, si bien el escaso ambiente artístico allí existente le llevó a presentarse en 1910 a las pruebas de oposición convocadas para cubrir la plaza de profesor de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Sestao. Obtenido el puesto, marchó allí, impartiendo clases y trabajando para la clientela vizcaína hasta su fallecimiento en 1928.

Por su parte, Miguel Pérez Torres inició su formación de forma autodidacta, aunque relacionándose con Javier Ciga, una de las figuras más destacadas de la pintura navarra de su tiempo. Gracias a una pensión de la Diputación de Navarra marchó a formarse a la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona, donde fue alumno de José Mongrell. Comenzó a participar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con lienzos como "La confesión del capuchino" o "En la Ribera de Navarra", pinturas dedicadas a las costumbres y los tipos riberos. De regreso, trabajó instalado en Tudela, tratando temas de tipos y costumbres de la Ribera. En sus obras, aparte del sentido costumbrista, parece advertirse en ocasiones una intencionalidad simbólica. En la década de 1930, recibió también clases en la Escuela Especial de Madrid, para dedicarse con posterioridad a la docencia primero en el Instituto de Tudela y, más tarde, en Pamplona, donde falleció en 1951.

Ambos artistas fueron "hombres de su tiempo", en el sentido de que vivieron las mismas experiencias que los artistas de sus respectivas generaciones, siempre dentro de unos ámbitos oficiales donde la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fueron referentes fundamentales en su formación y promoción. Su pintura siguió la senda del arte tradicional, correcto y de notable calidad técnica, atento al dibujo, la composición y el modelado, y a la aplicación de un colorido atento al natural, carente de experimentaciones plásticas, muy alejado de las tendencias modernizadoras de finales del siglo XIX y de las vanguardias de comienzos del siglo XX.

Aparte de Esparza y Pérez Torres, Tudela también vería nacer o trabajar en ella y en sus alrededores a otros pintores notables como el murchantino Jesús Basiano, o más discretos como José Serrano Amatriain, Florentino Andueza o Rosa Iribarren, sin olvidar que en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de Madrid se formaron en el período de entre siglos varios tudelanos cuyos nombres no nos dicen gran cosa a día de hoy pero que, en su tiempo, confirmaron la indiscutible preponderancia de este centro artístico así como la realidad artística de una ciudad de provincias. Hablamos de Francisco Jiménez Magadalena, matriculado entre 1877 y 1879; Gregorio Bernal Cabañas, entre 1886 y 1891; Félix Álava Escalada, entre 1899 y 1901; Luis Zapata Milán, entre 1899 y 1900; y Carlos Casuso Obeso, entre 1900 y 1906.



Nicolás Esparza,
"En la escuela", 1899.

CURSOS

Viernes, 5 de septiembre de 2008
Las Bardenas y la Mejana.
El paisaje y el bodegón en la pintura tudelana
 D. Manuel Motilva Albericio
 Director del Museo Muñoz Sola de Tudela

La Mejana, isla en el río, es un territorio de profunda personalidad geográfica e inequívoca demarcación que a pesar de su modernidad, (data como tal de principios del s. XIX), ha contribuido a definir la identidad de Tudela como productora de excelentes frutos de la huerta, haciendo de su nombre un sinónimo de calidad y que aparezca inseparable al de la propia urbe: Tudela y su Mejana.

A mayor distancia, en dirección noreste, se encuentran Las Bardenas Reales, amplio territorio de singularísima y compleja orografía cuyas arcillas cuaternarias se ven profundamente moldeadas por la acción del viento, la lluvia y la extremosidad de su clima, lo cual genera relieves de múltiples contrastes, formas caprichosas y violentos contraluces.

Por su distinguida peculiaridad estética ambos paisajes han sido tomados por los pintores como objeto preferente de sus cuadros, contribuyendo así a que dichos paisajes sean referenciales y se convierta en señas de identidad de nuestro territorio. A ellos volverán los pintores de manera reiterada para renovar de manera continua su diferente interpretación estética de los mismos a lo largo de todo el siglo XX.

Mejana, Bardenas, el Ebro, (con el puente) y el Moncayo, (que cierra al sur el límite natural del paisaje de La Ribera), son los cuatro elementos que conforman la genuina identidad del paisaje estético de Tudela, a los que han acudido los pintores como elementos insoslayables de referencia artística, mientras que las nuevas tendencias pictóricas advierten un menor interés en describirlos.

En lo que respecta al tratamiento del bodegón por los pintores locales, puede notarse que en sus cuadros predomina el matiz 'físico' de los objetos representados, en cuanto que tratan de realzar las calidades sensoriales de los mismos, multiplicando hasta la saciedad la representación de los productos 'típicos' de la huerta tudelana: toda clase de frutas y hortalizas pero sólo algo de caza, apenas cuadros de cocinas y muy poca atención a los cuadros de flores. Esta exaltación de lo sensorial, muy estimulada por el interés del público, dificulta que los pintores trabajen en los valores 'metafísicos' de los cuadros de bodegón, aspecto al que sólo prestan miramiento los pintores de raigambre académica pues las actuales tendencias, que cultivan principalmente los jóvenes artistas, centran su atención en los aspectos formales del bodegón y en las posibilidades que ofrecen los medios audiovisuales.



César Muñoz Sola.
"Bodegón con uvas".



CURSOS



La clausura del Curso de Verano 2008 "Acercar el patrimonio. Tudela", corrió a cargo de la profesora Dña. Asunción Domeño Martínez de Morentin, secretaria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Dña. Mercedes Pérez Lizar, Concejala de Educación y Centros Cívicos del M. I. Ayuntamiento de Tudela, y D. José Javier Azanza López, profesor de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

TUDELA

El curso de verano sobre el patrimonio de la ciudad reúne a 124 inscritos

La clausura será este viernes, y está compuesto por diversas charlas y por tres visitas guiadas

DN
Tudela

Un total de 124 alumnos participan en el curso de verano 'Acercar el patrimonio. Tudela', que se inauguró ayer en la sala de conferencias del palacio Decanal de la ciudad y que se prolongará hasta el viernes.

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra promueve este curso que tiene como objetivo primordial acercar el patrimonio tudelano a todas las personas interesadas a través de conferencias sobre la cultura, la historia y el arte en la ciudad desde la Edad Media hasta el siglo XX. Estas charlas se completan con visitas guiadas a diferentes monumentos artísticos y religiosos de la capital ribera.



Los alumnos del curso sobre el patrimonio tudelano asisten a una de las conferencias.

BLANCA ALDAMENDO

DIARIO DE NAVARRA
miércoles 3 de septiembre de 2008

CONFERENCIAS

Acercar el Patrimonio. Tudela. Sala de conferencias del Palacio Decanal de Tudela. A las 16.30 horas, conferencia de D. Javier Azanza López, *Arte, memoria e identidad colectiva: el monumento conmemorativo en la ciudad de Tudela*. 17.30 horas, pausa-café. A las 18 horas, conferencia de D. Ignacio J. Urricelqui Pacho, *Tudela y la pintura navarra del periodo de entre siglos*. A las 19 horas, ponencia de D. Manuel Motilva Albericio, *Las Bardenas y La Mejana. El paisaje y el bodegón en la pintura tudelana*. A las 20 horas, clausura.

DIARIO DE NAVARRA
viernes 5 de septiembre de 2008



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CURSO DE VERANO ACERCAR EL PATRIMONIO. TUDELA 2, 3, 4 y 5 de septiembre de 2008

Lugar: Sala de conferencias del Palacio Decanal de Tudela.
Horario: 16.30 h. a 20 h.

PROGRAMA:

Martes, 2 de septiembre de 2008.
16.40 h. La escultura medieval en Tudela. Dña. Clara Fernández-Ladrada. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
18.30 h. Santa María de Tudela y la arquitectura medieval del Valle del Ebro. D. Javier Martínez de Aguirre, Universidad Complutense de Madrid.
19.30 h. Relaciones genéticas entre Aragón y Navarra en el siglo XIV: el caso de la catedral de Tudela. Dña. Carmen Lacarra, Universidad de Zaragoza.
20.30 h. Visita guiada al Cuartro de la Catedral de Tudela.

Miércoles, 3 de septiembre de 2008.

16.30 h. Arquitectura y ciudad en el siglo XVI. Dña. María Josefa Sanja Castilla, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
18 h. Mujeres fuera del Hoguero en el Palacio del Marqués de San Adrián. Dña. M^{ra} Concepción Garza Casco, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
19 h. Visita al palacio del Marqués de San Adrián.

Jueves, 4 de septiembre de 2008.

16.30 h. Arte y devoción en Tudela entre los siglos XVI y XVII. D. Ricardo Ferreras Graña, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
18 h. Un espacio para la fiesta: la Plaza Nueva. D. JAVI SEGURA, Arqueólogo del Ayuntamiento de Tudela.
19 h. Visita guiada a los conventos de la Compañía de María, Capuchinas y Dominicas de Tudela.

Viernes, 5 de septiembre de 2008.

16.30 h. Arte, memoria e identidad colectiva. El monumento conmemorativo en la ciudad de Tudela. D. Javier Azanza López, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
18 h. Tudela y la pintura navarra del periodo de entre siglos. D. Ignacio J. Urricelqui Pacho, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
19 h. Las Bardenas y La Mejana. El paisaje y el bodegón en la pintura tudelana. D. Manuel Motilva, Director del Museo Muñoz Sola de Tudela.

Periodo de matriculación:

Hasta el 22 de agosto, inscripción gratuita.
SACIS TNU: 948 425 810.
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.
TNU: 948 425 800 (ext. 2096).
e-mail: cpatrimonio@unav.es • www.unav.es/catedrapatrimonio

IMPULSORA:



COLABORA:



GOBIERNO DE NAVARRA

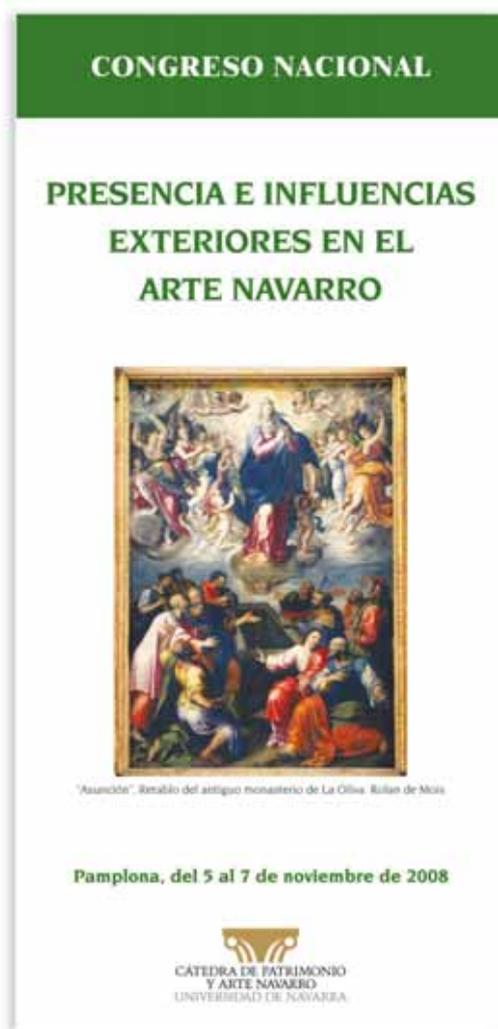
GOBIERNO DE ESPAÑA

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO

DIARIO DE NAVARRA
domingo 10 de agosto de 2008

CONGRESO



Congreso Nacional Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro

Lugar: Universidad de Navarra

Fechas: 5, 6 y 7 de noviembre de 2008

Organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Patrocinado por el Gobierno de Navarra

CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Apertura

Lugar: Aula Magna (Edificio Central, Universidad de Navarra)



Arriba, de izquierda a derecha:

D^a. M^a Concepción García Gainza, D. Jaime Aurell, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras (UN), D. Carlos Pérez-Nievas, Consejero de Educación del Gobierno de Navarra y D. Ricardo Fernández Gracia.

Abajo:

Asistentes al Congreso Nacional, celebrado en el Aula Magna del Edificio Central.

Foto: Diario de Noticias



CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Románico

El arte románico en Navarra: coordenadas de creación y paradigmas de estudio

D. Javier Martínez de Aguirre Aldaz

Universidad Complutense de Madrid



El arte románico se impuso en Navarra sobre un prerrománico escasamente desarrollado. La cripta y la iglesia de San Salvador de Leire (1057), edificadas por iniciativa de un abad y un rey pamploneses conocedores de otros territorios, introdujeron novedades de gran trascendencia en la propia concepción del edificio y en la mayor parte de los elementos constructivos. En 1089, el monarca aragonés Sancho Ramírez promovió Santa María de Ujué, cuya arquitectura, al igual que la ornamentación escultórica, deriva principalmente de la catedral de Jaca. La iniciativa de construir una nueva catedral de Pamplona (1100-1127) correspondió a un obispo francés (Pedro de Roda) para quien trabajó Esteban, un arquitecto venido de Santiago de Compostela. Su edificación dejó amplias secuelas en el reino, ya que sus soluciones planimétricas y de alzado, derivadas de la seo compostelana y de Saint-Sernin de

Interior de la capilla lateral de Santa María de La Oliva.



Toulouse y algunas de ellas muy peculiares, fueron adaptadas a las necesidades concretas de monasterios (Irache), iglesias "urbanas" (Sangüesa, Aibar), parroquias rurales (San Martín de Unx) o dependencias de la catedral (Zamarce). El eco de la fábrica catedralicia perduró a lo largo de generaciones, hasta finales del siglo XII o aún más allá (Cizur Menor, Badostáin). En el último tercio del siglo XII irrumpieron nuevas influencias foráneas especialmente en los grandes monasterios cistercienses (La Oliva, Fitero), que pronto se combinaron con tradiciones locales en Santa María de Tudela o en Eunate.

CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Románico

La miniatura navarraD^a. Soledad de Silva y Verástegui

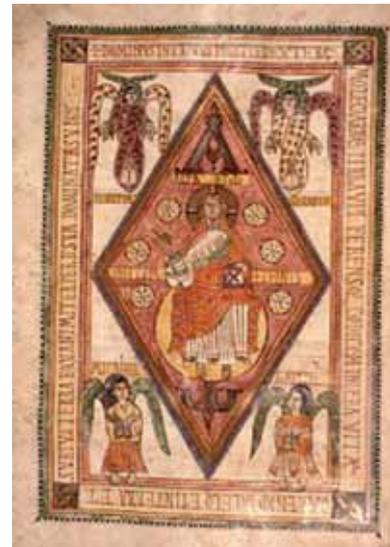
Universidad del País Vasco



Fundados en el primer tercio del siglo X por los reyes de Pamplona, a raíz de la reconquista del territorio de la Rioja por Sancho Garcés I, en el año 923, los monasterios de San Martín de Albelda y de San Millán de la Cogolla desplegaron a lo largo de siglo y medio una intensa actividad en sus respectivos escritorios. Junto a la copia y transmisión de numerosos textos y códices se procedió también a su ilustración. Se estudia en esta Ponencia la función que tuvo la miniatura en cada uno de los diferentes tipos de manuscritos que fueron elaborados, según su uso y destino. Se consideran en primer lugar los libros ilustrados para la antigua liturgia hispana, tanto para la celebración de la Misa como para el oficio divino. En segundo lugar, se tratan los textos e imágenes que fueron destinados principalmente para la práctica de la “lectio divina” y finalmente, el programa iconográfico de la Colección Canónica Hispana, todavía vigente, lo mismo que la liturgia visigótica, hasta bien avanzado el siglo XI. A partir de 1076, ambos monasterios pasarán a la órbita política del reino castellanoleonés al ser conquistada la Rioja por Alfonso VI.

Se concluye que durante el período pamplonés, el más brillante de su trayectoria artística, ambos monasterios revivieron un neovisigotismo iconográfico que tuvo sus manifestaciones paralelas en otros ámbitos de la cultura y en los ideales a los que aspiraban tanto la Iglesia como la Monarquía de Pamplona. Sin embargo, esta tradición hispana fue enriquecida por las influencias foráneas provenientes tanto de la Francia carolingia como del mundo musulmán. Además, los miniaturistas de Albelda y San Millán desarrollaron su cometido en estrecho contacto con la labor realizada por otros artistas que trabajaron en los escritorios de otros monasterios del condado de Castilla y del reino astur-leonés, lo que se evidencia en los influjos recíprocos que tuvieron lugar entre unos y otros a lo largo de los siglos X y XI.

“Códice Vigiliano o Albeldense”, M^o de San Martín de Albelda, 976.



CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Gótico

El gótico navarro en el contexto hispánico y europeo

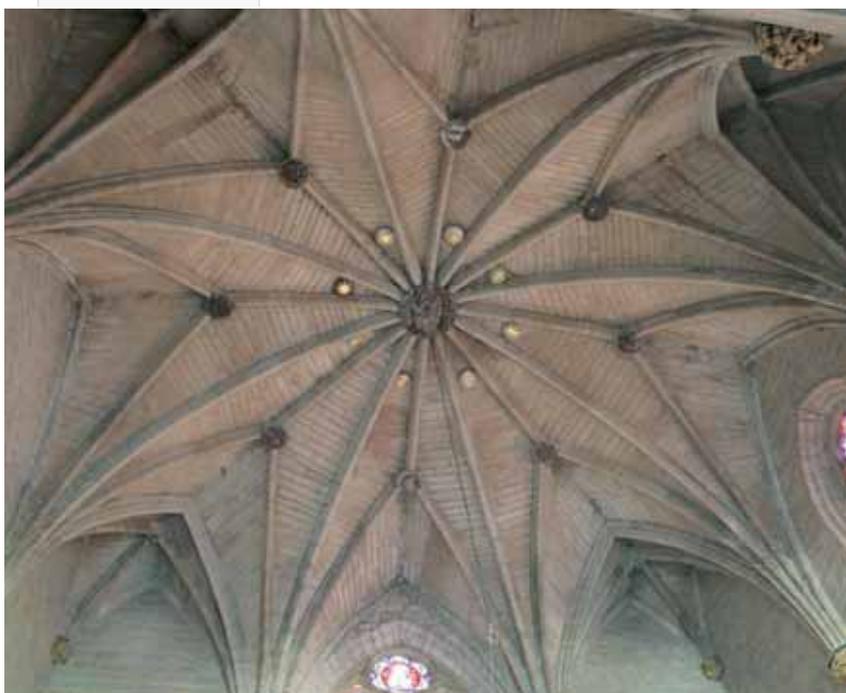
D^a. Clara Fernández-Ladreda Aguadé

Universidad de Navarra



Durante el Gótico Pleno (1200-1276) el influjo foráneo será puntual y no tendrá casi eco. Procede, en general, de Francia, tanto en el caso de la arquitectura y escultura monumental, como en el de las piezas importadas. En el Gótico Radiante (1276-1387) la influencia exterior es más amplia. En la arquitectura y escultura monumental, el principal foco receptor es la catedral de Pamplona, claustro y dependencias, donde trabajan maestros franceses (Miguel y Arnalt Puysseveler) e ingleses conocedores del arte francés (Guillermo Inglés). A su vez, ella ejercerá un gran ascendiente sobre el arte navarro y alavés. Destacan también las piezas importadas: de Francia (vírgenes de Roncesvalles y Huarte, y relicario del ajedrez de Carlomagno), Italia (Cristo de Puente la Reina) y Cataluña (Virgen de Sorauren). En el reinado de

Sala Capitular,
catedral de
Pamplona.



Carlos III y sucesores (387-1441) sobresalen las obras de promoción real, simultáneamente abiertas al influjo exterior e influyentes de cara al interior. En escultura destacan Jehan Lome y su taller, autores de la tumba real, que traen a Navarra el estilo borgoñón. Entre las piezas importadas citaremos el retablo de las Navas, primer retablo esculpido de Navarra. El Tardogótico (1441-1512) es una etapa artísticamente pobre. Lo más destacado son las obras importadas de Castilla (Cristo de Viana, Virgen de Marañón) y Países Bajos meridionales (Virgen de Cortes, Santa Ana de Tudela y retablo de Artajona).

CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Gótico

**Pintura gótica en Navarra y
sus relaciones con las corrientes europeas**D^a. Carmen Lacarra Ducay

Universidad de Zaragoza



La escuela de pintura mural gótica en Navarra alcanza su mayor nivel de calidad durante el siglo XIV. Es en los centros urbanos donde se establecen las sedes reales, aquellos en los que se encuentran los principales talleres artísticos, de donde surgen las obras más refinadas: así sucede en las ciudades de Pamplona, Olite, Tudela, Sangüesa y Tafalla. La documentación custodiada en los archivos de Navarra proporciona datos de autores y de obras a partir de la segunda mitad del siglo XIV y para la centuria siguiente. Con anterioridad se encuentran algunas decoraciones murales con inscripciones que proporcionan información sobre el nombre del pintor, como Juan Oliver para el refectorio de la catedral de Pamplona, y Roque para la iglesia de San Saturnino de Artajona, la fecha de su realización y sus patrocinadores, algo poco común fuera de Navarra.

Las obras de pintura mural gótica descubiertas con anterioridad a 1950 se encuentran en buena parte reunidas en el Museo de Navarra en Pamplona.

Algunas ya eran conocidas desde los siglos XVIII y XIX pero será durante la segunda mitad del siglo XX cuando se inicie un estudio sistemático de las obras conservadas y se logre la localización de otras que se ignoraban.

Los importantes hallazgos de pinturas murales efectuados en los últimos años (en Pamplona, Olite, Sangüesa y Ororbia), han proporcionado nuevos datos a lo ya conocido que permiten establecer otras relaciones con las corrientes europeas contemporáneas o confirmar las ya establecidas. Los lazos que se hacen notar con los muralistas del Languedoc y de la Provenza así como con los maestros de la miniatura y de la vidriera, de Inglaterra y Francia, deben ser ampliados con modelos de los territorios vecinos, aragoneses y riojanos, tanto desde el punto de vista estilístico como iconográfico para alcanzar una mejor comprensión del fenómeno artístico navarro.

CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Gótico

Le Maître de Rieux et son influence dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne

D^a. Michelle Pradalier Schlumberger

Universidad de Toulouse



El denominado “maestro de Rieux” es considerado el escultor más importante del período gótico en Toulouse y el Languedoc. Trabajó entre 1330 y 1350, destacando en su producción un ciclo de estatuas destinadas a la capilla funeraria del obispo Jean Tissandier, en el convento de los Franciscanos de Toulouse, y el sepulcro de Hugo de Castillon en Saint-Bertrand de Comminges. Su influencia en Pamplona fue muy importante, quedando su labor reflejada de un modo especial en la Puerta del Amparo de la catedral, que lleva su huella.



Tímpano de la Puerta del Amparo, catedral de Pamplona.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Renacimiento

Eclosión y desarrollo del Renacimiento en NavarraD^a. María Concepción García Gainza

Universidad de Navarra



Tras el período medieval, siempre muy valorado, el siglo XVI, el Renacimiento, se nos muestra como un período de especial brillantez, que se produce en un nuevo contexto histórico, el fin de las guerras civiles que asolaron el reino en la segunda mitad del siglo XV y la unión de Navarra a Castilla. Esta nueva situación va a suponer en lo artístico que Navarra deje de mirar a Francia y abra las puertas a Aragón y a Castilla.

Asistimos en este siglo a una reactivación artística debida entre otras causas al aumento de población que motivará la ampliación de las viejas iglesias medievales y la construcción de otras de nueva planta abandonando las partes altas de las poblaciones donde habían sido colocadas por razones defensivas y buscando los llanos. También se intensifica la construcción de retablos de pintura y escultura, así como la realización de obras de platería, bordado aprovechando para ello una mejora económica general que afectará no sólo a Navarra sino a toda la península.

La existencia en la época de grandes promotores y mecenas sobre todo obispos y grandes eclesiásticos además de algún noble o rico mercader harán posible la construcción de grandes conjuntos o ricas obras de arte en las que se irán introduciendo las nuevas formas del Renacimiento procedentes de Italia.

Las formas italianas se introducen desde Aragón, desde el potente foco de Humanismo de Zaragoza y el más secundario de Tarazona y afectan primero a lo ornamental y después a las órdenes clásicas y cubiertas en lo que se refiere a la arquitectura y a la perspectiva y proporciones en lo que afecta a las artes figurativas.

Digno de destacarse es la presencia de maestros franceses, flamencos y algún italiano que desempeñarán un papel importante en la difusión de novedades italianas sobre todo en la época del emperador y en menos medida en el período de Felipe II.

La construcción gozó de gran actividad y dio como resultado una gran floración de grandes iglesias pertenecientes al Gótico-Renacimiento o Gótico-tardío y en número menor con portadas o estructuras clásicas como Viana, Los Arcos, Lerín o Larraga más un pequeño grupo de iglesias baztanesas. Característica es la presencia de clanes de canteros vascos que llegaron a cabo estas iglesias como los Landerrain, los Iriarte

CONGRESO



Aguire o Villarreal. Carácter especial tiene el capítulo de arquitectura de ladrillo y yeso de la Ribera Navarra. En la escultura se pone de relieve las influencias aragonesas predominantes y riojanas que inspiran a muchos retablos navarros incluidos algunos del foco de Pamplona del que se difundirá el romanismo en el período de Felipe II.

La pintura inspirada por grabados germánicos, flamencos e italianos se desarrollará en un doble lenguaje italiano y flamenco en lo que se refiere a los pintores de Pamplona y más puramente italianizante en la Ribera Navarra con las obras de grandes pintores venidos de Zaragoza como Paulo de Schepers, Rolan Mois, Vallejo Cósida, o Pedro Pertús junto al italiano Pietro Morone que dejarán entre otros los retablos de La Oliva, Fiteiro y Tulebras.

Portada de la Parroquia de Santa María de Viana.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Renacimiento

Relaciones entre la Ribera Navarra y Aragón

D. Jesús Criado Mainar

Universidad de Zaragoza



La instalación en Tudela en 1519 del escultor normando Esteban de O Bray (1519-1551, †1551) supone el inicio de una nueva etapa en el campo de las artes plásticas en la Ribera de Navarra caracterizada por la introducción de los principios del Renacimiento en detrimento de los del Gótico final, bien representados aquí por el retablo mayor y la sillería coral de la seo tudelana. Además, inaugura una larga fase de contactos con centros creadores aragoneses como Tarazona -de cuyo obispado formaron parte muchas poblaciones riberas hasta 1783- o la algo más lejana Zaragoza.

La fase inicial de este proceso, que denominamos *Primer Renacimiento (1519-1550)*, está marcada por la actividad de O Bray en Tudela -en especial, en la magnífica reja del coro catedralicio-, Tarazona y Calatayud, ciudades en las que también desempeñó un papel de primer orden en la difusión del nuevo lenguaje de inspiración anticuaria; asimismo por la labor de un equipo de entalladores franceses afincados en Tarazona que tiene en Baltasar Febre de Arrás (1536-1543, †1544) a su miembro de mayor entidad. Sin embargo, en el campo pictórico se deja sentir la incipiente influencia de los obradores zaragozanos, en particular el de Pedro de Aponte (1502-1530, †1530), responsable desde 1525 del retablo mayor de la parroquia de Cintruénigo, sin concluir en el momento de su muerte y en el que el maestro hace gala de una formación de ascendente nórdico actualizada en clave renaciente merced al uso de estampas.

La siguiente etapa es la del *Segundo Renacimiento (1550-1580)* y se corresponde en la escultura con un momento de continuidad que tiene en Domingo Segura (1544-1574), un maestro formado en los talleres de Sangüesa y Zaragoza, a su principal protagonista, y en el retablo de la parroquia de la Magdalena (1551-1556) su creación más representativa; también trabajó en la Ribera por esos años Pierres del Fuego (1529-1566, †1566), otro de los escultores normandos afincados en Tarazona.

En estas décadas la pintura cobra el protagonismo del que había carecido en la fase anterior gracias al trabajo de un buen número de pintores zaragozanos entre los que sobresalen Jerónimo Vallejo Cósida (1527-1591, †1592), autor del retablo mayor (ca. 1565-1570) del monasterio de Tulebras, y Pietro Morone (1542-1576, †1577), a quien se deben los paneles del retablo titular (1569) de Fustiñana y la fantástica serie de mujeres ilustres

CONGRESO



Virgen de la Esclavitud.
Parroquia de Santa María
Magdalena de Tudela.
Baltasar de Arrás, 1541. Foto
Rafael Lapuente.

de la escalera (ha. 1569) del palacio de Pedro Magallón en Tudela. El contrapunto local lo aporta Rafael Juan de Monzón (1553-1571), un modesto pintor de formación rafaelesca con taller radicado en Tudela y autor del retablo de la parroquia de San Nicolás de Tudela, que también trabajó en alguna oportunidad en Aragón.

En la última fase del proceso, que denominaremos *Clasicismo contrarreformista (1580-1615)*, la escultura protagonizará la inversión de las influencias entre ambos territorios. Es importante subrayar que desde 1583 consta la presencia en Tudela de Bernal Gabadi (1562-1600, †1601), antiguo colaborador de Gaspar Becerra en el retablo titular (1558-1563) de la catedral de Astorga y que, sin duda, jugó un papel destacado en la introducción del nuevo repertorio romanista. Si todavía en 1577 el bilbilitano Juan Martín de Salamanca (1547-1580, †1580) contrató el retablo mayor de la parroquia de Valtierra, tras su muerte la empresa pasaría a escultores navarros más innovadores. Lo mismo sucedió cuando algunos años después se puso en marcha la realización del retablo mayor (1592-1601) de la parroquia de Cascante, compartido por Pedro González de San Pedro (1580-1608, †1608) y Ambrosio Bengoechea (1581-1623, †1625), discípulos de Juan de Anchieta que durante esos años recibieron otros encargos en Tarazona y su entorno, entre los que sobresale por su calidad el precioso retablo de San Clemente (ha. 1594-1596) de la seo turiasonense.

La pintura de esta etapa final está protagonizada por Juan de Lumbier (1578-1626, †1626), un pintor de Pamplona que se formó en Zaragoza con Pedro Pertús menor (1562-1583, †1583) para más tarde, en los años ochenta, abrir taller en Tudela. Sus creaciones, de gran calidad, se distribuyen entre la Ribera y las comarcas aragonesas de Tarazona y Borja. Sus modelos figurativos se inspiran en los magníficos retablos titulares que los artistas flamencos Rolan Moys (1571-1592, †1592) y Paulo Scheppers (1566-1575, †1577) hicieron para los monasterios cistercienses de La Oliva (1571-1589) y Fitero (1590-1591), las obras de pincel más sobresalientes ejecutadas en este momento en el territorio de la merindad, y también en el notable retablo de San Martín de Tours (1577-1579) de la seo tudelana, cuyos interesantísimos paneles son obra de Pertús, que los materializó mientras Lumbier estaba enrolado en su obrador.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Renacimiento

**El taller pictórico de Sangüesa
en el primer Renacimiento y su filiación aragonesa**

D. Pedro Luis Echeverría Goñi

Universidad del País Vasco



Si el taller pictórico de Pamplona y las intervenciones de los pintores de Zaragoza y Tarazona en la Ribera de Navarra en el siglo XVI son bien conocidos, no ocurría lo mismo con un inédito taller local de Sangüesa hasta que en el año 2005 abordamos su estudio por vez primera. La desaparición y dispersión de muchas de las obras realizadas por los pintores sangüesinos justifican este olvido y obligan a una investigación reconstructiva. Los requisitos que acreditan la condición de Sangüesa como un taller pictórico son unos orígenes formativos tardogóticos a fines del siglo XV y en el primer tercio del siglo XVI, una cronología precisa para un Primer Renacimiento (1529-1558) durante el reinado de Carlos I, el protagonismo de sus pintores-empresarios que contratan no solo todas las labores pictóricas sino también la obra de talla que ejecutan por medio de especialistas y la presencia de clanes y dinastías artísticas entre las que destacan las de los Sarasa y los Arara. Se constata la vinculación y dependencia del gran foco artístico de Zaragoza, donde aprendieron nuestros “pintores de retablos”, que colaboraron con imagineros allí establecidos y donde adquirirían los panes de oro, los pigmentos y las estampas, un mercado comarcal bien delimitado hacia iglesias de pueblos de la merindad, las Altas Cinco Villas (la Valdonsella perteneció al obispado de Pamplona) y la Jacetania, así como la condición de Sangüesa como jalón fundamental de la ruta jacobea que propició un ambiente internacional con numerosos maestros de la talla galos y flamencos allí establecidos. Significativa es también la producción regular de obras con sesenta retablos documentados y atribuidos solo a los dos Sarasa y Antón de Arara, de los que han desaparecido más de la mitad.

En la génesis de estas tablas intervienen los grabados en los que se basan, el dibujo que las precede (subyacente) y las perfila (líneas y contornos) y la pintura, principalmente al óleo. La temprana implantación de la imprenta en Zaragoza permitió la presencia de misales ilustrados y, sobretudo, la adquisición de estampas de grabadores alemanes, singularmente de Alberto Durero que explican el carácter expresivo del Primer Renacimiento. Una asimilación más plena del Manierismo coincide con la utilización de los grabados que divulgan la obra de Rafael y Giulio Romano, sobretudo de Marcanto-

CONGRESO



Retablo de la Virgen del Rosario (antiguo retablo mayor de Arce). Parroquia de San Juan Bautista. Burlada.

nio Raimondi, y alternan con los de Durero. Las pinturas lineales responden a un estilo manierista con figuras de canon alargado y paleta colorista, con desinterés por los fondos o uso de unas perspectivas monofocales y frontales, paisajes “cuatrocentistas” y abundantes incorrecciones y desproporciones. Su iconografía es repetitiva con santos aislados, emparejados o en tripletas, Calvarios durerianos, dramáticas Lamentaciones sobre el cuerpo de Cristo muerto y algunos temas de gran acogida popular como Santa Ana Triplex. Los pintores más importantes del taller de Sangüesa fueron Pedro de Sarasa II y Antón de Arara.

Pedro de Sarasa y Navardún, jefe de un taller muy activo no solo en Navarra sino también en la comarca de Jaca, repite en sus tablas manieristas unos tipos físicos característicos, cargados de ingenuismo, desproporciones e inscripciones didácticas. En su obra predominan los santos frontales ante fondos neutros, en tanto que sus composiciones más logradas son fruto de la simplificación y adaptación de grabados alemanes. Activo entre 1529 y 1544, las obras más representativas de su producción que fue muy abundante se localizan en Sangüesa, Tafalla, Gallipienzo, Ilúrdoz, Castiliscar (Zaragoza), junto a otras de su círculo en Pamplona (Mendinueta), Ustárroz y Barañain (Larrángoz). En la obra de Antón de Arara, activo entre 1530 y 1558, se constata una mejor asimilación del lenguaje manierista del Alto Renacimiento italiano con mejores estudios anatómicos y de perspectiva e incorporación de ruinas y arquitecturas clasicistas, aunque todavía con una falta de integración de unas figuras demasiado monumentales. Todo ello se debe al empleo de estampas de Durero actualizadas y sobretodo de grabados rafaelescos a los que luego se dota de una amplia paleta de colores tornasolados. El grueso de su obra se localiza en Aragón (Mianos, Uncastillo y Ejea de los Caballeros), si bien la obra de referencia por conservarse el contrato es el retablo de Santa Marta de la Capilla del Museo de Navarra en Pamplona, pudiéndosele atribuir otros retablos como el que presidió la iglesia de Arce (Burlada) y obras dentro de su círculo como el de la ermita de San Pedro en Jaurrieta. Aunque muestra temas habituales en la obra de este pintor, el retablo lateral de la Virgen de Ardanaz de Izagaondoa es obra de inferior calidad.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Barroco

**Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra
durante los siglos del Barroco**

D. Ricardo Fernández Gracia

Universidad de Navarra



La historia del arte de los siglos XVII y XVIII en Navarra cuenta ya con abundantes datos sobre maestros, comitentes y fechas en las que se realizaron notables obras. Los estudios de las últimas décadas han hecho posible su conocimiento, en paralelismo con el interés que ha suscitado la cultura y el arte del periodo Barroco. A partir de todas esas referencias, se impone la realización de algunas reflexiones sobre la recepción, significado y valoración tanto de las obras importadas, la presencia de artistas foráneos y del papel que desempeñaron en su realización algunos promotores y mentores.

A través de cuatro puntos nos acercamos al conocimiento de singulares bienes culturales. En primer lugar pasaremos repaso a la historiografía, para pasar después a valorar las obras importadas, el papel de los promotores y los artistas foráneos establecidos en estas tierras.

La valoración y contextualización en su justa medida de las noticias documentales para comprender en su verdadera dimensión los bienes culturales y hacer de ellos una lectura en clave cultural es, por tanto, uno de los objetivos para quien se acerque a todas esas obras, con el convencimiento de que la meta del historiador del arte es el qué, quien, cuándo, dónde, porqué, para qué y cómo de las obras que llegaron de allende las fronteras navarras, como dádivas de patronos y donantes o bien se realizaron en ciudades y villas del Reino por maestros que se trasladaron ex profeso para ello.

En muchos casos, la llegada de las nuevas corrientes artísticas estuvo motivada por la barroquización del protocolo y ceremonial de las instituciones navarras, como la Diputación del Reino, los ayuntamientos o el cabildo catedralicio de Pamplona. Los nuevos usos y costumbres, así como la organización de grandes fiestas relacionadas con acontecimientos de la casa real, inauguraciones de edificios o festejos religiosos hicieron que los referentes de allende las fronteras navarras se convirtieran en continuos referentes.

Para las grandes capillas de los patronos en Pamplona, Tudela y otras poblaciones se requirieron planos y pareceres de maestros riojanos, guipuzcoanos, madrileños o aragoneses. Cofradías como la de San Gregorio Ostiense y grandes parroquias, con medios económicos y excelentes relaciones fuera del Reino, también requirieron

CONGRESO

la presencia de artistas foráneos en aras a sorprender con sus nuevos proyectos. A las instituciones civiles y religiosas hay que sumar los prohombres de la nobleza, la iglesia o la administración, sus patronatos, sus residencias y sus regalos.

Por lo que respecta a lugares de donde llegaron las piezas de arte mueble hay que señalar la importancia que reviste durante el siglo XVII el número de lienzos de pintura madrileña que llegaron a distintos lugares, en un siglo como aquel de verdadero triunfo de la pintura. El siglo XVIII, por el contrario, verá arribar desde Madrid un gran conjunto de esculturas de los mejores maestros como Olivieri, Luis Salvador Carmona o Roberto Michel.

Desde Aragón, en sintonía con los siglos anteriores, siguieron existiendo importantes vínculos, al igual que con algunas zonas de Castilla. De especial significación son todas las piezas de plata, marfil, tejidos y lacas que llegaron desde Nueva España y otros territorios de Indias. Otros territorios europeos como Nápoles, Roma y Flandes también figuran entre los de origen de destacadas piezas del patrimonio navarro de los siglos del Barroco.

Finalmente hay que hacer mención a la presencia de artistas extranjeros y de otras regiones peninsulares que se establecieron, temporal o definitivamente en Navarra, aportando ideas, formas y maneras novedosas, así como a las particulares vías de llegada de proyectos arquitectónicos y de arte mueble por parte de las pujantes órdenes religiosas.



Pinturas aragonesas del siglo XVIII de la capilla de la Virgen de la Barda en el monasterio de Fitero.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Barroco

El arte hispanoamericano en NavarraD^a. Carmen Heredia Moreno

Universidad de Alcalá de Henares



En el Segundo Congreso General de Historia de Navarra celebrado en Pamplona en septiembre del 1990 se impartieron dos ponencias sobre el arte hispanoamericano existente en el Antiguo Reino, que supusieron las primeras aproximaciones globales a este complejo tema. Se trató ahora de realizar una revisión crítica del estado de la cuestión planteado entonces, para profundizar y completar nuestro conocimiento sobre el patrimonio artístico ultramarino que ha llegado a nuestros días.

Las cuestiones principales revisadas fueron las siguientes. En primer lugar se procedió a efectuar una síntesis historiográfica para incorporar las investigaciones publicadas en las dos últimas décadas. A continuación se realizó un nuevo análisis global del arte hispanoamericano navarro, prestando atención preferente a los siguientes aspectos. Por una parte, a la procedencia, transporte y destino de las obras. Por otra, a los indianos navarros y a sus circunstancias sociales, económicas y religiosas. También a las propias obras y a sus peculiaridades estilísticas, iconográficas, de autorías y de marcajes. Por último, se añadió un apartado sobre las mercancías artísticas de procedencia oriental que llegaron a Navarra vía México, en el galeón de Manila.

Este nuevo análisis sirvió para profundizar en los contenidos, precisar cronologías, sugerir aspectos inéditos o, en su caso, rectificar las atribuciones o la procedencia de determinadas obras. Con todo ello se intentó ofrecer una visión de conjunto lo más ajustada posible sobre la problemática del Arte Hispanoamericano en Navarra y sobre cómo, por qué y para qué se produjo esta importante afluencia de piezas trasatlánticas a lo largo de varios siglos.

Francisco de
Peña Roja?
Custodia, México,
c. 1750-60.
Parroquia de
Arraiz.



CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Barroco

Navarra y la Contrarreforma: una nueva imagen religiosa

D. Jesús Rivas Carmona

Universidad de Murcia



Las empresas artísticas que bajo patrocinio del obispo don Antonio Zapata se llevaron a cabo en la Catedral de Pamplona, por los años finales del siglo XVI, y el informe del arquitecto Santos Ángel de Ochandátegui sobre la reforma de ese mismo templo, fechado en 1800, pueden servir de referencia para marcar la etapa correspondiente a la Contrarreforma en Navarra. Bajo su impacto se produjo un gran desarrollo de las artes, a fin de adecuar los templos del viejo reino a su específico programa de renovación religiosa y litúrgica. La propia Catedral de Pamplona da un buen ejemplo de ello, al igual que otros grandes templos navarros así como las parroquias y los conventos. Estos últimos adquirieron particular importancia, ya que en ellos se impuso un tipo de iglesia específicamente contrarreformista y muy adecuado para el culto y la devoción, al tiempo que un retablo monumental, también muy oportuno para la exaltación religiosa. De esta manera Navarra acabó por adquirir una nueva imagen religiosa, que curiosamente debió mucho a la aportación foránea, como ponen de manifiesto la contribución de las órdenes religiosas y la de los obispos, decisivas en la introducción de nuevos modelos y referencias artísticas.

El mencionado Zapata emprendió dos empresas fundamentales en la implantación de la Contrarreforma en la Catedral de Pamplona y, por extensión, en toda Navarra; a saber, el retablo mayor y las andas de plata para el Santísimo Sacramento. Uno y otras sirvieron para dar cumplimiento a la característica exaltación contrarreformista de la Eucaristía, que de este modo contribuyeron a magnificar su protagonismo y, a su vez, a dar unas pautas. Ese mismo retablo de la catedral también incorporó a la Virgen titular, Nuestra Señora del Sagrario, que en este caso testimonia el valor concedido a la veneración mariana. La exaltación del culto a la Virgen trajo consigo la construcción de templos, capillas y retablos consagrados a ella, que por su número y relevancia alcanzan a ser un capítulo fundamental del arte navarro de la época. Especial interés tiene, por su significación contrarreformista, la devoción a la Inmaculada Concepción, que incluso propició que se erigiera en Cintruénigo una de las primeras iglesias dedicadas en España a tal advocación.

Además de la Eucaristía y la Virgen, la Contrarreforma favoreció el culto de los santos, al que Navarra se sumó con entusiasmo, incluso con extraordinarias realizaciones artísticas, como demuestra el monumental santuario de San Gregorio Ostiense en Sorlada, aunque fueron los patronos del reino, San Fermín y San Francisco Javier, quienes protagonizaron especialmente tal auge de la santidad, patente en la capilla del primero o en las múltiples representaciones de ambos.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Barroco

**Influencias hispánicas y europeas
en la música navarra del siglo XVIII**D^a. María Gembero Ustárroz

Cintífica Titular del CSIC. Institución “Milá y Fontanals” de Barcelona.



La música del siglo XVIII en Navarra estuvo abierta a múltiples influencias del entorno español y europeo. Las catedrales y otras iglesias navarras formaban parte de redes de circulación de músicos y repertorios que favorecían los intercambios con importantes instituciones peninsulares. Los tres grandes centros de la música religiosa en Navarra (Catedral de Pamplona, Colegiata de Tudela, que pasó a ser Catedral desde 1783, y Colegiata de Roncesvalles) tuvieron al frente de sus capillas de música a importantes maestros llegados desde otras regiones, como Miguel Valls (Carcagente, Valencia), Andrés de Escaregui (Eibar, Guipúzcoa), Juan Antonio Múgica (Bilbao) y Francisco de la Huerta (Borja, Zaragoza) en la capilla pamplonesa, o Juan de Acuña (Játiva, Valencia) en la de Roncesvalles. A veces se contrataba a músicos foráneos para solemnizar festejos especiales. Así ocurrió en las celebraciones de 1784 por el reciente paso de la Colegiata de Tudela a la categoría de Catedral, ocasión que reunió a trece músicos llegados de Madrid, Calahorra y Zaragoza que actuaron junto a los catorce de la Capilla local, todos dirigidos por el maestro tudelano José Castel. El repertorio religioso incluía nuevas composiciones de los maestros de capilla locales y obras de compositores externos, algunas de ellas particularmente arraigadas. Por ejemplo, diversas piezas de Francesco Grassi, compositor barroco italiano activo en Roma antes de 1703, se interpretaron en la Catedral de Pamplona durante buena parte de los siglos XVIII y XIX.

En la música teatral la influencia exterior llegaba a través de las compañías que actuaban en los teatros de Pamplona y Tudela, y de figuras como José Castel, que compaginaba su trabajo como maestro de capilla en la catedral tudelana con estrenos de sus zarzuelas (abiertas a múltiples influencias del momento) en los teatros madrileños. Para una casa de la nobleza navarra, la de los Marqueses de Castelfuerte, compuso el italiano Girolamo Sertori seis sonatas para clave y reunió los *Divertimenti Musicali per Camera* (1758-60), colección de piezas operísticas y oberturas orquestales de diversos autores (incluido él mismo). En Navarra se cultivó un interesante repertorio sinfónico y camerístico que refleja la influencia del Clasicismo centroeuropeo. Algunos ejemplos paradigmáticos de este tipo de obras son el *Concierto para*

CONGRESO

clave y orquesta (1767) del valenciano Manuel Narro, conservado en Roncesvalles (hasta ahora el primer concierto para tecla conocido en el mundo hispánico), las sinfonías y obras camerísticas de José Castel (que publicó algunas de ellas en París) y las sonatas para tecla de Julián Prieto, tenor de la Catedral de Pamplona.

A Navarra llegaban aires populares de diversas regiones españolas, como muestra el *Libro de música de María Josefa Marco*, colección de piezas de teclado probablemente copiada en el siglo XVIII y conservada en el convento de monjas de Araceli de Corella, que incluye zortzikos, un gaita gallega y un fandango, entre otras composiciones.



CONGRESO

Viernes, 7 de noviembre de 2008

Siglo XIX

La arquitectura académica en NavarraD^a. María Larumbe Martín

Universidad Politécnica de Madrid



Las nuevas formas artísticas impuestas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fueron introducidas en Navarra con una empresa de claro carácter ilustrado, la canalización de aguas a la ciudad de Pamplona que se inició en 1774. La formación del proyecto corrió a cargo del ingeniero hidráulico francés François Gency, pero fue sustancialmente modificado por la Academia al imponer el paso de las vaguadas por medio de puentes acueductos de clara ascendencia romana. Finalmente, la obra pasa a manos del arquitecto académico Ventura Rodríguez quien ejecuta en 1782 el diseño definitivo, formado por doce planos que destacan su rigor y conocimiento en el campo de la ingeniería hidráulica, así como la perfección del dibujo. Las obras se realizaron bajo la dirección del maestro Ochandátegui. Sin duda, la fábrica más espectacular fue el puente de Noain, todavía hoy magníficamente conservado.

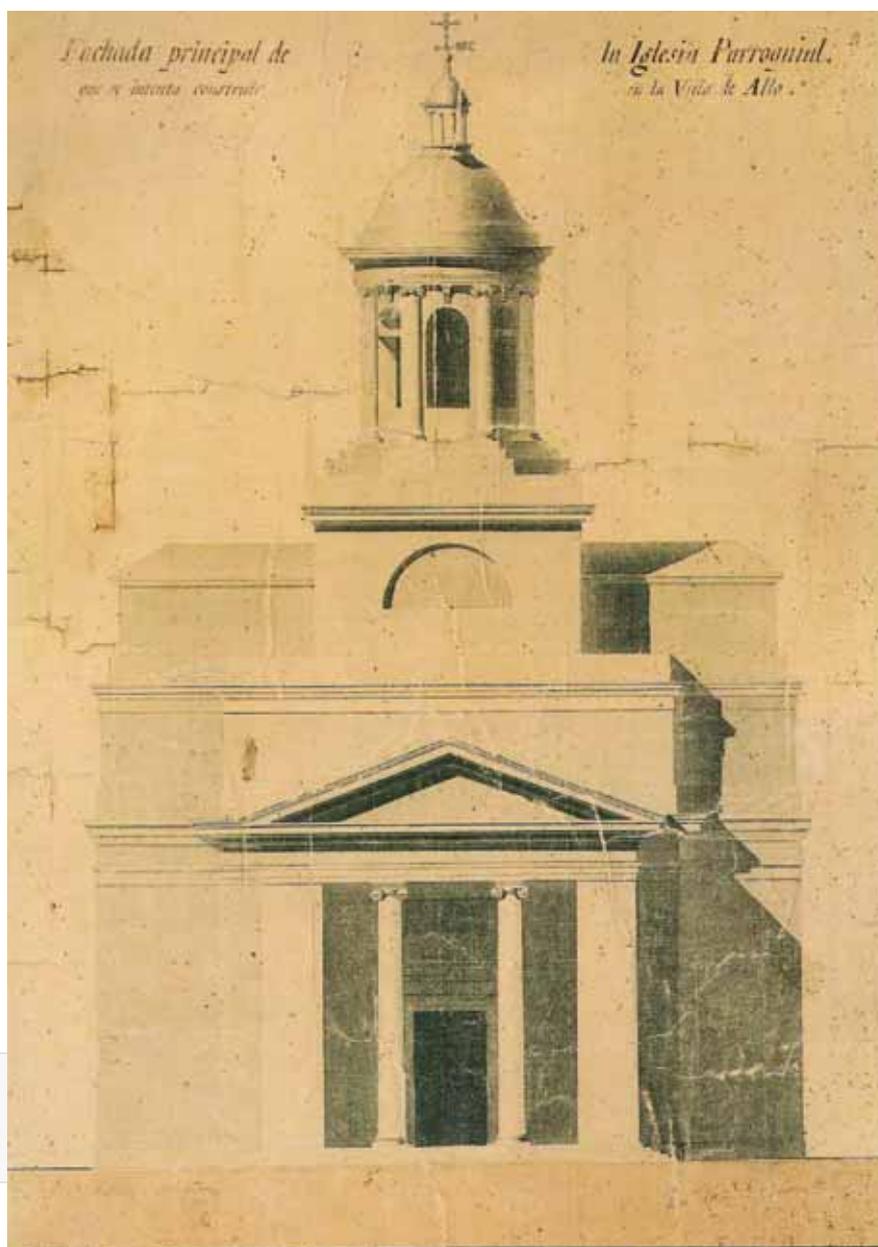
Un año más tarde, Rodríguez formó diseño para la fachada de la catedral de Pamplona, desarrollando una solemne y simétrica composición tripartita formada por un pórtico clásico central y torres laterales. De nuevo Ochandátegui se encargó de la dirección de las obras que concluyeron en 1800. Fue el primer proyecto académico construido en la capital navarra.

A principios del siglo XIX, una nueva generación de arquitectos titulados por la Academia y discípulos de Silvestre Pérez, difundieron los nuevos ideales de la Arquitectura de la Razón. Así, Pedro Nolasco Ventura y Pedro Manuel de Ugartemendía desarrollaron un riguroso neoclasicismo en sus diseños y en las obras que pudieron llevar a la práctica en una época de gran inestabilidad política y por tanto poco propicia para el desarrollo de grandes proyectos. El diseño para la nueva iglesia de Allo trazado por Ventura en 1805, nos muestra una fachada bien estructurada y compacta, en la que se pone en evidencia el valor dado al volumen como elemento principal del lenguaje arquitectónico.

La obra de Ugartemendía en Navarra es de enorme interés, destacando su proyecto de teatro para Pamplona concebido como edificio aislado en la línea del que algunos años antes había trazado su maestro Pérez en Vitoria, con un cuerpo bajo llagado horizontalmente como basamento de un pórtico jónico, de claro carácter erudito.

CONGRESO

Este estilo severo siguió desarrollándose en Navarra en la arquitectura pública e institucional hasta fechas muy tardías con figuras como José de Nagusia, que trazó en 1840 el Palacio de la Diputación dentro de un clasicismo que mantenía todavía la ortodoxia académica.



Diseño de fachada para la iglesia parroquial de Allo. 1805. Pedro Nolasco Ventura.

CONGRESO

Viernes, 7 de noviembre de 2008

Siglo XIX

Crónica de una transformación urbana. Pamplona 1880-1920

D. José Javier Azanza López

Universidad de Navarra

Durante aproximadamente medio siglo, Pamplona experimenta una transformación a nivel urbanístico y arquitectónico que refleja las influencias foráneas que en mayor o menor medida incidieron en los proyectos emprendidos en nuestra ciudad, y de las cuales se hicieron eco los arquitectos, ingenieros militares y paisajistas que los diseñaron.

Tales influencias quedan patentes en el ámbito de la arquitectura religiosa y civil, de la mano de una generación de arquitectos que muestra numerosos puntos en común: su formación en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, su sólida cultura arquitectónica, adquirida en la Escuela y consolidada después mediante la consulta de tratados, libros y revistas especializadas, y la práctica del eclecticismo como tendencia que caracteriza la arquitectura europea del momento y que tendrá en el Ensanche de Pamplona su principal ámbito de actuación. El afán de monumentalidad y la búsqueda estética de la belleza constituyen los dos grandes principios que definen la arquitectura del Ensanche pamplonés, tanto en los edificios públicos como en las viviendas de pisos y en las residencias burguesas unifamiliares.



Conjunto urbano del Ensanche Civil. AMP.

CONGRESO

Las influencias externas se muestran también en los espacios destinados al comercio, con la presencia de pasajes cubiertos de reminiscencia parisina, adecuados eso sí a una capital de provincias; así debe entenderse la ejecución a finales del siglo XIX del Pasaje de Seminario que, dentro de su modestia, obedece a los principios básicos de esta tipología. O en el ámbito de la arquitectura carcelaria, patente en la nueva cárcel de Pamplona que, con su sistema de vigilancia central basado en el modelo panóptico, y el esquema radial como solución arquitectónica, participa de las premisas comunes a los presidios españoles y europeos de la época. No menos importante es el terreno de la arquitectura militar, donde merced al proyecto para dos cuarteles de infantería firmados en 1896 por el ingeniero sangüesino Antonio Los Arcos, Pamplona se convierte en uno de los más tempranos ejemplos de la aplicación en territorio peninsular del denominado “sistema de descentralización” o “block system” en el diseño y proyección de cuarteles, siguiendo el modelo inglés. La arquitectura militar se convertirá también en el ámbito de recepción del neoplateresco, lenguaje que había arraigado en la arquitectura española a comienzos del siglo XX y que mantiene su carácter esencialmente ornamental, como podemos comprobar en el cuartel de Caballería Diego de León.

Si a todo ello sumamos la actividad de los directores de Arbolado y Jardines de la ciudad, quienes a partir de sus conocimientos y experiencia trataron de transformar espacios como la Taconera o la propia Plaza del Castillo en un jardín paisajista o jardín inglés, conforme a las corrientes de jardinería y paisajismo vigentes en aquel momento, completaremos el panorama arquitectónico y urbanístico de la Pamplona de entre siglos, que nos permite abordar la presencia e influencias exteriores en muy diferentes ámbitos de actuación.



Cuartel Diego de León. AIPV.

CONGRESO

Viernes, 7 de noviembre de 2008

Siglo XX

**Coexistencia de influencias en la pintura navarra de 1890 a 1980.
Tensión, tradición-modernidad.**

D. Francisco Javier Zubiaur Carreño

Universidad de Navarra

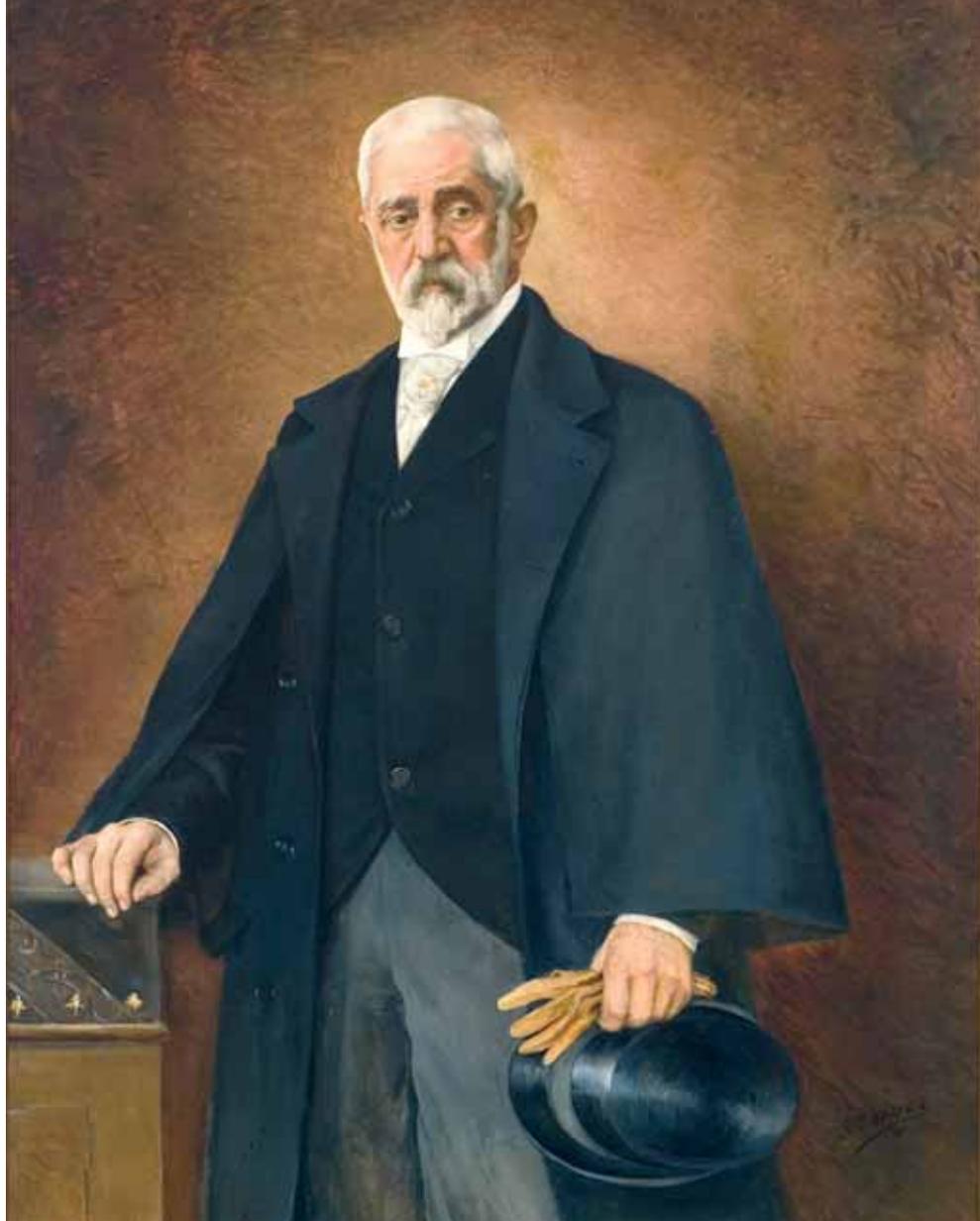


La pintura navarra se desarrolla hasta la década de 1960 en un clima de tensión donde el concepto tradicional con que se la ha aceptó durante centurias se enfrentará a un cambio progresivo de enfoques y gustos estéticos, tal como sucede en el ámbito europeo más próximo, aunque en nuestro caso sea tardío, tímido e incluso disimulado para no chocar con los gustos imperantes.

Entre 1890 y 1930 la situación artística está dominada por la influencia romana de corte clásico -en el caso de Salustiano Asenjo- o romántico-realista, patente en los retratos de Nicolás Esparza, Enrique Zubiri o Eduardo Carceller. No obstante, en la pintura de Inocencio García Asarta y Andrés Larraga se aprecia una diferente dicción pictórica, más atenta a las luces y a la atmósfera, que viene a demostrar un interés nuevo, no tan academicista, por el Impresionismo. La nómina de pintores que tratan de revisar sus posturas puede ampliarse con Ricardo Baroja, Javier Ciga, Jesús Basiano, y Gerardo Lizarraga, entre otros.

Con su progresiva apertura cultural, la década de 1950 prepara el cambio que se producirá en los siguientes lustros, en que muchos de nuestros pintores se forman en el extranjero. Ejemplo típico de la nueva situación es Julio Martín-Caro, cuyo hacer se inserta en la nueva figuración expresionista, dentro de un más amplio horizonte que tiene sus coordenadas en Bacon, Dubuffet y De Kooning.

En la década de 1970 tres hechos significativos afirman la modernidad en la pintura navarra, dos de carácter estético y el tercero de tipo socio-cultural: en cuanto a la pintura figurativa, la aparición de la denominada “Escuela de Pamplona”, con referentes en Isabel Baquedano y Xabier Morrás, que se alineó en el realismo crítico-social; el segundo hecho significativo fue la ruptura con la figuración por medio del desarrollo de la abstracción, en sus dos vertientes geométrica y expresionista, coincidente con una serie de acontecimientos como la apertura en 1970 de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao y la significativa llegada a Alzuza (1974) del escultor guipuzcoano Jorge Oteiza; el tercer hecho es la celebración en Pamplona de los Encuentros de arte en 1972, que trajeron a nuestra capital el aire renovador del



Arriba:
Nicolás Esparza Pérez,
"Retrato de Manuel
María Alfaro y
Morales", 1919. Museo
de Navarra.

Abajo:
Julio Martín Caro Soto.
Serie Formas de la
Angustia, 1966. Museo
de Navarra.



arte internacional, rompiéndose definitivamente el aislamiento entre las artes y entre éstas y el espectador, y por ende los artistas, para proponer un nuevo y sorprendente concepto, el arte basado en la experiencia colectiva.

A fines de la década de 1980, la pintura navarra ya comparte las tendencias internacionales, que se desarrollan entre nosotros de manera simultánea.

CONGRESO

Viernes, 7 de noviembre de 2008

Siglo XX

**Algunas influencias foráneas en la fotografía navarra
de los siglos XIX y XX**D^a. Asunción Domeño Martínez de Morentin

Universidad de Navarra



La fotografía, por su peculiar configuración en la que la técnica se convierte en un aspecto esencial y de todo punto determinante, posee desde su origen un carácter universal como pocos otros medios de representación gráfica, condición que se va a mantener vigente a lo largo de sus ciento setenta años de existencia. Si fulgurante fue la difusión que tuvo la noticia de su invención, los operadores que practicaron la fotografía, ya desde el siglo XIX, estuvieron siempre al tanto de las novedades y aportaciones que iban surgiendo en uno o en otro punto del mundo que contribuían a la mejora de la obtención de imágenes, a su resultado final o a la implantación de modelos más o menos estandarizados de formatos, patrones iconográficos y formales o de fórmulas de explotación comercial. Navarra no fue un caso ajeno y tanto la llegada como la implantación y el posterior desarrollo de la fotografía estuvieron marcados por el predominio de las influencias foráneas.

Efectivamente, la llegada de la fotografía a tierras navarras tiene lugar en fechas tempranas, los años 40 del siglo XIX, a través de una serie de pioneros foráneos que recalcan en Pamplona y otros puntos de la provincia para después continuar con su itinerancia hacia otras ciudades. La mayor parte de ellos en sus anuncios informan de conocer y trabajar con los últimos adelantos traídos de Francia, la cuna de la fotografía.

La progresiva implantación y demanda de la fotografía posibilitará la apertura de los primeros estudios estables en Pamplona en los años 60. Los primeros fotógrafos que se establecen son todavía de procedencia foránea y abren sus locales, como ocurre en todas las ciudades no sólo de España sino también de Europa, en los pisos superiores de los edificios de viviendas. A la hora de asentarse los fotógrafos mostraron su preferencia por la Plaza del Castillo o de la Constitución, no sólo por el dinamismo comercial que poseía este espacio urbano, sino también por tratarse de un lugar bien soleado e iluminado.

En el último cuarto del siglo, asistimos al apogeo de los estudios fotográficos y en Pamplona destacando el nombre de cuatro fotógrafos: Emilio Pliego, Agustín Zaragoza, José Roldán y Félix Mena, que desde sus gabinetes van a ofrecer a la sociedad pamplonesa en particular y Navarra en general servicios similares a los de otros esta-

CONGRESO



Adopción de modelos fotográficos universales.

blecimientos establecidos en ciudades de ámbito nacional y extranjero. Su principal actividad se centraba en la realización de retratos, según unas fórmulas comunes de alcance universal, que comercializaban en diferentes formatos y presentaciones, siendo habitual la producción de fotografías en formatos estandarizados de carácter universal: carte de visite, carte de gabinet, imperial, promenade, boudoir, etc, a los que había que añadir también el álbum. Para la práctica de este género, los establecimientos disponían de distintos tipos de escenografías, que se iban acomodando según la condición

de la persona que se iba a fotografiar, que incluían desde fondos decorados a elementos de mobiliario y decoración.

El intento de los fotógrafos profesionales de Pamplona por ofrecer a sus clientes las últimas novedades técnicas y comerciales, les llevó a nada más y nada menos que a cuatro de ellos -Leandro Desages, Leopoldo Ducloux, Emilio Pliego y Marín- a solicitar su admisión en la Société Française de Photographie, prestigiosa asociación que aglutinaba desde 1854 a profesionales y aficionados de la fotografía de todo el mundo.

Y no se puede cerrar el panorama de la fotografía navarra de este periodo sin aludir a la irrupción que se produce a fines del siglo XIX de los fotógrafos aficionados, un fenómeno generalizado a nivel universal y motivado, preferentemente por tres factores: la consecución de la instantaneidad en las tomas fotográficas, la producción industrial de los materiales que se ofrecen listos para usar y la aparición de cámaras ligeras de fácil manejo y transporte. En este capítulo debemos señalar, que si bien Navarra cuenta con algunos significativos nombres -Mauro Ibáñez, Julio Altadill, Aquilino García Deán, Julio Cía...-, éstos fotógrafos no participan de las corrientes ni debates estéticos que se generan en torno a la consideración de la fotografía como expresión artística y, por el contrario, apuestan por la fotografía como documento llevando a cabo reportajes sobre de paisaje urbano, en los que retratan las calles de las ciudades y pueblos, sus cambios y transformaciones a lo largo del tiempo y los acontecimientos que en ellas discurren.

CONGRESO

Viernes, 7 de noviembre de 2008

Siglo XX

Una mirada sobre la pintura navarra de hoy**D. Juan Antonio Bonet**

Exdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)



“Los Encuentros de Pamplona, treinta y cinco años después: el punto del que partió Camino Paredes, a la hora de concebir el ciclo de exposiciones que se inicia con Silencios. Una referencia personal, también, ya que uno arribó a Pamplona por vez primera, con motivo de aquellos Encuentros, como uno de sus encargados de prensa. Tantos viajes, luego, y no solo a la capital navarra, objeto de uno de los poemas de mi primer libro, *La patria oscura* (Madrid, Trieste, 1983), sino también a Olite, a Estella, a Tudela. Tantas visitas a estudios. Tantos jurados. Uno de los protagonistas de la historia de la relación de uno, con Navarra, ya no está entre nosotros, me refiero, ya lo habréis adivinado, al pintor abstracto y “eighties” Mariano Royo (Pamplona, 1949-1985). Veintidós años ya, quién lo diría, de su desaparición.

Veinticuatro, del primer Premio Festivales de Navarra, por él puesto en marcha en Olite: el primero de los muchos jurados navarros de los que uno ha sido miembro. Veinticuatro, también, del primer encuentro con el poeta José Ramón Corpas, hoy consejero de Cultura del Gobierno de Navarra. Más atrás en el tiempo, veintiséis, de aquella colectiva de ocho pintores madrileños, inicialmente prevista en la Carpa Iturrama, pero que finalmente tuvo lugar en el Polvorín de la Ciudadela; en ella, con obras que hoy son historia, “los ochenta”, “los federales”. [...]

Juan José Aquerreta, Luis Garrido, Pedro Osés y Pedro Salaberri, son los pintores más veteranos de cuantos participan en Silencios. Los cuatro fueron condiscípulos en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, donde les influyó sobre todo Isabel Baquedano, y participaron, inmediatamente después, comienzos de la década del setenta, en aquella historia todavía hoy tan controvertida, de la Escuela de Pamplona, en la que coincidieron con otros cuatro de sus condiscípulos: el citado Mariano Royo -que todavía no era abstracto: ver *Zapatilla* (1971), o *Avenida San Ignacio* (1972)-, Pello Azketa (Pamplona, 1948) -en cuyo estudio en las afueras de la ciudad recuerdo haber estado hace mucho tiempo-, Javier Morrás (Pamplona, 1943) y Joaquín Resano (Pamplona, 1948), cuyo trabajo, por el lado de un “pop” del subdesarrollo -por ejemplo en una tabla como *Julio en su tienda de tebeos* (2004)-, ha sido pertinentemente comparado con el de Alfredo Alcáin por Javier Manzano, en el prólogo del catálogo de su mencionada exposición *La ciudad recreada*.

CONGRESO

La Escuela de Pamplona: la etiqueta, que tendría gran fortuna, la puso el inolvidable José María Moreno Galván, en un artículo de su entonces leidísima sección del semanario Triunfo, artículo sobre Aquerreta, Morrás, Osés y Salaberri, que recuerdo perfectamente haber leído en el momento de su aparición, abril de 1970, sin sospecharme los estrechos que iban a ser, con el tiempo, mis lazos con algunos de aquellos pintores en ciernes, y con otros que han venido después. Años antifranquistas, sociales, años que en Pamplona son de movilización y lucha obrera, años que en una de las referencias era el “pop”, y sin embargo a la postre prácticamente todos -fuera quedaría Morrás- se decantarían por un arte eminentemente individualista, y fundamentado en un aspiración a la máxima pureza, algo que simbolizan la predominancia del paisaje y el bodegón, géneros que ellos “transmitirían” a gente más joven, a una segunda generación, a la que luego haremos referencia. [...]

Juan Manuel Bonet, Silencios: 22 pintores navarros, (Cat. Exposición), Pamplona, 2007, pp. 9-11.



Arriba:
Juan José Aquerreta,
“Sin (rural)”, 1983.

Derecha:
Pedro Salaberri,
“Pirineos”, 2006.



CONGRESO

Comunicaciones

Medieval

Enrique Galdeano Aguirre

Iconografía medieval del laúd en Navarra e influencia de su evolución en Al-Ándalus

José Luis Franchez Apezetxea

La iglesia románica de Santa María Jus del Castillo de Estella: proceso de restauración

Jesús Múniz Petralanda

La problemática de la determinación de la procedencia de los retablos "flamencos". Consideraciones en torno al relieve de la lamentación en la parroquia de San Saturnino de Pamplona

Alberto Aceldegui Apesteguía

Influencias del grabador alemán Martin Schongauer en la pintura tardogótica de Pedro Díaz de Oviedo en el retablo mayor de la catedral de Tudela (1487-1494)

Santiago Hidalgo Sánchez

Quid semihomines? El zócalo de la Puerta Preciosa en la cultura visual europea del siglo XIV

Renacimiento

Juan Cruz Labeaga Mendiola

Cofanetto (cofre) del Renacimiento italiano en la parroquia de Santiago de Sangüesa

María Josefa Tarifa Castilla

El maestro italiano Juan Luis de Musante y su proyección en la arquitectura navarra del siglo XVI

Eduardo Morales Solchaga

A propósito del retablo mayor del monasterio de La Oliva, "una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio"

CONGRESO

Barroco

José Luis Requena Bravo de Laguna
Sobre la negación de San Pedro de la Catedral de Pamplona

Pilar Andueza Unanua
Una joya de Luis XIV

Ignacio Miguéliz Valcarlos
Relicarios romanos en Navarra

Alicia Andueza Pérez
Presencia del bordado zaragozano en la Navarra del siglo XVIII

Jesus Soria Magaña
La donación del capitán José de Irisarri a las iglesias de Mendigorriá

Siglos XIX y XX

M^a Ángeles Jiménez Riesco
Las ocasiones perdidas: Pamplona 1883-1949

Esther Elizalde Marquina
El derribo de las murallas como expansión de las ciudades españolas en el siglo XIX y principios del XX

Ignacio J. Urricelqui Pacho
Algunos comentarios al viaje de formación de los pintores navarros en el tránsito del siglo XIX al XX.

Maite Díaz Francés
Aportaciones de la Casa Laurent a la fotografía navarra del siglo XIX

LA UN ACOGE UN CONGRESO NACIONAL SOBRE ARTE NAVARRO

Lo organiza la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, y se celebra de hoy al viernes

PAMPLONA. La Universidad de Navarra acoge, a partir de hoy y hasta el viernes incluido, un congreso nacional sobre el patrimonio artístico de la Comunidad foral. En la apertura del encuentro, organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro del centro académico, participará el consejero de Educación, Carlos Pérez-Nievas.

Las jornadas, celebradas bajo el título *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, abordarán los diferentes periodos artísticos de forma cronológica con la finalidad de analizar "los bienes culturales más importantes desde un punto de vista multidisciplinar", según explican los responsables del Congreso, Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia.

Así, se estudiará la influencia en el patrimonio foral de Francia, Castilla, Aragón y otros territorios, que "está ligada a la actuación de personas, instituciones, así como al ir y venir de los maestros". "Además, el hecho de situarse al pie de importantes rutas comerciales, económicas y culturales, favorecieron el intercambio", añaden.

PONENTES Los ponentes, procedentes de diversas universidades y del CSIC, impartirán conferencias sobre las distintas etapas del arte en Navarra, que abarcan "las influencias exteriores en el Románico y Gótico, la recepción de piezas que llegaban del Galeón de Manila en el siglo XVIII e incluso planos de edificios ideados por maestros castellanos, aragoneses o guipuzcoanos". Entre las intervenciones destacan las de Soledad Silva, de la Universidad del País Vasco, que hablará sobre *La miniatura Navarra*; Michelle Pradaliér, de la Universidad de Toulouse, que pronunciará la conferencia *Le Maître de Rieux et son influence dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne*; María Larumbe, de la Universidad Politécnica de Madrid, que disertará acerca de *La arquitectura académica en Navarra*; o la conferencia de Juan Manuel Bonet, ex director del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, titulada *Una mirada sobre la pintura Navarra de hoy*. •D.N.



Acto de inauguración del congreso en el Aula Magna de la UN. FOTO: A.G.

La herencia artística foral, a examen en la Universidad de Navarra

LA CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO DE LA UN ORGANIZA EL CONGRESO QUE SE CLAUSURA MAÑANA

PAMPLONA. La Universidad de Navarra inició ayer un congreso nacional sobre el patrimonio artístico de Navarra, bajo el título *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*. En la apertura del encuentro organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, participó el consejero de Educación, Carlos Pérez-Nievas.

El evento, que se clausurará este viernes, abordará los diferentes periodos artísticos de forma cronológica con la finalidad de analizar "los bienes culturales más importantes desde un punto de vista multidisciplinar", según los responsables Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia.

El Congreso se articula en torno a 17 ponencias a cargo de especialistas de diferentes universidades y del CSIC. Se estudiará la influencia en el patrimonio foral de Francia, Castilla, Aragón y otros territorios, que "está ligada a la actuación de personas, instituciones, así como el ir y venir de los maestros. Además, el hecho de situarse al pie de impor-

tales rutas comerciales, económicas y culturales, favorecieron el intercambio", resaltaron los organizadores.

ARTE A TRAVÉS DE LOS SIGLOS El Congreso organizado por la Universidad de Navarra pretende realizar una revisión de lo investigado y publica lo sobre el arte navarro en los distintos periodos históricos desde el Románico hasta el siglo XX, así como hacer un balance del estado de los conocimientos de la materia en la actualidad y señalar nuevas vías de investigación para el futuro.

Entre las intervenciones destacan las de Soledad Silva, de la Universidad del País Vasco, que habló ayer sobre *La miniatura Navarra*; de Michelle Pradaliér, de la Universidad de Toulouse, que pronunciará ayer por la tarde la conferencia *Le maître de Rieux et son influence dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne*; de María Larumbe, de la Universidad Politécnica de Madrid, que disertará el viernes acerca de *La arquitectura académica en Navarra*; o la conferencia de Juan Manuel Bonet que cerrará el Congreso, ex director del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, titulada *Una mirada sobre la pintura Navarra de hoy*. •D.N.

La UN acoge un congreso sobre influencias en el arte navarro

DN
Pamplona

A partir de hoy, la Universidad de Navarra acoge el congreso nacional *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, que se celebrará hoy, mañana y pasado. Organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, las jornadas se proponen reflexionar sobre todos aquellos componentes de las obras artísticas llegados desde allende las fronteras navarras, en los diferentes periodos artísticos, desde la época de la monarquía pamplonesa en plena Alta Edad Media hasta nuestros días.

Los distintos periodos históricos han dado lugar a que la recepción de influencias exteriores, procedentes de Europa, Francia, Castilla, Aragón u otros territorios se hayan plasmado con mayor o menor fuerza en otras tantas obras. Además, el hecho de formar parte de un territorio y estar al pie de importantes rutas comerciales, económicas y culturales favorecieron el intercambio de influencias.

DIARIO DE NAVARRA

miércoles 5 de noviembre de 2008

DIARIO DE NOTICIAS

jueves 6 de noviembre de 2008

DIARIO DE NOTICIAS

miércoles 5 de noviembre de 2008

Unos 150 expertos debaten en la UN sobre la presencia del arte navarro

Organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, la jornada de ayer estudió el Románico y el Gótico

DN
Pamplona

Más de 150 expertos participan en el Congreso *Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro*, que fue inaugurado ayer en la Universidad de Navarra por el decano de la Facultad de Filosofía y Letras del centro, Jaime Aurell, el consejero de Educación, Carlos Pérez-Nieves, y los responsables del Congreso, Concepción García Gaitza y Ricardo Fernández Gracia. El Congreso está organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, que cuenta con el patrocinio de *Diario de Navarra*, entre otras instituciones.

La jornada de ayer estuvo dedicada al arte medieval. Javier Martínez de Aguirre, de la Uni-

versidad Complutense de Madrid, analizó los procesos de recepción y asimilación de componentes foráneos en el arte románico navarro, mientras que Soledad Silva, de la Universidad del País Vasco, expuso la actividad artística de los monasterios de San Martín de Albelda y de San Millán de la Cogolla, impulsados por los reyes de Pamplona durante los siglos X y XI.

Clara Fernández-Ladreda de la Universidad de Navarra, destacó cómo durante el periodo gótico Navarra recibió influencias de distintos lugares: especialmente Francia, pero también Inglaterra, Italia, Castilla y Aragón. De estas influencias la más novedosa fue la inglesa. Tras la intervención de Carmen Lacarra, Michelle Pradalière, de la Universidad de Toulouse, destacó al conocido como maestro de Rieux, el escultor más importante del periodo gótico en Toulouse y el Languedoc y cuya influencia en Pamplona fue muy importante, ya que la Puerta del Amparo de la catedral lleva su huella.



Los asistentes al Congreso, durante su inauguración.



Carmen Lacarra Ducay, ayer en la Universidad de Navarra.

CARMEN LACARRA CATEDRÁTICA DE HISTORIA DEL ARTE

“Las pinturas en la pared del gótico servían para enseñar”

La hija del gran historiador navarro José María Lacarra defiende el gótico navarro como un arte universal, en el que no sólo participaron los monarcas o el alto clero, sino también las parroquias modestas, las cofradías o los pueblos

JESÚS RUBIO
Pamplona

Carmen Lacarra Ducay, hija del historiador navarro José María Lacarra y catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, quería ayer decir dos cosas: primero, constatar que celebrar un congreso sobre arte muestra “la voluntad de buscar la verdad de la Universidad de Navarra”, por encima de atentados; segundo, más en su especialidad, recordar cuánto ha cambiado el panorama de la pintura gótica desde que empezó a investigarse en 1969. Desde entonces, los hallazgos en Navarra se han “doblado o triplicado”.

El aumento de hallazgos, ¿se debe a más atención, más medios? A ambas. Es de alabar la política de la Institución Príncipe de Viana de restauración de iglesias. Muchas pinturas estaban ocultas detrás de retablos o cubiertas con pintura. ¿Qué influencias tiene el gótico? Es sabido que hay influencia francesa, italiana y flamenca. Pero prefiero destacar la gran cantidad de talleres itinerantes. No todo lo hace el Rey o el alto clero, sino también la burguesía, las cofradías o las parroquias. Tenían gusto por la decoración mural de los edificios. Ya a partir del XV surge el retablo y se colocan muebles en vez de decorar la pared. Y en el Renaci-

miento o el Barroco esas pinturas se quitaban, no se consideran valiosas. Quedan en los pueblos, que no lo hacían por ser más pobres.

¿Qué funciones tenía esa pintura? Decorar los muros con imágenes era una práctica docente, de enseñanza. Aunque también había pinturas profanas, en las casas, pero dependían más del gusto del propietario. Si nos han llegado pinturas religiosas, es porque existía más respeto por esos temas, que sólo podían ser sustituidos por otros temas religiosos.

¿Cómo llegan las influencias? Navarra tuvo una política muy internacional. Los monarcas dependen de Francia y tienen relaciones con Roma, Aragón, Castilla, Gran Bretaña... El gótico navarro, por eso, es un arte universal, que llega a Navarra bien porque los pintores vienen de fuera, bien a través de ministreros o de orfiveros, de pequeños objetos que aparecen en los conventos o la corte.



Los asistentes al Congreso.

Un experto destaca el impulso que la Contrarreforma dio a las artes en Navarra

EN Pamplona

La Contrarreforma, la respuesta de la Iglesia Católica al protestantismo, produjo un gran "desarrollo de las artes en Navarra", causado por la necesidad de adecuar los templos al programa de renovación religiosa y litúrgica. Así lo puso de manifiesto Jesús Rivas Carmona, catedrático de la Universidad de Murcia, en su intervención en el Congreso Presencia e influencias exteriores en el arte navarro, que se celebra en la Universidad de Navarra, organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarra. Rivas Carmona señaló los capitales fundamentales del arte de la Contrarreforma: la exaltación de la Eucaristía, el culto mariano y la devoción a los santos, reflejada en el culto a San Fermín y San Francisco Javier.

También dedicó su intervención al Barroco Ricardo Fernández Gracia, de la Universidad de Navarra, que valoró el papel de promotores y artistas foráneos establecidos en Navarra y señaló que la Corte madrileña, Nueva España y Perú, Roma, Nápoles y Florencia constituyeron los puntos de referencia más destacados, sustituyendo a territorios peninsulares como Aragón o Castilla. Por su parte, la especialista María Gutiérrez puso de manifiesto cómo los catedrales y otras iglesias del Reino formaban parte de las redes de circulación de músicos y repertorios que existían en la Península.

Renacimiento

La profesora Concepción García Gaiñu, dedicó su intervención al Renacimiento, "un período de especial brillantez". Señaló cómo la escultura puso de relieve las influencias aragonesas y riojanas que influyeron a muchos retablos navarros. El profesor de la Universidad de Zaragoza Jesús Criado Malvar planteó los vínculos fundamentales de las relaciones artísticas entre la Bisera y Aragón, mientras que Pedro Echeverría Gobi, de la Universidad del País Vasco, reconstruyó el taller pictórico de Saugüessa en el segundo tercio del siglo XVI.

CARMEN HEREDIA PROFESORA DE HISTORIA DE ARTE

"Navarra cuenta con un gran patrimonio de arte americano"

La profesora destaca la importancia de las piezas de platería que llegaron desde Hispanoamérica

JESÚS RUBIO
Pamplona

Carmen Heredia Moreno, catedrática de la Universidad de Alcalá de Henares, regresó ayer a las aulas donde impartió clases hace años, en la Universidad de Navarra. Lo hizo para hablar de una de sus especialidades, el arte hispanoamericano en Navarra.



Carmen Heredia, ayer en la Universidad de Navarra.

¿Qué es lo que llega a Navarra desde Latinoamérica?

Fundamentalmente artes decorativas, platería. Lo que se conserva, que es una pequeña parte de lo que hubo, suma alrededor de 200 piezas.

¿Por qué se pierden piezas?

Muchas veces la plata se amoneda, cuando hace falta dinero o cambia la moda. A pesar de todo, el patrimonio que queda es muy importante. En cuanto a número de piezas de plata, es la provincia con patrimonio más elevado. Solo Canarias tiene más, pero considerando el conjunto de las islas.

¿A qué se debe esta abundancia?

El patrimonio hispanoamericano viene a través de donaciones de indios, y hubo muchos indios navarros. Se establecen en ciudades y capitales, por sus cargos en la Iglesia o en la Administración, o por sus comercios. Esos indios muchas veces se enriquecen y dedican parte de su riqueza a las instituciones religiosas de su patria china.

¿Lo hacían porque les daba prestigio?

Mucho es patrimonio religioso, pero incluso así y dentro del mar-

en religioso de la época, hay cosas que se mandan para prestigiar. En las inscripciones de las piezas navarros, algunas dicen simplemente "Adoración de...", pero otras dicen "Lo dio fulano de tal".

¿Llega también arte navarro a Iberoamérica?

En menor cantidad. En Iberoamérica se conservan muchas obras de arte de origen español, pero son abundantes. En Sevilla hay un comercio importante para el Nuevo Mundo. Incluso Zurborin hace series para América.

SALIDAS INTERDISCIPLINARES

Salida interdisciplinar: Una tarde en la parroquia de Los Arcos Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa. La integración de las artes

18 de marzo de 2008

Lugar: Parroquia de Santa María de Los Arcos



D. Román Felones, a cuyo cargo estuvo la presentación y desarrollo de la visita.

El pasado día 18 de marzo se llevó a cabo una salida interdisciplinar organizada por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, que tuvo como escenario la parroquia de Santa María de Los Arcos. En dicho acto se desarrollaron varias actividades encaminadas a ofrecer una síntesis de las artes, tal y como expuso D. Román Felones, a cuyo cargo corrió la presentación y desarrollo del evento al que asistieron más de 250 personas. Tras la bienvenida del alcalde de la localidad D. Jerónimo Gómez, y del párroco D. José Miguel Arellano, D. Víctor Pastor Abáigar hizo una breve disertación sobre el proceso constructivo de la parroquia. A continuación tuvo lugar la exposición de la conferencia sobre “El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra”, a cargo de D. Ricardo Fernández Gracia, a lo que se sumaron un concierto de órgano “in situ” por D. Raúl del Toro con la interpretación de varias partituras de los grandes organistas españoles del Siglo de Oro, que se combinaron con la lectura de algunos poemas dedicados al ciclo de la Pasión recitados por D. Román Felones y D. Carlos Mata.



SALIDAS INTERDISCIPLINARES

Conferencia:

La parroquia de Los Arcos: un ámbito excepcional

D. Victor Pastor Abáigar

Historiador

La parroquia de Santa María de Los Arcos, tiene un origen románico. Hacia 1545, los maestros de obras de la familia Landerrain, comenzaron una remodelación, en gótico renacentista y plateresca, de la que nos quedan la torre, portada, sotocoro, coro y claustro. Época brillante la de los Landerrain. Esta remodelación persistió, conservando la estructura de tres naves, hasta finales del siglo XVII.

Desde 1699 a 1705, el templo experimenta un cambio arquitectónico enorme, que nos lo dejó con las dimensiones y arquitectura actuales. De ser una iglesia de tres naves, pasó a tener prácticamente una planta de salón, con dos capillas laterales que, al mismo tiempo, facilitan el tránsito.

Hubo que desmontar el retablo principal, del que solamente existía la parte central, la situada debajo del cuarto de esfera, con la apoteosis de la coronación de la Virgen, el camarín de Santa María de Los Arcos y el Apostolado, que todavía estaba sin decorar. En este retablo mayor intervinieron diversos artistas, siguiendo la traza del ensamblador Diego de Ichaso, formado en Los Arcos, con Pedro Izquierdo.

Después había que vestir las capillas y muros maestros. El Patronato Municipal fue encargando los diversos retablos. El primero, el de San Gregorio Ostiense, copatrono de la villa, en el año 1710.- Luego, en 1718, los colaterales de San Juan Bautista y Ntra. Sra. de la Concepción.- El de la capilla de San Francisco Javier, en 1741 y, finalmente, los de San José y de la Virgen de Nievas, en 1742. El retablista de estas obras fue Juan Ángel de Nagusía.

Toda la decoración ahora existente, en retablos, muros y bóveda, se hizo entre los años 1736 y 1746, por el grupo de profesionales dirigidos por el maestro pintor José Bravo.

Si el señor don Juan Antonio Magallón, alcalde de nobles, terminadas las obras de cantería y albañilería en 1705 que nos dejaron esta arquitectura, acordó con su ayuntamiento una fiesta con vaquillas, su nieto, don Francisco de Magallón y Beaumont, Vº Marqués de San Adrián, también alcalde de nobles en Los Arcos en 1742, contribuyó a culminar la majestuosa obra de la total decoración, manteniendo y ganando pleito contra el Ayuntamiento que le siguió, para que no se interrumpiesen las obras por el desmonte de los andamios.



SALIDAS INTERDISCIPLINARES



Arriba, de izquierda a derecha:
Órgano.
Interior de Santa María de Los Arcos.
Torre de la parroquia de Santa María de Los Arcos.

Abajo-izquierda:
Portada de Santa María de Los Arcos

Cuando en el año 1753 Los Arcos se incorpora nuevamente a Navarra, después de tres siglos de anexión a Castilla, entrega una de las parroquias barrocas más ricas de Navarra, todo ello debido al empeño secular del PATRONATO MUNICIPAL de elegir siempre para el templo, los mejores artistas de la zona, los materiales más ricos, el órgano con su caja más lujosa, etc.

Por este motivo, como tal Ayuntamiento y Patronato, siempre tuvo lugar reservado en el presbiterio, hasta el Concilio Vaticano II.

SALIDAS INTERDISCIPLINARES

Conferencia:

El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra

A lo largo de los siglos del Antiguo Régimen y, de forma especial, durante los siglos XVII y XVIII, distintas localidades navarras encargaron pasos para las procesiones que recorrían sus calles en las tardes del jueves y viernes santo, como muestra externa del culto divino. Todos aquellos desfiles han constituido, hasta tiempos recientes, un vehículo de suma importancia, desde el punto de vista catequético y propagandístico, para visualizar los grandes dogmas.

Algunos maestros que vivieron a caballo entre el siglo XVI y los inicios del siglo XVII, formados en el Romanismo miguelangelesco imperante en aquellas décadas, trabajaron pasos de singular importancia. El propio Juan de Anchieta labró los Crucificados del trascoro de la catedral de Pamplona y del Miserere de Tafalla, que en ocasiones señeras han desfilado por las calles, aunque su fin no fue propiamente el de un paso procesional.

De las fórmulas empleadas para los pasos pasionales por los talleres romanistas nos dan buena cuenta los relieves del Cristo a la columna y del Ecce Homo del retablo de Zolina, obra de Juan de Gastelúzar de hacia 1635.

Quizás el conjunto más interesante de pasos de fines del siglo XVI es el que se conserva en la iglesia del Carmen de Tudela, con tres imágenes correspondientes al Ecce Homo, Cristo a la columna y un yacente, todos ellos realizados en 1598, según un testimonio del Padre Faci. El autor de esos bultos, de estética romanista, lo podemos identificar con Bernal de Gabadi, maestro que residía desde décadas atrás en la capital de la Ribera, en la que falleció en 1601. Gabadi había completado su formación en el retablo de Astorga, a las órdenes de Gaspar Becerra, y desde allí vino a Navarra en donde firmó un contrato de compañía por diez años con Diego Jiménez en 1579.

Entre los maestros de la primera generación del siglo XVII, especializados en la realización de imágenes sueltas para pasos procesionales de Semana Santa, destaca Juan de Biniés, escultor avecindado en Tudela y fallecido en 1626, que dejó una cuidada producción estudiada detenidamente por la profesora García Gaínza.

La localidad de Corella fue, en la segunda mitad del siglo XVII y comienzos de la siguiente centuria, un punto de encuentro de piezas y de escultores de diferentes procedencias que trabajaron con especial dedicación distintos pasos procesionales. En 1655, el escultor de Arnedo Pedro Sanz de Ribaflecha se hizo cargo a instancias de la Hermandad del Paso del Descendimiento de su titular. La escultura articulada a una con la imagen de

"Ecce Homo" de Cabredo, por Diego Jiménez II, 1645.



SALIDAS INTERDISCIPLINARES



Arriba:
"Yacente" de la iglesia del Carmen de Tudela, 1598. Atribuido a Bernal de Gabadi.

Abajo:
"Cristo con la cruz a cuestas" de la parroquia de Peralta, obra de Juan de Biniés (1619) encargada por la cofradía de la Vera Cruz.

la Soledad sirvió a la cofradía para representar la ceremonia del desenclavo, acto que se dejó de practicar en 1806.

En 1656 y por periodo de más de una docena de años encontramos en Corella al escultor de origen flamenco Pedro Soliber y Lanoa. El maestro casó en Corella y declaró haber trabajado en Aibar, Ardáiz y Eslava en obras de su especialidad.

Un tercer maestro llamado Juan Manrique de Lara, en este caso de origen andaluz, también estuvo afincado en Corella entre 1678 y 1720. Según su propia declaración había estado en Roma, Nápoles y Florencia y tenía poder de la Santa Inquisición para "*quitar y deshacer imágenes que le parecieren indecentes*". El paso corellano del Descendimiento es obra atribuible a este maestro y fue encargado por la Cofradía y Amistad de los Dolores, fundada en 1710, por siete hermanos en memoria de los dolores de la Virgen.

Entre las figuras importadas hay que destacar el famosísimo Cristo del Perdón del desaparecido convento de Trinitarios de Pamplona, obra del escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca, siguiendo una iconografía difundida en la Corte por Manuel Pereira y Luis Salvador Carmona, en los siglos XVII y XVIII, que presenta a Cristo arrodillado sobre el orbe terrestre, en oración ante el Padre Eterno, con mensaje de redención.

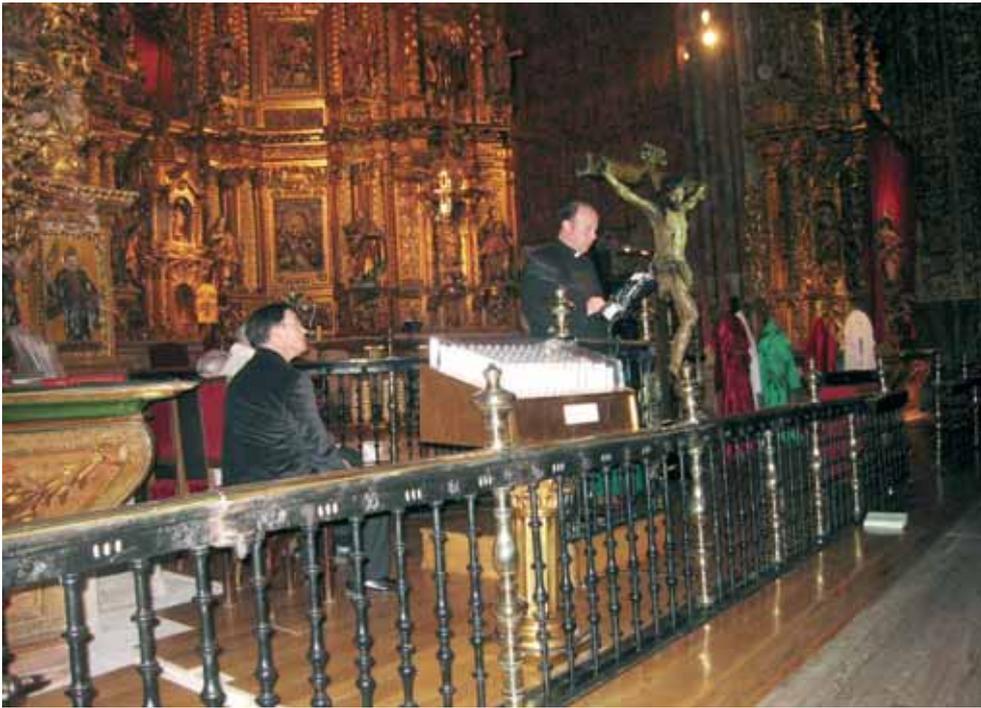
De la Corte de Madrid llegó también la Dolorosa de los Franciscanos de Olite en pleno siglo XVIII, en este caso como dádiva del marqués de Feria, a través de un encargo hecho en la capital de España. En 1850, la cofradía del Cristo del Huerto de Pamplona, reestablecida en 1833, encargó al escultor valenciano Antonio Esteve, de la Academia de San Carlos de Valencia, el paso nuevo para la cofradía, para sustituir a otro más antiguo que ya figuraba en la procesión de la capital Navarra en 1553.

De tierras riojanas llegó el Cristo del Descendimiento de Los Arcos, obra de Ambrosio Calvo, documentada por Pastor Abáigar, en 1692 con destino a ser protagonista en la ceremonia del descendimiento en aquella localidad, que se hizo hasta 1833 y recientemente recuperada.

De origen navarro pero con formación en Valencia, fue el escultor Marcos de Angós, autor del Cristo del descendimiento de Cintruénigo y de la imagen de vestir de la Soledad, ejecutadas en 1728. El mismo maestro recibió el encargo de un Crucificado para la capital Navarra, hacia 1741, que no llegó a su destino por haber sido protagonista de ciertos sucesos extraordinarios y milagrosos en la localidad turolense de Villarquemado, en donde quedó y se venera actualmente en capilla propia y con advocación del Cristo del Consuelo.



SALIDAS INTERDISCIPLINARES



D. José Miguel Arellano,
párroco de Los Arcos
dirigiéndose a los asistentes.



SALIDAS INTERDISCIPLINARES



Ceremonia del Descendimiento en la parroquia de Los Arcos, con la imagen articulada que realizó para tal el escultor Ambrosio Calvo en 1692.



Raúl del Toro en un momento del concierto.

Concierto:

Concierto de órgano

D. Raúl del Toro

Conservatorio Superior de Música de Navarra

Obras interpretadas

Antonio de Cabezón (1510-1566)

Tiento del segundo tono

Diferencias sobre la pavana italiana

Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627)

Obra de octavo tono alto: Ensalada

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)

Tiento y discurso de segundo tono

Juan Bautista Cabanilles (1644-1712)

Pasacalles de II tono

Anónimo s. XVIII

Danza del hacha

SALIDAS INTERDISCIPLINARES

Poesía:

Literatura del ciclo de la Pasión: prosa y poesía

D. Carlos Mata Induráin

GRISO. Universidad de Navarra



Puede afirmarse sin temor a equivocarse que los grandes temas abordados por la literatura son, en realidad, muy pocos en número, y que esos temas responden a las grandes preguntas que se ha hecho el hombre, a lo largo de todos los tiempos, acerca del amor y la amistad, la vida y la muerte, la religiosidad y el deseo de trascendencia... Tales son, en efecto, los grandes temas de la literatura universal. Por supuesto, alrededor de esos temas mayores existen constelaciones de sub-temas, cada uno de ellos con una amplia gama de motivos asociados; pero, en cualquier caso, los grandes núcleos temáticos de la literatura responden a esas inquietudes del hombre (lo que Antonio Machado llamó «los universales del sentimiento») y a esos enigmas de la vida humana.

Pues bien, uno de esos grandes temas literarios viene determinado, sin duda, por la idea religiosa, ya se trate de la reflexión poética sobre la existencia de Dios y de su presencia en nuestras vidas, de la celebración de las festividades religiosas, del misterio de la muerte y la trascendencia hacia una vida eterna... Así pues, dentro de esta literatura de tono y contenido religiosos, podemos distinguir distintos núcleos temáticos, algunos de los cuales vienen a coincidir con los ciclos litúrgicos. En este sentido, por señalar dos ejemplos señeros, la literatura inspirada por la Navidad y la literatura relacionada con la Semana Santa han sido materias especialmente productivas. Hoy, dadas las fechas en que nos encontramos, toca acercarse, siquiera brevemente, a esa otra literatura relacionada con la Semana Santa, y hay que comenzar diciendo que podemos encontrar numerosos textos, tanto en prosa como en verso, que evocan poéticamente la Pasión y Muerte de Cristo y que reflexionan acerca de su importancia para los cristianos: desde el Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor*, hasta destacados poetas españoles del siglo XX como Gerardo Diego, Luis Rosales o Dionisio Ridruejo, entre otros, sin olvidar a autores hispanoamericanos tan notables como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro o Jorge Luis Borges.

En estas composiciones relacionadas con la Semana Santa y la Pasión de Cristo vamos a encontrar una gran variedad de enfoques; no de tonos (porque el tono aquí es siempre grave), pero sí de focalizaciones literarias: es decir, dentro de ese tema general, hay numerosos detalles concretos en que puede centrarse la inspiración del poeta o escritor. Por ejemplo, los textos medievales del Arcipreste de Hita destacan la mal-

SALIDAS INTERDISCIPLINARES

dad y ceguera de los judíos, el pueblo deicida; otros autores pueden poner de manifiesto el valor salvífico de la sangre derramada del Cordero; otros, por su parte, resaltarán la ingratitud del hombre, que a veces permanece insensible frente al dolor del Hijo de Dios humanado; algunos textos se centran más bien en los instrumentos de la Pasión (cruz, clavos, corona de espinas...), o bien en el dolor y la soledad de María, la Madre de Jesús, etc. En cualquier caso, el objetivo fundamental de casi todas estas composiciones es el de emocionar y conmover (*movere*) al receptor.

Comenzamos nuestro recorrido literario con el texto del famoso soneto «No me mueve, mi Dios, para quererte». Se trata de un texto muy conocido, que ha generado mucha bibliografía y que ha sido atribuido a numerosos autores (entre otros, a San Juan de la Cruz o a Santa Teresa de Jesús, y también a nuestro San Francisco Javier o a San Ignacio de Loyola), pero que a día de hoy debe seguir siendo considerado anónimo. El poema expresa la teoría del puro amor a Dios, al que el hablante lírico ofrece amar sin necesidad de un premio eterno (*cielo*) y temer sin necesidad de la amenaza de un castigo igualmente eterno (*infierno*). Nótese, en fin, que el poema puede considerarse como una «composición de lugar» ignaciana, en el sentido de que quien lo lee o recita tiene delante un crucifijo («*muéveme el verte / clavado en esa cruz*»), siendo el Jesús enclavado el interlocutor al que se dirige:

NO ME MUEVE, MI DIOS, PARA QUERERTE

No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido;
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.
Tú me mueves, Señor; muéveme el verte
clavado en esa cruz y escarnecido:
muéveme el ver tu cuerpo tan herido:
muévenme tus afrentas y tu muerte.
Muéveme, al fin, tu amor, y en tal manera
que, aunque no hubiera cielo, yo te amara,
y, aunque no hubiera infierno, te temiera.
No me tienes que dar porque te quiera;
pues, aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.



CATEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

SALIDA INTERDISCIPLINAR

UNA TARDE EN LA PARROQUIA DE LOS ARCOS
Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa. La integración de las artes

Martes, 18 de marzo de 2008
Entrada Libre

17.00 h Parroquia de Los Arcos

Presentación
por D. Román Felones, Catedrático I.E.S. Tierra Estella

La parroquia de Los Arcos: un ámbito excepcional
por D. Víctor Pastor Abaligar, historiador

Conferencia:
El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra
D. Ricardo Fernández Gracia. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

18.00 h. Café en las dependencias parroquiales

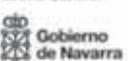
18.30 h. Música y literatura para la Semana Santa

Concierto de órgano
a cargo de D. Raúl del Toro. Conservatorio Superior de Música de Navarra

Literatura del ciclo de la Pasión: prosa y poesía
a cargo de D. Carlos Mata. GRISO. Universidad de Navarra

50 plazas gratuitas de autobús desde Pamplona que se adjudicarán por estricto orden de inscripción.
Inscripción: del 10 al 14 de marzo, 09:00-13:00h. y 16:00-20:00 h.
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Edificio de Bibliotecas
Universidad de Navarra
Tfno.: 948 42 56 00 (ext. 2063)
E-mail: cpatrimonio@unav.es

PATROCINA: COLABORAN:





DIARIO DE NAVARRA
domingo 8 de marzo de 2008

DESDE LA SOLANA

La integración de las artes

El término latino *ars* es la traducción del griego *poiesis*, que significa acción, fabricación, creación, es decir, todo lo que el hombre hace, sea artesano o artista. Aristóteles dividió las ciencias en teóricas, que tienen por objeto el conocimiento, prácticas o formativas, las vinculadas a la praxis, y poéticas o productivas, cuya finalidad es la producción de objetos: las artes y oficios. Hoy, el término hace relación directa a los objetos o realidades estéticas. Según Lapeña, el arte es "la actividad espiritual por la que el hombre crea obras con fin de belleza".

Fosé a que el enunciado de las mismas casi siempre es en plural "bellas artes", los humanos tendemos a disfrutarlas en singular, de manera parcial y fragmentaria: música, literatura, arte propiamente dicho, aunque no hayan faltado a lo largo de los siglos espectáculos que hayan pretendido dicha integración, caso del teatro o la ópera.

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro es una institución ejemplar que, en sólo tres años de existencia, ha pasado a ocupar un lugar preeminente en el panorama artístico de nuestra tierra. A la docencia e investigación ha unido con acierto una tercera faceta digna de encomio, la difusión artística de este mismo patrimonio, y no sólo en Pamplona sino en otros ámbitos de la Navarra rural, especialmente necesitados de estas actividades. El pasado martes se celebró una de estas sesiones, bajo el sugestivo título *Una tarde en la parroquia de Los Arcos. Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa. La integración de las artes*. Convergimos en que pocos lugares hay en Navarra tan apropiados como la parroquia de Santa María, toda una apoteosis barroca, para experimentar espiritual e incluso físicamente la comunión de las artes. Sobre todo tratándose de una etapa, el barroco, que hizo de los sentidos una de las vías de acercamiento al fenómeno de la religiosidad.

El templo presentaba un aspecto imponente. El presbiterio lucía de una forma especialmente esplendorosa. El Cristo articulado de

Ambrosio Calvo, contratado por la cofradía de la Vera Cruz en 1692, se levantaba, poderoso y lacernante, delante del altar. En torno a él, moztaban guardias las túnicas de las cofradías, encargadas de portar los pasos en la procesión del Viernes Santo. Tras los saludos del párroco y del alcalde, con los bancos llenos de vecinos del pueblo, además de asistentes llegados de Pamplona y otras localidades del entorno, Víctor Pastor, historiador local y el mejor conocedor de la historia de la villa y de la parroquia, hizo una sacinta y medida presentación del templo, resumiendo de forma ejemplar en su título: un ámbito excepcional. A continuación, Ricardo Fernández Gracia, subdirector de la Cátedra y especialista en la retablistica barroca, desarrolló el tema *El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra*. Si enseñar deleitando es el fin al que aspira todo docente, el conferenciante lo consiguió con creces.

Reconfortados con un café y unas pastas en el claustro, que sirvió de descanso y encuentro con los amigos y conocidos, comenzó la segunda parte de la sesión. Raúl del Toro seleccionó e interpretó algunas piezas de los grandes organistas españoles del siglo de oro, que sonaron especialmente brillantes en el magnífico ejemplar rococó que conserva la iglesia. Y Carlos Mata seleccionó y recitó, con maestría y hondura, algunos de los poemas dedicados al ciclo de la Pasión por nuestros grandes poetas del siglo de oro: Fray Luis de León, Lope de Vega, Góngora y Quevedo.

Si alguien de ustedes desea ver, hecho arte y oración, lo que tuvimos ocasión de degustar el martes desde la perspectiva cultural y artística, les sugiero que se acerquen mañana, Viernes Santo, a Los Arcos. El espectáculo, una vez más, merecerá la pena.

r.felones@terra.es

DIARIO DE NAVARRA
jueves 20 de marzo de 2008

[Portada](#) > [Navarra](#) > [Navarra](#) > Noticia

Los Arcos acoge este martes una jornada sobre la integración de las artes en Semana Santa

- El acto está organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra

AGENCIAS. Pamplona Domingo, 16 de marzo de 2008 - 13:22 h.

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra realizará el próximo martes, día 18, una salida interdisciplinar a Los Arcos. La actividad, titulada 'Una tarde en la parroquia de Los Arcos. Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa. La integración de las artes', recoge dos conferencias, un concierto y una lectura y comentario de poesía y prosa.

Abrirá la jornada la presentación del catedrático Román Felones y la ponencia 'La parroquia de Los Arcos: un ámbito excepcional', a cargo del historiador Víctor Pastor Abáigar. Posteriormente, Ricardo Fernández Gracia, del departamento de Arte de la Universidad de Navarra, disertará sobre 'El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra'.

A continuación, tendrá lugar un concierto de órgano a cargo de Raúl del Toro, del Conservatorio Superior de Música de Navarra. Sobre el sonido de las notas musicales, Carlos Mata, experto del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), leerá y explicará unos textos clásicos agrupados bajo el título 'Literatura del ciclo de la Pasión: prosa y poesía'.

"El objetivo es ofrecer una visión global de artes como la literatura, música, pintura o escultura que hoy se estudian de forma separada pero que en el pasado formaban un conjunto inseparable. Todos ellos tenían el objetivo de conmover los sentidos de los fieles, y servir de vehículo de suma importancia desde el punto de vista catequético y de propaganda, al objeto de visualizar los grandes dogmas", explicó Ricardo Fernández Gracia, docente de la Facultad de Filosofía y Letras.

DIARIO DE NAVARRA
16 de marzo de 2008

[Portada](#) > [Navarra](#) > [Navarra](#) > Noticia

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro organiza en Los Arcos una jornada sobre integración de las artes en Semana Santa

- La jornada fue inaugurada con la presentación del catedrático Román Felones y la ponencia 'La parroquia de Los Arcos: un ámbito excepcional'

AGENCIAS. Pamplona Jueves, 20 de marzo de 2008 - 18:45 h.

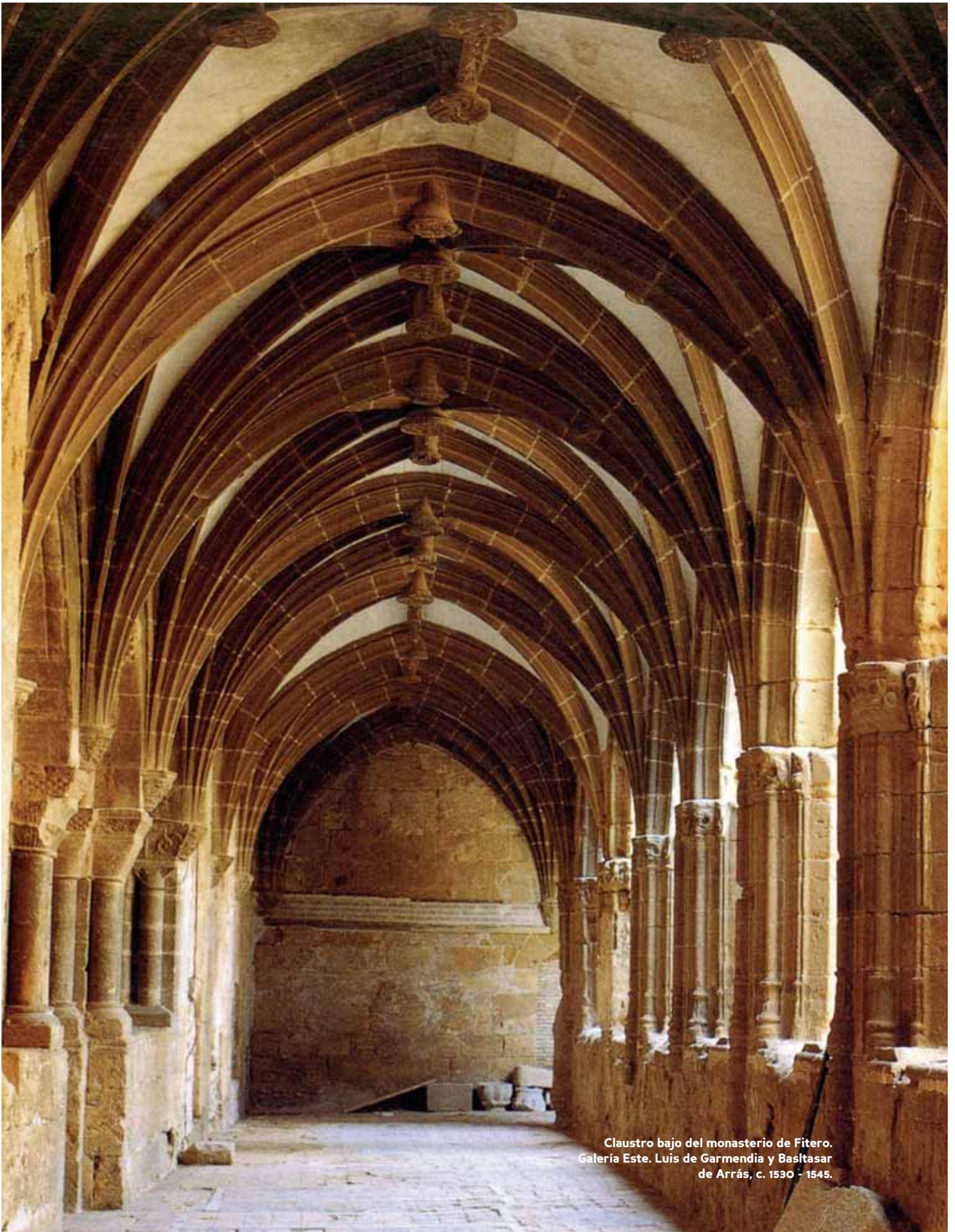
La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra realizó el pasado martes, día 18, una salida interdisciplinar a Los Arcos. La actividad, titulada 'Una tarde en la parroquia de Los Arcos. Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa. La integración de las artes', recogió dos conferencias, un concierto y una lectura y comentario de poesía y prosa.

La jornada fue inaugurada con la presentación del catedrático Román Felones y la ponencia 'La parroquia de Los Arcos: un ámbito excepcional', a cargo del historiador Víctor Pastor Abáigar. Posteriormente, Ricardo Fernández Gracia, del departamento de Arte de la Universidad de Navarra, disertó sobre 'El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra'.

A continuación, tuvo lugar un concierto de órgano a cargo de Raúl del Toro, del Conservatorio Superior de Música de Navarra. Sobre el sonido de las notas musicales, Carlos Mata, experto del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), leyó y explicó unos textos clásicos agrupados bajo el título 'Literatura del ciclo de la Pasión: prosa y poesía'.

El docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra Ricardo Fernández señaló que esta jornada tuvo como objetivo "ofrecer una visión global de artes como la literatura, música, pintura o escultura que hoy se estudian de forma separada pero que en el pasado formaban un conjunto inseparable". "Todos ellos tenían el objetivo de conmover los sentidos de los fieles, y servir de vehículo de suma importancia desde el punto de vista catequético y de propaganda, al objeto de visualizar los grandes dogmas", concluyó.

DIARIO DE NAVARRA
jueves 20 de marzo de 2008



Claustro bajo del monasterio de Fitero.
Galería Este. Luis de Garmendia y Basltasar
de Arrás, c. 1530 - 1545.

Docencia

Clausura del curso Seminario de Arte Navarro 2007/2008

El 30 de enero tuvo lugar la clausura del curso Seminario de Arte Navarro con la entrega de diplomas a los 35 alumnos que participaron en el mismo, becados por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra. La asignatura se desarrolló entre los meses de septiembre de 2007 y enero de 2008 y fue impartida por los profesores Clara Fernández Ladreda, M^a Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia. Se trató de la tercera convocatoria que realiza la Cátedra con el objetivo de dar acceso a los ciudadanos navarros al conocimiento del Patrimonio de nuestra Comunidad Foral, abordando las diversas manifestaciones del arte navarro en el contexto histórico en el que surgieron, desde la Edad Media hasta los siglos XIX y XX. A lo largo del curso académico se realizaron distintas salidas para analizar los monumentos *in situ*, Estella, Monasterio de Irache, Museo de Navarra, la Catedral de Pamplona y otros destinos.

La convocatoria tuvo una gran acogida por parte de la ciudadanía, que manifestó su satisfacción por el desarrollo del curso y las enseñanzas recibidas. Durante el acto la profesora Asunción Domeño Martínez de Morentin presentó una base de datos sobre el Catálogo Monumental de Navarra, obra dedicada al patrimonio cultural de la comunidad.

La relación de participantes fue:

- María Aberri Ilarri
- Jesús Manuel Albisu Alonso
- Luis Arraiza Cañedo-Argüelles
- Pilar Arrizabalaga Rodríguez
- Pedro Auria Ongay
- Dulce M^a Belzunce Martínez
- Jesús María Bengoechea Miranda
- Asunción Díaz Húder
- M^a José Domínguez Ribero
- Puy Errea Pagola
- Guadalupe Ferreiro Rica
- Mercedes Garaizar Goitia
- Consuelo García Morales
- Nieves Garrues Elcid
- Rafaela Gastesi Urdiroz
- Cristina Gil Hernández
- Mae Herias Oscáriz
- Natividad Huarte Azparren
- José Ignacio Juániz Pérez
- Carmen Larráyoiz Oscoz
- M^a Reyes Lizarraga Montes
- M^a Teresa Martínez Urdániz
- José Morán González
- Natalia Muñoz Pérez
- Lydia Orayen Goicoechea
- Aurelio Pagola Redín
- Lidia M^a Pérez Arellano
- Francisco Roldán Marrodán
- Dulce Ruiz de la Cuesta Belzunce
- Ramón Ruiz de la Cuesta Cascajares
- Mercedes Sara Goyen
- Francisco Sierra Urzaiz
- Asunción Subiza Goyeneche
- Laura Tirapu Ayúcar
- Ricardo Zufiaurre Pejenaute

Diplomas en la Universidad

Finaliza la tercera edición del Seminario de Arte Navarro organizado por la Universidad de Navarra

Los alumnos, becados por la Comunidad Foral y ajenos al ámbito universitario, recibieron un diploma

DDN

Pamplona

La tercera edición del Seminario de Arte Navarro de la Universidad de Navarra se clausuró con la entrega de diplomas a sus 35 alumnos. Los participantes, ajenos al ámbito universitario, han asistido a las jornadas, desarrolladas entre septiembre de 2007 y enero de 2008, becados por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro y la Facultad de Filosofía y Letras.

El curso ha acercado a los alumnos el patrimonio artístico y cultural de la Comunidad foral. En las clases de los profesores de la Universidad de Navarra Clara Fernández Ladreda, María Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia conocieron las diversas manifestaciones del arte navarro en el contexto histórico en el que sur-



Pie

FIRMA

gieron, desde la Edad Media hasta los siglos XIX y XX. Además, la teoría se completó con visitas a Estella, al Monasterio de Irache, al Museo de Navarra y la catedral de Pamplona, entre otros destinos.

Asimismo, en el acto de clausura, la profesora Asunción Domeño presentó una base de datos sobre el Catálogo Monumental de Navarra, obra dedicada al patrimonio religioso y civil de la Comunidad foral.

DIARIO DE NAVARRA
domingo 10 de febrero de 2008

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra abre a las personas interesadas (que no estén cursando estudios universitarios), la asignatura *Seminario de Arte Navarro*, que se impartió durante el primer semestre del curso académico 2008-09 los martes y jueves de 17 a 19 horas, y ofreció 30 becas, en colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras, que se concedieron por estricto orden de inscripción.

Asignatura Seminario de Arte Navarro

OBJETIVOS

Se estudian las diversas manifestaciones del arte navarro en el contexto histórico en que surgieron. Así la arquitectura románica y los conjuntos de escultura monumental, en relación con el Camino de Santiago. La arquitectura, escultura y pintura góticas en relación con los comitentes, en especial los obispos y los monarcas navarros de las dinastías francesas. Ya en la Edad Moderna, tras la unión de Navarra a Castilla, se analizará la recepción del Renacimiento y el Barroco, así como las principales obras realizadas en la época de los Austrias y Borbones. Finalmente se estudiarán las manifestaciones artísticas de los siglos XIX y XX. El contenido de la asignatura se enriquecerá con visitas a monumentos y museos de Pamplona y otros puntos de la geografía foral.

A lo largo del curso académico se han realizado distintas salidas para conocer monumentos *in situ* (Estella, Monasterio de Irache y Museo de Navarra), así como las visitas a la exposición *Fitero, el legado de un monasterio* (17 de mayo).

Temario

1. Introducción

2. El Prerrománico

1. Arquitectura
2. Escultura
3. Miniatura
4. Eboraria

3. El Primer Románico

1. Arquitectura
2. Eboraria

4. El Pleno Románico

1. Arquitectura
2. Escultura

5. Transformaciones del Románico

1. Arquitectura: las iglesias de tres naves, los monasterios del Cister, las iglesias de plan central y la arquitectura civil
2. Escultura monumental: el foco de Sangüesa, el foco de Estella y el foco de Tudela
3. Imaginería
4. Esmaltes

6. El Gótico. Arquitectura

1. La introducción del Gótico
2. El asentamiento del Gótico
3. El Gótico radiante
4. El Gótico tardío

7. El Gótico. Escultura

1. La fase inicial
2. La segunda fase: la escultura monumental de la catedral de Pamplona
3. La segunda fase: los portales esculpidos del resto de Navarra
4. La segunda fase: la escultura funeraria
5. La fase final: la escultura funeraria y la escultura monumental
6. Imaginería

8. El Gótico. Pintura Mural

1. La Transición del Románico al Gótico
2. El Gótico lineal o francogótico
3. La transición del Gótico lineal o francogótico al Italogótico
4. El Italogótico

9. El Gótico. Pintura sobre tabla

1. El estilo Internacional
2. El estilo hispanoflamenco

10. El Gótico. Orfebrería

11. El Renacimiento

1. El marco espacio-temporal
2. Mecenazgo y promoción de las artes
3. El proceso de contratación y realización de las obras

12. Arquitectura del Siglo XVI

1. Del oficio canteril al de tracista
2. Arquitectura religiosa: análisis tipológico
3. La renovación arquitectónica del Gótico
4. La fase escurialense
5. Arquitectura civil y obras de ingeniería

13. Escultura Renacentista

1. Géneros escultóricos
2. Las especialidades artísticas
3. La plástica del Primer Renacimiento
4. Juan de Anchieta. La eclosión del Romanismo y su difusión en los talleres de Pamplona, Estella, Sangüesa y Tudela
5. El proceso polícromo

14. Pintura del Renacimiento

1. El foco de Pamplona
2. La influencia aragonesa

15. La Platería Renacentista y las Artes Suntuarias

**16. El Barroco**

1. La promoción de las artes
2. La actividad de los artífices en el marco profesional de los gremios

17. Las grandes fiestas como expresión de la cultura barroca**18. Arquitectura Barroca**

1. Arquitectura civil y urbanismo
2. La arquitectura religiosa
3. La arquitectura conventual
4. El triunfo del Barroco: la fase castiza y los ejemplos innovadores
5. La recepción del academicismo

19. Los Géneros Escultóricos

1. El retablo en los diferentes talleres
2. Sillerías de coro, cajas de órganos y mobiliario litúrgico
3. La imaginería

20. La Pintura Barroca

1. Vicente Berdusán
2. La pintura importada de la Corte, Castilla, Aragón e Indias

21. Platería Barroca y Artes Suntuarias**22. Arquitectura y Academia**

1. El influjo de la Academia
2. Ventura Rodríguez
3. Arquitectura y urbanismo

23. El Arte Contemporáneo

1. Arquitectura contemporánea. Los ensanches de Pamplona. Víctor Eusa y arquitectos contemporáneos
2. Pintores contemporáneos y la llamada Escuela de Pamplona

24. La Escultura y los escultores contemporáneos



Portada de la Basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada.



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra abre a las personas interesadas (que no estén cursando estudios universitarios) la asignatura

Seminario de Arte Navarro

que se impartirá durante el primer semestre del próximo curso académico 2008-2009 los martes y jueves de 17 a 19 horas, y ofrece 30 becas, en colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras, que se concederán por estricto orden de inscripción

Periodo de matrícula:

Del 8 al 12 de septiembre en horario de 10 a 13 horas.

Información y Secretaría: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.
Edificio de Bibliotecas.
Universidad de Navarra.
31080 Pamplona.
Teléfono: 948 425 600 (ext. 2063)
E-mail: cpatrimonio@unav.es

PATROCINA:



Gobierno
de Navarra



Universidad de Navarra
Facultad de Filosofía y Letras

COLABORAN:

un proyecto
elegido por
clientes de **can**

DN

DIARIO DE
NAVARRA

DIARIO DE NAVARRA

domingo 7 de septiembre de 2008

Salida interdisciplinar: Los Arcos, San Gregorio Ostiense (Sorlada) y Viana

11 de diciembre de 2008



Visita a Los Arcos.



Arriba y centro:
Visita San Gregorio Ostiense.

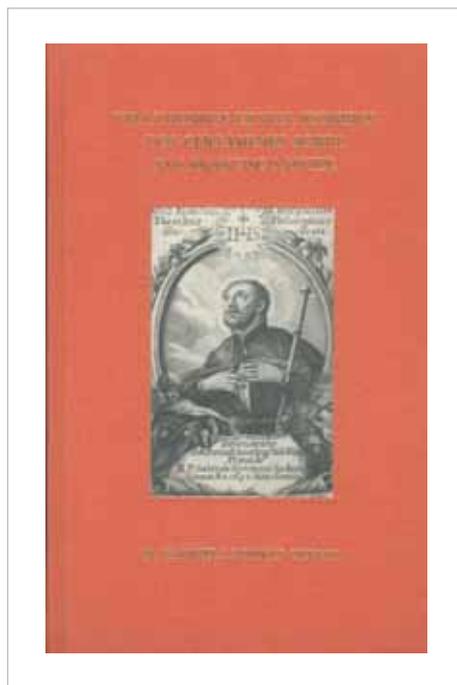
Abajo:
Visita Viana.



Ilustración de la edición pamplonesa de 1759 del P. Nieremberg: "De la diferencia entre lo temporal y eterno".

Beramendi J.

Publicaciones



■ M^a Gabriela Torres Olleta, *Vita thesibus et Vita iconibus. Dos certámenes sobre San Francisco Javier*. Kassel-Pamplona, Edition Reichemberger, 2005, en colaboración con el GRISO.

Índice

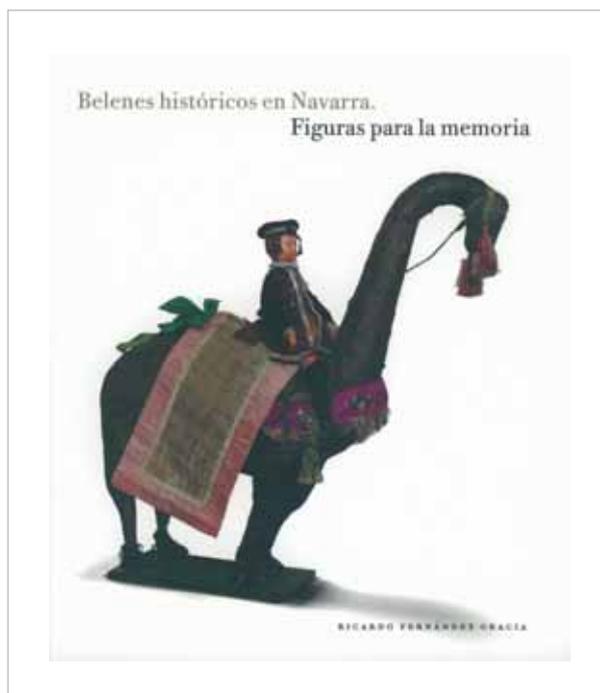
Prólogo	5
Presentación	11
Bibliografía	29
Agradecimientos	31
Facsimiles	33



- José Javier Azanza López, *Emigración, urbanismo y arquitectura en Huarte*. Huarte, Gráficas Ulzama, 2005, en colaboración con el Ayuntamiento de Huarte.

Índice

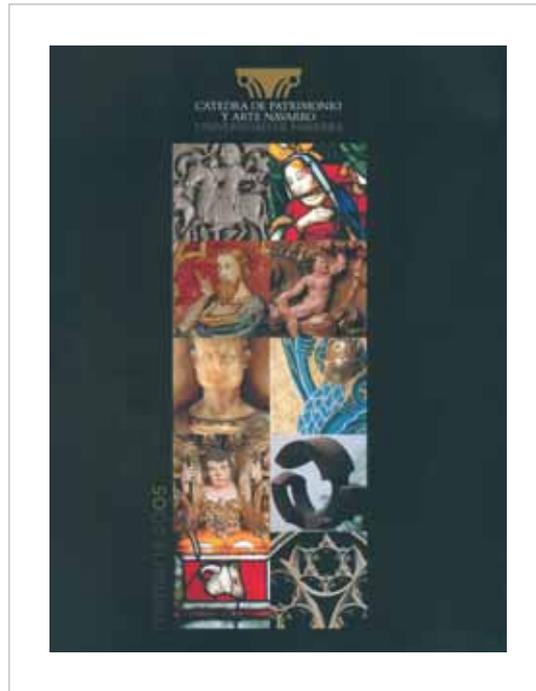
Presentación	11
Prólogo	15
Introducción	27
Capítulo I. En torno al fenómeno migratorio en Navarra en los siglos XIX y XX.....	37
Capítulo II. La “Aventura filipina” de dos huarterras: Félix y Juan Ros Arraiza.....	101
Capítulo III. El desarrollo urbanístico de Huarte en la primera mitad del siglo XX.....	145
Capítulo IV. La construcción de <i>Villa Teresa</i> por Víctor Eusa	215
Bibliografía	261
Índice onomástico	273
Índice de láminas	287
Álbum fotográfico	297



- Ricardo Fernández Gracia, *Belenes históricos en Navarra. Figuras para la memoria*. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2005.

Índice

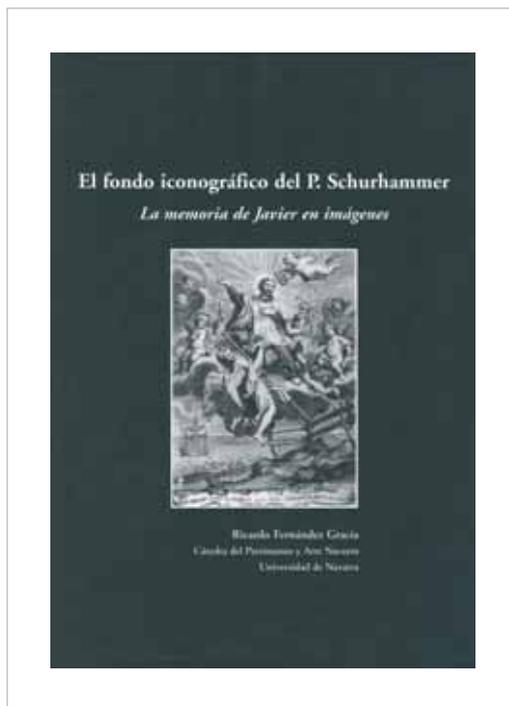
Presentación por Letizia Arbeteta	08
Introducción	10
I. Orígenes y desarrollo del belén en España	13
II. Belenes históricos en Navarra	31
III. A modo de catálogo: comentario y textos para las ilustraciones	87
IV. Relación de imágenes.....	178



■ *Memoria de Actividades 2005*. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2005.

Índice

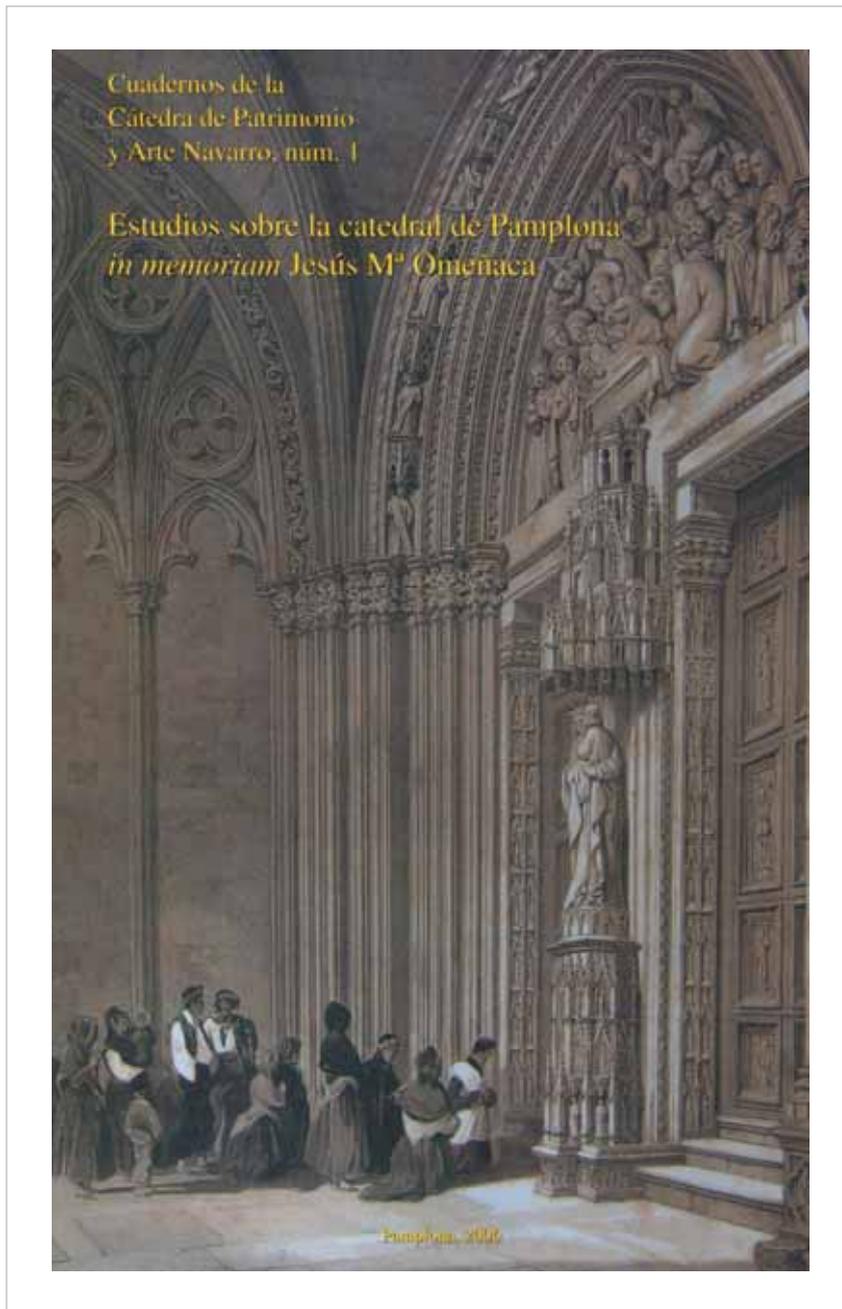
Presentación	9
Órganos de gobierno	21
Profesorado	25
Objetivos	53
Actividades	57
Docencia	155
Edición de libros	159
Aula abierta.....	163
Página web	183



■ Ricardo Fernández Gracia, *El fondo iconográfico del P. Schurhammer. La memoria de Javier en imágenes*. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006, con el patrocinio de Panasa.

Índice

Una vida dedicada a las investigaciones sobre Javier: El P. Georg Schurhammer, S. I.	11
Francisco Javier: Un Santo con imágenes por doquier	17
La clasificación del fondo	27
El investigador y el fondo Schurhammer	31
Para la identificación del Santo: La Vera Effigies y sus atributos	37
Las fuentes gráficas en la iconografía javeriana	47
Las series grabadas	69
La vida de las imágenes: un par de ejemplos	85
A la luz de la historia y la devoción: San Francisco Javier abogado y patrono	119



- M^a Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús María Omeñaca*, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, n.º. 1. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006, con la colaboración de la Fundación Fuentes Dutor.

Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús María Omeñaca

Índice

Presentación

M ^a CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA	7
Don Jesús María Omeñaca. <i>In memoriam</i>	
JOSÉ LUIS MOLINS MUGUETA y RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA	9
Notas sobre la labor en pro del Patrimonio Cultural de la Diócesis de Pamplona y Tudela que realizó don Jesús M ^a Omeñaca	
MERCEDES JOVER HERNANDO y MERCEDES ORBE SIVATTE	13

El edificio y su decoración monumental

La catedral románica de Pamplona	
MARÍA ÁNGELES MEZQUÍRIZ IRUJO	25
La decoración escultórica del claustro de la Catedral de Pamplona: capiteles y claves figurativos	
CLARA FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ	29
Una iconografía funeraria en la capilla Barbazana:	
La Virgen de la Candelaria	
SANTIAGA HIDALGO SÁNCHEZ	63
La ménsula del púlpito del refectorio: La caza del unicornio	
ISABEL MATEO GÓMEZ	75
Otra vez el refectorio de Pamplona: concordancias conceptuales	
FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL	81
Fachada de la catedral de Pamplona: sus temas compositivos	
JOAQUÍN LORDA	93
Memoriales, impresos e insultos contra Santos Ángel de Ochandátegui, director del proyecto de nueva fachada	
PABLO GULJARRO SALVADOR	109

Exorno y artes suntuarias

Nuevos documentos sobre el Relicario del <i>Lignum Crucis</i> de la catedral de Pamplona	
JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE	135
El patrimonio textil desaparecido a la luz de los inventarios de sacristía	
ALICIA ANDUEZA PÉREZ	151
Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la Catedral de Pamplona a través del grabado y de la copia	
PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI	167
Juan de Anchieta y la catedral de Pamplona	
M ^a CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA	189
Reflexiones sobre las andas del Corpus de la catedral de Pamplona	
CARMEN HEREDIA MORENO	201

Nuevas observaciones sobre la tabla de la Crucifixión de la catedral de Pamplona	
CARMEN LACARRA DUCAY	211
El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco	
IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS	227
El trascoro de Pamplona: el valor de la tradición catedralicia	
JESÚS RIVAS CARMONA	259

Restauraciones e intervenciones.

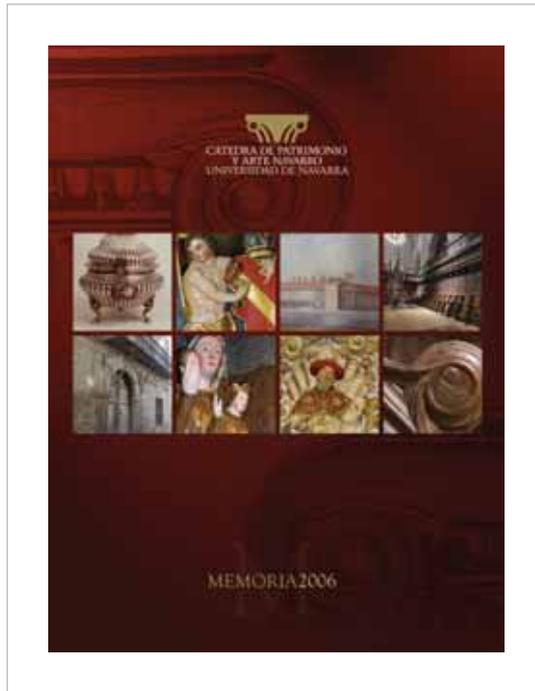
Intervenciones en el claustro desde el siglo XVIII	
PILAR ANDUEZA UNANUA	275
La restauración de la postguerra	
RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA	293
Actuaciones de la Fundación Fuentes-Dutor en la catedral de Santa María la Real de Pamplona	
FRANCISCO JAVIER ROLDÁN	323
La exposición de Arte Retrospectivo de 1920 en el claustro de la catedral de Pamplona	
EMILIO QUINTANILLA MARTÍNEZ	353

Religiosidad, protocolo y ceremonial

La parroquia de San Juan Bautista de la catedral de Pamplona y su ajuar litúrgico	
MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA	375
La Cofradía de Santa Catalina de la catedral de Pamplona	
EDUARDO MORALES SOLCHAGA	393
Protocolo y Ceremonial del Cabildo pamplonés en el siglo XVIII: Estancia de la reina viuda Mariana de Neoburgo en Pamplona (1738-1739)	
NAIARA ARDANAZ IÑARGA	411
La catedral de Pamplona como escenario del drama barroco. Las exequias de María Amalia de Sajonia (1760)	
JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ	433
De la vida capitular. El Reglamento de Coro de 1931	
JUAN JOSÉ MARTINENA RUIZ	457

La catedral como imagen visual y literaria

Visión de viajeros sobre la catedral de Pamplona	
CARMEN JUSUÉ SIMONENA	477
La imagen de la catedral de Pamplona en las artes plásticas de los siglos XIX y XX	
JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ e IGNACIO JESÚS URRICELQUI PACHO	497
La imagen de la catedral de Pamplona a través del objetivo del fotógrafo	
ASUNCIÓN DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN	527



■ *Memoria de Actividades 2006*. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006.

Índice

Presentación	9
Órganos de gobierno	13
Profesorado	17
Objetivos	47
Actividades	51
Docencia	173
Publicaciones	181
Aula abierta.....	191
Visitas en la web.....	231



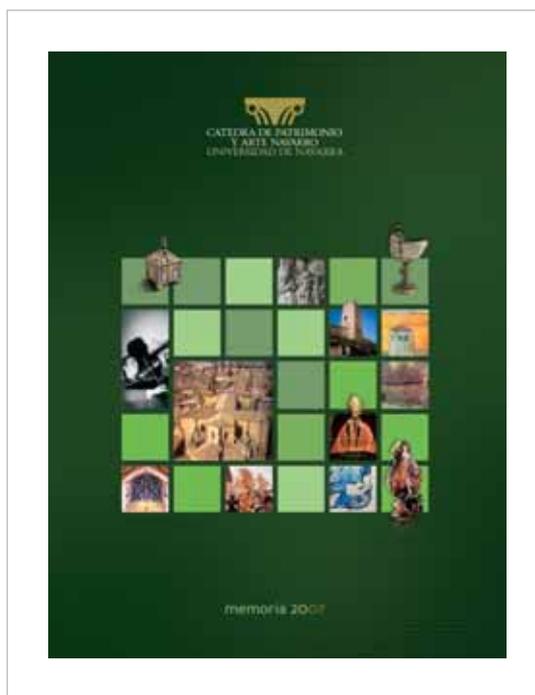
- José Javier Azanza López, *40 años del Sadar-Reyno de Navarra. Fútbol y arquitectura: Estadios, las nuevas catedrales del siglo XXI*. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2007.

Índice

Presentación	11
Prólogo	15
I. Estadios, de explanadas de tierra a grandes complejos multifuncionales	18
Introducción	20
Los primeros terrenos de juego	21
La regularización de los estadios de fútbol en las primeras décadas de siglo	23
Los grandes estadios de las décadas centrales del siglo XX	26
Las grandes transformaciones de los estadios para el Mundial 82	29
La adopción de medidas de seguridad en los años noventa	32
Los estadios postmodernos: las nuevas “catedrales” del siglo XXI	34
II. Del campo del Ensanche al Reyno de Navarra: recorrido por los estadios del C.A. Osasuna	40
Los orígenes del fútbol en Navarra	42
La labor pionera del Pamplona Foot-Ball Club	42
Nace el Club Atlético Osasuna	45
Los primeros campos de fútbol: entre el Ensanche y el Hipódromo	46

La compra de unos terrenos en el barrio de San Juan	49
San Juan, una zona de huertas con una clínica... ..	49
... y con algunos chalets y villas familiares	51
La construcción del campo: planos, licencias y obras	53
Inauguración del Campo de San Juan	55
¿Campo de San Juan y Campo Municipal de Deportes?	57
Consolidación del proyecto deportivo del C.A. Osasuna	58
Mejora de accesos y “sectorización” del campo de San Juan	59
¿Un nuevo Stadium para Pamplona y para Osasuna?	60
Reforma y ampliación del Campo de San Juan en 1926	61
El inicio de la nueva temporada	62
El nacimiento de la Liga	64
Una visita “galáctica”	64
Un Osasuna-Sevilla de Copa, motivo del cierre de San Juan	66
La Guerra Civil y la reanudación de la competición	66
Radiografía del aficionado osasunista a mediados del siglo XX	68
Se logra un ascenso y se declara un incendio	70
Reforma y ampliación del Campo de San Juan en 1953	71
El proyecto de Serapio Esparza	72
El achique del terreno de juego: ¿una nueva estrategia para Osasuna?	73
Ejecución de las obras e inauguración	75
Una decisión trascendental: la compra de los terrenos de San Juan	76
Osasuna de nuevo en Primera: ¿un “Chamartín chiqui” para Pamplona?	78
La doble alternativa: ¿construcción de un nuevo estadio... ..	79
... o reforma de San Juan?	80
La reforma de San Juan en 1956. El proyecto de Tomás Arrarás	81
La ejecución de las obras	84
Un nuevo estadio en perspectiva: la venta del Campo de San Juan	85
Adiós al viejo San Juan	87
Un nuevo estadio en terrenos del Plan Sur: ¿el Soto de Lezkairu o el del Sadar?	89
Los planos de Tomás Arrarás para el Estadio del Sadar	89
Construcción del Estadio del Sadar	92
El torneo inaugural: Osasuna, Zaragoza y ... Vitoria de Setúbal	93
Actuaciones posteriores en el Estadio del Sadar	94
La ampliación de 1988: la nueva Tribuna de Preferencia Alta	96
Antes y después del cambio de siglo: adecuación a la normativa UEFA y modernización del estadio	101
Del Sadar al Reyno de Navarra	103
Osasuna, pionero en el fútbol nacional	105
El futuro: la remodelación del Reyno de Navarra	108
Los cuarenta años del estadio: logros para la historia del osasunismo	109
III. Los equipos de la Liga y sus estadios, uno a uno	114
Athletic Club. Estadio de San Mamés	118
Valencia Club de Fútbol. Estadio de Mestalla	128
Villarreal Club de Fútbol SAD. Campo de El Madrigal	136
Real Club Celta de Vigo SAD. Estadio Municipal de Balaídos	141
Real Club Deportivo Espanyol. Estadio Olímpico Lluís Companys	147
Real Club Deportivo de La Coruña. Estadio Municipal de Riazor	155
Real Madrid Club de Fútbol. Estadio Santiago Bernabéu	162
Real Zaragoza SAD. Estadio Municipal de La Romareda	172
Fútbol Club Barcelona. Camp Nou	181

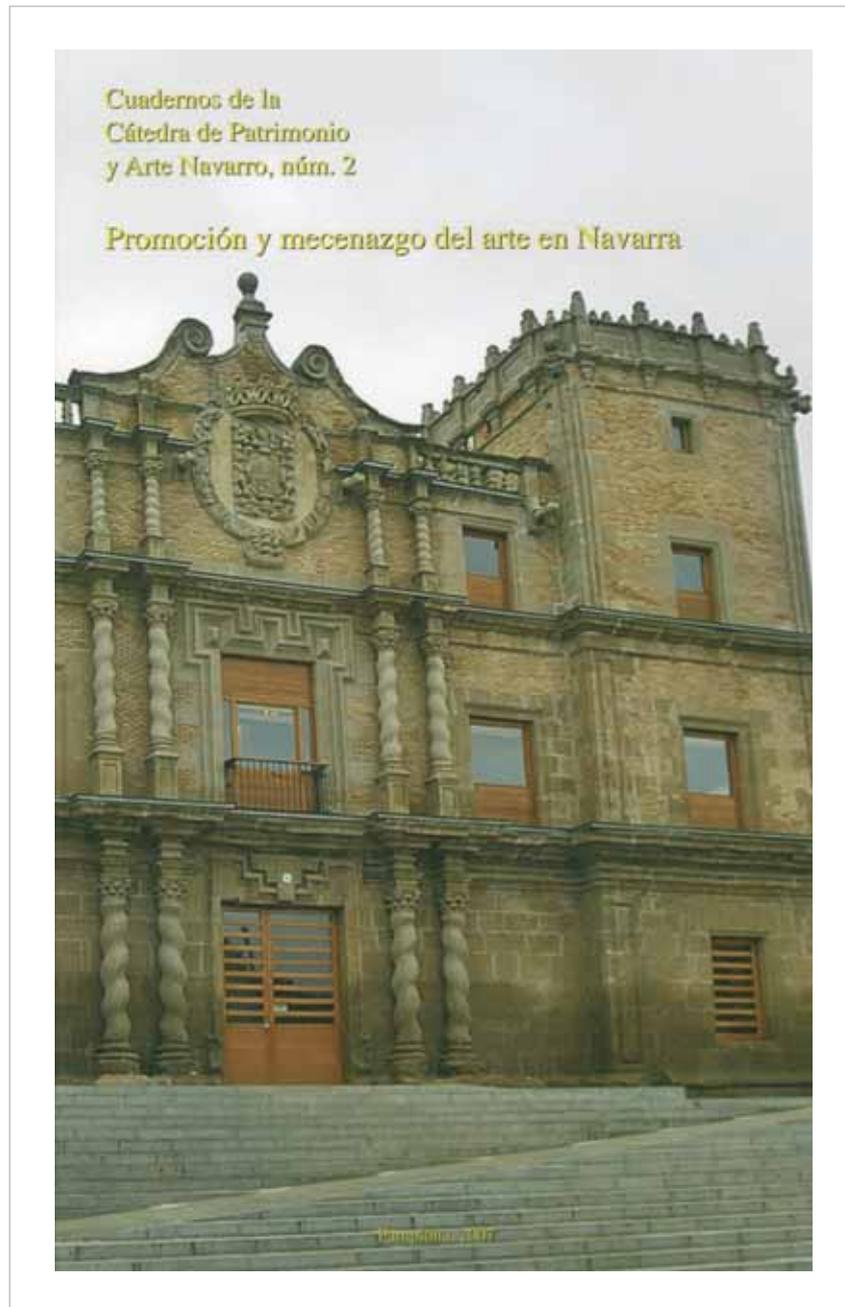
Sevilla Club de Fútbol SAD. Estadio Ramón Sánchez Pizjuán	191
Club Atlético de Madrid SAD. Estadio Vicente Calderón	199
Levante Unión Deportiva. Estadio Ciudad de Valencia	206
Gimnàstic de Tarragona. Nou Estadi	210
Real Valladolid Club de Fútbol SAD. Nuevo Estadio Municipal José Zorrilla	214
Real Racing Club de Santander SAD. Nuevos Campos de Sport del Sardinero	221
Real Sociedad. Estadio Municipal de Anoeta	226
Getafe Club de Fútbol SAD. Coliseum Alfonso Pérez	236
Real Club Deportivo Mallorca. ONO Estadi	243
Real Betis Balompié. Estadio Manuel Ruiz de Lopera	249
Real Club Recreativo de Huelva SAD. Estadio Nuevo Colombino	257
Unión Deportiva Almería. Estadio de los Juegos Mediterráneos	264
Real Murcia Club de Fútbol. Estadio Nueva Condomina	269
Bibliografía	276



■ *Memoria de Actividades 2007*. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2007.

Índice

Presentación	9
Órganos de gobierno	13
Profesorado	17
Objetivos	47
Actividades	51
Docencia	203
Publicaciones	213
Aula abierta.....	227
Visitas en la web.....	269



- M^a Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra*, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, nº 2. Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra, 2007.

Promoción y mecenazgo del arte en Navarra

Índice

PRESENTACIÓN	7
Lujo y devoción: donaciones a los ajuares textiles de algunas Vírgenes navarras ALICIA ANDUEZA PÉREZ	11
Arquitectura señorial barroca en Miranda de Arga: La casa principal del mayorazgo Vizcaíno M ^a PILAR ANDUEZA UNANUA	29
Promoción artística de Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari, obispo de Pamplona (1768-1778) NAIARA ARDANAZ IÑARGA	63
Promotores y comitentes de la escultura conmemorativa de comienzos del siglo XXI en Navarra JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ	99
Nuevas noticias documentales sobre el antiguo retablo mayor de la Catedral de Pamplona JESÚS CRIADO MAINAR	145
La labor promotora de un arzobispo navarro: D. José Julián de Aranguren y la Iglesia Parroquial de Santa María de la Asunción de Barásoain ESTHER ELIZALDE MARQUINA	161
Promotores en el exorno de los grandes templos navarros: las capillas mayores tras el Concilio de Trento RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA	189
Obispos y reyes, promotores de la catedral de Pamplona CLARA FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ	219
Sobre esculturas de Luis Salvador Carmona en Lekaroz MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAINZA	243
La fundación de la Real Casa de la Misericordia de Tudela: los testamentos de Ignacio de Mur y María Huarte PABLO GUIJARRO SALVADOR	257

Obispo y cabildo, promotores en la Edad Media: el caso del claustro de Pamplona SANTIAGA HIDALGO SÁNCHEZ	279
El tesoro de San Fermín: Donación de Alhajas al Santo a lo largo del siglo XVIII IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS	297
Un ejemplo de promoción confraternal: la casa de la Hermandad de San José y Santo Tomás de los carpinteros y albañiles de Pamplona EDUARDO MORALES SOLCHAGA	321
Mecenazgos y patronazgos en la colegial de Tudela JULIO R. SEGURA MONEO	349
Un ejemplo de promoción artística en la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa. Noticias documentales sobre la construcción de la capilla Esquivá MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA	375
La promoción artística en Navarra durante la Restauración (1875-1931): los encargos y adquisiciones de obras pictóricas de la Diputación de Navarra y del Ayuntamiento de Pamplona IGNACIO JESUS URRICELQUI PACHO	397



"Asunción". Retablo del antiguo monasterio de La Oliva. Roland de Moys.

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 recompusiera 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-

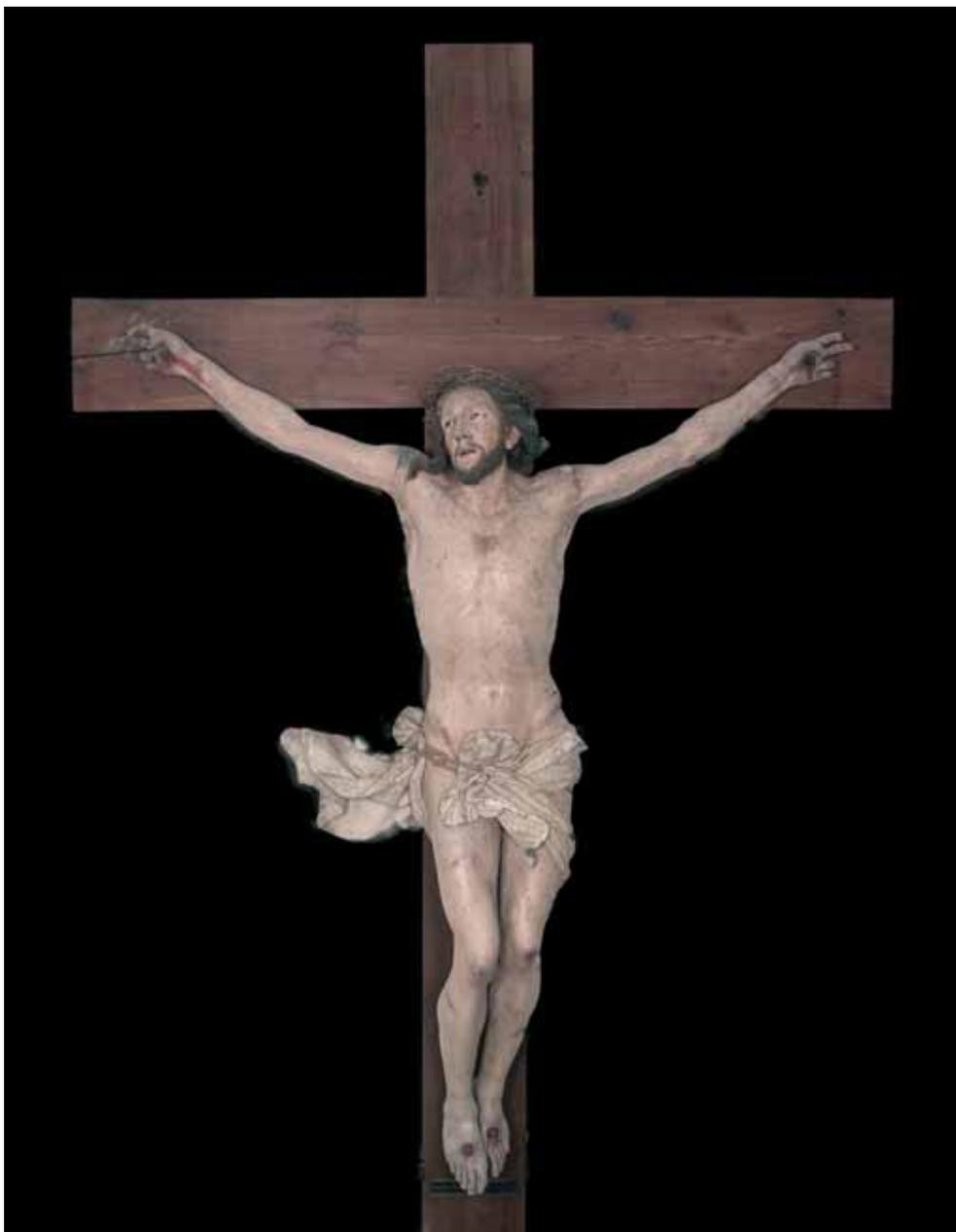
do posteriormente a terminar su aprendizaje en el taller del platero zaragozano José de Godoy, donde estuvo seis años. Este artífice obtuvo el grado de maestro platero en 1728, con el dibujo de una pila de agua bendita, de bello diseño, muy correcta en el trazo y profusamente decorada con motivos vegetales. 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

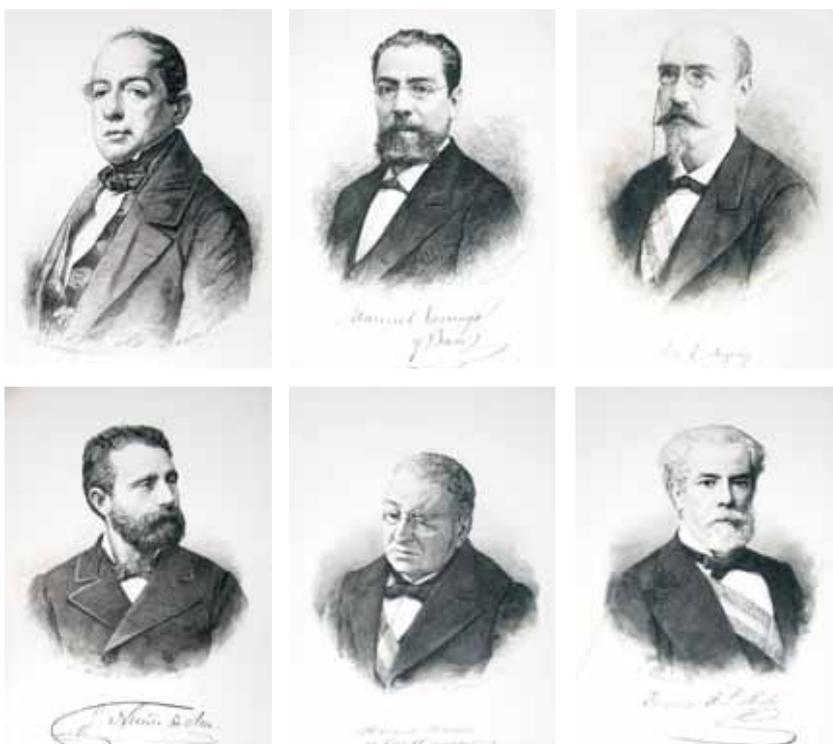
Tal y como hemos señalado, el santuario anejo al palacio se construyó para dejar bien claro que el patronato de la capellanía real para servicio de los pastores, había pasado a manos del marqués. En ese hecho y en la nueva imagen del linaje con su nuevo palacio, radica el encargo y la llegada de la imagen 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 Herreros; 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 Gorraíz, 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 batallo-

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.

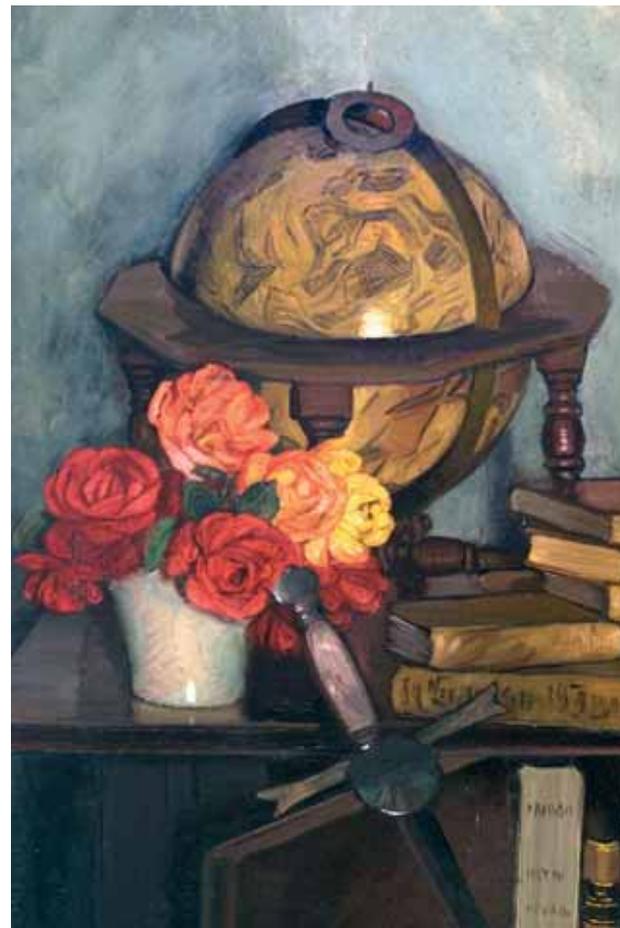
En el lienzo, José María de Huarte aparece de cuerpo entero y ligeramente girado hacia el espectador, con el brazo izquierdo levemente flexionado y apoyado en la cadera, mientras que el derecho sostiene firmemente los guantes. Su estilizada figura sobre el fondo neutro marca una clara línea vertical 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 su 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 Jauregui".

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.

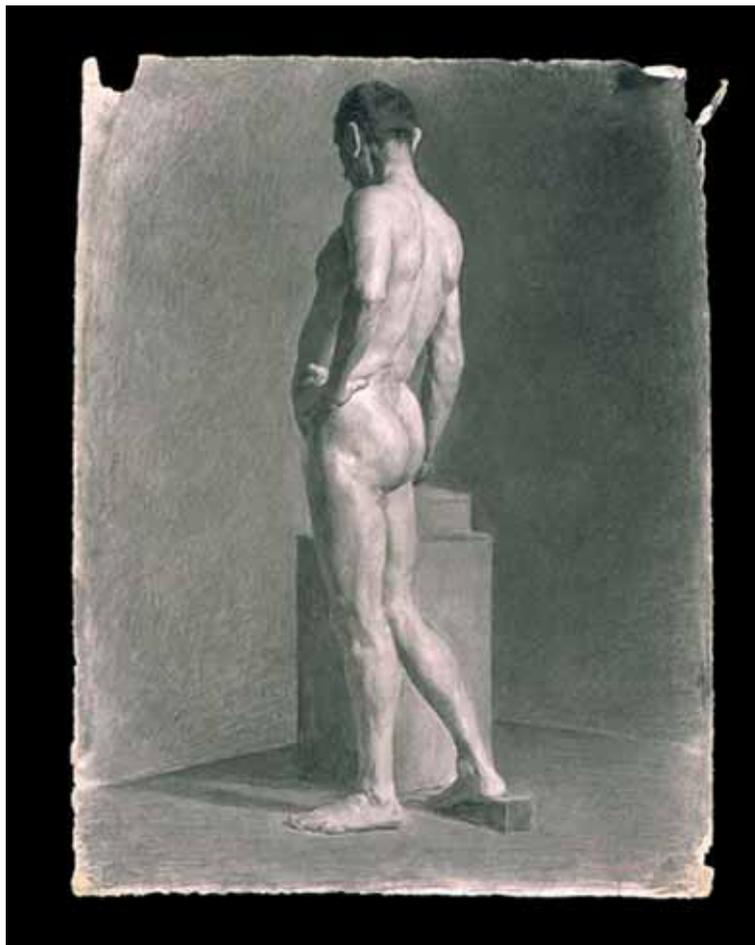
La riqueza cromática queda plasmada en la indumentaria de los santos, dispuestos sobre un fondo neutro y enmarcados en la parte superior por un cortinaje color rojo. San Francisco Javier es representado con rostro joven, barbado y cabellera simétrica, revestido con sotana jesuítica negra sobre la que 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 guerra 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 quaal 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 perducatur 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 Álava



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 enseñas, 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 rocóco 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 Montgau en la iglesia romana barroca del Santo Spirito 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

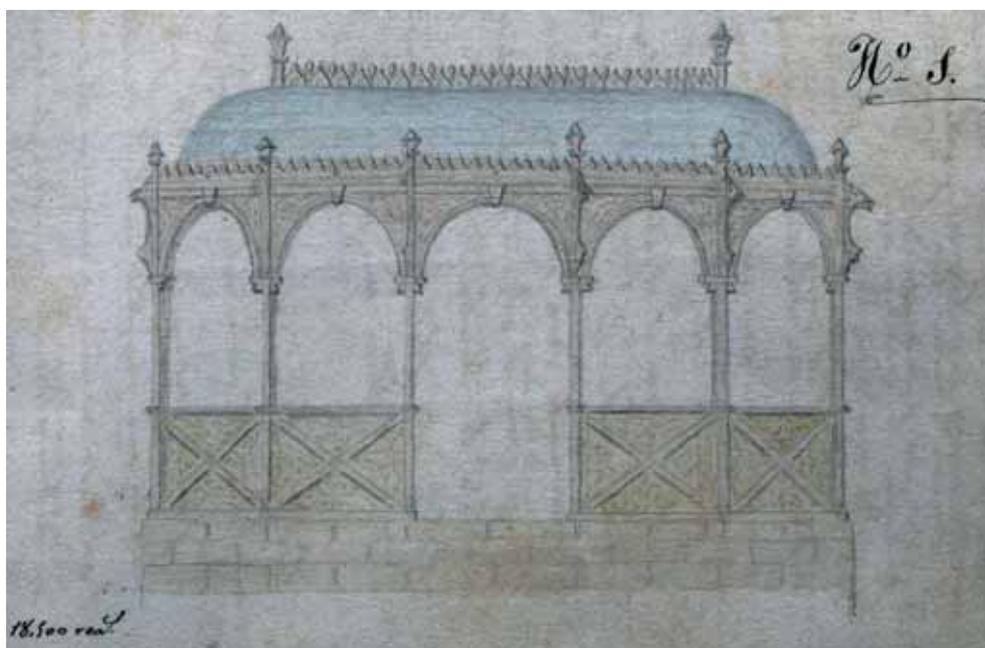


Fig. 1. Miguel Cía. Diseño n^o 1 para el kiosko de la Taconera. (Archivo Municipal de Pamplona).

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 templete 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 nº 2 para el kiosco de la Taconera. (Archivo Municipal de Pamplona).

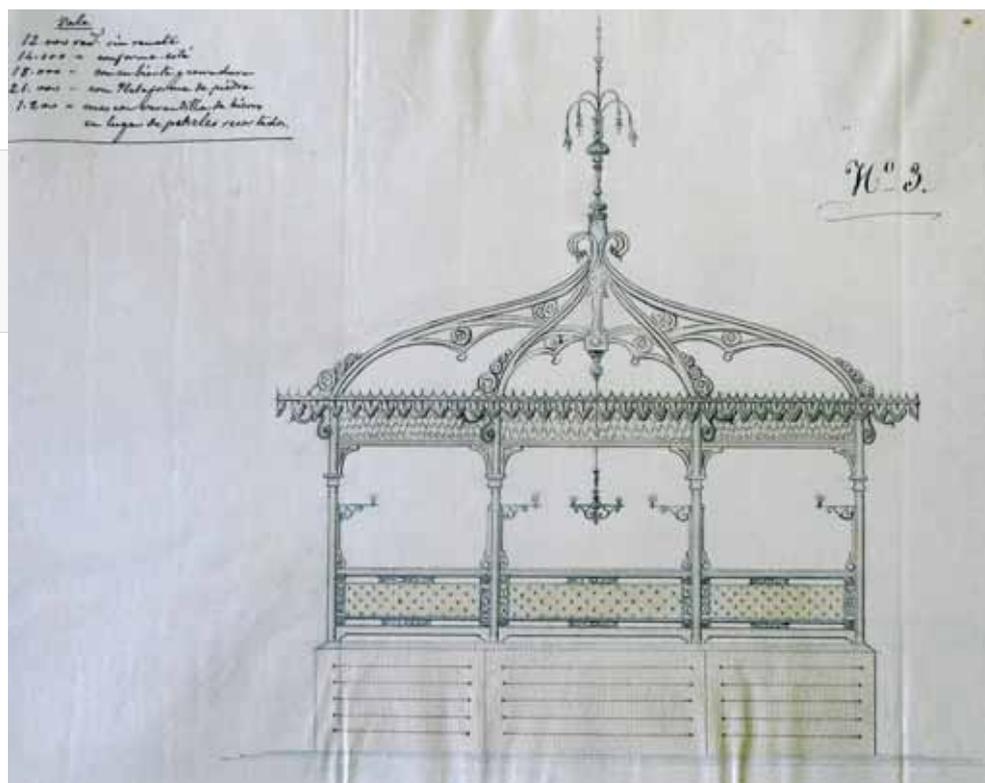


Fig. 3. Miguel Cía. Diseño nº3 para el kiosco de la Taconera. (Archivo Municipal de Pamplona).

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. Kiosko 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 DEVILLODAS”. 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 clarión, 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 estu-
 dio", 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 Antiguo de la Universidad de Navarra para el estudio del Álbum de Ricardo de Villodas.

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

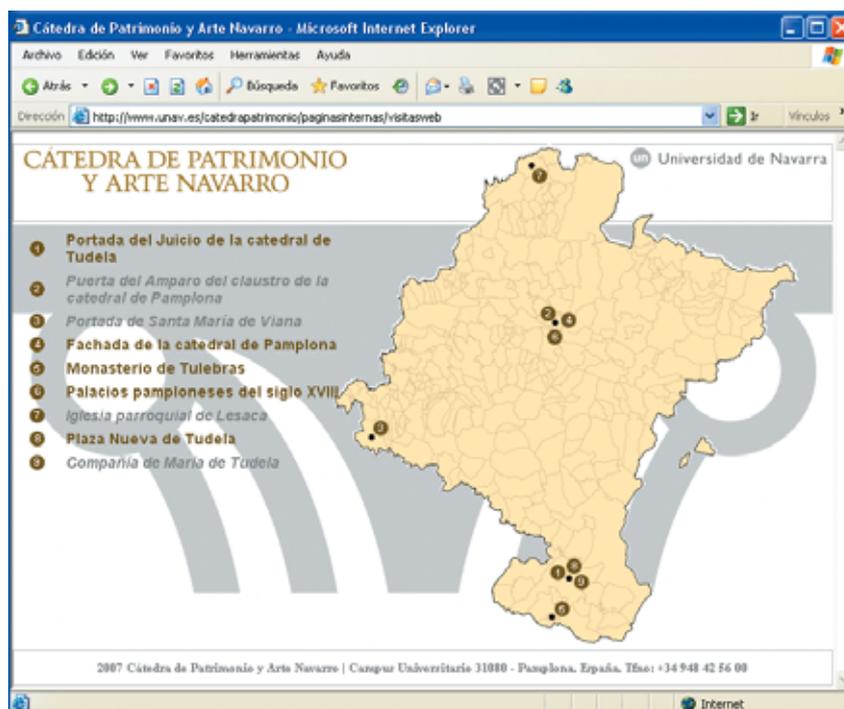


Visitas en la web

Las “Visistas en la web” ofrecen la posibilidad de acercarse con comodidad a diversos ejemplos significativos del patrimonio artístico de Navarra. A través de la combinación de imágenes y textos, en los que a la amenidad de lo divulgativo se une el rigor científico, se puede acceder a una selección de conjuntos monumentales y urbanísticos dispersos por la geografía de la Comunidad Foral.

Estas “Visitas en la web” se inician con la Portada del Juicio de la catedral de Tudela, la fachada de la catedral de Pamplona, el Monasterio de Tulebras, los Palacios pamploneses del siglo XVIII, y la Plaza Nueva de Tudela. Esta oferta inicial se irá ampliando con nuevas visitas que permitan acercar el rico y variado patrimonio artístico de Navarra a todas las personas interesadas.

<http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/visitasweb>



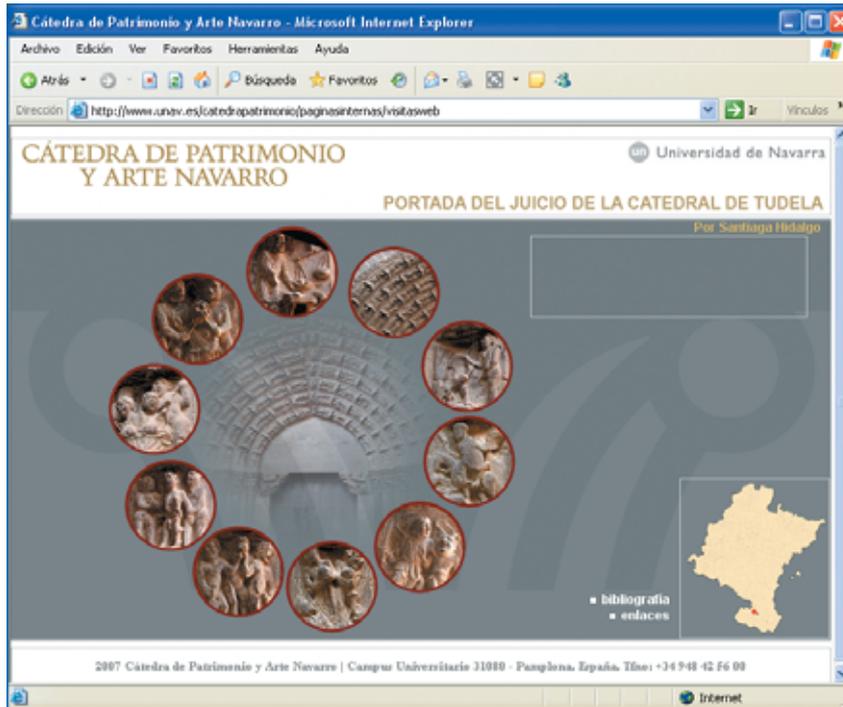






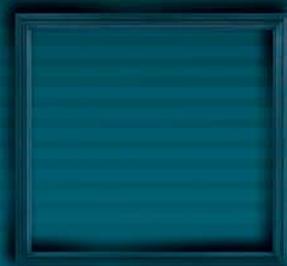
Gráfico de accesos a la web de la Cátedra en el periodo enero - diciembre de 2008





CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

[memoria 2008]



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Patrocina



Gobierno
de Navarra

Colaboran

un proyecto
elegido por
clientes de **can**

DN
DIARIO DE
NAVARRA