



# LA IMAGEN VISUAL DE NAVARRA Y SUS GENTES

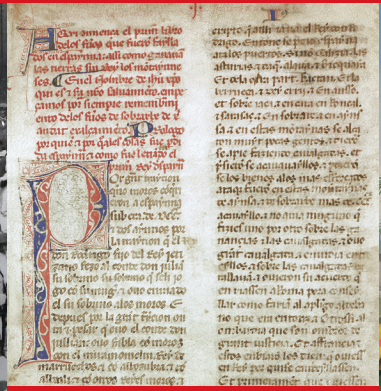
## DE LA EDAD MEDIA A LOS ALBORES DEL SIGLO XX



**Ricardo Fernández Gracia**  
[director y editor]

**Pilar Andueza Unanua**  
[coordinación]

**Carmen Jusué Simonena**  
[coordinación]





Este libro nace de vivas reflexiones en torno al patrimonio, como signo de identidad común y elemento de cohesión y vertebración de los pueblos. Se centra en las imágenes que, a lo largo de los siglos, han resultado fundamentales para la transmisión del conocimiento. Su propósito es el de acercar las representaciones y figuraciones que hablan de Navarra y sus gentes desde la Edad Media a los inicios del siglo XX, así como de cuanto pudieron contemplar los navarros, a lo largo de más de ocho siglos.

Conforman su contenido trabajos de síntesis y transversales, realizados por veintiún profesores e investigadores. Sin embargo, no es ni un libro de historia, ni de historia del arte, ya que trata, fundamentalmente, del valor y poder de las imágenes. En sus cuarenta y nueve capítulos se recoge, de acuerdo con un orden temático, todo aquello que, secularmente, ha sido perceptible por la vista y se ha identificado como propio. Todo un repertorio de signos e imágenes apegados a la tradición, pero en ningún modo inamovibles, ya que evolucionaron con el tiempo. Piénsese en las instituciones, los modelos de santidad, la religiosidad popular, el protocolo, o el mismo traje y numerosas expresiones lúdicas.

Dos grandes bloques articulan su discurso. El primero, con lo referente a la tierra y sus instituciones y el segundo, con lo relativo a sus habitantes y su relación con lo trascendente. En el primero se trata de la cartografía, la imagen del rey y las instituciones, el emblema heráldico, la moneda, la proyección de la historia y la imagen del poder, así como las pinturas y dibujos de algunas localidades. En el segundo tienen su lugar los prohombres, el paisaje generado por el arte religioso y el urbanismo, los libros y bibliotecas, la música, lo sagrado y la vida cotidiana.

La profesora M<sup>a</sup> Concepción García Gaínza destaca en el prólogo *«el elevado número de autores que han aportado síntesis..., que han aplicado las más modernas metodologías y tendencias innovadoras, abriendo nuevas perspectivas que han puesto en sintonía los distintos matices y sensibilidades que proporcionan sobre los diversos campos del saber»*. En su conclusión señala que la publicación constituye un *«edificio intelectual que reúne un océano de imágenes visuales del Viejo Reino, que es necesario mirar, ver y leer, para conocer su fondo a través de la forma y sus contenidos reales y simbólicos»*.

El patrocinio ha corrido a cargo de la Fundación Fuentes Dutor que, en las últimas décadas, ha auspiciado diversas monografías sobre el patrimonio cultural navarro. La última, sobre *Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, obtuvo el primer premio del Ministerio de Cultura al libro mejor editado, en la sección de bibliofilia, en 2019.

# LA IMAGEN VISUAL DE NAVARRA Y SUS GENTES

DE LA EDAD MEDIA A LOS  
ALBORES DEL SIGLO XX

**Ricardo Fernández Gracia**  
[director y editor]

**Pilar Andueza Unanua**  
[coordinación]

**Carmen Jusué Simonena**  
[coordinación]





# LA IMAGEN VISUAL DE NAVARRA Y SUS GENTES

DE LA EDAD MEDIA A LOS  
ALBORES DEL SIGLO XX

**Ricardo Fernández Gracia**

[director y editor]

**Pilar Andueza Unanua**

[coordinación]

**Carmen Jusué Simonena**

[coordinación]

UNIVERSIDAD DE NAVARRA · FUNDACIÓN FUENTES DUTOR

Pamplona

2022

**COMITÉ EDITORIAL:**

Ricardo Fernández Gracia [director y editor]  
(Universidad de Navarra)

Pilar Andueza Unanua [coordinación]  
(Universidad de La Rioja)

Carmen Jusué Simonena [coordinación]  
(UNED Pamplona)

**COMITÉ CIENTÍFICO:**

Pilar Andueza Unanua  
(Universidad de La Rioja)

Beatriz Blasco Esquivias  
(Universidad Complutense de Madrid)

Luís Alberto de Cuenca y Prado  
(Real Academia de Historia)

Pedro Luis Echeverría Goñi  
(Universidad del País Vasco)

Ricardo Fernández Gracia  
(Universidad de Navarra)

Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza  
(Doctor en Historia)

Mercedes Galán Lorda  
(Universidad de Navarra)

Carmen Jusué Simonena  
(UNED-Pamplona)

René Payo Hernanz  
(Universidad de Burgos)

Título: **LA IMAGEN VISUAL DE NAVARRA Y SUS GENTES**

DE LA EDAD MEDIA A LOS ALBORES DEL SIGLO XX

Coordinación: Ricardo Fernández Gracia [dir. y ed.] / Pilar Andueza Unanua / Carmen Jusué Simonena

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra / Fundación Fuentes Dutor

Patrocina: Fundación Fuentes Dutor

© Los autores de su respectivos textos

© De las imágenes, sus respectivos autores.

Las fotografías sin autoría expresa, son de los autores de los textos

ISBN: 978-84-8081-741-7

Depósito legal: NA 1897-2022

Puesta en pie: Pretexto

Impresión: Castuera Industrias Gráficas

Impreso en España / Printed in Spain

El contenido expuesto en este libro es responsabilidad exclusiva de los autores.



OMNIBVS NAVARRENSIBVS QVI  
FORTITER PATRIAE AVCTORES FVERVNT.  
HVIVS LIBRI IMAGINES TESTIMONIVM  
SIMVL QVOQVE ORNAMENTA SVNT

# ÍNDICE

11 PRESENTACIÓN  
M.<sup>a</sup> Concepción García Gaínza

13 INTRODUCCIÓN  
Ricardo Fernández Gracia

---

## 17 Primera parte TIERRAS, PUEBLOS E INSTITUCIONES

---

### 19 EL TERRITORIO Y SU PERCEPCIÓN

21 LA CONTEMPLACIÓN DEL TERRITORIO. NAVARRA  
EN LOS MAPAS, LOS MAPAS DE NAVARRA  
Carmen Jusué Simonena

31 PAMPLONA. VISIONES DE UNA CIUDAD  
Eduardo Morales Solchaga

41 LA COMPLICADA CONSTITUCIÓN DE LOS  
HORIZONTES NAVARROS DURANTE EL SIGLO XIX  
Eduardo Morales Solchaga

51 MIRADAS A NAVARRA. VIAJES Y VIAJEROS, LA  
PERCEPCIÓN DEL PAISAJE Y SUS GENTES  
Carmen Jusué Simonena

61 INTELLECTUALES, ARTISTAS Y LITERATOS EN EL  
SIGLO XIX: UNA NUEVA CONCIENCIA ANTE EL  
MONUMENTO  
Pilar Andueza Unanua

71 NAVARRA RETRATADA  
José Ignacio Riezu Boj

---

### 83 EL REY: RETRATOS, RESIDENCIAS Y CEREMONIAL

85 EFIGIES DE LOS REYES DE NAVARRA EN LA EDAD  
MEDIA  
Soledad Silva y Verastegui

95 LOS RETRATOS GRABADOS Y PINTADOS  
Ricardo Fernández Gracia

105 PALACIOS PARA UN REINO  
Javier Martínez de Aguirre

115 CEREMONIAS E IMÁGENES PARA LEGITIMAR  
Y MOSTRAR UNA REALEZA  
Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza

125 CEREMONIAL REAL HISPÁNICO Y FUNCIONES  
DE LA COMUNIDAD NAVARRA  
Alfredo Floristán Imízcoz

---

### 135 LAS INSTITUCIONES DE UN REINO

137 LAS CORTES Y LA DIPUTACIÓN: LA REPRESENTACIÓN  
DEL REINO  
Mercedes Galán Lorda

147 LA JUSTICIA DEL REINO: CONSEJO REAL,  
CORTE MAYOR Y CÁMARA DE COMPTOS  
Mercedes Galán Lorda

157 DE REINO A PROVINCIA: EL MONUMENTO A LOS  
FUEROS COMO EXPRESIÓN DEL SINGULAR  
RÉGIMEN NAVARRO  
Mercedes Galán Lorda

---

### 167 EL PASADO VISUALIZADO

169 LA HISTORIA GRABADA Y ALGUNOS EMBLEMAS  
EN LA EDICIÓN DE LOS ANALES DE 1766  
Ricardo Fernández Gracia

181 LA HISTORIA PINTADA: EL SALÓN DEL TRONO  
DE DIPUTACIÓN Y LA BATALLA DE LAS NAVAS  
Ricardo Fernández Gracia

193 NAVARRA COMO TEMA ALEGÓRICO Y SIMBÓLICO  
Ricardo Fernández Gracia

203 «TEATRO ROMÁNTICO, TEATRO SANGRIENTO»:  
LAS GUERRAS CARLISTAS Y LA IMAGEN  
DE NAVARRA EN EL SIGLO XIX  
Ignacio J. Urricelqui Pacho

---

### 213 SIGNOS Y SÍMBOLOS DE REPRESENTACIÓN

215 LA MONEDA, UNA REAFIRMACIÓN DE LA  
SINGULARIDAD POLÍTICA Y ECONÓMICA DEL REINO  
Carmen Jusué Simonena

225 EMBLEMAS DE LOS REYES MEDIEVALES:  
DEL ÁGUILA A LAS CADENAS  
Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza

233 ESCUDOS Y BANDERAS  
Isabel Ostolaza Elizondo

241 CON LA VISTA PUESTA EN LOS FUEROS  
Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza

251 LA «INVENCION» DE LA CIUDAD DE PAMPLONA  
A TRAVÉS DE SU CEREMONIAL  
Alejandro Aranda Ruiz

259 RIVALIDAD, IDENTIDAD Y AUTOAFIRMACIÓN:  
EL CEREMONIAL MUNICIPAL DE LAS CIUDADES  
Y VILLAS DE NAVARRA  
Alejandro Aranda Ruiz



---

267 **Segunda parte**  
**LOS HOMBRES Y LO TRASCENDENTE**

---

269 **LOS PROHOMBRES**

271 EL RETRATO: LA INMORTALIDAD DE LO CADUCO  
Pilar Andueza Unanua

281 CASAS Y PALACIOS: ESCENARIOS DE EXHIBICIÓN  
Y PODER  
Pilar Andueza Unanua

293 DENTRO Y FUERA DEL REINO: SER Y VIVIR COMO  
NAVARRO  
Alfredo Floristán Imízcoz

303 LA HUELLA DEL EMIGRANTE: UNA METÁFORA  
DEL TRIUNFO ANTE LA COMUNIDAD DE ORIGEN  
Pilar Andueza Unanua

---

313 **LAS ARTES**

315 *AD AETERNUM*: TESTIMONIOS DE LA  
MONUMENTALIZACIÓN MEDIEVAL  
Carlos J. Martínez Álava

325 EN EL MEDIEVO: LO TRASCENDENTE SE HIZO  
PIEDRA, MADERA, COLOR, ORO Y PLATA  
Alejandro Aranda Ruiz

337 NAVARRA: ESPEJO DE UNA CATEDRAL  
Clara Fernández-Ladreda

347 LA ATRACCIÓN DE LO DISTANTE:  
LOS GRANDES MONASTERIOS  
Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza

361 LA ESPECTACULAR FLORACIÓN DE TEMPLOS Y  
RETABLOS MONUMENTALES DEL QUINIENTOS  
Pedro Luis Echeverría Goñi

371 ¿QUÉ VIERON LOS NAVARROS EN LOS SIGLOS  
DEL BARROCO? UNA VISIÓN EN SEIS REGISTROS  
Ricardo Fernández Gracia

383 ESCENOGRAFÍAS Y SOCIABILIDAD: CASAS,  
CALLES Y PLAZAS  
Pilar Andueza Unanua

395 DEFENSA Y AMPARO. UNA MIRADA A LAS  
FORTIFICACIONES NAVARRAS Y AL CONJUNTO  
DEFENSIVO DE PAMPLONA  
Carmen Jusué Simonena  
Pedro Luis Echeverría Goñi

405 LA FIESTA, EXPRESIÓN LÚDICA DEL PODER:  
ADMIRACIÓN, ADHESIÓN Y DIVERSIÓN  
María Josefa Tarifa Castilla

415 ECOS MUSICALES EN EL PATRIMONIO VISUAL  
María Gembero-Ustároz

---

425 **LO SAGRADO**

427 LAS GRANDES ADVOCACIONES DE LA VIRGEN  
Ricardo Fernández Gracia

437 EL SANTORAL PROPIO Y SU PROYECCIÓN FUERA  
DE NAVARRA  
Ricardo Fernández Gracia

---

453 **EL LIBRO Y LAS BIBLIOTECAS**

455 EL PODER Y LA IMPRENTA  
Javier Itúrbide Díaz

467 LAS BIBLIOTECAS DE NAVARRA EN LA EDAD  
MODERNA  
Isabel Ostolaza Elizondo

477 LOS ESCRITORES NAVARROS A TRAVÉS DE SUS  
OBRAS: ALGUNAS CALAS DEL RENACIMIENTO  
AL ROMANTICISMO  
Carlos Mata Induráin

---

485 **GENTES, TRAJES, TRABAJOS Y COSTUMBRES**

487 ALGUNAS EXPRESIONES DE LA VIDA COTIDIANA  
EN LAS ARTES  
Ricardo Fernández Gracia

497 EN CALLES, PLAZAS E IGLESIAS  
Ricardo Fernández Gracia

507 AGRICULTORES, GANADEROS Y OTROS OFICIOS  
EN LAS ARTES FIGURATIVAS  
Ricardo Fernández Gracia

517 INDUMENTARIA NAVARRA EN IMÁGENES  
José Ignacio Riezu Boj

529 LA JOYERÍA, ELEMENTO PARLANTE DE  
IDENTIFICACIÓN SOCIAL AL SERVICIO DE LA  
DEVOCIÓN Y LA REPRESENTACIÓN  
Ignacio Miguéliz Valcarlos

539 EXVOTOS PINTADOS  
Ricardo Fernández Gracia





# PRESENTACIÓN

**Sorprende al lector que comienza a hojear** las páginas de este grueso volumen su desbordante contenido en temas, imágenes y aspectos relativos a distintos campos: históricos, artísticos, cartográficos, institucionales, legislativos, protocolarios y de imagen real, por no mencionar más que algunos de ellos, que harían la cita interminable. Todos ellos permiten el abordaje de la representación visual del Viejo Reino de Navarra, planteado como objetivo de esta obra por sus impulsores. Un libro ambicioso que pretende reunir el ingente número de imágenes que es preciso mirar, ver y leer, que han llegado a nosotros de la importante historia navarra desde los siglos medievales hasta los inicios del siglo xx. Territorio fronterizo que desempeñó un papel fundamental por sus relaciones con los restantes reinos peninsulares y con sus dominios franceses, independiente primero y en unión con Castilla después, para formar parte de la Monarquía Hispánica.

Esclarecedora resulta la división en dos partes claramente diferenciadas de su extenso contenido. La primera reúne estudios esenciales sobre el territorio del reino de Navarra, sus ciudades con sus perfiles monumentales que las definen, las visiones de los viajeros que las visitan. Continúa con la imagen del monarca del que contamos con

las primeras representaciones medievales que se conservan en España, además de los retratos grabados y pintados posteriores. El estudio de este apartado se completa con todo lo que rodea al rey, sus palacios y el ceremonial regio. Fundamental resulta el estudio de las instituciones que articulan las distintas funciones que desempeñan el gobierno del reino. En esta línea ofrecen particular riqueza por su información, las imágenes de la historia, esencialmente la ilustración con grabados de los *Anales* del padre Moret y algunas representaciones pintadas. Importante capítulo lo constituye el de la moneda. Navarra fue reino que batió moneda propia, afortunadamente conservada en el monetario del Museo de Navarra, al igual que la prensa original para su acuñación. Aportaciones diversas proporciona el capítulo de símbolos, con estudios de emblemas, escudos y banderas que incluye la reciente investigación del ceremonial de Pamplona y otras localidades.

El título de «*Los hombres y lo trascendente*» encabeza la segunda parte, dedicada esencialmente a apartados artísticos y a estudios recientes de casas y palacios de prohombres que exhiben su poder y dejan para la posteridad la imagen de sus retratos. Capítulo central es el dedicado al patrimonio artístico desde finales del primer milenio, en que tuvo

lugar la monumentalización del reino, con catedral, colegiatas, monasterios y santuarios, emplazados en pintorescos paisajes que adquieren valor cultural y cuya contemplación no se puede separarla de su contexto. La eclosión del Renacimiento y Barroco supone el surgimiento del retablo como pieza litúrgica en el que se exponen programas didácticos, de acuerdo con las disposiciones eclesiásticas de cada época. Retablos magníficos que integran también las devociones marianas y de los patronos locales y con atención a quienes los sufragaron. Tema central son las imágenes de los patronos de Navarra. Destacaremos la importancia de la imprenta con los mejores impresores del momento –Arnao Guillén de Brocar y Miguel Eguía–, bibliotecas, imágenes referentes a oficios, vida cotidiana, indumentaria, joyas o exvotos. El repertorio temático parece agotado.

Llama la atención al lector el elevado número de autores que han aportado síntesis y reflexiones y han puesto en pie esta monumental arquitectura de imágenes visuales del reino de Navarra. Se trata de profesores universitarios, académicos y especialistas muy reconocidos en sus respectivos campos que han aunado esfuerzos para contribuir con sus saberes a este gran proyecto: medievalistas, historiadores de la Edad Moderna, de la miniatura, del derecho, instituciones y fueros, patrimonio cultural, etc. Resulta de interés reparar en que este torrente de investigación ha sido desarrollado en los siete últimos decenios. Los autores han aplicado las más modernas metodologías y tendencias inno-

vadoras, abriendo nuevas perspectivas que han puesto en sintonía los distintos matices y sensibilidades que proporcionan sobre los diversos campos del saber.

Digno de admiración y de elogio es el empuje creativo del director del proyecto, el profesor Ricardo Fernández Gracia, capaz de idear y articular esta empresa con la colaboración de las profesoras Pilar Andueza Unanua y Carmen Jusué Simonena, con dilatada experiencia en la edición del libro y la carrera universitaria. Ese equipo y el resto de autores, buenos conocedores del contexto de sus respectivos trabajos, han manejado los hilos de la investigación con gran inteligencia y valor. Todos ellos han construido este edificio intelectual que reúne un océano de imágenes visuales del Viejo Reino, que es necesario mirar, ver y leer, para conocer su fondo a través de la forma y sus contenidos reales y simbólicos.

Es preciso añadir, antes de finalizar, que los distintos títulos que componen el contenido no constituyen compartimentos estancos del saber, sino que su lectura puede traspasar las fronteras de los distintos campos, permitiendo un conocimiento transversal, de acuerdo con los intereses de los lectores, que elegirán su propio itinerario de lectura. Esta extraordinaria obra es, en realidad, un compendio de muchos libros, tantos como lectores que, a buen seguro, han de ser numerosos.

**M<sup>a</sup> Concepción García Gaínza**  
*Catedrática emérita de Historia del Arte*  
*Universidad de Navarra*

# INTRODUCCIÓN

**Este libro nace de diversas reflexiones** en torno al patrimonio, como signo de identidad común y elemento de cohesión y vertebración de los pueblos. Se centra en las imágenes, que a lo largo de los siglos han sido fundamentales en la transmisión del conocimiento, pues con ellas se descubre, se comprende, se entiende, se conoce y se reconoce.

Todo lo relativo a las imágenes cuenta hoy con monografías de autores que han dado pauta, camino, orientación e inspiración a cuantos trabajamos con ellas. Un impulso y nuevos desarrollos metodológicos sobre las mismas llegaron con la actividad de Aby Warburg, el fundador, a principios del siglo XX, de una biblioteca «*para la historia de la cultura*», que fue el primer núcleo del Instituto Warburg, trasladado de Hamburgo a Londres. En oposición al formalismo imperante, Warburg dirigió todo su interés al «*contenido*» de las imágenes, atribuyendo a los testimonios figurativos el papel de fuentes para la reconstrucción general de la cultura de una etapa histórica concreta.

En su ámbito han trabajado, con éxito, estudiosos como F. Saxl, E. Panofsky o E. Gombrich. El primero de ellos en su libro sobre *La vida de las imágenes* (Alianza Forma, 1989) trató de la continuidad y variación de su significado. Panofsky consideró tres

momentos inseparables del acto interpretativo de las obras en su globalidad: la lectura, la interpretación y la penetración de su contenido esencial como expresión de valores (Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, Madrid, Alianza, 1993).

Gombrich en su libro *Los usos de las imágenes* (Phaidon, 2011) reflexionó ampliamente sobre sus funciones y los cambios a lo largo del tiempo. No podemos dejar de recordar que las imágenes fueron extraordinariamente eficaces en momentos de escasez de las mismas, cuando el tiempo para su contemplación era abundante, por lo que de la misma se podían extraer distintas sensaciones y valoraciones. En aquel contexto hay que recordar lo que ha escrito magistralmente David Freedberg (*El poder de las imágenes*, Cátedra, 1992) al señalar que ya no tenemos el «*ocio suficiente para contemplar las imágenes que están ante nuestra vista, pero otrora la gente sí las miraba; y hacían de la contemplación algo útil, terapéutico, que elevaba su espíritu, les brindaba consuelo y les inspiraba miedo. Todo con el fin de alcanzar un estado de empatía*».

Mirar, ver y leer a través del patrimonio cultural, en nuestro caso centrándonos en Navarra y los navarros, constituye un ejercicio provechoso a la hora de realizar lecturas en

clave cultural. Conocemos diversos textos de numerosos escritores en los que se señala la diferencia entre el acto de «mirar» y de «ver», atribuyéndose a la masa de la población la incapacidad para pasar de un estadio a otro, al entender la percepción de las obras como un verdadero acto intelectual que exigía capacidad de juicio y discernimiento, que estaba vedado a la mayor parte del público. Respecto a un tercer estadio, que sería el de «leer», Lope de Vega, al tratar de un episodio bíblico, afirmaba: «En una imagen leo esta historia» y el padre Sigüenza, al referirse a un cuadro de El Bosco, aseveraba: «Yo confieso que leo más en esta tabla, que en otros libros en muchos días». El reto para el estudioso y el ciudadano de hoy consiste en realizar análisis y lecturas verosímiles de imágenes producidas en un contexto tan distinto al actual y con unos códigos tan alejados de nuestro tiempo.

En la sociedad navarra de siglos pasados, algunas parcelas de significación artística y literaria se reservaron para minorías cultas, en un fenómeno que se ha denominado de «discriminación semántica». Existieron, por tanto, distintos niveles de lectura. De una parte, para contentar a masas y de otra, para satisfacer a las minorías. En el teatro existían citas y referencias eruditas incomprensibles para los no letrados. Junto a las mismas, había una primera trama argumental inmediata, narrativa. Algo parecido ocurría en muchas composiciones visuales. Además, existían distintos gustos: por un lado, el público mayoritario que gustaba de todo aquello que se dirigía a captar sus sentidos y por otro, una minoría cultivada que, tras las apariencias, buscaba otros niveles de lectura.

Con el propósito de acercar las imágenes que hablan de Navarra y los navarros entre la Edad Media y los albores del siglo xx, así como de cuanto pudieron contemplar aquéllos, a lo largo de los siglos, nació este proyecto, para el que hemos contado con la colaboración de diversos profesores universitarios, académicos y especialistas en los dife-

rentes temas. Para ello, junto al comité editorial, elaboramos un índice en torno a dos grandes bloques. El primero con lo referente a la tierra y sus instituciones y el segundo con lo relativo a sus habitantes y su relación con lo trascendente. En el primero se trata de la cartografía, la imagen del rey y las instituciones, el emblema heráldico, la moneda, la proyección de la historia y la imagen del poder, así como las pinturas y dibujos de algunas localidades. En el segundo tienen su lugar los prohombres, el paisaje generado por el arte religioso y el urbanismo, los libros y bibliotecas, la música, lo sagrado y la vida cotidiana.

Los fines y la metodología son diferentes de otros proyectos ya publicados, tan señeros como *Navarra, tierras y gentes* y *Signos de identidad para Navarra*, porque esta publicación tiene como protagonista a las imágenes generadas en torno al antiguo Reino y sus gentes. La proyección en las artes y los paisajes arquitectónicos, a través de imágenes más o menos duraderas y novedosas, es uno de sus objetivos, pero obviamente, éste no es un libro de manifestaciones artísticas, ya que trasciende a las mismas.

El profesor Jaime Cuadriello, en el prólogo de uno de sus libros, con su agudeza mental a que nos tiene acostumbrados, afirma que al tratar de historiar los objetos «sobrevivientes», nos enfrentamos a imágenes mudas o silentes, para lo que es necesario mirar y remirar las obras en directo, sin interferencias o intermediarios. Todos los autores de los textos que recoge esta publicación lo han hecho, tratando de dar la palabra a las obras, que constituyen testimonios de sobresaliente importancia como herramienta para el conocimiento histórico.

El propósito al enfocar los diferentes temas ha sido claro: realizar síntesis y reflexiones. No es un libro ni de historia, ni de historia del arte. Se centra en el valor, papel y poder de las imágenes de las instituciones y los signos de identidad. Es la imagen visual de otros



tantos elementos a los que se intenta hacer hablar, preguntándoles por el qué, el cómo y el porqué. En su contenido se ha intentado recoger todo aquello que, a lo largo de siglos pasados, fue perceptible por la vista y se identificó como propio de Navarra por la gran masa social. Todo un repertorio de signos e imágenes apegados a la tradición, pero que en algunos casos evolucionaron con el tiempo a lo largo de los siglos, por lo que el plan de la obra también contempla esas circunstancias. Piénsese en las instituciones, por ejemplo, e incluso los modelos de santidad y devociones medievales y del mundo moderno, o el mismo traje y ciertas expresiones lúdicas o de la religiosidad popular. Además, hemos procurado hacerlo de la mano de las más felices etapas del aprendizaje y la investigación que son las correspondientes a la reflexión y el disfrute: *deliberando et deleitando*.

No se trata de recoger unas imágenes y comentarlas como excusa para tratar el tema encomendado, sino más bien de leer un conjunto de representaciones visuales que deben hablar del tema concreto y sacar las consecuencias oportunas.

No me resta sino agradecer a todos los que se han sumado a este proyecto, convirtiéndolo en realidad y a cuantas personas e instituciones han ayudado a la obtención de las imágenes que lo ilustran, los responsables del Archivo General de Navarra, Museo de Navarra, Biblioteca de Navarra, Archivo Municipal de Pamplona, Biblioteca Nacional, Archivo de la catedral de Pamplona, Biblioteca de Roncesvalles, Biblioteca de la Universidad Pública de Navarra, Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional de Núremberg, Biblioteca Nacional de Francia, British Museum, Real Academia de San Fernando, Museo de los Uffizi de Florencia, British Library, Museo Wellington, Musée Carnavalet de París, Congreso de los Diputados, Gobierno de

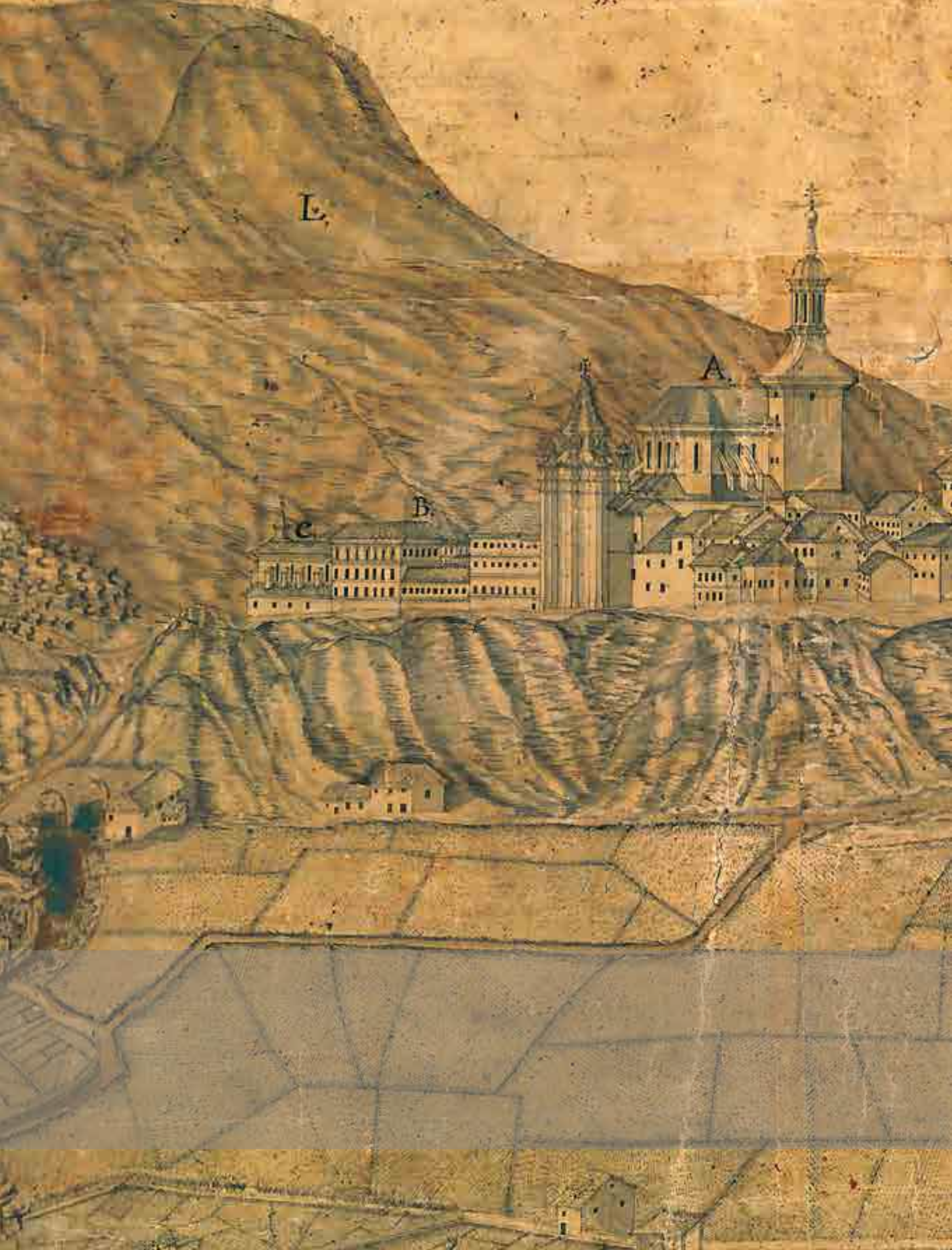
Navarra, Museo Lázaro Galdiano, Bayerische Staatsbibliothek Münch, Servicio Histórico Militar y Museo Gustavo de Maeztu. Por la misma razón, a los responsables de templos y ayuntamientos y a los fotógrafos que nos han cedido sus instantáneas, particularmente a Blanca Aldanondo de *Diario de Navarra* y José Luis Larrión que, con paciencia, recogió todos los detalles que le fuimos pidiendo a lo largo de distintos monumentos de la geografía foral.

De modo muy especial deseamos mostrar nuestro profundo reconocimiento a la Fundación Fuentes Dutor, que se ha hecho cargo del patrocinio y edición de esta monografía, haciendo gala, una vez más, de una enorme sensibilidad hacia el patrimonio cultural, objeto de este libro. Gratitud también a la profesora M<sup>a</sup> Concepción García Gaínza, catedrática emérita de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, maestra de la mayor parte de cuantos han participado en este libro, por haber escrito la presentación con acertadísimas consideraciones sobre el patrimonio cultural, en el que siempre trató de educarnos y sensibilizarnos con su magisterio y su ejemplo.

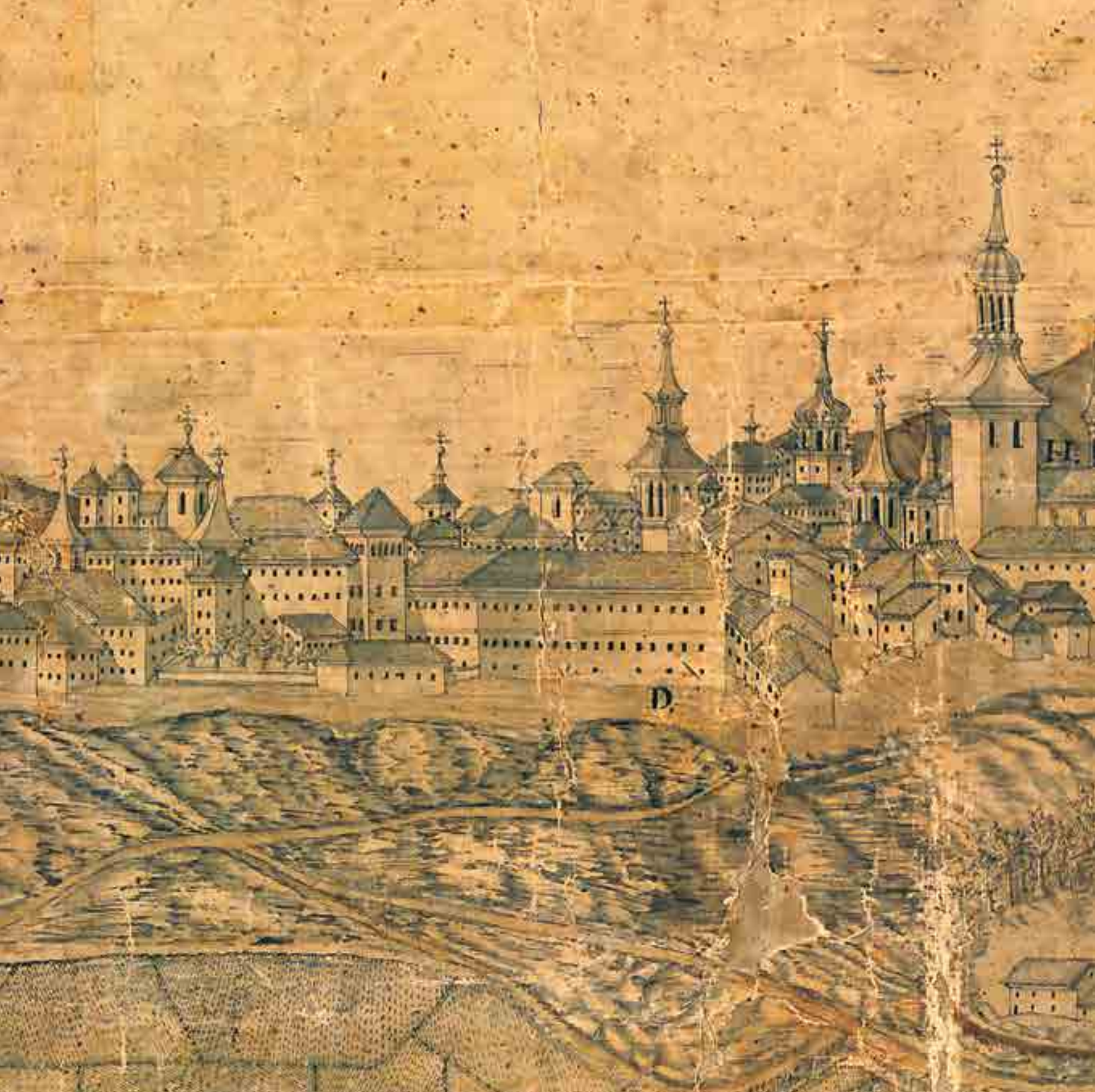
Finalizamos con una reflexión: a través de nuestro patrimonio cultural, portador de tantas imágenes visuales, podemos descubrir nuestra diversidad e iniciar un diálogo intercultural sobre lo que tenemos en común con otras realidades. Nada mejor que recordar, al respecto, este pensamiento de Mahatma Gandhi: «*No quiero mi casa amurallada por todos lados ni mis ventanas selladas. Yo quiero que las culturas de todo el mundo soplen sobre mi casa tan libremente como sea posible. Pero me niego a ser barrido por ninguna de ellas*».

**Ricardo Fernández Gracia**  
*Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*  
*Universidad de Navarra*









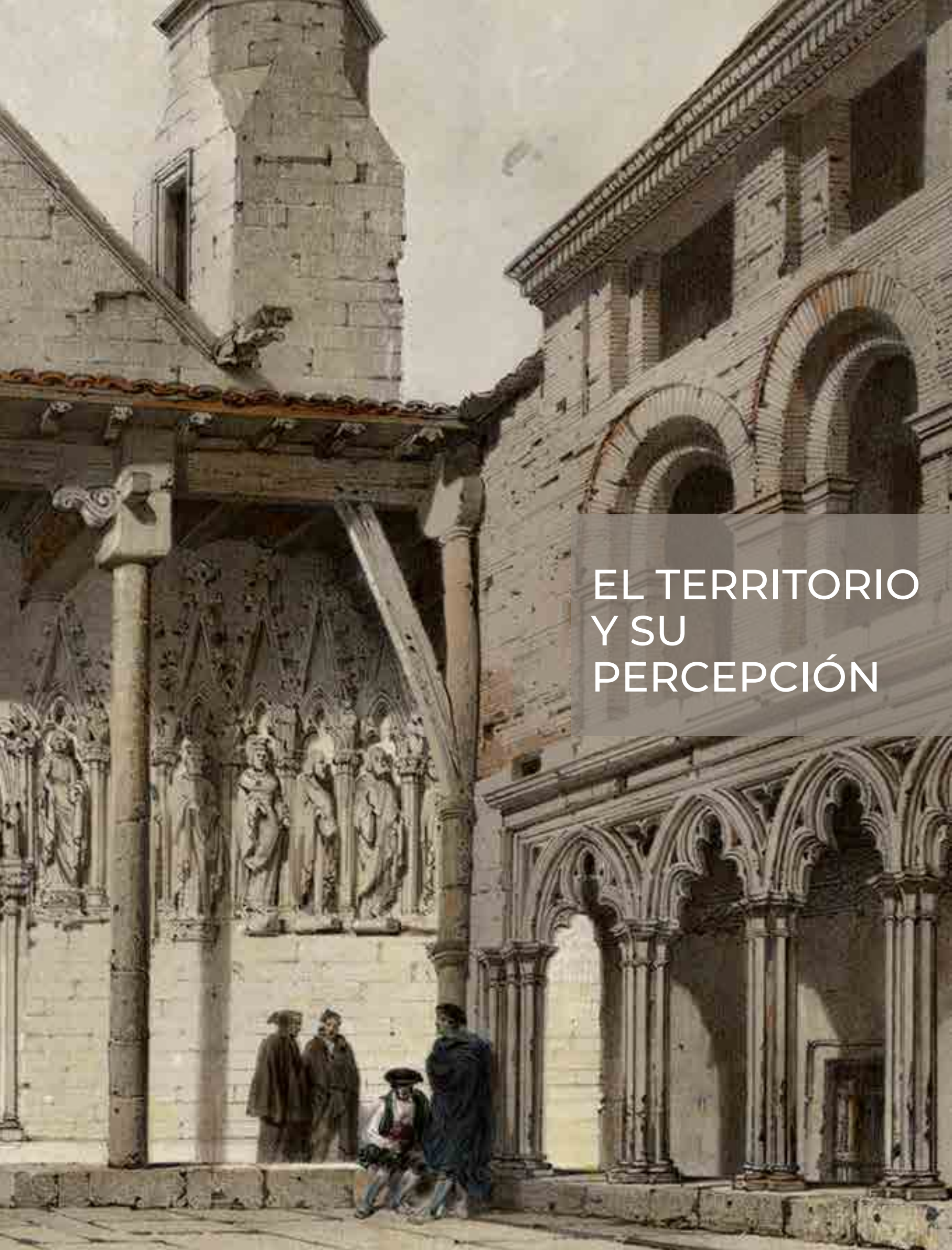
Primera parte

# TIERRAS, PUEBLOS E INSTITUCIONES



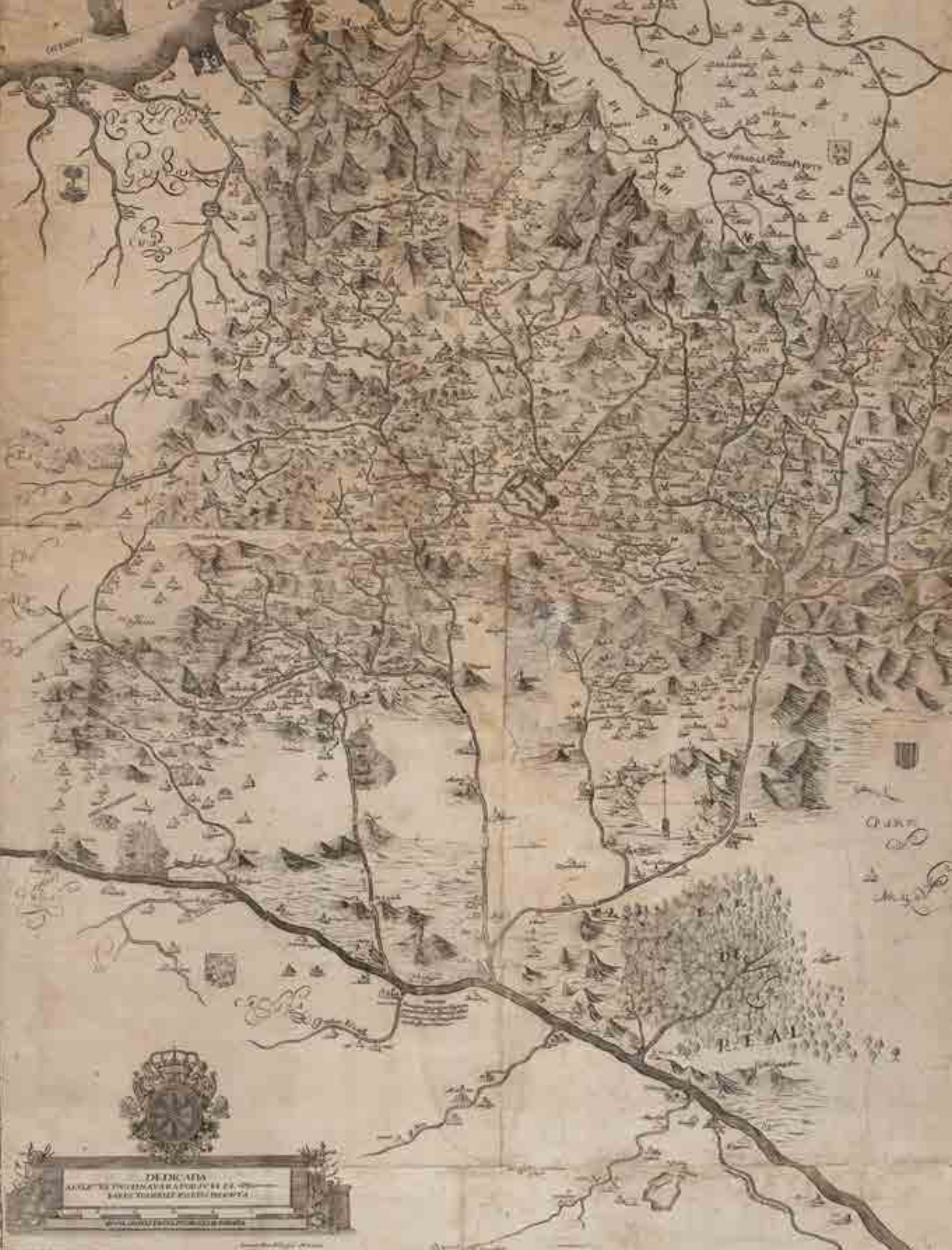






EL TERRITORIO  
Y SU  
PERCEPCIÓN





DE IBERIA  
ANGLIÆ ET FRANCIAE REGIBUS  
SACERDOTIBUS ET ALIIS  
SACERDOTIBUS ET ALIIS

1600

Geographia

# LA CONTEMPLACIÓN DEL TERRITORIO. NAVARRA EN LOS MAPAS, LOS MAPAS DE NAVARRA

CARMEN JUSUÉ SIMONENA  
UNED Pamplona

**En fechas recientes, el Ayuntamiento de Pamplona, el Gobierno de Navarra y la UPNA, han realizado el Mapa Solar de la Ciudad de Pamplona, un análisis del potencial de la ciudad para producir energía solar fotovoltaica y energía solar térmica, de acuerdo con la radiación solar recibida. Un ejemplo actual, entre otros muchos, de la evolución del desarrollo cartográfico que, con origen en épocas prehistóricas y posteriores, tiene uno de sus primeros exponentes en la figura de Claudio Ptolomeo, astrónomo, astrólogo, geógrafo y matemático griego del siglo II que, en su tratado *Geographia*, describe el mundo de su época con un sistema de latitud y longitud que sirvió de ejemplo a los cartógrafos posteriores.**

Evidentemente, no se trata en este apartado de realizar una historia cartográfica, pero este anterior apunte, sirve para recordar que el territorio y los pueblos que históricamente se identifican con lo que actualmente es Navarra aparecen ya descritos en obras clásicas de Estrabón y Ptolomeo. Con escasa presencia en la cartografía religiosa medieval, tanto en los mapas en T y O (*Orbis Terrarum*), como en los *mappamundi* de los *Beatos*, o en la cartografía musulmana, será ya en pleno siglo XV, con la aparición de mapas generales de España con topónimos y accidentes geográficos, el momento en que figuran diversos

topónimos de Navarra, sin mayor detalle. En cualquier caso, conviene tener en cuenta que la representación de España ha participado, desde de sus inicios, del desarrollo cartográfico liderado desde Europa Occidental.

## NAVARRA EN LOS ATLAS DE CARTÓGRAFOS FLAMENCOS Y HOLANDESES

A partir de 1570, los atlas flamencos desplazaron a los mapas de España grabados en Italia. Los grandes centros geográficos se encontraban en la provincia de los Países Bajos perteneciente a la Monarquía Hispánica. Los mapas generales y regionales se abrían o hacían en Amberes donde se publicaron los atlas de Abraham Ortelius o Mercator-Hondius, entre otros, mapas ornamentados que circularon por las cortes europeas.

El *Theatrum Orbis Terrarum* está considerado como el primer atlas geográfico universal moderno. La primera edición (1570) está dedicada a Felipe II, rey de España y de los Países Bajos. El título, tal y como menciona C. Manso, es adecuado al contenido, pues *Theatrum* es el lugar donde puede verse todo el globo terrestre. En él reunió mapas de continentes, países y regiones y contiene 73 mapas de 87 cartógrafos, grabados por Frans Hogenberg y redi-

Alzado de Pamplona, atribuido a Pablo Ramírez de Arellano, 1767. Archivo Municipal de Pamplona [pp. 14-15].

Pórtico de Santa María de Olite por Jenaro Pérez Villaamil, 1850. Archivo Real y General de Navarra [pp. 16-17].

*Navarra*. 1724. Realizado por Josef de Horta. Grabador Juan Pérez. Archivo Real y General de Navarra.



bujados por Abraham Ortelius que, en 1575, fue nombrado geógrafo del rey, cargo que le permitió acceso a los conocimientos de exploradores españoles y portugueses. En el reverso de cada mapa añadió una descripción de las regiones y países, así como datos sobre clima, gastronomía, costumbres, habitantes y monumentos de los lugares, con la finalidad de instruir al lector en su viaje visual por el mapa.

El mapa de España de la primera edición se basa en fuentes italianas, el título es ilustrativo: *Regi Hispaniae post Omnium Editiones Locupletissima Descriptio. Completissima*, «Descripción del Reino de España después de las ediciones de todos». Muestra una imagen renovada de España ornada con iconografía flamenca. Evidentemente en dicho mapa figura Navarra, pero al igual que otras regiones españolas sin límites diferenciados, pero con un espacio que abarca amplio territorio, desde tierras alavesas hasta buena parte de Aragón.

En 1604, las planchas de cobre de Mercator, cartógrafo oficial de Carlos V, importante recopilador y editor de mapas, fueron adquiridas por el grabador Jodocus Hondius. En pocos años, con la ayuda de sus hijos Jodocus II y Henricus, pudo continuar el *Atlas* de Mercator añadiéndole 36 mapas. El *Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi* fue editado por Cornelis Claeszoon (Amsterdam, 1606). También se denomina *Atlas Mercator-Hondius*.

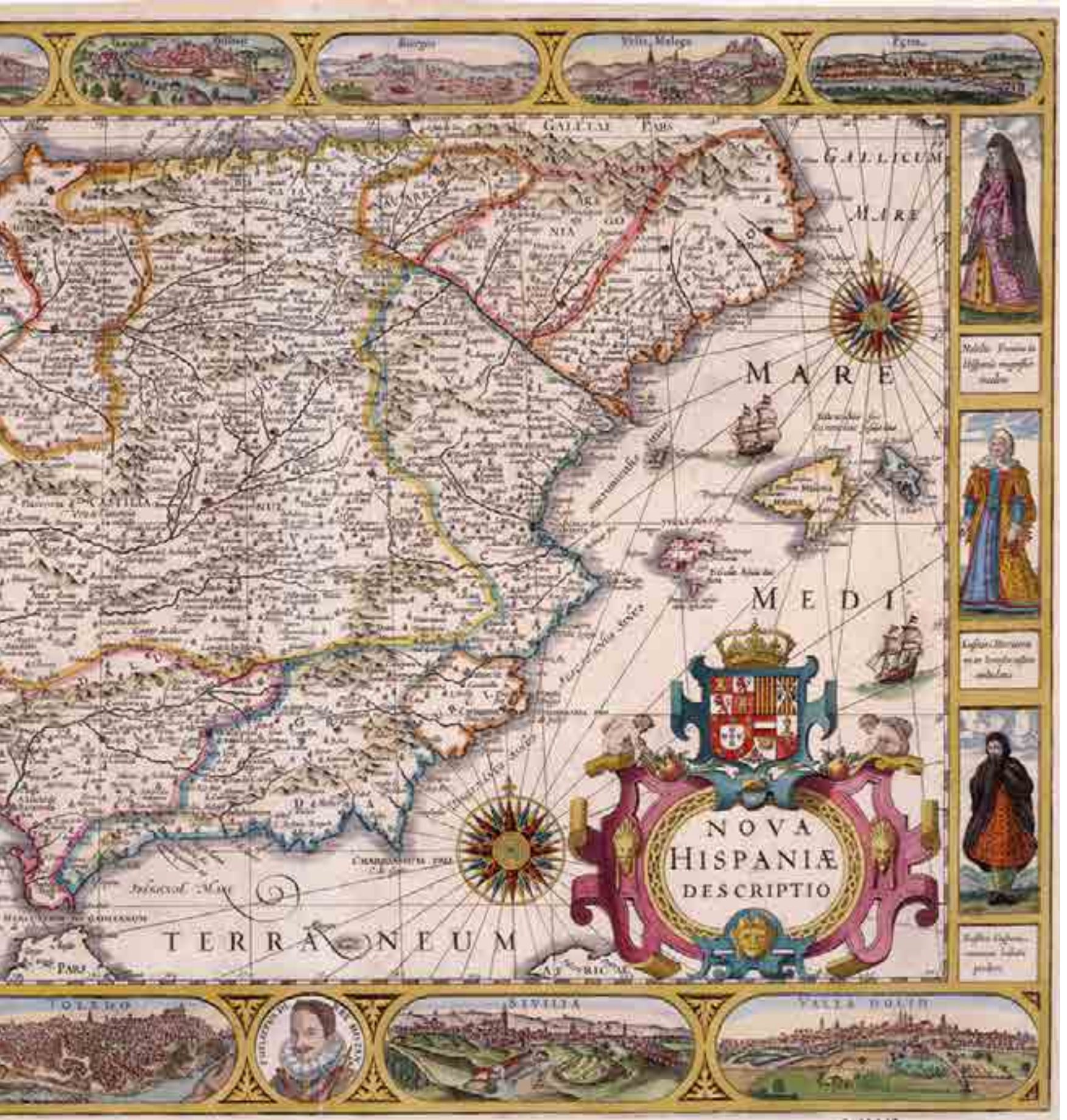
Un miembro de esta familia, bien Jodocus o Henricus, realizó *Nova Hispaniae Descriptio*, publicado hacia 1610, mapa grabado a color, el primero orlado conocido de la Península Ibérica, una de las novedades más atractivas de la cartografía holandesa del siglo XVII. La finalidad de estas orlas era completar la información geográfica del mapa y además añadían atractivo especial a la obra.

La imagen que ofrece este mapa resulta totalmente novedosa dado que en él se observan una división de las regiones españolas que, evidentemente, no se corresponde con la actual. Muestra la representación, entre otras regiones



*Nova Hispaniae Descriptio*.  
Jodocus Hondius (1563-1612).  
Hacia 1610. Amsterdami:  
*Excusum in aedibus Iudoci  
Hondii*. Biblioteca Nacional.







delimitadas físicamente, la imagen de Navarra, figurando Pamplona, así como otras localidades navarras. Es decir, por primera vez en un mapa aparece la imagen de Navarra, aunque bastante indefinida en cuanto a su contorno.

### MAPAS DE NAVARRA. LA IMAGEN CENTRADA EN EL TERRITORIO

Será una obra cartográfica de Petrus Bertius, 1565-1629, la que dará a conocer el primer mapa de Navarra y su entorno en 1616. Se trata de *Descriptio Regni Navarrae*, de 10,5 x 14 cm, publicado por Jodocus Hondius II, en Amsterdam. Comprende el antiguo reino de Navarra y parte de Francia, Aragón y País Vasco. El mapa pertenece a la obra *Tabularvm geographicarvm contractarvm: libri quinque...*, atlas en pequeño formato, del que se hicieron varias ediciones, la primera en 1600. Este mapa, que corresponde a la de 1616 con textos del autor en latín, es uno de los recopilados para esta obra de la que existen ediciones diferentes, una de ellas coloreada.

En 1638, fruto también de la cartografía flamenca, se editó un mapa grabado de Navarra realizado por Henricus Hondius (1597-1651) hijo de Jodocus, celebre familia de cartógrafos. Impreso en Amsterdam, de 44 x 57 cm, con toponimia en español y texto del reverso en alemán. Su orientación, diferente a las actuales, representa el oeste de Navarra en la parte superior, el este en la inferior, el norte en la derecha y el sur en la izquierda, rasgo común en los mapas del siglo XVII.

Refleja antiguo *Reino de Navarra* con fronteras, límites y periferia, impreso en tinta negra y detalles coloreados, obra de gran belleza y precisión, presenta los nombres de los lugares y datos topográficos impresos en latín y español. Los límites son bastante precisos y los detalles topográficos y toponimia, reflejados adecuadamente, representando Navarra dividida en sus 5 merindades, Estella, Pamplona, Sangüesa, Olite y Tudela, dentro de la cual se enmarcan las Bardenas Reales. En definitiva, una primera

visión del territorio ajustada a la realidad que aúna, la condición de objeto artístico y, ofrece un magnífico documento gráfico, una evocadora y pionera imagen visual que condensa el conocimiento espacial del territorio.

Muy pocos años después, en 1640, fruto también de los cartógrafos holandeses, concretamente la familia Blaeu, Willem Janssoon y Joan, editan en 1605 un nuevo mapa de la Península Ibérica, *Nova Regni Hispaniae Descriptio*, en el que insertan, vistas de las ciudades de Toledo, Valladolid, Sevilla y Lisboa. Años más tarde continuaron publicando grandes atlas durante el siglo XVII: *Theatrum Orbis Terrarum sive Atlas Novus* de Willem (1630) y *Atlas Maior* o *Geographia Blaviana*, de Joan, en 11 volúmenes (1662) con hermosos detalles y calidad en el grabado, estampación y coloreado.

En ambos *Atlas*, editados en Amsterdam, aparece en las sucesivas ediciones entre 1638 y 1672, el mapa del Reino de Navarra, con la toponimia en español y en el reverso la explicación correspondiente al Reino, redactada en alemán o en francés. Mapa de 41,5 x 50 cm, con relieve representado por montes, hidrografía, arbolado, orientado con el norte al este del mapa y localidades representadas por conjuntos de edificaciones o círculos según su importancia. En el ángulo inferior izquierdo figura el título, NAVARRA REGNVM, en cartela barroca con una escena militar. En el superior izquierdo el escudo del Reino y distribuidos por el mapa diferentes escudos de territorios colindantes: Castilla, Aragón, Bearn. De manera semejante al mapa de H. Hondius, presenta a Navarra dividida en sus 5 merindades. Como curiosidad cabe destacar que en uno de los mapas pertenecientes al *Atlas Geographie Blaviane, Dixième volume*, las merindades navarras aparecen bellamente coloreadas con diferentes tonalidades.

Un mapa de Navarra y sus merindades *Nouvelle description du royaume de Navarre*, fechado en 1642 es obra del cartógrafo francés Jean Boisseau, que adquirió las planchas del



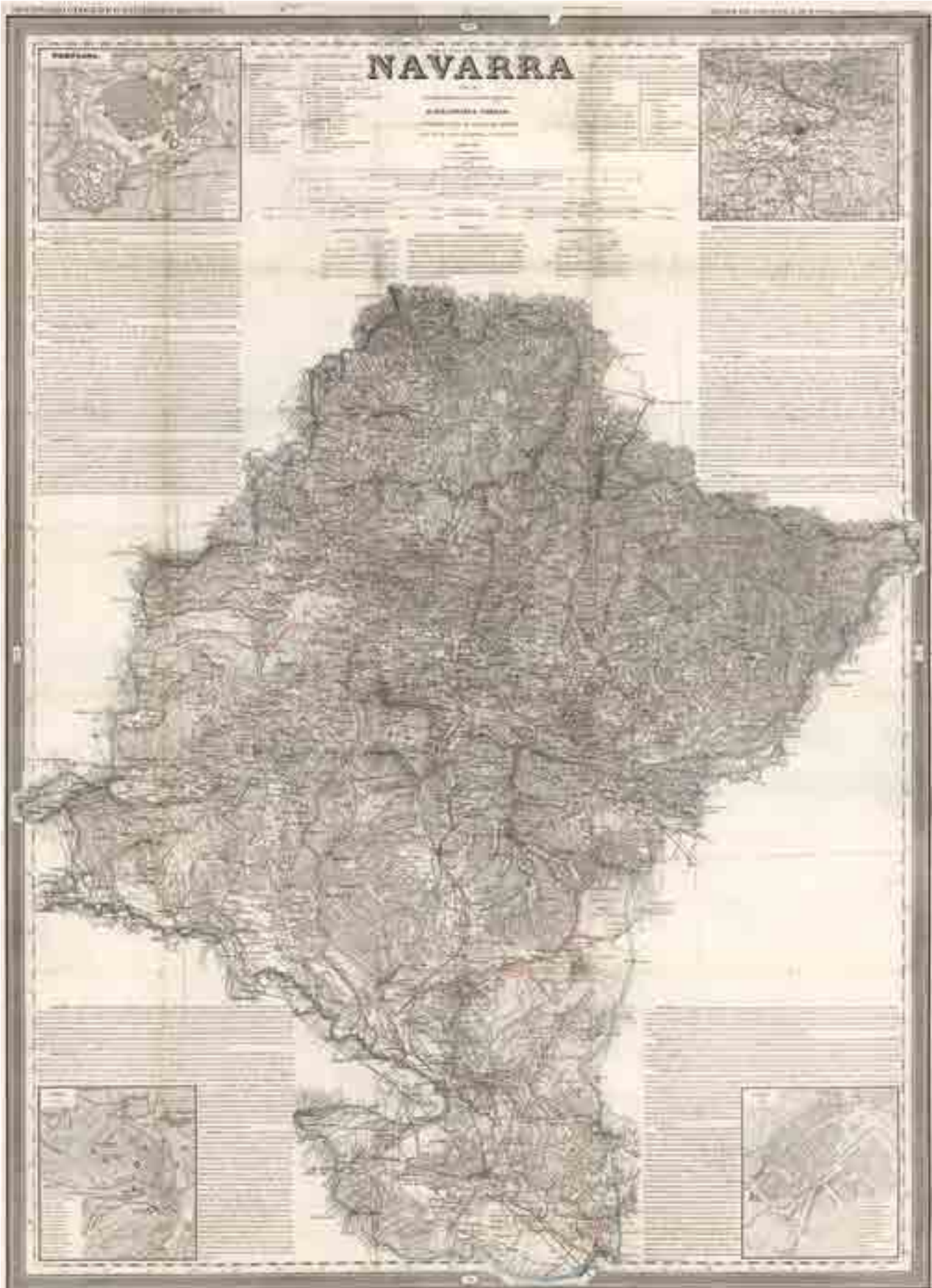
atlas francés *Le théâtre françois* y fue gran iluminador de mapas. Procedente asimismo de la escuela cartográfica francesa el mapa *Royaume de Navarre, divisé en six merindades*, de 1652, realizado por Sanson D'Abbeville, geógrafo del rey de Francia y grabado por Sommer, representa el reino de Navarra dividido en seis merindades, en el que se incluye la Merindad de Ultrapuertos. La «Tierra de Vascos» o de Ultrapuertos, actualmente Baja Navarra (Basse Navarre) o Benabarre, es un pequeño territorio, apenas 1.300 km<sup>2</sup>, situado entre Labourd y Soule. Durante los tres últimos siglos medievales estuvo vinculado a la Corona navarra, después permitió a los monarcas Albret lucir el título de reyes de Navarra tras su exilio en 1512, y con Enrique III de Navarra (IV de Francia) su nombre quedó añadido durante dos siglos al indicador propio de los soberanos galos.

### SIGLOS XVIII Y XIX. ILUSTRACIÓN, IMAGEN VISUAL Y CONOCIMIENTO DEL TERRITORIO

Durante el siglo XVIII, las escuelas cartográficas europeas continuaron produciendo mapas de España a partir de planchas de los editores de atlas, sin embargo, diversos errores en la traza, ubicación de lugares y accidentes geográficos de mapas anteriores, no fueron corregidos. Con la llegada de Felipe V, fueron los cartógrafos franceses los que se volcaron en la edición de mapas, que no cubrieron las necesidades de la administración borbónica. Por ello, el monarca fundó instituciones científicas para fomentar la producción cartográfica en España como el Cuerpo de Ingenieros Militares, las Academias de Artillería de Ocaña y Segovia o la Academia de Guardiamarinas de Cádiz, de tal manera que muchos de sus oficiales asumieron levantamientos cartográficos.

*Descriptio Regni Navarrae*. 1616. Petrus Bertius. En *Tabularum geographicarum contractarum*, Amsterdam. Archivo Real y General de Navarra.







Centrándonos de nuevo en Navarra, aparece un mapa datado en 1724 y «dedicado al Ilmo. Reino de Navarra», realizado por Josef de Horta y grabado por Juan Pérez. Cuenta con un escudo de armas del Reino y, más pequeños, los de reinos limítrofes. Incluye una larga explicación con diversas noticias históricas. El mapa sirvió de base para el mapa de Tomás López, tal y como este último explica en la cartela. José de Orta (1669-1745), originario de Tafalla y afincado en Madrid, fue hombre de negocios, con ejecutoria de hidalguía en 1719, gran benefactor de su localidad, de la iglesia de Santa María y, sobre todo de la biblioteca creada en Tafalla en el siglo XVII por la congregación de sacerdotes de la Purísima Concepción, a la que realizó importantes aportaciones de libros, entre ellos algunos mapas flamencos.

Según apunta C. Manso, Felipe V quería tener un mapa topográfico de España basado en una red geodésica como el mapa general de Francia. Además, el Secretario de Estado se lamentaba de que los únicos mapas generales contenían errores por haber sido realizados por holandeses, franceses o italianos, debido a la carencia de buenos grabadores y cartógrafos españoles. Por eso, en 1752, envió a París como pensionistas reales a los geógrafos Tomás López y Juan de la Cruz Cano para perfeccionarse en el dibujo y grabado de mapas, estudiar geografía y trabajar en el levantamiento del mapa de España.

Al regresar a Madrid en 1760, Tomás López asumió la formación de los mapas de los reinos y provincias de España. Quería hacer un *Atlas Universal de todo el Mundo*, después de completar el de las provincias de España. En este sentido, fue un privilegiado pues la protección de los reyes y ministros le abrieron las puertas de los mejores archivos oficiales y particulares, lo que le permitió hacer mapas de los reinos y provincias de España y de asuntos históricos y bélicos de actualidad.

Dos años después de su muerte, en 1804, sus hijos reunieron los mapas y publicaron el

*Atlas Geográfico de España, que comprende el mapa general del Reino y los particulares de sus provincias*. De tal manera que, Tomás López fue el primer cartógrafo español que, de una manera sistemática, grabó y publicó mapas en este país, por lo que España dejó de depender de los mapas extranjeros. El autor realizó un detallado mapa de Navarra que forma parte de la colección de mapas de España publicada en 1772. En la cartela se indica que fue realizado sobre el mapa de D. Josef de Horta y otros autores, e indica: *Mapa del Reyno de Navarra: Comprende las Merindades de Pamplona, Estella, Tudela, Sangüessa, Olite, Ciudades, Villas, Valles y Cendeas...*

Comprende el reino de Navarra dividido en merindades y parte de las provincias que lo rodean. Pertenece al *Atlas Geográfico de España*, recopilación de 102 mapas que realizó Tomás López y publicado en 1804. En el ángulo inferior izquierdo, aparece el título sobre pedestal rectangular, con cadenas, guirnaldas y el escudo de armas del Reino de Navarra, mientras que, en el derecho, se encuentra una «*explicación de las señales*» y relación de órdenes religiosas con número y letra para identificar sus conventos en el mapa.

El mismo autor, en 1756, había realizado el pequeño mapa *Navarra*, grabado de 11,5 x 14 cm, que incluye explicaciones geográficas e históricas. Forma parte del *Atlas Geographico del Reyno de España e Islas adjacentes*, también llamado *Atlas Miniatura*. A Tomás López pertenecen asimismo el mapa del Obispado de Tudela de 1785, con el título *Mapa geográfico del nuevo Obispado de Tudela. Dedicado al Ilustrísimo Señor Don Francisco Ramón de Larumbe*, así como un plano del mismo lugar.

De autor desconocido, grabado por R. Alabern y E. Mabón, existe un mapa denominado *Provincia de Pamplona. Antiguo reino de Navarra*, publicado en 1853, grabado en color de 51 x 34,5 cm. Mapa atractivo visualmente, con detalle en la toponimia, división de merindades, hidrografía..., aunque con unos contornos no muy precisos.

*Navarra*. 1861. Francisco Coello, cartografía, y Pascual Madoz, notas. En *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar*. Archivo Real y General de Navarra.

Un nuevo mapa de Navarra de 1875, grabado en color, de 47 x 64 cm, denominado *Provincia de Navarra, dedicado al Exmo. Sr. Don Tomás de Azcárate*, fue realizado por Francisco Boronat y Satorre. Forma parte del *Atlas geográfico histórico de las provincias de España*. Curioso mapa en el que la cartografía ocupa un pequeño espacio dado que incluye elementos tales como una imagen de la entrada a Pamplona por el portal de San Nicolás, amplias reseñas geográficas e históricas, un escudo coronado con las armas de Pamplona, una pareja de roncaleses y alegorías de armas, ciencias, industria, artes y letras. Mapa en su conjunto, similar al realizado para las restantes provincias españolas.

Francisco Coello de Portugal (1822-1898) fue cartógrafo y militar, autor de *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar*, su obra cumbre, miembro de la Junta General de Estadística, en la que participó en la planificación de un catastro general para España, colaboró estrechamente con Pascual Madoz en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, en el que Coello se ocupaba de la cartografía. Sin embargo, no se completó el proyecto y los mapas de once provincias quedaron sin realizarse,

Coello editó el mapa *Navarra* en 1861, representando la provincia, e incluyendo en cada uno de los ángulos, un plano de Pamplona, Estella y Tudela. Se trata de un mapa grabado de 103 x 75 cm, a escala 1:200.000, en el que Coello es autor de la cartografía y Pascual Madoz, de las notas estadísticas e históricas. Forma parte del *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar*, que representa un punto clave en el desarrollo de la cartografía en España y sigue teniendo un valor único para el estudio de la evolución urbana de muchas ciudades españolas.

Una obra destinada a la enseñanza fueron los mapas de Benito Chias y Carbó, ingeniero militar, autor de numerosos mapas, los más conocidos incluidos en la *España Regional*. Se publicaron también separados por provincias, formando la *Colección de Cartas Corográficas de*

*la Provincias y Capitales de España*, aprobada por el Ministerio de Instrucción Pública como texto de enseñanza en 1904. Entre ellos figura el mapa de 1901 que representa la provincia de Navarra e incluye carreteras, ferrocarriles, canales y estaciones telegráficas.

## UNA VENTANA A LA HISTORIA LOCAL

También los mapas ofrecen una atractiva mirada a la historia local. La mayor parte de los ejemplares son planos que representan montes, bosques, fincas, términos o caminos, palacios y casas, todos ellos relativos a diversas localidades de Navarra. Estos planos los levantaron peritos nombrados por los Tribunales Reales para incorporarlos a causas civiles por cuestiones de propiedad, aprovechamientos, disfrutes y derechos, y que gracias a eso se han conservado unidos al correspondiente proceso judicial.

Los planos poseen distinto grado de detalle y calidad, desde los croquis más sencillos realizados a una tinta hasta los dibujos coloreados con la mayor precisión. También existen diseños de importantes obras públicas como puentes, molinos, obras hidráulicas, fábricas, conservadas formando parte de escrituras notariales y aportan una información de gran valor para la historia de numerosas localidades de Navarra, dado que permiten conocer con detalle la plasmación gráfica de inmuebles, fincas o caminos en muchos casos hoy desaparecidos.

## ¿QUÉ NOS HA PRESENTADO ESTA IMAGEN VISUAL DEL TERRITORIO?

En líneas precedentes hemos observado la imagen visual de Navarra a través de distintos documentos cartográficos. Una imagen transmitida por cartógrafos extranjeros o proyectos cartográficos españoles. Exceptuando el caso de José de Horta, navarro residente en Madrid, no han existido en esta región hasta los albores del siglo XX, proyectos genera-





dos en Navarra. Eso sí, su imagen ha estado presente en los diversos conjuntos de *Atlas* holandeses, flamencos, italianos, franceses o españoles.

Una imagen visual, proporcionada por los mapas que en palabras de A. Hernando, es una manera de conocer e imaginar la realidad circundante, una evocadora estampa cuya iconografía condensa saberes territoriales deseados por políticos, hombres de estado, eruditos o mercaderes que anhelaban la información geográfica, dado que la iconografía del mapa contiene datos y mensajes diversos, pues además de los convencionales que son los geográficos, ofrecen información variada del territorio, real o imaginada, desde unos atributos naturales hasta una organización política, escalas, medidas graduadas, jerarquías de asentamientos y otros datos relevantes.

## BIBLIOGRAFÍA

- HERNANDO, A., *El mapa de España. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Ministerio de Fomento, Centro Nacional de Información Geográfica, 1996.
- HERNANDO, A., *Contemplar un territorio: Los mapas de España en el Theatrum de Ortelius*, Madrid, Egartorre, 1999.
- MANSO PORTO, C., «La colección de mapas y planos manuscritos de España y los atlas de Tomás López en la Real Academia de la Historia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 199, cuaderno 1, 2002, pp. 105-116.
- MANSO, C. y CAPDEVILA, J., «Evolución de la representación cartográfica de España». *Atlas Nacional de España (ANE) España en Mapas*, Madrid, Instituto Geográfico Nacional, Centro Nacional de Información Geográfica, 2018, pp. 22-42.

*Navarra Regnum*, c. 1665. G. Blaeu. En *Theatrum orbis terrarum sive atlas novus*, Amsterdam. Archivo Real y General de Navarra.







# PAMPLONA. VISIONES DE UNA CIUDAD

EDUARDO MORALES SOLCHAGA

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.  
Universidad de Navarra

**Desde que se sistematizara el género** durante la Antigüedad Clásica, el retrato siempre ha contado con una doble finalidad: por un lado descriptiva, dejando constancia de los rasgos –físicos y con frecuencia psicológicos– más destacables de un sujeto determinado; por el otro, y muy relacionada con la primera, la rememorativa, con objeto de lograr una permanencia ajena a la propia capacidad de la memoria –individual y colectiva– que, por su naturaleza humana, se va reblandeciendo con el paso del tiempo.

Este género, además, trasciende a la pura encapsulación, ya que en muchas ocasiones genera –natural o artificialmente– en el observante una amplísima variedad de sentimientos y sensaciones. Por tanto, el poder de la imagen se multiplica e intensifica en el retrato, que se convierte en un vehículo de hechos objetivos y de subjetividades, en origen, en destino, o en ambos lugares.

Como se ha comentado, en el mundo romano quedó casi exclusivamente ceñido al organicismo, lo que se vio favorecido por el *Ius Imaginum* y la, a veces *damnatio*, memoria. Es precisamente esa idea la que ha permanecido en el imaginario popular hasta nuestros días, a pesar de que los ejemplos de retratos inanimados son cuantiosos y constantes a lo largo de la Historia, e incluso

dieron lugar a un género propio harto conocido: el bodegón o naturaleza muerta.

En ese sentido, las ciudades, sus panoramas y perfiles –o *skylines* como los denominan los postmodernos no anglosajones en una estrategia que los presenta como novedades ajenas a la tradición estética– han sido y serán verdaderos retratos, pues aún en su existencia la triple función descriptiva, conmemorativa y conmovedora a la que se ha hecho referencia.

Efectivamente, muchas veces son consideradas entes vivos y longevos. Con un vistazo, no solo se puede identificar sus principales rasgos arquitectónicos, sino que también pueden –o no– aflorar algunos sentimientos en función precisamente del conocimiento y de la familiaridad del observante, e incluso se pueden inferir o deducir los condicionantes que afectan o afectaron tanto a los propios habitantes, como a los ejecutores de las vistas.

Al igual que los humanos, las ciudades resultan poliédricas, tienen sus luces y sombras, y sus perfiles buenos y malos; precisamente esa variedad se refleja en sus retratos. Las variaciones responden a diferentes circunstancias, algunas triviales, como por ejemplo la espontaneidad de una determinada vista, algunas claramente planificadas, como

Vista de Pamplona. François Delpech (1823). Musée Carnavalet, París (detalle).

las deformaciones de la realidad por muy variados motivos, tanto del ejecutor como –si lo hay– del comendador de la obra. Estas distorsiones pueden pretender maquillar u ocultar un aspecto, o bien motivar un sentimiento en el espectador. Variaciones y distorsiones configuran lo que se ha de calificar como visiones.

En ocasiones, la visión puede estar distorsionada por la propia calidad del artífice o por la caricaturización o exageración de algunos de los rasgos del perfil. Con todo, estos ejemplos pueden ser igualmente útiles, ya que en el primero de los casos el condicionante no impide que se transmita la esencia física y sentimental de la ciudad, y en el segundo de ellos, este doble fundamento se transfiere a veces incluso mejor.

Los perfiles urbanos, al igual que su primos-hermanos, los retratos humanos, no solo varían en calidad, sino también en cantidad, y esta depende de muy diversos motivos, algunos intrínsecos, como la importancia histórica, política, económica o militar de la localidad; otros, circunstanciales, como el hecho de que sean escenarios puntuales de algún suceso histórico y/o literario reseñable. Aspectos más banales, como la estética o lo bucólico, contribuyen por igual a la difusión de las visiones de las grandes –o no tan grandes– urbes.

En consonancia con todo lo anterior puede abordarse el caso de Pamplona, capital del Viejo Reino. La memoria visual de la ciudad, al margen de contadas excepciones medievales que dejamos en manos de estudiosos de la miniatura y la sigilografía, se remonta fundamentalmente a la Edad Moderna y se prolonga hasta la actualidad. De todos modos y a pesar de su noble condición, los ejemplos hasta el siglo XIX son contados y de cuestionable calidad, y es precisamente en esa centuria donde se fundamenta la sustancia del presente estudio. Además, a lo largo de todo el proceso, son dos perfiles los que monopolizan las composiciones, constituyéndose el del lado norte como el más majestuoso.

Esta pobre variedad y cantidad quizás se explique en los complicados momentos vividos a principios del siglo XVI, cuando justamente se estaban generalizando y difundiendo las vistas de las principales urbes del continente europeo. Pamplona, como el resto del reino, quedó incorporada o anexionada –para gustos, los historiadores– a la Monarquía Hispánica, configurándose como una ciudad más dentro del vasto imperio, en el que según se cuenta, el astro rey trabajaba sin descanso.

La capital, de la noche a la mañana, pasó de ser un centro político-económico de

Vista de Pamplona. Atribuible a Lucas de Pinedo (c. 1646). Museo de Navarra.





entidad y cosmopolita engarzado en la ruta jacobea, a convertirse en un baluarte defensivo contra sus otrora propietarios. A partir de entonces la visión se fue configurando en torno a un imponente recinto defensivo, que acabaría por encorsetar en todos los sentidos –incluso el artístico– a la capital.

Sea como fuere, la aceptación del nuevo *statu quo* era un hecho para el último tercio del siglo XVI, en un proceso análogo al reconocimiento de Pamplona por parte de la propia monarquía. Dicha valoración se demuestra en la continua inclusión de la capital en las visitas Reales que caracterizaron a la Modernidad. La visión engalanada del perfil urbano para tales acontecimientos debía someterse tanto a los pintores itinerantes de las comitivas regias, como a aquellos dependientes del ayuntamiento pamplonés.

En este sentido y a pesar de que documentalmente se cuenta con el testimonio de un primer perfil de la ciudad realizado por Juan de Landa con objeto de la visita de Felipe II a Navarra en 1592, destaca sobremanera la visita de su nieto, el cuarto de los Felipes, que propició la realización de sendas panorámicas que mostraron los dos perfiles fortificados más reconocibles de la misma en 1646. Además, esa dicotomía se hizo extensible a la autoría de las mismas, ya que, a la visión perfeccionista y cortesana, se sumó, proba-

blemente, la percepción sesgada de un artista local.

La primera de ellas, curiosamente, no se conserva en integridad, y se debió a los pinceles de Juan Bautista Martínez del Mazo, pintor de cámara del monarca y compañero de Velázquez en aquel sonado viaje. Su azarosa historia, incluyendo el incendio del alcázar de Madrid y su fragmentación entre dos colecciones (Lázaro Galdiano y Casa Torres) resulta sin duda excepcional. Gracias a testimonios documentales y a la conservación de un supuesto boceto original en el Museo Wellington (Apsley House, Londres), se conoce que reflejaba la imponente visión defensiva de la ciudad en su vertiente meridional, encabezada por una engalanada ciudadela, que agasajaba a la regia comitiva. El recinto amurallado cobra total protagonismo, esbozándose levemente el resto de la ciudad.

Ese mismo viaje provocó que el regimiento encargase otra visión de la ciudad, en este caso desde el otro perfil –el bueno–, a Lucas de Pinedo, pintor de cierto prestigio dentro del foco pamplonés. Recientemente el Museo de Navarra adquirió en pública subasta un lienzo erróneamente atribuido a Martínez del Mazo, que quizás pueda identificarse con la desaparecida panorámica comisionada al referido artífice burgalés.



Segunda vista de Pamplona, en *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre Laborde (1820). Archivo Real y General de Navarra.



Vista de Pamplona. François Delpech (1823). Musée Carnavalet, París.

Independientemente, su valor es básicamente testimonial, ya que la calidad artística de la pintura dista mucho de lo estilado en la Corte. El precio en que se remató –a muchos ojos, excesivo– solo se puede entender bajo la óptica de la ley del mercado. Al contrario que la de Apsley House, la vista local enfatiza en la visión propiamente urbana y municipal, sin restar protagonismo a las defensas.

El siglo XVII fijó, por tanto, las dos caras o visiones de una misma moneda, que respondieron a las diferentes interpretaciones –nacional y municipal– que se hicieron de la ciudad a comienzos de la Modernidad. Con el paso de los años, la preferencia por el perfil norte, alejado de lo militar y más centrado en el núcleo urbano, se fue imponiendo paulatinamente en la mayoría de las vistas, que eclionaron en número durante el siglo XIX.

El idilio entre red defensiva y el recinto urbano que domina los perfiles, tan característico de la visión de la ciudad, se mantendría inalterado hasta los albores del siglo XX cuando, mediante una agresiva intervención quirúrgica, Pamplona, al fin, pudo respirar. Hasta entonces, dicha liberación –por otro lado, inconcebible– había supuesto una verdadera utopía, solo superada por un dibujo conservado en el Archivo Municipal, atribuido a Pedro Ramírez de Arellano (1767), en el que las defensas fueron suprimidas. Algunos estudiosos lo achacan a la inconveniencia que podía suponer mostrar aquella armadura a futuros hostigadores, pero al tratarse de una comisión municipal, puramente descriptiva, parece que esta alteración responde más al pragmatismo del encargo que a la confidencialidad.





Vista de Pamplona. Pierre Langlume (1823). Musée Carnavalet, París.

Salvando casos particulares e insólitos, paradójicamente fueron extranjeros los que difundieron el perfil a través de composiciones grabadas durante el primer tercio del siglo XIX, en consonancia con la nueva visión romántica y liberal que se extendió –casi siempre por la fuerza– por todo el continente europeo. De todos modos, es preciso recordar que el sentimentalismo y las visiones idílicas fueron muchas veces resultado de acciones éticamente cuestionables, como la guerra, que compensa su voracidad con un decisivo papel en la construcción y difusión de los elementos nacionales, entre los que se encuentran los perfiles urbanos.

Es en ese espacio precisamente es donde se sitúa el *Viaje pintoresco e histórico de España* de Alexandre de Laborde, que acompañado de un séquito de artistas realizó una porme-

norizada descripción del territorio nacional, interrumpido por la Guerra de Independencia, que retrasó la publicación del cuarto volumen (1820). En él se encuentran dos archiconocidas vistas de la ciudad, tomadas desde el noroeste y noreste, respectivamente. Su notable nivel de detalle y la amplia difusión de la obra consolidaron ambas secciones de la panorámica durante gran parte del siglo. Es más, sirvió de base para obras posteriores, como las *Vistas de España* del inglés Edward Hawke Locker, publicadas por fascículos en 1823 durante la irrupción de los Cien mil Hijos de San Luis. A pesar de que una inscripción acredita que la composición fue tomada de un bosquejo del autor, la dedicada a Pamplona, con cierto carácter orientalizante, presenta evidentes analogías tanto con las referidas anteriormente, como con la vista general

de Zaragoza incluida también en el cuarto tomo de la obra de Laborde. Curiosamente, la geografía circundante sí que está reflejada con gran maestría. Esta vista, tan romántica como distorsionada, fue reproducida con asiduidad en revistas ilustradas y libros de viaje, nacionales y extranjeros, durante buena parte del siglo XIX.

La campaña militar del duque de Angulema también dio lugar a varias series grabadas editadas en Francia, que contribuyeron a la difusión y configuración de la visión de la ciudad. La guerra, de nuevo, construye. La primera de ellas es una calcografía de François Delpech, que parte de la base de la composición noreste contenida en el viaje de Laborde e incorpora el puesto avanzado del ejército francés en su encuentro con las tropas constitucionales frente al molino de los Caparroso. La preparación del referido asedio, desde la zona de Cuatro Vientos, también se reflejó en una calcografía de Melchior Peronard, perteneciente a la serie *Galería Histórica de Versalles* (1837), que tiene como

fondo el perfil de la ciudad, incluyéndose tanto el recinto fortificado como la propia ciudadela de Pamplona.

La irrupción de las tropas de la Santa Alianza dio también lugar a otro panorama de Pamplona, delineado por Pierre Langlume, y editado en París. Tomado desde las cercanías del convento de capuchinos extramuros, describe con gran detallismo e incluso identifica y numera las diferentes partes de su recinto amurallado, así como algunos edificios y accidentes geográficos. Curiosamente esta acertada descripción sirvió de base para una composición de Aaron Martinet titulada «Asedio de Pamplona», que vio la luz en la revista *Francia Militar* en 1838, en un proceso análogo al descrito para el caso de Laborde y Delpech. Las tropas constitucionales salen al encuentro de los invasores, en el escenario que Langlume había reflejado tan hábilmente años atrás, consolidándose otro horizonte de la ciudad.

En 1846, vio la luz en dos volúmenes la *Galería Militar Contemporánea*, obra en que





se describía la campaña norte de la Primera Guerra Carlista, con multitud de grabados tanto de las principales localidades, como de los más importantes personajes y hechos que en ella se produjeron. En su interior se conserva una litografía realizada a partir de un daguerrotipo, que muestra el perfil de la ciudad desde un ángulo poco habitual, el meandro del Arga que delimita el actual parque de Aranzadi.

Tras el cese de las hostilidades se retomaron las visiones tradicionales de la ciudad, y de nuevo fueron extranjeros aquellos que las configuraron. Por una parte, ilustrando un artículo sobre la prisión en la ciudadela del progresista Salustiano de Olózaga a su regreso del exilio en Inglaterra, el *Illustrated London News* publicó una vista tomada en 1847 por su corresponsal desde las cercanías del antiguo convento de San Pedro de la Rochapea. Aparece en primer plano el puente de San Pedro precediendo a un perfil de la ciudad muy parecido al del supuesto Pinedo de 1646.

Otro artista francés, Didier Petit de Meurville, concibió hábilmente el último de los perfiles románticos de la ciudad, que desde tiempos de Martínez del Mazo había quedado totalmente relegado. En una pequeña acuarela realizada con mimo y esmero conservada –al igual que su dibujo preparatorio– en los fondos de la Diputación Foral de Gipuzkoa se aprecia la ciudad desde el término, entonces denominado, de «Los cuatro caminos» (Ripa de Beloso), reflejándose también sus baluartes y, a la izquierda, la ciudadela. Será el horizonte preferido no solo en el último tercio del siglo XIX, sino también en lo sucesivo, ya que ofrece una visión única de la ciudad. Coetánea es una composición estructuralmente parecida, aunque de modesta factura, conservada en el Archivo Municipal de Pamplona y atribuible a Manuel Sanz y Benito, pintor soriano formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que se estableció en la capital en 1822. La misma visión, aunque de modo abocetado, fue plasmada por el pintor

Vista de Pamplona. Aniceto Lagarde (1875). Colección particular. Foto J. L. Larión.



navarro Inocencio García Asarta en la última década del siglo.

La última de las carlistadas, contribuyó a difundir precisamente este último horizonte, cobrando especial protagonismo en dicho papel los hermanos Aniceto y Nemesio Lagarde y Carriquiri. De ascendencia francesa –como denotan sus apellidos– aguantaron estoicamente, como el resto de pamploneses, el asedio de las topas de Carlos Chapa. El primero realizó una impresionante vista de la ciudad, también desde la Ripa de Beloso, que se difundió en *La Ilustración Española y Americana* (1875), aunque sesgada por ambos extremos para adaptarse al formato de la citada publicación. De la misma manera procedió su hermano Nemesio, a la sazón militar, en una acuarela que quedó engarzada en el llamado «mueble del bloqueo carlista», preservado en manos particulares. Idéntica estructura sigue una composición dedicada a Navarra en el tomo séptimo del *Diccionario*

*Geográfico de España y Ultramar* de José Riera, publicado en 1885.

Sea como fuere, no era la primera vez que Aniceto Lagarde difundía una visión de la ciudad. Con tan solo 17 años ya la había retratado desde la finca que poseía su familia en los aldeaños de capuchinos extramuros. Nueve años después, el mismo horizonte –con muy pocas variaciones– vio la luz en la *Crónica General de España* de Julio Nombela (1868), litografiado por Tomás Carlos Capuz.

Otro militar, el jefe de Estado Mayor en la zona norte durante el citado conflicto, Juan Velasco de la Cuesta dibujó –entre otros muchos episodios y perfiles– una vista de Pamplona calcada a la de los hermanos Lagarde, que se publicó una década después, en forma de fototipia, en el *Atlas topográfico de la narración militar sobre la guerra carlista desde 1869 a 1876*. A pesar de que –a causa del citado sitio– es sin duda la



Vista de Pamplona, litografiada por Vallejo de un daguerrotipo, en *Galería Militar Contemporánea* (1846). Biblioteca Virtual de Defensa.



guerra que más afectó a la capital en todo el siglo XIX, no contribuyó a la difusión de ninguna otra visión de la ciudad, pues en litografías nacionales e internacionales, como el propio *Illustrated London News* anteriormente referido, los perfiles que aparecen son meros apuntes, horizontes imprecisos que sirven de escenario para insípidas acciones. Al contrario –como se estudiará más adelante– la Tercera Guerra Carlista constituyó un elemento clave para la difusión de la geografía de muchas de las localidades de Navarra.

Visiones, horizontes y perfiles contribuyen por igual a la difusión no solo de la imagen y morfología de las ciudades, sino que también lo hacen con su historia, sus gentes, sus instituciones, sus motivaciones y su posicionamiento global. El ejemplo de Pamplona, cuya visión se configura durante aproximadamente dos centurias, presenta particularidades propias, como la decisiva actuación de elementos

foráneos o el paradójico papel constructivo que supusieron las guerras en la cimentación de su imagen.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZANZA LÓPEZ, J. L. y URRICELQUI PACHO, I. J., «La imagen de la catedral de Pamplona en las artes plásticas de los siglos XIX y XX», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º 1, 2006, pp. 497-526.
- URRICELQUI PACHO, I. J., *Recuerdos de una guerra civil. Álbum del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.
- ANDUEZA UNANUA, P., «Vista de Pamplona» en *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 252-253.
- ORDUNA PORTÚS, P., «Visita de Felipe II a Pamplona (1592) narrada por el abad de Olloqui, don Juan de Zozaya», *Príncipe de Viana*, n.º 239, 2006, pp. 931-942.

Vista de Pamplona, fototipia basada en composición de Juan Velasco, contenida en el *Atlas topográfico de la narración militar sobre la guerra carlista desde 1869 a 1876* (1887). Archivo Real y General de Navarra.







# LA COMPLICADA CONSTITUCIÓN DE LOS HORIZONTES NAVARROS DURANTE EL SIGLO XIX

EDUARDO MORALES SOLCHAGA

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Universidad de Navarra

**Como ya se ha explicado en el capítulo** referido al caso de Pamplona –gran parte de cuyas reflexiones pueden aplicarse al presente estudio– los retratos, visiones y horizontes de las poblaciones cobraron gran interés e importancia desde los inicios de la Modernidad, en un proceso análogo a la configuración de las grandes monarquías europeas.

Los príncipes y gobernantes, a través de los panoramas pintados o grabados, de alguna manera reafirmaban y difundían el dominio que sobre aquellas posesiones ejercían. De la mano de la imprenta y de la calcografía surgieron numerosas publicaciones que describían –con más o menos tino– los perfiles de las principales, y no tan importantes, urbes europeas.

Esta fórmula, tan aplicada como extendida por casi todas las naciones de entidad, lamentablemente no se puede aplicar a parte de los dominios navarros, ya que en los albores del siglo XVI –como es harto conocido– mudaron de titularidad y quedaron finalmente divididos. Como se ha comentado anteriormente, aunque mantuvo su *statu quo* de reino hasta entrado el siglo XIX, realmente pasó a ser un territorio sin especial relevancia dentro de la nueva Monarquía Hispánica.

Precisamente es este cambio de rol el que evitó que, desde una institución como la

monarquía, se comisionaran publicaciones descriptivas sobre el Viejo Reino. Salvo en contadísimas ocasiones, la única localidad que fue retratada –y no con asiduidad– fue su capital, incidiéndose en su carácter fundamentalmente defensivo.

En cambio, desde el otro lado de la frontera, donde habían quedado engarzados parte de los territorios otrora forales, se prestó más atención a la descripción y difusión de sus localidades, en un intento de asimilación y de identificación de aquéllas y sus gentes. De hecho, desde fechas relativamente tempranas en el siglo XVII se cuenta con vistas de algunas de las principales localidades de la Baja Navarra como Pau, Hendaya o la propia Bayona. Incluso la titulación de los reyes franceses –desde Enrique IV y a pesar del *Edicto de Pau* de Luis XIII– mostró el patronímico navarro hasta la llegada de Luis Felipe de Orleans en 1830.

Sea como fuere, los horizontes de las localidades navarras situadas al Sur de los Pirineos no cobraron especial interés como género, aunque en ocasiones aparecieron de modo tangencial en alguna composición, o bien fueron meros escenarios esbozados parcialmente en proyectos urbanísticos de muy variada índole, como por ejemplo un plano dieciochesco conservado en el

Vista de Miranda de Arga, Aniceto Lagarde. Colección particular.





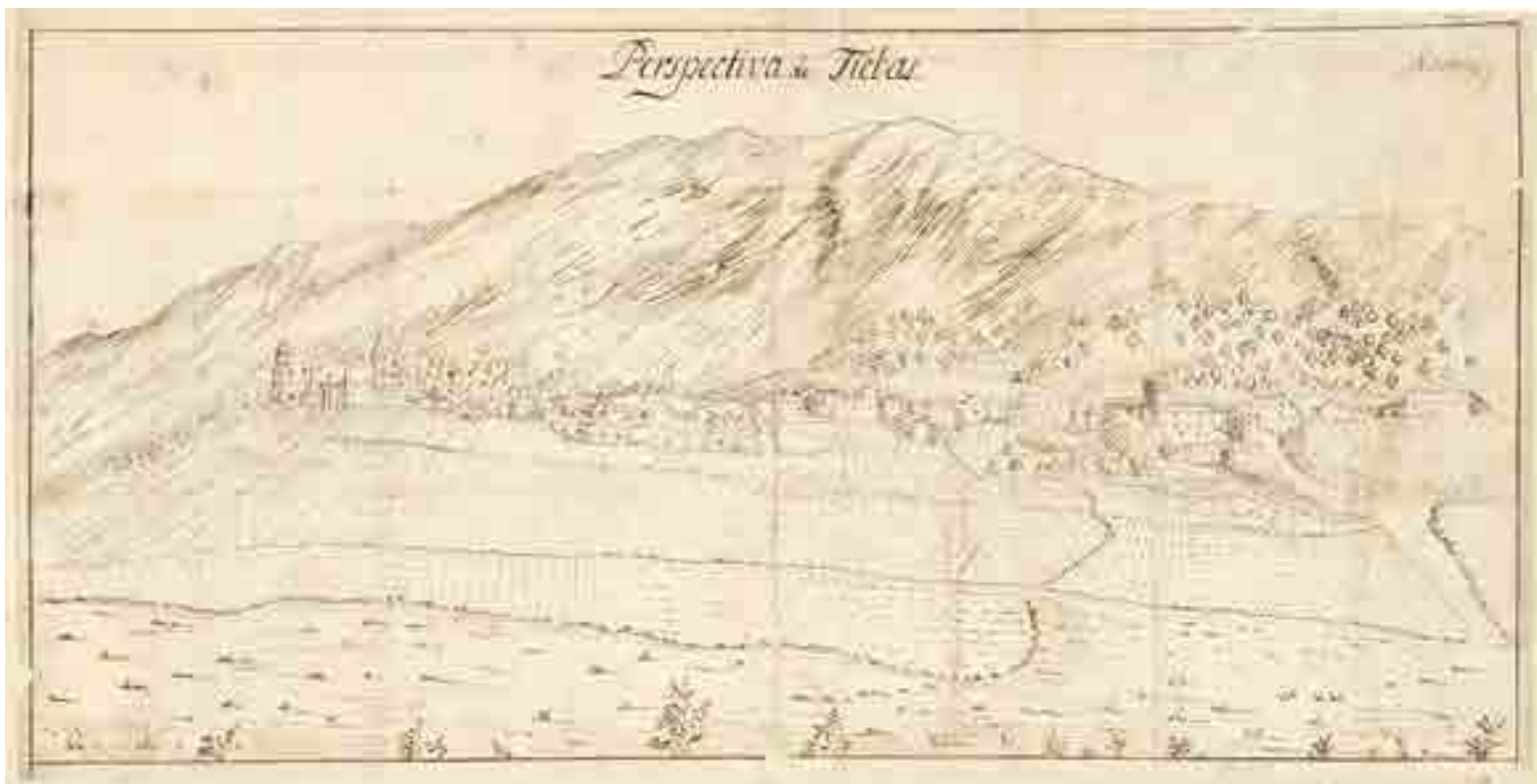
mentos principales y definatorios de los horizontes de dichas poblaciones. Estos pueden encontrarse tanto en los cascos urbanos, como en parajes adyacentes, aunque separados de los propios perfiles, configurando en ambos casos visiones incompletas de las propias poblaciones.

Para el caso de Navarra cobran especial relevancia algunos recintos religiosos (catedrales de Pamplona y Tudela, monasterios de Irache, Roncesvalles, Fitero o Tulebras), defensivos (Marcilla, Javier, Castejón...), palaciales (Palacio Real de Olite, Palacio de Carlos V en El Bocal, o Palacio de los Mencos de Tafalla) o incluso medicinales (Balneario de Fitero o los manantiales de Betelu, entre otros). No cabe duda de que son parte esencial de las poblaciones a las que pertenecen e incluso que difunden –pretendiéndolo o no– sus más importantes facetas, pero no se pueden considerar panoramas o visiones de aquéllas, del mismo modo que los hijos más preclaros de una ciudad no la representan en su totalidad.

A pesar de que existen ejemplos insólitos, como una panorámica de Tiebas fundamentada en sus elementos defensivos de hacia 1780 conservada en el Servicio Histórico Militar, no será hasta el siglo XIX cuando vean la luz las primeras vistas de algunas de las localidades navarras, en la mayoría de los casos como escenario de episodios bélicos que se desarrollaron en su geografía. En el capítulo dedicado a la ciudad de Pamplona ya se ha insistido en el paradójico carácter de la guerra por un lado como generadora de imágenes y visiones; por el otro, como devastadora de muchos de los perfiles a los que a su vez proyecta.

La primera muestra de ello se aprecia durante la Guerra de la Independencia y con Tudela como privilegiada espectadora –si aquello era un privilegio– de una de las más importantes batallas de 1808, tras la que los franceses se hicieron con el control tácito del valle del Ebro. En fechas parejas se publicó en París –calcografía de Jacques-Simon Chéreau–, un grabado que muestra el choque de

Panorama de Tiebas (c. 1780).  
Servicio Histórico Militar.



Vista de Oyaregui, composición de Edward H. Locker en su *Views in Spain* (1824). Repositorio Digital de la Diputación Foral de Gipuzkoa.



Vista de Estella, litografiada por Miranda en la *Galería Militar Contemporánea* (1846). Biblioteca Virtual de Defensa.



Vista de Monreal, Valentín Carderero y Soriano (c. 1850). Museo Lázaro Galdiano.





las tropas en las afueras de la ciudad, que asoma detrás de los cerros, al igual que lo hace lo que parece ser la ermita barroca de Santa Cruz, barrida posteriormente por los franceses. De la misma manera, el inglés Edward Hawke Locker –al que se ha hecho referencia con ocasión del comentario de una vista de Pamplona– realizó el dibujo para un grabado que se incorporó a la *Historia de la Guerra Peninsular* de Robert Southey de 1823. La composición muestra, ya con aires románticos, el mismo campo de batalla, y en él se vuelve a apreciar parte del perfil de la ciudad, reconociéndose en el centro –aunque algo distorsionada– su emblemática catedral.

Un año después otra vista de Tudela –tomada desde el cerro del castillo– en la que se aprecia el puente sobre el Ebro y lo que parece ser la parroquia de la Magdalena, se publicó en el diario de viaje por España del propio Locker, al que también se ha hecho referencia y que merecería un estudio monográfico sobre su paso por Navarra. En dicha publicación, romántica hasta la médula, se detiene también gráficamente en Tafalla –recreándose en el palacio de los Mencos y el convento de Recoletas– Noain, Pamplona, el campo de batalla de Sorauren, el puerto de Velate, Oyeregui, Sumbilla y Vera de Bidasoa. Descartando la capital, los paisajes y Tafalla, que quedan al margen del presente estudio, el resto de los perfiles comparten el sabor decimonónico en que fueron concebidos.

De todos modos, tanto la relación del viaje, como las imágenes que la acompañan, en muchos casos fantasean o presentan errores que precisamente no son de bulto. Una cosa es que la fonética española cause estragos en un angloparlante, pero otra es confundir, por ejemplo, Zozaya –según Locker Cohaya– con Oyeregui. Sea como fuere, las litografías contienen vistas muy plásticas, en las que se introducen personajes castizos, a modo anecdótico. A pesar de que a veces los perfiles

se muestran algo distorsionados, como por ejemplo el de Noain, en otras ocasiones están representados con bastante fidelidad, diferenciándose claramente construcciones como la trasera del palacio de Reparacea en Oyeregui, el puente que conecta los márgenes de Sumbilla o la parroquia de San Esteban de Vera de Bidasoa, que domina el promontorio de su barrio principal.

En sintonía con el Romanticismo, el Museo Lázaro Galdiano preserva varias aguadas de Valentín Carderera y Solano, polifacético oscense, que en uno de sus viajes retrató algunos de los parajes más singulares de la geografía navarra como los monasterios de La Oliva y Leire, la colegiata de Roncesvalles, el Palacio Real de Olite y el de los duques de Granada de Ega, la parroquia de Santa María de Sangüesa o el castillo de Marcilla. Al margen de ello, hizo lo propio con los perfiles de dos poblaciones: Burguete en una panorámica general en la que también se esboza la susodicha colegiata de Roncesvalles; y Monreal, en una vista dominada por la cabecera de su iglesia parroquial, siguiendo un estilo propio, muy rápido y desenfadado, al que la aguada se adapta con suma facilidad.

No se volverán a apreciar panoramas o perfiles de poblaciones navarras hasta que otro conflicto, la Primera Guerra Carlista, despertó la curiosidad de los lectores de las incipientes revistas ilustradas, en las que se mostraron más las acciones que los lugares donde acontecieron. No es el caso de una publicación de 1846, que ya ha sido mencionada para el caso de Pamplona, la *Galería Militar Contemporánea*, que sí que contiene una rigurosa vista de Estella, litografiada por Miranda desde el fuerte de Santa Bárbara, en la que se aprecian los elementos más característicos de su perfil: el paseo de Los Llanos, el monasterio de Santa Clara, y el conjunto urbano de la ciudad, distinguiéndose también la basílica del Puy, las iglesias de San Miguel y San Pedro de la Rúa, y parte de la Peña de los Castillos.

Tres décadas después, la última de las guerras carlistas contribuyó con más acierto a la configuración y difusión de los horizontes de muchas de las localidades navarras en publicaciones como la *Ilustración Española y Americana*. Como buena parte del conflicto se desarrolló en territorio foral, sí que se reflejan tanto los propios horizontes, como otros muchos elementos de éstas. Al margen de algunos de la capital, se publicaron perfiles, bien relacionados con las diferentes acciones que tuvieron lugar, o bien conectados con alguna de las personalidades más influyentes del conflicto. Poblaciones como Tafalla, Estella, Vera de Bidasoa, Burguete, Larraga, Los Arcos, Oteiza, Viana, Lumbier, Peralta, y Castejón, entre otros muchos emplazamientos, consiguieron una notable difusión merced al arte de la litografía.

Las imágenes de las poblaciones navarras también trascendieron las publicaciones nacionales, y, gracias a los corresponsales de guerra, se difundieron en el extranjero algunos de sus perfiles. Los de Puente la Reina y Tafalla lo hicieron en *el Illustrirte Zeitung* de 1875, revista ilustrada alemana de gran trascendencia, mientras que una detallada y meticulosa vista del camino entre Tafalla y Pamplona, tomada desde Pueyo, fue editada en el *Illustrated London News* ese mismo año, no exenta de los frecuentes errores de traducción fonética. En ella se aprecian y numeran perfectamente, al margen de la propia ubicación desde dónde se tomó, el resto de las poblaciones que salpican la ruta que las tropas liberales siguieron hacia la capital. Su prima hermana francesa, *L'Univers Illustré*, publicó desde 1873 diversos grabados dedicados también al desarrollo de la guerra, a Navarra y a sus gentes. En dichas litografías pueden diferenciarse los perfiles de algunas poblaciones como Estella, Elizondo y Falces, destacando sobremanera una soberbia composición dominada por la reconocible ermita del Salvador de esta última localidad.

Sin abandonar la Tercera Guerra Carlista, el mismo militar al que se ha hecho referencia en el capítulo sobre Pamplona, Juan Velasco de la Cuesta, publicó en el *Atlas topográfico* (1887) y bajo forma de fototipia, algunos de sus dibujos con los escenarios más interesantes de la campaña del norte, incluyendo los perfiles de localidades navarras como Puente la Reina, Oricáin, Vera de Bidasoa, Lorca, Lumbier, Elizondo, Estella e Igúzquiza. En todos ellos, además del rigor propio de su oficio, se aprecia un más que notable dominio del dibujo artístico.

Una vez finalizado el conflicto, la triste realidad es que el interés por Navarra y sus poblaciones languideció durante las últimas décadas del siglo. Tomando como ejemplo la propia *Ilustración Española y Americana* –que no hace mucho tiempo fue analizada en una exposición en la web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro– desde 1876 solo se publicó una vista de Oyeregui siguiendo los trazos de Inocencio García Asarta. El resto de las litografías editadas, que escasean en número, son bien vistas parciales de algunos puntos de Pamplona, bien edificios característicos de la entonces provincia, que, aunque importantes, no configuran ninguna visión de las localidades en cuyos términos se asentaban.

Algunas de las composiciones de *La Ilustración Española y Americana* vieron la luz gracias a los bocetos de los hermanos Lagarde, a los que se ha hecho referencia en el capítulo sobre la capital navarra. Curiosamente en una colección particular se han conservado varios de los croquis realizados por Aniceto, que fueron objeto de estudio en una exposición también alojada en la citada web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, y que representan los perfiles de Ablitas, Aibar, Barillas, Ciordia, Lumbier, Miranda, Monteagudo, Murchante, Rocaforte, Sangüesa, Tudela y Tulebras, entre otros. La mayoría se ciñen a la Merindad de Sangüesa y a la zona meridional de Navarra,



algo que claramente hay que relacionar con el cargo ostentado por el autor, director de caminos del Departamento Sur de la Provincia de Navarra desde 1869. También se conoce la existencia de otras vistas contenidas en el *Álbum del bloqueo de Pamplona* (Tafalla, Echarrí-Aranaz e Igúzquiza), y en manos particulares (una de Corella, realizada con anterioridad a 1898, cuando se concluyeron las torres de la parroquia de San Miguel), preservándose un puñado de ellas sin identificar. Probablemente tomaría los apuntes del natural por iniciativa propia, pero el interés suscitado por los editores de la revista ilustrada motivó que algunas de ellas, como las de Ciordia o Lumbier, fueran reaprovechadas en forma de litografía. Más descriptivas que artísticas, siguen un estilo y estructura más propios del siglo anterior.

Ya en 1891, Nemesio Lagarde, hermano menor del anterior, editó en *La Ilustración Hispano-americana*, publicación ilustrada barcelonesa que alardeaba en su portada de la originalidad de sus grabados, un conjunto de cuatro litografías dedicadas al valle del Roncal, a modo de homenaje póstumo a los orígenes de uno de los navarros más universales, Julián Gayarre. Acompañadas de un pequeño artículo en el que se glosan las virtudes del afamado tenor y de la tierra que le vio nacer, presentan los perfiles de Navascués, Roncal, Isaba y Burgui, descritos al por menor, siguiendo el mismo estilo de Aniceto.

Algunas de las composiciones mencionadas inspiraron otras muchas contenidas en variadas publicaciones que se editaron en España a partir de la última década del siglo XIX, que sirvieron para difundir los horizontes o edificios de algunas de las localidades navarras, detectándose a veces la utilización de las planchas originales de las litografías. Entre ellas destacan por ejemplo el *Viaje por España* de Saturnino Calleja (1896) o la voluminosa *Historia de España* de Francisco Pi y Margall, editada en 1902 por la laudada Casa Seguí de Barcelona.



El siglo XIX es por tanto una centuria clave en la elaboración y difusión de las imágenes de las poblaciones navarras, no solo a nivel nacional, sino también en el ámbito europeo. De todos modos, y como se ha comentado, en muchas ocasiones se trata de visiones particulares, distorsionadas o sesgadas de algunos de los municipios de la geografía navarra, echándose de menos no pocas localidades con importancia dentro de la actual Comunidad Foral. Con todo, supuso un impulso decisivo para el proceso posterior.

Salvo en contadísimas excepciones, fueron los conflictos bélicos de los que Navarra se convirtió en escenario privilegiado –Guerra de la Independencia y las Guerras Carlistas– los que contribuyeron a la creación y difusión

Vistas de Tafalla y Puente La Reina, litografiadas por Dick de Lonlay (pseud. George Hardouin) en el *Illustrierte Zeitung*, n° 1653 (1875). Bayerische Staatsbibliothek Münch.

de los citados perfiles. Hasta entonces, la convulsa asimilación del Viejo Reino había impedido que se retratasen los horizontes de aquellas localidades, que, por otra parte –y salvo la capital– carecían del interés necesario, entendiéndose en un contexto más global que el de la propia demarcación foral.

En cuanto a los soportes que sirvieron para proyectar dichas imágenes, fueron fundamentalmente los libros de viajes, que ofrecieron una concepción que, aunque válida, estaba muchas veces distorsionada por el propio sentimentalismo romántico que las imbuía; y la prensa ilustrada, que a través del proceso litográfico y gracias a su capacidad de multiplicación, divulgó los perfiles de las localidades que tomaron parte durante las guerras

decimonónicas que asolaron la región. Solo un ínfimo porcentaje de sus visiones se configuraron con objeto de la difusión tácita de las imágenes de aquellos lugares.

No será hasta el periodo de entresiglos, gracias a iniciativas particulares –por ejemplo, la creación de la llamada Escuela del Bidasoa– y a la generalización de las diversas técnicas fotográficas, cuando los perfiles y horizontes de las localidades navarras comenzaron a difundirse *per se* y no por algún acontecimiento particular –bélico o no– que las afectase. Este proceso se agilizó en la medida en que el siglo XX progresó, de la mano de la creación de una escuela artística navarra independiente y de la variada bibliografía que multiplicó el conocimiento





sobre el territorio foral. A su vez, la consecución de una autonomía propia y diferenciada posibilitó la configuración de una imagen regional de amplio espectro, difundida de manera global gracias a iniciativas tanto públicas (institucionales y educativas, fundamentalmente) como privadas (mediante la creación de organismos culturales de todo tipo y la financiación de entidades bancarias que languidieron con la crisis de principios de siglo).

## BIBLIOGRAFÍA

MONTERO DÍAZ, J., «Fotografía e ilustración gráfica en la guerra carlista de 1872-1876», *Goya*, nº 339, 2012, pp. 162-167.

MORALES SOLCHAGA, E., *Navarra en la prensa ilustrada del siglo XIX: La Ilustración Española y Americana (1869-1899)* [Exposición virtual de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro].

MORALES SOLCHAGA, E., *Una mirada sobre la Navarra del siglo XIX* [Exposición virtual de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro].

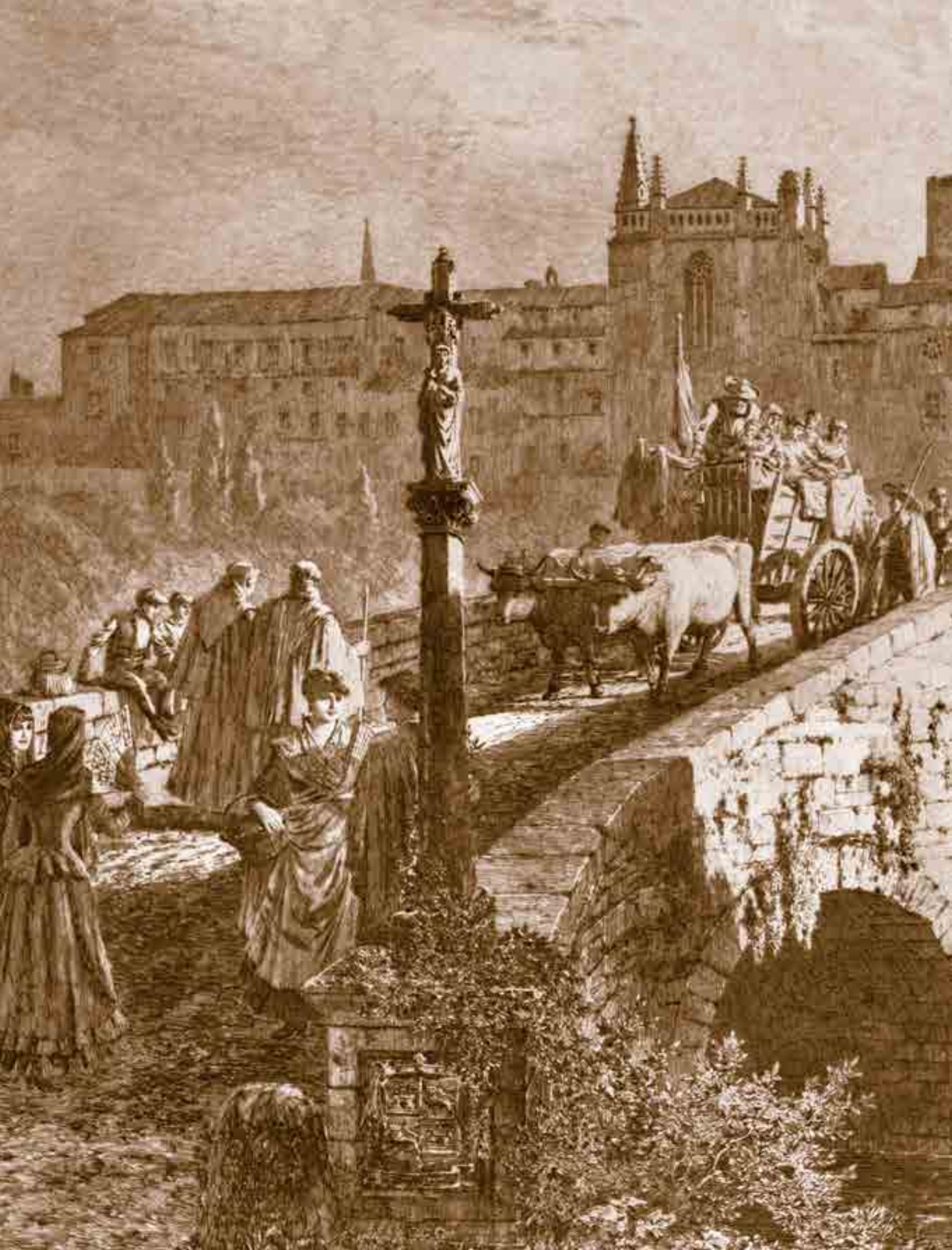
TOSTÓN OLALLA, M. y MARTÍNEZ, F. J., «Dibujos de Navarra en la Fundación Lázaro Galdiano», en *Navarra en el corazón. Monumentos y paisajes desde la mirada del siglo XIX en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2009, pp. 61 y 67.

URRICELQUI PACHO, I. J., *Recuerdos de una guerra civil. Álbum del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

Vista de Corella, Aniceto Lagarde. Colección particular.









# MIRADAS A NAVARRA. VIAJES Y VIAJEROS, LA PERCEPCIÓN DEL PAISAJE Y SUS GENTES

CARMEN JUSUÉ SIMONENA

UNED Pamplona

*Una tranquila y poética calma, una deliciosa indolencia, característica al mismo tiempo del clima y los habitantes, se cernía sobre el paisaje y lo reverenciaba, y anunciaba que la soleada tierra de España se extendía ante mí...*, hermosas y poéticas palabras del viajero americano Alexander S. Mackenzie, referentes a Pamplona, en su obra de 1831, *A year in Spain. By a Young American*.

Realmente resulta curioso observar las diferentes impresiones que causan las mismas cosas en mentes diferentes, porque como referencia excitante e impulsora o como guía de información y compendio de nuevos caminos y descubrimientos, la literatura viajera es una fuente preciosa de conocimiento y de memoria, más allá de su atractiva condición literaria. Esa cualidad permite recurrir a ella para ver y comprender otra cara de nuestra propia historia, con la imagen que los viajeros históricos fijaron de España y de Navarra a lo largo de los siglos.

## LOS VIAJES DE PEREGRINACIÓN, DE CONOCIMIENTO, ROMÁNTICOS

Evidentemente hay que hacer un notable esfuerzo desde nuestra visión actual para percibir las condiciones asombrosas bajo las que las personas han viajado, descubierto

y explorando otras tierras y gentes más allá de sus lugares. Sin embargo, viajar ha constituido desde tiempos remotos un impulso que ha movido a las personas sin importarles la dimensión del peligro o de lo desconocido.

Si nos remontamos al amanecer de la Historia el viaje está unido a la guerra, al comercio o a la peregrinación religiosa. El *Éxodo*, la *Odisea*, la *Anábasis...*, son libros de viajes generados por la guerra, aunque evidentemente, hubo otras causas. A lo largo de las centurias medievales, los hombres, no dejaron de viajar y casi siempre, salvo los viajes de las cortes regias, en condiciones muy duras. Las grandes peregrinaciones que comenzaron a partir del siglo X, fijaron como destino fundamental Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela, de tal manera que el fenómeno peregrinatorio constituyó un flujo que activó la sociedad medieval europea.

En siglos posteriores en las diversas naciones europeas, se consideraba que el viaje, en general, significaba estudio e implicaba desarrollo y mejora de la propia personalidad. Pero, si durante el siglo XVII viajaron por Europa los nobles para aprender lenguas, estudiar en universidades o conocer cortes importantes, durante el siglo XVIII, el desarrollo económico hizo que personas de alto nivel financiero hicieran el «Gran Tour» por

Vista del puente de la Magdalena de Pamplona. 1887. Grabado de Axel Herman Haig. Archivo Real y General de Navarra.

Europa, del que España quedó fuera convirtiéndose en un país casi desconocido. No fue hasta el último tercio del siglo cuando el deseo de visitar nuevos lugares y la promesa de exotismo que la Península les brindaba, contribuyeron a que fuera de nuevo visitada por viajeros profesionales que vinieron con la finalidad de conocer y estudiar España. El viajero ilustrado del siglo XVIII dio paso al romántico del XIX, viajero que se enfrentaba a las experiencias que el viaje le tenía reservadas con una nueva sensibilidad, destacando el papel que desempeñó la valoración de lo exótico como corriente impulsora de los viajes a España.

En lo que respecta a Navarra, es este un recorrido muy breve, dado que en estas páginas solo es posible ofrecer pequeñas pinceladas de algunos temas y escoger breves citas ilustrativas de algunos autores. Conviene tener en cuenta que además del amplio espacio temporal, los itinerarios de viaje fueron muy variados y la entrada a la Península se solía hacer por los puertos de Barcelona, por la costa cantábrica o a través de la frontera con Francia, exceptuando muchos de los viajes hasta el siglo XVIII cuyo motivo era la peregrinación o viajes diplomáticos, de tal manera que Navarra quedaba en muchas ocasiones como un lugar de paso. A pesar de ello, fueron muchos los viajeros que la recorrieron, que contaron sus impresiones, que hablaron de sus gentes, de sus tierras... con diversas valoraciones donde también tuvieron cabida diversos aspectos negativos.

## MIRADAS AL ENTORNO. PAISAJE Y TERRITORIO

La percepción del paisaje de los viajeros a su paso por Navarra, no siempre ocupa la debida importancia dado que la mayor parte de ellos, simplemente pasan por el territorio sin atender apenas a aquello que se sitúa frente a ellos. A veces hablan de las fragosidades del Pirineo o de las tierras más cálidas emplaza-

das hacia el sur, de sus cultivos como mero soporte de la actividad agraria y apenas de nada más. Los viajeros ilustrados de finales del siglo XVIII, todavía no contemplan el paisaje como lo harían los románticos, para los que la nueva percepción de la naturaleza conmovía su alma, particularmente la naturaleza torturada, que podían calificar de terrible y horrorosamente bella.

Algunas pinceladas de diversos viajeros a través de los tiempos, nos hablan elocuentemente de su visión del paisaje y territorio navarro: Notable es, por su trascendencia en el mundo jacobeo, el *Liber peregrinationis* o *Guía de la peregrinación*, del *Códice Calixtino*, cuya autoría se atribuye al clérigo y peregrino francés Aymerico Picaud del siglo XII. El autor no denostó sólo a los navarros, sino incluso sus ríos, salvo el Arga, del que no dice nada, y el Ega, *de agua dulce, sana y extraordinaria*, recalca: *Todos los ríos entre Estella y Logroño son malsanos para las personas y animales y sus peces son nocivos*.

Y en el caso del río Salado, a su paso por Lorca, aún dice más: *Camino de Santiago, sentados a su orilla, dimos con dos navarros que afilaban los cuchillos con los que acostumbran desollar las cabalgaduras de los peregrinos que abrevaban de aquel agua y morían. Les preguntamos y nos mintieron al respondernos que sí, que el agua era potable. Les dimos de beber a nuestros caballos; dos murieron enseguida y los navarros los despellejaron allí mismo*. Entre tantas líneas cargadas de opiniones adversas, el autor calificó a Estella como *próvida en buen pan y vino excelente, en carne y pescado y en todo tipo de delicias*.

Jerónimo Münzer o *Monetarius*, viajero y diplomático alemán, emprende a finales del siglo XV un largo viaje que le llevará a lo largo de unos 7.000 kilómetros desde Nuremberg a Suiza, Francia y España. A su vuelta, llega a Navarra desde Zaragoza y comenta: *entramos en la muy bella población de Tudela, ya en el reino de Navarra. Tudela está en un alto y tiene un gran puente sobre el mencionado río; así es*





*que su campo, por el beneficio de los muchos riegos, es por extremo feraz. Hay en la ciudad varios monasterios, una iglesia, colegiata, y la tierra produce vino y aceite de calidad superior. A continuación, marcha a Pamplona, de la que dice: Pamplona, la mejor ciudad del reino de Navarra, álzase en un llano, por el que discurre un cristalino río. Dicho llano, dilatadísimo y poblado de villas y fortalezas, abunda*

*en viñas y cereales, pero en él no se ven olivares, porque hállase ya en la vecindad de los Pirineos y de Roncesvalles.*

El hispanista estadounidense A. Slidell Mackenzie, realizó un viaje a España en 1827, a su llegada a Pamplona, ofrece una descripción del lugar según se ve desde lejos, como si pudiera observarlo todo a vista de pájaro: edificaciones, personajes, actividades y clima:

A mediados del siglo xv, el viajero y diplomático Sebastián Ilung de Ausburgo, visita la corte navarra en Olite y es recibido por Carlos, príncipe de Viana y por su esposa Inés de Kleves. British Library.

[...] *la ciudad, con su recortada silueta de torres y tejados; las caravanas de mulas; los jinetes y los más humildes peatones que salpicaban la carretera intermedia; las distantes montañas, también, toda roca y fisura de la cual se revelaba de forma característica [...] el humo de los hogares de Pamplona se elevaba perpendicularmente en minúsculas y hambrientas hebras de todo tejido; mientras que unas cuantas nubes errantes y sin hogar, prendidas por sus aborregados esfuerzos sobre las cumbres cubiertas de las montañas más elevadas, quedaban rezagadas de forma irresuelta, como si no desearan turbar el reposo general.*

Víctor Hugo emprendió un corto viaje en 1843, cuyas impresiones se ven reflejadas en su obra publicada póstumamente, *Alpes et Pyrénées*. La descripción que, del paisaje, de las gentes, de sus impresiones de viaje que realiza durante sus anotaciones de los días 11 y 12 de agosto de 1843, son de una singular belleza: *¿Qué podría decirnos? Estoy maravillado. Es un país admirable, y muy curioso, y muy divertido. Mientras vos tenéis lluvia en París, aquí yo tengo el sol, y el cielo azul, y justo las nubes que hacen falta para producir magníficos vapores sobre las montañas.*

La condesa Valerie de Gasparin, realizó un viaje a España en 1866-1867 que relató en *Paseo por España: relación de un viaje a Cataluña, Valencia, Alicante, Murcia y Castilla*. Después su largo periplo por diversas regiones, llega a Vitoria y a Olazagutía, donde comienza a sentir el buen aroma de la libertad: *Olazagutia, aldea de nombre vasco, extiende a nuestros pies sus praderas, cortadas por arroyos de agua viva. Paredes escarpadas de montes desgarrados oponen sus resplandecientes superficies a la espesa sombra de los bosques de castaños, cuyos tiernos vástagos esparcen el aroma de la savia nueva, y el viento, que ha pasado sobre las nieves... nos trae excelentes perfumes de libertad.*

Entre los años 1888 a 1891, Emile Verhaeren viajó por España, en compañía de Darío de Regoyos; con las impresiones que le causó el

país publicó una serie de artículos que, más tarde, Darío de Regoyos editó con el título de *La España negra* (1899). Al llegar a Navarra, anota: *En Alsasua todo cambia viniendo de Guipúzcoa. Allí empieza la tragedia del paisaje, cuyos montes cuadrados en forma de mesetas hizo muy bien Verhaeren en comparar a grandes catafalcos de paño negro. Los personajes de aquel teatro son también otros tipos opuestos a los guipuzcoanos y de traje más pobretón que los de Zumárraga, a tan poca distancia de allí. Entramos en las arideces de España por el valle de Catafalco, como había bautizado el poeta el Araquil, dirigiéndonos a Pamplona a la fiesta de San Fermín chico.*

## LA PERCEPCIÓN DE LAS GENTES, SUS COSTUMBRES

Variadas y contradictorias se nos presentan las descripciones de viajeros sobre las gentes navarras, contradicciones que van desde aspectos que se consideran negativos sobre los navarros y sus costumbres, a amables palabras sobre su sencillez, honestidad y su dignidad, siempre llamativa entre las clases más necesitadas.

Nuevamente viene al caso la referencia al *Liber peregrinationis* del francés Aymerico Picaud del siglo XII, que realiza crueles afirmaciones sobre los habitantes de esta tierra y sus costumbres: *Pasado este valle, viene la tierra de los navarros... navarros y vascos se parecen y tienen características parejas en la alimentación, vestido y lengua, pero los vascos son de rostro más pálido que los navarros. Los navarros usan ropas negras y cortas hasta las rodillas, como los escoceses, y utilizan un calzado que llaman abarcas hechas de cuero peludo sin curtir, que atan con correas al pie, protegen las plantas de los pies y dejan el resto al descubierto... Llevan mantos negros de lana que les cubren hasta los codos, con orla, a modo de capote, y les llaman sayas. Visten mal, y mal comen y beben. En casa del navarro toda la familia come junta, tanto el criado como el*



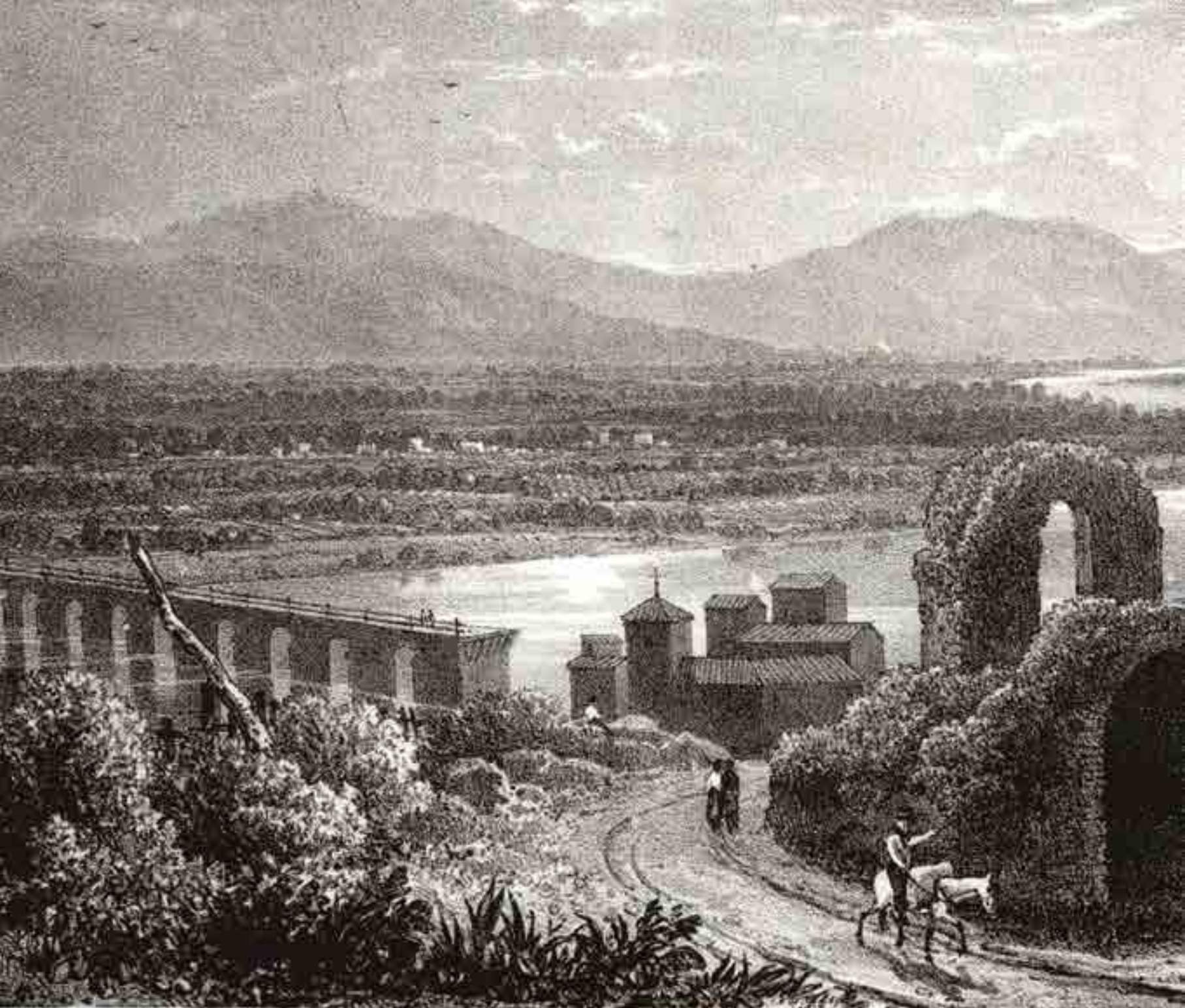


Tipos navarros. Imágenes de labrador y labradora, roncalesa y roncalés. *Colección de trages de España*. 1825. Grabados por Juan Carrafa. Real Academia de San Fernando. Calcografía Nacional.

*amo, la señora y la sirvienta, y mezclan todos los platos en una cazuela y comen con las manos, sin cucharas, y beben todos del mismo jarro. A quien les ve comer le parecen perros o cerdos. Y a quien les oye hablar le recuerdan los ladridos de los perros*

Las imágenes que ilustran la estancia de Sebastián Ilsung de Ausburgo, viajero y diplomático alemán, en la corte de Olite a

mediados del siglo XV, reflejan el recibimiento que tuvo por parte de Carlos, príncipe de Viana, en una de ellas y por su esposa, Inés de Cleves, en la otra. En esta última, es de destacar el tocado de las mujeres que en la misma época habían llamado la atención del también viajero alemán Arnold von Harff que cuando describe el atuendo de las mujeres de la zona o sus vestiduras menciona: ... *donde*



Vista de Tudela. 1823. Dibujada por Edward Hawke Locker. Grabador William Westall. Editado por John Murray Albornarle. Forma parte de la obra de E. H. Locker, *Views in Spain*, London, 1824. Archivo Real y General de Navarra.

*las mujeres en general tienen el privilegio de llevar en sus cabezas un largo cuerno de paños de lino atados de una longitud de dos palmos.* Tocado que también sorprendió al anónimo peregrino inglés del siglo XIV, cuyo itinerario publicó Samuel Purchas.

En 1547, se publicó en Londres la obra de Andrew Boorde, *The fyrst Boke of the Introduction of Knowledge*, considerada la primera guía de viajeros de Europa, en la que presenta los tópicos y características de

cada país en breves páginas. Comenta sobre los navarros que la gente de Navarra es ruda y pobre, abundan los ladrones, y viven en extrema indigencia y penuria; la abundancia de montañas y tierras yermas hace que el país sea estéril; cosechan, sin embargo, mucho cereal. El viajero realiza diversas consideraciones sobre los ritos de los entierros que califica de tontas costumbres: *Es frecuente que acudan también a diario a la iglesia con un paño o alfombrilla; cubren con ella*





la tumba, y sobre ella ponen pan, vino y velas encendidas. Después rezan y vuelven a repetir las exclamaciones disparatadas que antes he mencionado, de modo que toda la iglesia se llena con sus gritos. Y esto continúan haciéndolo, aunque sus deudos hayan fallecido hace siete años.

Una curiosa noticia sobre una comida en casa del gobernador (el virrey), ofrece el embajador duque de Saint Simón en 1722 a su paso por Pamplona. Cuenta que la comida

fue copiosa, a la española, mala: *Quiso el gobernador obsequiarnos con un plato maravilloso, era una gran fuente llena de un revoltillo de bacalao, guisado con aceite. No valía nada y el aceite era detestable.* Parece referirse a una especie de ajoarriero, pero es un dato curioso dado que generalmente los viajeros no suelen mencionar detalles de comidas, únicamente, en general, mencionan pan, vino, pescado, carnes, sin detenerse en más explicaciones.

Alexander Mackenzie, en 1827, cuenta que lo admirable de los navarros es que son sencillos y desprendidos, además de religiosos, lo cual llega a causar envidia en el escritor americano. Le impresiona ver la unión del núcleo familiar en toda la región y el sentimiento de entrega absoluta entre parientes. Esta es su descripción de dos hermanos que trabajan juntos en Navarra: *Al preguntarle cuánto pagaba a su hermano por sus servicios, respondió: «Nada; vive y come lo mismo que yo, y cuando se case le daré la dote». Ese desinterés y confianza no siempre se encuentran entre hermanos y son un elogio que habla por sí mismo de las sencillas virtudes de los montañeses navarros.*

Y sobre Villava ofrece esta escena de corte costumbrista: *Es un pueblo muy bonito, con un aire decididamente más español que cualquier otro que hubiéramos visto hasta entonces; los habitantes, a muchos de los cuales encontramos holgazaneando en la plaza y las esquinas, llevaban grandes sombreros con ala o gorras de tela de montero; fumaban además cigarros de papel en vez de pipas, gastaban bombachos en vez de pantalones, y la capa marrón en lugar del negro capisayo.*

A este respecto, menciona Víctor Hugo: *Todo aquí es caprichoso, contradictorio y singular, es una mezcla de costumbres primitivas y costumbres degeneradas; ingenuidad y corrupción; nobleza y bastardía; la vida pastoral y la guerra civil; pordioseros que tienen aire de héroes, héroes que tienen pinta de pordioseros, una antigua civilización que acaba de*

*puadirse en medio de una joven naturaleza y de una nación nueva; es viejo y nace, es rancio y es fresco. Es inexpresable. Sobre todo, es divertido.*

Eugène Poitou inició su *Voyage en Espagne*, en la primavera de 1866, entrando por Irún para llegar a Pamplona y alojarse en la fonda de Ciganda en la plaza del Castillo. Se sorprende de que en la ciudad le rehusaran la propina, la primera vez un muchacho a quien había encomendado un encargo, y la segunda, el conserje del ayuntamiento que le acompañó en su visita a la casa consistorial. Observa asimismo que todas las mujeres de Pamplona van con mantilla, o que los ciegos cantan en las calles acompañándose con la guitarra. En todas partes encuentra gente armada, viejos hábitos que el bandidaje y la inseguridad de los caminos hicieron nacer y las guerras civiles han conservado.

Todavía más, la percepción de E. Verhaeren y D. de Regollos es: ... *Toda la noche cantan los borrachos, roncan los huéspedes, tumbados por el suelo en cama redonda...*, no parece, en ninguna manera, la adecuada a mejorar su primera imagen, como tampoco lo fue el encierro y la lidia del día siguiente: *Al llegar el momento solemne la gente se mete en los portales, subiéndose algunos a las rejas, y el ganado pasa como un rebaño de borregos, pareciendo imposible que para tan poca cosa haya gente que repita el bromazo de la mala noche y lo hagan con el mismo entusiasmo todos los años. Para esto se necesita únicamente ser pamplo-nés.*

Negra impresión de Pamplona la de nuestros viajeros aquel septiembre de 1888: cuartuchos, borrachos, feas mujeres, viudas con velos de luto, corridas de toros, sangre a borbotones, gitanos, tragedia. Aunque al final exclame con alborozo: *¡Pampelune rime avec lune! Esta era una razón para adorar Pamplona.* Palabras que dan fin al relato que el poeta belga y el pintor asturiano realizaron después de su estancia en Pamplona.



Viajes, viajeros, peregrinos, diplomáticos, diversidad de paisajes, de gentes, de costumbres. En definitiva, la mirada de otros sobre Navarra y sus gentes, dado que los relatos de viaje son una fuente inagotable de información habida cuenta que la narración de una experiencia viajera abre al lector espacios, lo que le sirve, al fin y al cabo, para definir la propia identidad.





## BIBLIOGRAFÍA

ARCINIEGA GARCÍA, L., *El Saber encaminado: Caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna*, Comunitat Valenciana, 2009.

BURGO, J. DEL, *La aventura hispánica de los viajeros extranjeros del siglo XIX. La España desconocida de Cenac Moncaut*, Pamplona, Editorial Gómez, 1966.

GARCÍA SIMÓN, A., *Castilla y León según la visión de los viajeros extranjeros, Siglos XV-XIX*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

IRIBARREN, J. M<sup>a</sup>., *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 3.<sup>a</sup> ed., Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1998.

Vista de Vera de Bidasoa. 1824. Dibujo de Edward Hawke Locker. Grabador J. D. Harding. Forma parte de la obra de E. H. Locker, *Views in Spain*, London, 1824. Archivo Real y General de Navarra.







# INTELECTUALES, ARTISTAS Y LITERATOS EN EL SIGLO XIX: UNA NUEVA CONCIENCIA ANTE EL MONUMENTO

PILAR ANDUEZA UNANUA

Universidad de La Rioja

**En el largo camino recorrido para alcanzar** la actual noción de Patrimonio cultural resultó determinante la conquista conceptual de monumento histórico. Con algunos precedentes remotos en el Renacimiento, la Ilustración y el espíritu crítico del Siglo de las Luces se mostraron fundamentales en su devenir al implantar sus bases. Pero su consagración definitiva no tuvo lugar hasta el siglo XIX, cuando al valor estético identificado desde tiempo atrás, se sumó su valor histórico, reconociéndolo como un testimonio del pasado con un poder documental incuestionable.

## LA VISIÓN ILUSTRADA: ANTONIO PONZ

Entre los diversos factores que contribuyeron a la moderna elaboración crítica del concepto de monumento se situaron las expediciones científicas que durante el siglo XVIII pusieron de moda eruditos y anticuarios. A través del *Grand Tour* que les conducía a Grecia, Turquía, Egipto y Oriente Próximo trataban de recuperar y descubrir las huellas de antiguas civilizaciones, mientras otros intelectuales recorrían sus propios países para estudiar sus raíces históricas a través de sus restos arqueológicos y sus monumentos. De este

modo, unos y otros dotaron de una nueva coherencia visual y semántica a las antigüedades, conceptualizando y revalorizando el monumento, y ampliando el interés desde los restos de la Antigüedad clásica hacia los edificios medievales.

Entre los viajeros españoles destacó Antonio Ponz, académico de vasta cultura que conoció en Italia a Winckelmann y a Mengs y con cuyas ideas estéticas comulgó. Patrocinado por la Corona, recorrió el país y viajó por Europa, de donde derivaron *Viage por España*, dieciocho volúmenes publicados entre 1772 y 1794, y *Viage fuera de España*, con dos más editados en 1785, donde refirió Navarra. Redactados de manera epistolar y sin adornos retóricos, en ellos fue recogiendo los monumentos que consideraba significativos, aludiendo también a su estado de conservación.

En su regreso de Francia, entró a Navarra a través de Roncesvalles, en cuya colegiata solo destacó su «*arreglado retablo mayor*», hoy desaparecido. Ya en Pamplona y tras mencionar escuetamente su «*famosa ciudadela y castillo*», su interés se centró en la catedral que «*tiene su magnificencia en el gótico*», calificando positivamente el retablo mayor, la silla de coro, su reja y la de la capilla mayor y el claustro, y elogiando los «*muy buenos dibujos*»

Portico de San Pedro de Olite, por Jenaro Pérez Villamil, 1850. Archivo Real y General de Navarra.



Ruinas del monasterio de Santa María de Irujo, por Julio Altadill, 1902. Archivo Real y General de Navarra.

realizados por Ventura Rodríguez para la nueva fachada academicista. Pero frente a esta visión positiva de las obras medievales y clasicistas, dirigió una feroz crítica hacia el Barroco de la capital. Así, citaba *«el monstruoso ornato de la capilla de San Fermín y el indecible maderaje de retablos amontonados y extravagantes de la de S. Saturnino»*, a la vez que afirmaba que *«no hay en la iglesia del Carmen cosa razonable adonde volver los ojos»*, mientras criticaba el *«tremendo retablo»* de las agustinas recoletas. Considerada muy autorizada su voz, este posicionamiento estético tendría consecuencias negativas sobre el patrimonio pamplonés, como lo demuestra,

por ejemplo, la reforma de la capilla de San Fermín desarrollada poco tiempo después. Ponz cerraba sus apreciaciones censurando los grandes aleros de las casas, el excesivo resalte de los balcones, así como las celosías –todo ello barroco–, si bien señalaba acertadamente que Pamplona había mejorado mucho en los últimos tiempos *«así en la limpieza de las calles, como su excelente enlosado»*. Tras abandonar la capital, llegó hasta Tafalla, donde calificó como *«alhaja»* el retablo renacentista de la parroquia de Santa María, y prosiguió a Olite, cuyo palacio real –*«un antiguo alcázar, donde vivieron los reyes de Navarra»*– no le produjo interés alguno.





Finalmente, en Tudela, donde «*son muy malas sus calles y muy inmundas*», destacó su catedral, criticando nuevamente sus capillas barrocas.

### **EL ROMANTICISMO: LA INTERPRETACIÓN IDEOLÓGICA DEL MONUMENTO**

De la mano del Romanticismo, durante el siglo XIX los monumentos fueron dotados de diversos valores simbólicos y cargas semánticas, instrumentalizándolos al servicio de ideologías como el nacionalismo, que propició la identificación de la nación con su

historia y su arte, es decir, con su producción monumental, especialmente medieval, con predilección por el gótico. De este modo, se vinculó emocionalmente el sentimiento colectivo de los pueblos con sus monumentos que hablaban de un pasado perdido, pero también anhelado, favoreciendo su popularización en la sociedad.

Estas ideas, a las que también se asoció al cristianismo, como se aprecia en Chateaubriand, Ruskin o Pugin, tuvo en Navarra un buen exponente en Juan de Iturralde y Suit (1840-1909). Polígrafo dedicado a la historia, al arte y la literatura, su pensamiento estuvo influido por el conde de Montalembert. En su

Castillo-palacio de los reyes de Navarra en Olite, 1917-1923. Archivo Real y General de Navarra.

amplia producción literaria recurrió reiteradamente al tópico romántico de grandiosos paisajes y ruinas medievales, evocando, en defensa de la identidad vasco-navarra, un tiempo pretérito épico y añorado, mezclando así naturaleza, historia, fe y patria desde una profunda melancolía. La continua presencia de las ruinas de castillos y monasterios no constituía para él un mero escenario para sus narraciones, sino que tenía un significado trascendental, pues mostraba una época antigua memorable frente a un presente decadente. Así, por ejemplo, en *El organista loco de Iruzu* se refería al cenobio cisterciense señalando que «*expulsados los monjes de su santa morada, abandonada ésta, vendido o saqueado su patrimonio, el soberbio monumento convirtiose pronto en desoladas ruinas, imponentes y tristes, con la poesía de la majestad caída*», indicando que posiblemente en ningún otro monasterio navarro «*se retrataron la desgracia, el abandono y el olvido con tan patética severidad*». Por su parte, en *El monas-*

*terio de Irache* señalaba que «*bajo aquellas silenciosas bóvedas, se leen páginas elocuentes de nuestro gloriosísimo pasado que en ese, como en casi todos los monumentos religiosos de nuestra tierra, revelan la piedad y el heroísmo de aquellos indomables guerreros en cuyas almas se confundían en uno mismo el culto de Dios y el culto a la patria, sentimientos sublimes, origen de empresas hazañosas, que apenas pueden comprenderse en esta época positivista y descreída*». Igualmente, en *Las grandes ruinas monásticas*, «*recuerdo de una época de gloria, de lucha y de grandeza*», se oía «*el lamento del cristiano y del navarro que contempla con lágrimas del corazón su patria querida sembrada de ruinas venerandas que las generaciones modernas pisotean indiferentes o iracundas*», provocadas por la ignorancia, la codicia y el odio.

Una de sus aportaciones más relevantes fue la *Memoria sobre las ruinas del palacio real de Olite* (1869-1870), el primer texto científico del edificio que, acompañado de trece dibu-



Convento de la Confesion (sic) Tafalla, por Howard Hawke Locker y William Westal, 1828. Bizkaiko Foru Liburutegia/ Biblioteca Foral de Bizkaia.



jos –tres de Aniceto Lagarde, nueve suyos y uno a medias–, realizó entre 1869 y 1870 por encargo de la Comisión de Monumentos, de la que era miembro, para remitirlo a la Real Academia de San Fernando e influir para su declaración como monumento nacional. A Iturralde y Suit la postura de las autoridades ante aquellos muros desmochados le provocaba dolor, contraponiendo esta actitud de dejadez con la restauración del castillo de Pierrefonds ejecutada por Viollet-le-Duc en los años anteriores a instancias de Napoleón III. Por eso, el escritor finalizaba el informe de manera lapidaria y rotunda: «*El pueblo que mira indiferente los monumentos de sus pasadas glorias es indigno de ocupar un lugar en la historia y doblemente criminal cuando el pasado es tan brillante como el del antiguo reino de Navarra. Día llegará en que España llore y se avergüence de su vandalismo e indiferencia. ¡Quiera Dios que no sea demasiado tarde!*».

La antigua residencia real ya había sido referida para entonces desde una perspectiva romántica por Gustavo Adolfo Bécquer, quien en un artículo publicado en *El Museo Universal* (1866) se congratulaba, frente a Iturralde, de que no hubiera llegado al palacio de Olite «*la manía de las demoliciones y las restauraciones*», lo que permitía a su imaginación reconstruir torreones, oír corceles regios y ballesteros en las almenas o la algarabía de pajes y vasallos adiestrando azores. Estas fantasías serían literalmente plagiadas por Julio Nombela en su *Crónica General de España. Navarra* (1868), mientras Juan Mañé en *El oasis. Viaje al país de los Fueros* (1878) citaría a Iturralde. Paralelamente, la imagen del palacio sería también reproducida a través de litografías en publicaciones periódicas, como la de F. Ruiz que acompañó el mencionado texto de Bécquer, y posteriormente en fotografías, como las realizadas por Jean Laurent.

Siguiendo también la estela del Romanticismo, se situó Pedro de Madrazo y Kuntz (1816-1898). Activo escritor de diversos géne-

ros, abordó temas de arte, arqueología y patrimonio, donde pueden incluirse los tres tomos que dedicó a Navarra, junto a La Rioja, en 1886 dentro de la serie *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Se centró en la historia de Navarra hasta el siglo XVI y en el estudio de los monumentos de la Edad Media, no exento de algunos errores. Su espíritu romántico se muestra, por ejemplo, en el monasterio de Iranzu, que describió, como había hecho su amigo Iturralde, invadido por la hiedra, donde «*el aspecto de esta gran ruina te hiela el corazón y te puebla la mente de mil fantásticas visiones*». Como Ponz, rechazó el Barroco. Pero a diferencia del ilustrado, Madrazo también criticó el clasicismo, calificando el retablo mayor de la catedral de Pamplona como «*armatoste de estilo greco-romano de receta*», o la fachada diseñada por Ventura Rodríguez como «*mole de esa insípida arquitectura que se decoraba con el pomposo nombre de greco-romana*», produciéndole «*un efecto insoportable*».

Para llevar a cabo esta obra, en 1865 Madrazo había realizado un viaje artístico en compañía del pintor Jaime Serra por La Rioja, Zaragoza y Navarra, de donde derivarían publicaciones sobre Leire y San Miguel de Aralar en el *Museo Español de Antigüedades* (1875), mientras el artista formaría un álbum y dejaría algunas de sus estampas, como Roncesvalles y Estella, en varios números de *El Museo Universal* (1866).

El espíritu y la mirada romántica todavía tuvieron ecos en Navarra entrado el siglo XX de la mano de intelectuales como Julio Altadill, como lo demuestra su obra *Castillos medievales de Nabarra* (1934-1936). Para él, los monumentos medievales habían sido erigidos «*por la fe, la realeza, por el heroísmo de la nobleza y por el valor de todas las categorías sociales, aunadas en el amor patrio, manantial inagotable de las virtudes cívicas*». Esta visión, con el pasado como depósito de valores y cualidades morales, tendría su espejo en la novela histórica de Arturo

Campión (1854-1937). Finalmente, debemos hacer referencia al *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Navarra*, realizado entre 1916 y 1917 por Cristóbal de Castro. Inservible por sus abundantes errores y falta de exhaustividad, mantuvo la visión decimonónica de exaltación de los monumentos medievales y la crítica hacia los barrocos.

### EL ROMANTICISMO: LIBROS DE VIAJES Y REPERTORIOS PINTORESCOS

Si la literatura contribuyó a popularizar los monumentos entre la sociedad, no menos relevantes en su difusión resultaron los libros de viajes que inundaron Europa en el siglo XIX y cuyo máximo exponente se corresponde con *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Género literario propio del Romanticismo, fueron numerosas las publicaciones, muchas de ellas periódicas, que ofrecían, alimentadas por viajeros incansables, repertorios monumentales desde una perspectiva pintoresca, fusionando discurso literario y plástico, convirtiendo así a los monumentos no solo en sujetos textuales sino también iconográficos, merced a la extraordinaria eficacia comunicativa de la imagen.

Nuestro país se convirtió en destino de numerosos extranjeros que llegaron en busca del mito romántico español, plasmando paisajes, formas de vida, costumbres, tipos y monumentos. Entre los que recogieron la imagen de Navarra se sitúa el militar inglés Howard Hawke Locker, que recorrió España durante la guerra de la Independencia. Sus dibujos y acuarelas fueron litografiados, y posiblemente idealizados, por William Westall y editados por John Murray en *Views in Spain* (1824). Entre las sesenta estampas del libro se encuentran vistas de Pamplona, Tudela, Noáin, Tafalla, Sorauren, Velate, Oye-regui, que erróneamente titula Zozaya, Sumbilla y Vera de Bidasoa, con el paisaje como gran protagonista.

Igualmente el sueco Axel Herman Heig, en sus amplios viajes por Europa, llegó hasta Pamplona, que reflejó a través de dos grabados al aguafuerte: *Pampeluna: Returning from the fair* (1887), una escena castiza y amable ambientada en el puente de la Magdalena, con la catedral y la capilla Barbazana como telón de fondo, y *A hill town in Navarra* (1888), nuevamente una imagen pintoresca situada en la cuesta de Santo Domingo, donde muestra la desaparecida fachada de la capilla del Hospital de la Misericordia.

En la esfera científica destacó George E. Street, que visitó Tudela, Olite y Pamplona para alimentar su libro *La arquitectura gótica en España* (1865), mientras en el ámbito literario sobresalió Víctor Hugo, uno de los grandes protagonistas del Romanticismo francés y gran defensor del patrimonio. Su breve visita a Pamplona en 1843 quedó plasmada en *Viaje a los Pirineos y los Alpes* (1890). Además de recoger sus impresiones sobre sus gentes y sus costumbres, centró su atención en la catedral, cuyos «abominables campanarios» dieciochescos eran como «orejas de burro». Elogió algunos muebles, sus rejas, la «conmovedora tumba conyugal» de Carlos III, así como el claustro, uno de los más bellos que había visto en su vida por «la dimensión y la proporción, la forma y el color, el conjunto y el detalle, la sombra y la luz». Finalmente, a instancias de una devota, entró en la sacristía rococó, donde halló «un inmenso gabinete grutesco, dorado, amanerado, florido, coquetón, ambarino y encantador», de modo que «Dante está en el claustro; Madame de Pompadour está en la sacristía».

Reflejar paisajes, costumbres, tipos y monumentos a través de relatos y de imágenes no fue una actividad exclusiva de extranjeros. Bien al contrario, en España se desarrollaron aventuras editoriales similares, destacando *Recuerdos y bellezas de España*, de la mano de Parcerisa, y, sobre todo, *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, con litografías sobre dibujos y acuarelas de



Jenaro Pérez Villaamil, el más relevante paisajista español. Con textos de Patricio de la Escosura, fue editada en París por Alberto Hauser a partir de 1842 en tres tomos bajo el patrocinio del banquero marqués de Remisa. Considerada una joya del Romanticismo, la obra de Villaamil pone de manifiesto que el paisajismo español a menudo tenía un carácter arqueológico, al que sumaba lo pintoresco, fusionando así arquitectura y costumbrismo. Afortunadamente, así se ve en el tomo tercero (1850) que recoge ocho magníficas imágenes de monumentos navarros. De la seo pamplo-nesa plasmó cuatro estampas del claustro a través de «*Escalera bizantina*», «*Pórtico de la Sala Preciosa*», «*Puerta y nave de la Barbazana*» y «*Puerta del Amparo*», en las que adereza su monumental y delicada arquitectura con clérigos y tipos populares. En Olite, recogió la

triste silueta de su arruinado palacio real, así como el «*Pórtico de San Pedro*» y el «*Patio de Santa María*», auténticas instantáneas donde se cuelan labriegos. Cerró el conjunto con «*El palacio de Carlos V en El Bocal*». Se trata de un conjunto de litografías de gran calidad que, con cierta dosis de fantasía, ofrece un estilo espontáneo, realizado al natural, donde funde la perspectiva historicista con el interés por el mundo popular.

### LA TUTELA DEL PATRIMONIO: LA COMISIÓN DE MONUMENTOS Y LAS RESTAURACIONES

La conciencia tutelar del Estado sobre el patrimonio nacida en la Revolución francesa, que proclamó el monumento como bien colectivo, propició el nacimiento de un apa-

Monasterio de San Salvador de Leire. Arxiu Más, Estudio fotográfico, 1916. Archivo Real y General de Navarra.





Vista del castillo de Javier antes de su restauración, por Julio Altadill, 1883. Archivo Real y General de Navarra.

rato administrativo, jurídico y técnico que desarrolló el estado liberal francés a partir de 1830 junto a unas políticas de conservación y restauración. A imitación de aquel modelo, en nuestro país, para hacer frente a las consecuencias de la desamortización, nacieron en 1844 las comisiones de monumentos, una por cada provincia más una central. El papel desempeñado por la comisión navarra hasta 1865 resultó pobrísimo. No en vano, en 1845, en un informe remitido a Madrid

indicaba que en Navarra no había ningún monasterio de mérito, excepto Leire por ser panteón real, y recomendaba la venta de todos, dejando al margen de la propuesta al monasterio de Irache por considerar su posible utilidad pública. No obstante, la introducción de un nuevo reglamento en 1865 permitió el acceso a las comisiones de académicos e intelectuales con una mayor formación e inquietud cultural. A partir de entonces se definieron sus líneas maestras,





centrando especialmente su atención en la protección de los grandes conjuntos monásticos, excepto Iranzu, donde solo apreciaban ruinas irreparables. Sin medios económicos para emprender grandes restauraciones y a menudo en conflicto con la Dirección General de Construcciones Civiles del Ministerio de Fomento, de la que dependían los edificios declarados monumentos nacionales, los miembros navarros lograron con su perseverancia y entusiasmo pequeñas inter-

venciones de mantenimiento, evitando su ruina definitiva. Si los monasterios de Irache y La Oliva recibieron fondos desde Madrid para su restauración con anterioridad a la Guerra Civil, sería ya la Institución Príncipe de Viana, continuadora del espíritu de la comisión, la que proseguiría con las intervenciones y emprendería las grandes obras de restauración de los monasterios de Leire e Iranzu tras el conflicto bélico, así como del palacio de Olite, adquirido por la Diputación Foral en 1914. En todos los casos se aplicaron criterios de restauración decimonónicos, trasnochados ya en Europa, basados en la teoría estilística promulgada por Viollet-le-Duc que había triunfado desde mediados del siglo XIX.

Aunque de propiedad privada, no podemos dejar de mencionar en este contexto histórico la restauración que la XV duquesa de Villahermosa llevó a cabo en el castillo de Javier de la mano del arquitecto Ángel Goicoechea, quien a partir de 1891 aplicó un criterio igualmente historicista, añadiendo, además, la actual basílica. Esta intervención, que transformó para siempre la cuna del santo navarro, debe hacernos reflexionar de manera crítica sobre la imagen que hoy ofrecen nuestros monumentos, muy alejada de la que mostraban hace no muchas décadas, pero también sobre la relevancia que tuvo el siglo XIX en la consideración y estimación del patrimonio.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS ANGLÉS, E., *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, CSIC, 1986.
- ITURRALDE Y SUIT, J., *Obras de Juan Iturralde y Suit*, 1-5, Pamplona, Imprenta y Librería de García, 1912-1917.
- PONZ, A., *Viage fuera de España*, t. II, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1785.
- QUINTANILLA MARTÍNEZ, E., *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.





# NAVARRA RETRATADA

JOSÉ IGNACIO RIEZU BOJ

Universidad de Navarra

## Con la aparición de los procesos

fotográficos se consigue un anhelo perseguido por el hombre durante siglos, captar con precisión un instante de la realidad que le rodea. Los primeros fotógrafos de los que se tiene noticias en Navarra son de la década de los años cuarenta del siglo XIX y se trata de comerciantes ambulantes que se detienen unos días en la capital ofreciendo el nuevo invento, el daguerrotipo. En la década de los años 60 aparecen nuevas técnicas fotográficas, como la albumina, y surgen los estudios fotográficos que extienden la fotografía por toda la geografía navarra. En las siguientes décadas nuevos perfeccionamientos de la fotografía permitirán el acceso a ella de curiosos no profesionales. Surge entonces, entre la burguesía y clases pudientes navarras multitud de fotógrafos aficionados que immortalizan su vida familiar y acontecimientos importantes, muchas veces con más libertad, destreza y menos encorsetamiento que los fotógrafos profesionales. Todos estos fotógrafos consciente o inconscientemente captarán con sus imágenes las gentes y las tierras que identifican a Navarra. En sus fotografías podemos descubrir sus vivencias, sus sentimientos o sus experiencias con nuestra comunidad. Al repasar su obra no encontraremos una única visión, descubriremos

tantos enfoques como fotógrafos analicemos. La tarea de estudiar su mirada se hace por tanto inabarcable. En este trabajo de síntesis he tratado de agruparlos por temáticas y estudiarlos en conjunto.

## RETRATISTAS. NAVARROS DELANTE DEL FOTÓGRAFO

El primer uso comercial de la fotografía fue el retrato. Estas imágenes tratarán de imitar los retratos de los pintores miniaturistas. Son fotografías de medio cuerpo o solo la cabeza y hombros que se colorean al óleo o acuarela. Pronto, algún pintor de retratos pamplonés se interesa por las técnicas fotográficas y realizará retratos a sus clientes de la alta sociedad. Son los casos del pintor y director de la Escuela de Dibujo de Pamplona **Miguel Sanz y Benito** (Valdeavellano, Soria, 1794-1864) y su hijo **Mariano Sanz Tarazona** (Pamplona, 1829-1876).

Los primeros establecimientos profesionales pamploneses, recientemente estudiados por María Jesús García, fueron los formados por **Leandro Desages Rabier** (La Roche-Chalais, Francia, 1831-¿?) y **Domingo Dublan Eliceche** (Pamplona 1825-1910) y el de **Anselmo María Coyne y Barreras** (Pamplona, 1828-1896) y **Valentín Marín**

Tipos navarros (Cintruénigo) presentados en la exposición internacional de París en 1878. Estudio Laurent y Cía, Madrid. Archivo del Museo Arqueológico Nacional.



Retratos de cuerpo entero en los primeros gabinetes fotográficos profesionales de Pamplona. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Dos retratos femeninos del establecimiento de Leandro, c. 1863. Retrato masculino del establecimiento de Leandro, c. 1862, Retrato de niño del establecimiento de Coyne y Cía, c. 1866. Retrato de soldado del establecimiento de Domingo Erneta, c. 1863. Retrato de eclesiástico del establecimiento de Domingo Erneta, c. 1863. Colección José Ignacio Riezu Boj.



(Pamplona, 1824-1883). En estos estudios los retratos ya no imitan a las miniaturas, los clientes quieren exhibir su estatus y para ello se muestran de cuerpo entero con poses y accesorios que denotan su nivel social. Vemos los elegantes trajes de las clases acomodadas de Navarra siguiendo las modas de Madrid o París. A estos pioneros les seguirán a lo largo del siglo XIX los gabinetes fotográficos de **Emilio Pliego** (Madrid, c. 1850-1924), **Leopoldo Ducloux** (c. 1845-¿?), **José Roldan Bidaburu** (Mondragón, 1860-1934), **Félix Mena Martín** (Burgos, 1861-1935) o **Agustín Zaragüeta** (San Sebastián, 1859-1920) que difundirán el uso de la fotografía por toda la sociedad navarra no solo a los adinerados. El retrato a su vez se diversifica y abarata gracias a la aparición del formato *Carte de visite* o CDV. Aparecen nuevas modalidades como el retrato *post mortem* o el retrato de niños en el que destacó el estudio de **Pliego**. Se comercializan los retratos devocionales con estampas de santos, vírgenes, retratos del Papa o autoridades eclesiásticas. También se venderán los retratos de los reyes y su familia, de los jefes de gobierno o de importantes mandos militares, incluso de artistas o famosos.

En paralelo a estos estudios pamploneses, irán surgiendo también otros comercios fotográficos en distintas localidades navarras de los que conocemos muy poco, como, por ejemplo, **Ezequiel Endériz**, **L Acín**, **Adolfo Duib**, **Pelayo Infante** o **Baltasar Roldán** en Tudela, **Adolfo García** en Estella, **Félix Mena** en Elizondo, **Nicolás Andueza** o **Marcelino García** en Corella, el **Gabinete seráfico** de Lecaroz o **Mauro Azcona** en Fitero.

## VISTAS. NAVARRA VISTA POR LA CÁMARA

La industria del turismo, muy desarrollada a mediados del siglo XIX, descubre pronto en la fotografía un importante aliado. Las principales editoriales turísticas encargan expe-

diciones fotográficas para obtener «vistas» de todos los lugares del mundo. La aparición del efecto tridimensional de la estereofotografía supuso otro impulso a esta industria. Se conocen al menos dos industrias fotográficas que hicieron estereofotografías de Pamplona en épocas tempranas, la realizada en 1864 por la francesa Ferrier-Soulier dirigida por **Claude Marie Ferrier** (Lyon, Francia, 1811-1889) o la del inglés **Frank M. Good** (Deal, Reino Unido, 1839-1928) en 1869. Pero sin duda el que explotó con más fuerza la fotografía de vistas en España fue **Juan Laurent y Minier** (Garchizy, Francia, 1816-1886). Este fotógrafo de origen francés pero afincado en Madrid desde 1843 probablemente fue uno de los primeros en fotografiar monumentos navarros. De entre 1864-68 datan seis fotografías de la catedral de Pamplona. En 1872 se fechan las fotografías sobre el trazado del ferrocarril en Navarra. Por último, se contabilizan hasta 70 vistas de Navarra (entre otras San Miguel, San Pedro y el palacio de los duques de Granada en Estella; el palacio Real de Olite; o la catedral de Pamplona) según Maite Diaz Francés, realizadas entre 1882 y 1896 cuando el fotógrafo ya se había retirado y regentaban el negocio la hija de su mujer Catalina M. Dosch y su marido Alfonso Roswag. Junto con fotógrafos foráneos también los gabinetes locales venderán vistas de Pamplona como por ejemplo el de Marín y Coyne o Roldán. Pronto se desarrollarán también las tarjetas ilustradas con vistas mucho más baratas que los álbumes fotográficos. En 1912 el estudio fotográfico jaqués de **Francisco de las Heras** (Torre de Valdealmendras, Guadalajara, 1886-1950) publicó en 1912 un álbum con 20 vistas del valle de Roncal realizadas por el propio fotógrafo muy reeditado y de gran éxito. La Diputación Foral también publicará en 1929 una gran colección de tarjetas postales llamadas «Navarra Artística» con fotografías de **Roldán** y **Galle** que tuvo una gran difusión.



Vistas de las murallas y la catedral de Pamplona. Estudio de Marín y Coyne, c. 1880. Colección Jose Ignacio Riezu Boj.

## LA GUERRA: EL CONFLICTO CARLISTA

Los conflictos que asolaron España en el último tercio del siglo XIX fueron pronto objetivo de los fotógrafos, en especial la tercera guerra carlista con importantes episodios en Navarra. Los gabinetes fotográficos retrataron a multitud de soldados y sus superiores, tanto del bando liberal como del carlista. El bloqueo de Pamplona fue fotografiado en 1874 por el abogado pamplonés **Mauro Ibáñez Arlegui** (Villava ¿?-¿?). El polaco **Ladislas Konarzewski** (1834-1891) con estudio en San Juan de Luz, fotografió en 1873 a la partida del cura Santa Cruz en Vera de Bidasoa. En 1875 **Ferdinand Bérillon**, con estudio en Bayona, realizó una serie de retratos del pretendiente carlista Carlos VII

y sus hijos en el señorío de Bértiz. El estudio pamplonés de **Leandro y Dublán** fotografió en 1876 al guerrillero carlista Ezequiel Llorente, apodado «Jergón» encarcelado en Pamplona. Magníficas fotografías que muestran la altanería y pobreza del preso poco antes de ser ajusticiado. Una de las pocas fotografías en exteriores que se conocen de la guerra son las dos escenas anónimas de la 4.ª batería de artillería montada carlista en las afueras de Aberin cerca de Estella de hacia 1874. Todas estas fotografías nos muestran escenas amables donde se ve la elegancia de los militares y el poder de sus armas, pero siempre ha llamado la atención a los estudiosos la falta de imágenes con muertos o heridos, a diferencia de lo que encontramos en conflictos coetáneos.



## **COSTUMBRISMO: TIPOS NAVARROS**

Otro tema muy popular y relacionado con el turismo fue el de tipos populares o fotografía costumbrista. Son imágenes que se inspiran en los libros de trajes tan de moda en siglos anteriores. Aunque otros fotógrafos ya antes habían tratado el tema en España, el más importante fotógrafo de esta temática fue **Juan Laurent**. Este autor publicó multitud de fotografías de ciudades, paisajes, tipos y costumbres españolas que fueron distribuidas por toda Europa. Probablemente el trabajo que más fama le dio y el único con presencia navarra, fue el que le encargó la Sociedad Antropológica Española para presentar en la Exposición Universal de París de 1878. Laurent aprovechó para fotografiar a los grupos que, ataviados con sus ropas festivas, fueron enviados en representación de las provincias españolas a la boda de Alfonso XII en Madrid en enero de 1878. Estas fotografías, coloreadas a la acuarela, fueron presentadas, en París en el Pabellón de Ciencias Antropológicas de la exposición, despertando una gran admiración entre los antropólogos. Las fotografías fueron comercializadas durante décadas, siendo copiadas en multitud de grabados, dibujos, carteles o postales para representar a las regiones españolas. Los «tipos navarros» estaban constituidos por seis fotografías. Tres de ellas, muestran una pareja de hombres identificados como de Cintruénigo, de Corella y de Estella. La cuarta fotografía es un grupo de 15 hombres y un niño donde se ven las tres parejas de las fotos anteriores y un grupo de músicos. En la exposición parisina se incluyeron también otras dos fotografías coloreadas de un roncalés y una roncalesa ataviados con sus trajes de gala. Fotografías que se atribuyen a **Laurent** aunque el mobiliario y atrezzo que en ellas vemos delatan con seguridad que fueron obtenidas en el estudio pamplonés de **Coyne y Marín**. En las primeras décadas del siglo XX otros



fotógrafos como **José Roldán** o **José Ortiz Echagüe** practicaron también la fotografía de tipos.

Segador de la Cuenca de Pamplona, Julio Altadill, c.1889. Archivo Municipal de Pamplona.

## **LA ETNOGRAFÍA: COSTUMBRES NAVARRAS**

Las ciencias etnográficas encontraron en la fotografía una de sus mejores aliadas para captar las formas de vivir y trabajar de las zonas que estudiaban. Multitud de etnógrafos recorrieron España. Uno de los que visitó Navarra fue **Eugeniusz Frankowski** (Siedlce, Polonia, 1884-1962), importante



Burgui, Teodoro Ruiz de Galarreta, 1916. Colección Jose Ignacio Riezu Boj.

etnógrafo y arqueólogo polaco que en 1920 publicó «*Estelas discoideas de la Península Ibérica*» un referente mundial del tema. Las imágenes obtenidas en nuestra tierra en 1917 son el resultado de sus trabajos de campo sobre el Pirineo navarro. Son fotografías de la romería de Erro a Roncesvalles o la elaboración de queso en Burguete. Otros etnógrafos alemanes de la escuela de Hamburgo también fotografiaron Navarra en el primer tercio del siglo XX como **Fritz Krüger**

(Spremborg, Alemania, 1889-1974) y **Werner Bergmann**.

Estos fotógrafos eran primeramente etnógrafos y en ellos primó más lo etnográfico que la fotografía. Pero junto a estos etnógrafos científicos nos encontramos con fotógrafos que, con pretensiones etnográficas, intentaron rescatar las formas de vida rurales ya extintas o casi desaparecidas. Para ello trabajaron con escenas que recrean viejos modos de vida en declive. El mejor reportaje de esce-



nas etno-fotográficas de Navarra fue realizado en 1924 por el estudio pamplonés de **José Roldán Bidaburu** (Mondragón, 1860-1934) y su hijo **José Roldán Zalba** (Pamplona, 1891-1965). El fotógrafo (probablemente el hijo) inmortalizó multitud de recreaciones rurales en los valles de Aezcoa, Salazar, Roncal, Arakil, Ergoyena y La Burunda. Estas escenas son un importantísimo testimonio de las formas de vestir de estos valles del norte de Navarra, así como de los trabajos y reuniones rurales de los que el fotógrafo era conscientes estaban ya prácticamente extintos.

### EXCURSIONISTAS: NAVARRA EXÓTICA

A mediados del siglo XIX se extiende por Europa y entre las clases medias-altas un afán por redescubrir el mundo y la naturaleza, es el llamado movimiento excursionista. Pronto se unirán los fotógrafos a estas expediciones. Varios fotógrafos foráneos visitaran Navarra. El francés **Marie Hubert Vaffier Petitjean** (1834-1897) empresario y miembro del Club Alpino Francés y de la Sociedad de Geografía de París, participó en varias expediciones. En 1898 y 1890 visitó numerosas localidades de la península entre ellas Pamplona donde captó siete fotografías que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia. También podemos citar excursionistas navarros como el fotógrafo aficionado **Fermín Istúriz y Albistur** (Pamplona, 1862-1932) Este amateur en 1911 organiza excursiones, relatadas en la revista *La AVALANCHA*, a la sierra de Aralar con el objeto de localizar dólmenes. Otras expediciones son las organizadas por *Diario de Navarra* en 1912 en las que en sucesivos fines de semana los excursionistas visitaron diversos lugares de Navarra (Belascoáin, San Miguel de Aralar, Irati, Roncesvalles, Valle de Roncal, etc). Con el grupo viajó el fotógrafo **José Roldán** y en alguna ellas también el cineasta Enrique Blanco y su cámara José Gaspar, filmando

los primeros documentales producidos en Navarra hoy desaparecidos y que titularon *Irati, Roncesvalles y Del Roncal a Uztarroz*. Otro aficionado excursionista que fotografió gran parte del territorio navarro en las primeras décadas del siglo XX, fue **Teodoro Ruiz de Galarreta** (Pamplona, 1884-1954), sus fotografías estereoscópicas algunas magníficas, nos muestran multitud de vistas de pueblos y ciudades de Navarra, así como acontecimientos de Pamplona. El fotógrafo profesional **Ignacio Coyne** (Pamplona 1872-1912) con estudio en Zaragoza, realizó un pionero reportaje fotográfico sobre el tributo de las tres vacas en el valle de Roncal en los años 1892 y 1894. Por último, podemos destacar también a pirineistas catalanes como **Francesc Xavier Parés i Bartra** (Torelló, Barcelona, 1875-1955) incansable viajero del Centro Excursionista de Catalunya que en 1915 fotografió el valle de Roncal.

### EL PATRIMONIO EN PELIGRO. EL ARTE NAVARRO

Otro blanco importante de las fotografías en el siglo XIX fueron los monumentos y obras de arte de Navarra. **Juan Laurent** fue uno de los primeros fotógrafos en captar imágenes de los monumentos navarros, pero con fines turísticos. Pero la gran cantidad de fotografías que hoy se conservan del patrimonio mueble e inmueble de Navarra del último tercio del siglo XIX y principios del XX son debidas al celo mostrado por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra. Estos organismos públicos fueron creados en 1844 en todas las provincias españolas para salvaguardar el patrimonio en grave peligro tras las leyes de desamortización. Uno de los miembros más activos de la comisión navarra fue **Julio Altadill y Torrontera** (Toledo, 1858-1935) nombrado secretario en 1902. Militar de carrera, historiador, geógrafo y fotógrafo aficionado. Destacó por su ingente trabajo en fotografiar vistas



Niños y adultos  
delante de una casa en  
Burguete, Julio Altadill,  
c. 1882. Archivo Real y  
General de Navarra.





de monumentos, ruinas, iglesias y pueblos de Navarra, así como el patrimonio de sus interiores. La Comisión navarra vio pronto la importancia de la fotografía para registrar el patrimonio histórico y organizó un fondo fotográfico pidiendo la colaboración de los fotógrafos. En este fondo participaron activamente tanto profesionales (**Piego, Roldán y Mena** o **Zaragüeta**) como sobre todo aficionados. Entre estos últimos destacan **Julio Altadill, Fermín Istúriz, Aquilino García Deán, Manuel Negrillos** o **Laureano Landa**. En este contexto podemos incluir también la compra que realizó la Diputación foral y Provincial de Navarra al Archivo Mas hacia los años 20. El archivo Mas fue creado por **Adolfo Mas Ginestá** (Solsona, 1861-1936) en Barcelona hacia 1902 como negocio para vender fotografías del patrimonio histórico artístico, primero catalán y más tarde de toda España. Para ello **Adolfo Mas** y más tarde su hijo **Pelayo Mas Castañeda** (1891-1954) organizaron expediciones fotográficas a todo el territorio español. El archivo suministró material a numerosas instituciones culturales españolas, éste parece ser también el caso navarro. Son más de 1.000 fotografías, datadas muchas de ellas en 1916, de monumentos históricos de Navarra, aunque también podemos encontrar interesantes casos de

arquitectura popular, de paisaje e incluso de indumentaria navarra.

El ingente material generado por estos fondos muestra la gran riqueza del patrimonio de Navarra, muchos de ellos por primera vez fotografiados. Todas estas fotografías con desigual valor estético (algunas lo tienen y grande) tienen además un valor documental incalculable. Nos permiten conocer el estado del patrimonio artístico navarro antes de sufrir el paso del tiempo y sus vicisitudes.

### DOCUMENTALISTAS AFICIONADOS. FOTOGRAFÍA DE LO COTIDIANO

Como ya hemos comentado, pronto surgen en Navarra una gran cantidad fotógrafos aficionados que, sin grandes pretensiones, documentan los acontecimientos que les rodean. Las valiosas instantáneas que realizaran nos permiten hoy conocer cómo era la vida urbana o rural de nuestros paisanos a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX sin grandes artificios.

La vida cotidiana de la ciudad de Pamplona, así como sus fiestas nos la mostrarán algunos amateurs como: **Mauro Ibáñez Arlegui**, abogado fundador de *Diario de Navarra* y autor de unas de las fotografías



más tempranas que conocemos de la capital realizadas en la década de los años 70 del siglo XIX. **Fermín Istúriz y Albístur** (Pamplona, 1862-1932), concejal del ayuntamiento de Pamplona, fundador de revista católica ilustrada *La Avalancha*. Destacables son sus imágenes de la trilla en los alrededores de Pamplona y sus innumerables imágenes en *La Avalancha*. **Aquilino García Deán** (Pamplona, 1864-1948) funcionario del ayuntamiento con multitud de instantáneas de la vida de Pamplona.

Otros fotógrafos no profesionales fotografarán otros lugares de Navarra. **Alberto Oficialdegui Núñez** (Artajona, 1872-1941). Sacerdote, estuvo destinado en las parroquias de Ostiz, Arzo y Viguria y fue párroco de Unzué (1901-1920) e Ibero (1920-1941). En las pocas fotografías que conservamos de él (todas si excepción magníficas) nos muestra con cariño la dura vida de sus parroquianos. El tudelano **Nicolás Salinas Pobés** (Tudela 1872-1955), nos mostrará retratos y paisajes rurales y urbanos de su Tudela natal o sus alrededores. **Félix Mena Martín** (Burgos, 1861-1935) fotógrafo profesional, comenzó en Pamplona para luego continuar en Elizondo. Sus fotografías nos muestra la vida en esta localidad y el Baztán, Son famosas sus tomas de la riada que sufrió el valle de 1913.

Del capuchino **Pedro Satue (Fray Pedro de Madrid)** (Madrid, 1880-1936) hay que destacar las magníficas fotografías de caseríos de la zona de Baztán que presentó en 1912 al certamen fotográfico celebrado en Pamplona en el marco del VII centenario de las Navas de Tolosa. Dejamos para el final el caso de **Julio Altadill**. Su producción fotográfica fue muy numerosa y aparte de la gran cantidad de instantáneas sobre el patrimonio navarro que realizó, como ya hemos comentado, son excelentes sus instantáneas de tipos, paisajes, vistas o momentos familiares que conservamos de él.

## BIBLIOGRAFÍA

- CÁNOVAS, C., *Navarra / Fotografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coords.), *Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotografías*, Cuadernos de la Catedra de Patrimonio y Arte Navarro, núm. 6, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011.
- SEGURA URRRA, F. (coord.), *Fototeca de Navarra. Imágenes para la historia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2020.
- AZPILICUETA, J. y DOMENCH, J. M., *Navarra en Blanco y Negro*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2000.







EL REY:  
RETRATOS,  
RESIDENCIAS Y  
CEREMONIAL





... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..



# EFIGIES DE LOS REYES DE NAVARRA EN LA EDAD MEDIA

SOLEDAD SILVA Y VERASTEGUI

Universidad del País Vasco

**La visión de la imagen del monarca** en la Edad Media en Navarra que nos proponemos dar en estas líneas cuenta con un antecedente reciente el magnífico libro que hace un lustro dedicara Serrano Coll a las efigies del rey de Aragón en el mismo período. La autora comienza su trabajo con el análisis de las monedas y sellos que aquí hemos descartado, por razones de espacio, para centrarnos exclusivamente en el mundo artístico que nos proporciona la miniatura y la pintura, la escultura o las artes suntuarias. Se analizan las representaciones medievales de los reyes de Navarra que han llegado hasta nosotros, siguiendo el orden cronológico de su aparición, lo que permitirá seguir la evolución de su iconografía. No nos ocupamos de los análisis formales ni de otros aspectos ya tratados en la historiografía artística precedente.

## LOS PRIMEROS RETRATOS REALES: LA IMAGEN DEL REY REINANTE. SANCHO II ABARCA Y URRACA

El reino de Pamplona nos ofrece, en plena Alta Edad Media, las más antiguas imágenes, hoy conocidas, de un monarca reinante en la Península Ibérica. Se trata de los retratos de los reyes **Sancho II Abarca** y su esposa

**Urraca** y de Ramiro de Viguera que aparecen en los magníficos códices Vigilano (El Escorial, d.I.2, fol. 428) y Emilianense (El Escorial, d.I.1, fol. 453) realizados en los monasterios de San Martín de Albelda en el año 976, el primero, y en el monasterio de San Millán de la Cogolla en el año 994, el segundo. Efectivamente ambos nos proporcionan las primicias del retrato real en la España medieval, hecho que ha de ser valorado teniendo en cuenta además los escasos retratos regios que han llegado hasta nosotros de la Alta Edad Media europea. Según G. y P. Francastel no conocemos ningún retrato de Carlomagno realizado en vida a excepción del mosaico de Letrán encargado por el Papa León III. Será necesario esperar hasta la cuarta generación de los reyes carolingios para encontrar algunos retratos reales en los reinos surgidos tras las invasiones bárbaras. Son también los manuscritos ilustrados los que nos ofrecen los primeros retratos de los nietos de Carlomagno como los de Lotario I y Carlos el Calvo. Sin embargo, la concepción del retrato real carolingio difiere de la de los manuscritos hispanos ya que en aquéllos se exalta ante todo la *«prerrogativa real rodeada de la protección divina»* originándose el tipo de retrato del rey por la gracia de Dios. El rey en su trono y coronado se encuentra bajo un baldaquino

Palacio Real de Olite.  
Foto J. L. Larrión [pp. 82-83].

Retratos de los reyes donantes: García el de Nájera y Estefanía. Diploma de Dotación de Santa María la Real de Nájera. 1054. Real Academia de la Historia..



Retrato de los reyes Sancho II Abarca y Urraca. *Códice Albeldense o Vigilano*. 976. Biblioteca de El Escorial.

y la protección especial de Dios se simboliza por Su mano que se extiende sobre su cabeza. Esta concepción fue también adoptada en los siglos X y XI por los Emperadores germanos, los Otones y Salios.

Muy distinta, en cambio, es la imagen que nos transmiten los reyes pamploneses. En el *códice Vigilano* los monarcas se encuentran, dentro de un bello marco rectangular dividido en nueve recuadros, que ocupa toda la página, formando parte de un retrato colectivo. En él se suceden en tres filas, arriba los reyes visigodos Recesvinto, Chindasvinto y Egica, identificados por las correspondientes inscripciones. Su posición central otorga el lugar principal a Recesvinto, a quien se dirige Chindasvinto situado a su derecha y Egica que se encuentra a su izquierda. Como indica la inscripción marginal son los reyes a los que se les debe las leyes visigodas que portan en sus manos, el *Liber Iudiciorum* y que nos han sido transmitidas, junto con la *Colección Hispana*, por el célebre manuscrito, siendo éste, como es sabido, su principal contenido. Los tres visten túnica, sobretúnica más corta y manto y aparecen coronados por unas extrañas coronas bicornes. Abajo en el centro, figura en posición privilegiada el rey Sancho II Abarca con sus atributos el cetro y la corona en forma de disco y a él se dirigen con su mirada su esposa la reina Urraca (hija del conde castellano Fernán González) situada a su derecha y su hermano Ramiro a la izquierda. Aunque la inscripción intitula a este como rey, sabemos que gobernaba el territorio de Viguera ejerciendo su poder bajo la soberanía de su hermano, el monarca pamplonés. La reina luce un tocado femenino del que penden dos velos y un abanico en su mano izquierda y Ramiro porta una lanza y la espada. Abajo figuran los autores del *códice*, los tres con sus tonsuras: Vigila que además llegó a alcanzar una alta posición en la jerarquía monacal, dado que fue abad del monasterio de Albelda, como autor y copista principal en el centro, flanqueado



por Sarracino, su compañero a la derecha y por García, su discípulo a la izquierda. Los tres portan un manuscrito como atributo en sus manos.

¿Qué significado podemos atribuir a estas imágenes? ¿Cómo querían ser recordados los monarcas pamploneses? El hecho de que los soberanos se sitúen bajo los reyes visigodos nos transmite la idea de hacer valer ante todo su entronque con aquéllos, reavivando claramente el ideal del neovisigotismo reactivado ya por los reyes asturianos desde el siglo IX y que ahora, a fines del siglo X, vuelve a renacer en el reino de Pamplona. No deja de ser significativo al respecto que el códice nos haya transmitido la legislación a la que se atenía entonces la vida jurídica de la nación que se regía como lo demuestra la repetida frase de diplomas y documentos medievales «*secundum legem gothicam (Liber Iudiciorum) et canonicam* (Colección Hispana)». Es muy posible que los mismos reyes estuviesen interesados en esta copia con el fin de hacerla vivir en su propio reino. De ahí que podamos ver en el retrato del rey Sancho II Abarca la imagen del rey legítimo y justo. El mismo Vigila les dedica fervientes oraciones suplicando a Cristo, María y los Arcángeles Miguel y Rafael salud y la palma de la victoria entendida ésta en sentido espiritual. La vinculación de los copistas y miniaturistas con sus soberanos se manifiesta claramente en la inserción de sus retratos debajo de los de los propios monarcas al lado de los cuales quisieron inmortalizarse, una imagen muy innovadora y excepcional, para aquéllos tiempos.

Años después, en el 994, el monasterio de San Millán de la Cogolla daba cima a otra obra de gran envergadura, el códice Emilianense que viene a considerarse una copia del Vigilano. Como éste nos transmite también la Colección Canónica Hispana y el Liber Iudicum. Sus copistas el obispo Sisebuto, Velasco y Sisebuto discípulo de aquél tuvieron a gala copiar los retratos de los reyes de Pamplona



Retrato de los reyes Sancho II Abarca y Urraca. Códice Emilianense. 994. Biblioteca de El Escorial.

**Sancho Garcés II Abarca** y de su esposa **Urraca** y de **Ramiro de Viguera**, a pesar de que este último ya había fallecido. Siguiendo el modelo del código Albeldense se les representa también debajo de los retratos de **Chindasvinto**, **Recesvinto** y **Egica**, los autores de las leyes visigodas, como hemos visto, y sustituyendo en la tercera fila los retratos de los copistas de aquél por los de los artífices del nuevo código. La posición de **Sisebuto** monje en **San Millán** y director de su escritorio elevado a la sede de Pamplona como obispo justificaría una vez más la inserción de su retrato y el de sus colaboradores en el cuadro emilianoense. La interpretación de estas imágenes es similar a las de aquél: «*la conexión imaginaria de la realeza pamplonesa con la de los monarcas hispano godos dispensadores arquetípicos de leyes y justicia*». Es así como estos monjes del siglo X veían a sus monarcas que fueron además grandes dispensadores de gracias y privilegios a sendos monasterios integrados en su reino.

#### **EL RETRATO Y LA DONACIÓN: LOS REYES DONANTES. GARCÍA EL DE NÁJERA Y ESTEFANÍA. SANCHO GARCÉS IV EL DE PEÑALÉN Y PLACENCIA**

El donante, es decir, todo aquél que había contribuido a realizar una obra piadosa para una iglesia o monasterio tenía derecho a ser recordado por medio de su imagen «*el beneficio que resultaba para la causa de la fe*». Así se explica la pervivencia del retrato en el primer arte cristiano –el piadoso donante aparece ya en **Doura Europos**– y la continuidad de esta modalidad iconográfica a lo largo de la Edad Media en todo tipo de soportes artísticos. En la Península, son también los reyes de Pamplona los que inauguran la efigie del rey donante a mediados del siglo XI. Se trata de los retratos del rey **García el de Nájera** y su esposa la **reina Estefanía** que aparecen en el Diploma de Dotación de

**Santa María la Real de Nájera**, de 1054 (Real Academia de la Historia, sig-290). **García** era hijo de **Sancho III el Mayor**, de quien había heredado el reino de Pamplona y había casado en 1040 con **Estefanía**, hija del conde **Ramón Borrell de Barcelona** y **Ermesinda de Carcasson**. Ambos aparecen otorgando o confirmando donaciones a monasterios desde 1042. Su política de protección monástica culmina con la fundación y construcción de **Santa María la Real de Nájera**, en la que la reina se implicó de manera muy directa. El documento, que inaugura el románico en la corte pamplonesa, representa a los reyes navarros en el margen inferior, a ambos lados de un edificio abovedado en sus tres naves, que no es otro que la iglesia monástica fundada y espléndidamente dotada por ambos. El monarca, ocupando el lugar preferente, se encuentra a su derecha y la reina a la izquierda. El rey luce barba viste indumentaria civil-túnica corta, clámide, calzas y ballugas-, porta en la cabeza una corona y lleva en su mano el diploma fundacional. Se trata por tanto de la imagen más antigua de un rey coronado en el ámbito hispano, lo que puede hacer referencia a su unción y coronación. Recordemos que el rey **Sancho II Abarca** lleva un disco sobre la cabeza pero no corona, atributo característico de aquellas ceremonias, derivado del mundo imperial carolingio y otónida. La reina, en cambio, viste túnica larga y manto cayéndole por delante en grandes ondas mientras su cabeza se cubre con un velo. Con el índice de la mano derecha apunta a la iglesia que se encuentra en el centro. Arriba en el margen superior figuran la Virgen, a la derecha y el ángel, a la izquierda, configurando la escena de la Anunciación. Desde el punto de vista iconográfico por tanto los retratos de estos soberanos enlazan con una antigua tradición que presenta al donante ofreciendo a Cristo, a la Virgen, como en este caso, o a los santos, el modelo por ellos fundado. Sirva, entre otros, como precedente el retrato de **Otón I**





Efigie funeraria del rey Sancho el Fuerte de Navarra. Segundo cuarto del siglo XIII. Colegiata de Roncesvalles.

ofreciendo a Cristo el modelo de la Iglesia de San Mauricio de Magdeburgo del siglo X. Sus retratos además constituyen la garantía jurídica de la autenticidad y veracidad del documento que ilustran.

Otro caso de representaciones de los reyes donantes nos lo proporcionan las efigies de **Sancho Garcés IV el de Peñalén y Placencia** que figuraban según el testimonio de Prudencio de Sandoval a principios del siglo XVII en la célebre arqueta de San Millán de la Cogolla, obra maestra de la eboraria románica, encargada por el abad Blas de San Millán hacia 1067. El relicario, como es sabido, contenía no

solo los retratos de su comitente y de los que habían intervenido en su elaboración-artistas y copistas-sino de cuantos benefactores contribuyeron con sus limosnas a su realización. Entre éstos, según Sandoval, destacan los retratos de los reyes pamploneses que figuraban esculpidos en oro en el frontispicio principal, de rodillas y en actitud orante, a ambos lados de una *Maiestas Domini* acompañada de su correspondiente tetramorfos. Es también la primera vez que vemos en los territorios hispanos a los reyes en posición de sumisión y oración, de rodillas, y no de pie como hasta ahora, tal como confirma la ins-





cripción que figuraba junto al soberano: «*Sancius rex Supplicans*». Otro letrero sobre la reina decía: «*Divae memoriae Placentiae reginae*». Esta innovación iconográfica, ya conocida en el mundo carolingio y otoniano, pudo haber penetrado en el reino pamplonés a través de las influencias foráneas que sobre las artes del siglo XI se acusan en el viejo reino. De origen germano parece ser el anónimo artista «*Almanius*», según la inscripción, que realizó el frontal de altar en oro, esmaltes y pedrería dedicado a la Virgen de Santa María la Real de Nájera obra auspiciada también por García el de Nájera y Estefanía. Otro tanto ocurre con

el arca de San Millán fabricada por orfebres de origen renano, si bien hoy se relacionan con otros talleres de los Países Bajos, Lieja y Echternach, como son Engelram y su hijo Rodolfo. Ambos fueron los autores de la obra en metal que fue muy considerable junto con los marfiles del arca que comentamos cuya autoría se debe, en cambio, a los artistas hispanos García y Simeón. Una interpretación reciente de uno de los textos que, según Sandoval, acompañaban estas imágenes con el canto de la Sibila sitúa además la actitud de ambos monarcas en una perspectiva escatológica muy en consonancia con la idea de la

Estatuas yacentes de los reyes Carlos III de Navarra y Leonor de Castilla. Años 1413-1419. Catedral de Pamplona.



donación que ambos transmiten. Recordemos que en aquéllos siglos la donación de bienes a favor de una iglesia o monasterio era considerado un acto satisfactorio para la remisión de los pecados en el día del juicio.

### EL RETRATO FUNERARIO DURANTE LOS SIGLOS DEL GÓTICO: LAS EFIGIES DEL REY SANCHO EL FUERTE EN RONCESVALLES Y DE LOS REYES CARLOS III EL NOBLE Y LEONOR DE CASTILLA EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA

Aunque la escultura monumental propició un lugar privilegiado para situar la imagen del rey o de los reyes en los tímpanos de las portadas de las iglesias que ellos mismos habían promovido, ignoramos por qué razones, esto no fue así, en todo el ámbito peninsular. Navarra no fue una excepción. Los retratos de los reyes que figuran en la portada de San Saturnino de Artajona del siglo XIV no pertenecen a los monarcas navarros contemporáneos del templo, como se ha sugerido, sino que forman parte de la leyenda hagiográfica del santo titular de la iglesia a la que se le dedica el tímpano.

Las efigies de los reyes cristalizaron, en cambio, en el ámbito funerario, es decir, en la imagen del yacente que intentó desde su reaparición en Navarra a principios del siglo XIII inmortalizar la imagen del monarca. Uno de los primeros ejemplos conservados nos lo proporciona la efigie yacente del **rey Sancho el Fuerte** en Roncesvalles realizada tras su muerte en 1234. En su origen estuvo situada en la nave central de la iglesia del hospital como corresponde a su papel promotor del templo, tal como los canónigos quisieron recordarle. El monarca viste túnica sujeta con cinturón y manto con fiador que sostiene con la mano derecha. A la izquierda luce la espada en recuerdo de sus empresas militares defendiendo la fe. Con estas últimas, sobre todo

la lucha contra el infiel, se ha relacionado su postura con las piernas cruzadas, posiblemente inspirada en yacentes ingleses contemporáneos. Respecto al rostro no parece que sus rasgos-ojos abultados, nariz recta y labios carnosos-reproduzcan sus facciones, tratándose de un retrato idealizado. Sin embargo el tamaño gigantesco del yacente parece corresponder muy bien con la realidad de su gran estatura.

La imagen más impresionante, vivo retrato del rey, realizada en vida del monarca, nos la proporciona, sin embargo, la estatua yacente de **Carlos el Noble** en su magnífico sepulcro de la Catedral de Pamplona. El rey posa allí junto con su mujer **Leonor de Castilla**, si bien el rostro de la reina ha sido idealizado. Obra maestra y pionera que marca un hito importante en la escultura funeraria navarra, su ejecución fue encargada por el monarca a un artista extranjero Jean Lome, introductor de las formas nórdicas en el viejo reino que contó con gran número de ayudantes. Su realización se llevó a cabo entre 1413 y 1419. El rey luce el atuendo ceremonial que vistió en su coronación siguiendo una moda introducida en Francia por los monarcas franceses de la casa de Valois, y en concreto por Carlos V de Francia, como puede verse en su estatua yacente en San Denis, del segundo tercio del siglo XIV. No cabe duda que el autor quiso darnos una imagen grandiosa del monarca pero al mismo tiempo lo representa en actitud orante, es decir, humilde, con las manos juntas, implorando de la misericordia de Dios su eterna bienaventuranza, desde su posición a los pies del altar de la iglesia Catedral de Santa María. El cortejo funerario –los plorantes– que rodea a los monarcas en los cuatro costados del sepulcro invitan a cuantos se acercan a él a unirse al duelo intercediendo por el eterno descanso de los monarcas, una intención obvia en su comitente.



## EL RETRATO PIADOSO DE D.<sup>a</sup> BLANCA DE NAVARRA Y SU CONDICIÓN DE DONANTE

Sin duda fue también su devoción personal hacia la Virgen lo que llevó a la reina D.<sup>a</sup> Blanca de Navarra a encargarse hacia 1432 una estatua suya en pie, con las manos juntas en actitud de oración ante una imagen de la Virgen con el Niño que fueron colocadas en el claustro de la iglesia de Santa María de Olite, por ella misma sufragado. La reina viste a la moda de la época: túnica de talle alto, manto de amplia caída y tocado de cuernos cubierto con un velo. Su condición de reina se vislumbra en la corona que lleva encima del tocado. Este tipo de imágenes dedicadas al recuerdo del rey/reina donante y situadas precisamente en los mismos lugares que patrocinaron fueron relativamente frecuentes en la Edad Media en la Península y conocemos varios ejemplos de los siglos XIV y XV.

### BIBLIOGRAFÍA

BANGO TORVISO, I. G. (dir), *La Edad de un reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. I, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006.

FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (dir.); MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y LACARRA, M.<sup>a</sup> C., *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., «Creación de imágenes al servicio de la Monarquía» y «La imagen del rey en la figuración gótica», en A. Martín Duque (dir.), *Signos de Identidad histórica para Navarra*, Pamplona, 1996, pp. 187-202 y 375-386.

SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona-Logroño, 1984.



Estatua orante de la reina Blanca de Navarra. Segundo cuarto del siglo XV. Santa María la Real de Olite.





D. MANCHO EL FUERTE

REY XXI DE NAVARRA

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494

1494



1494



# LOS RETRATOS GRABADOS Y PINTADOS

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA

Universidad de Navarra

**La edición de los *Anales de Navarra* de 1766**, con grabados de sus grandes pasajes históricos, estuvo precedida de otra malograda y destruida, por la falta de fidelidad al texto original de los jesuitas Pedro de Moret y Francisco de Alesón. Sin embargo, desde el punto de vista de las imágenes, fue muy importante por contener una serie grabada de todos los reyes privativos pamploneses y navarros, en una recreación de los mismos, con sus emblemas heráldicos y alusiones a los hechos más importantes de su reinado. En el año 2002 pudimos conocer la serie completa y la publicamos en una monografía. Más recientemente, hemos conocido algunas de las planchas de aquel proyecto fracasado, que se conservan en el Archivo Real y General de Navarra.

## EN SINTONÍA CON OTRAS SERIES DINÁSTICAS EUROPEAS

La citada edición, destruida en 1757, tuvo su origen en 1750, cuando el impresor y editor Miguel Antonio Domech propuso a la Diputación del Reino la reedición de los *Anales*. Al año siguiente, se firmó un primer acuerdo y en 1752 el convenio definitivo. Sin embargo, en abril de 1755, el mismo Domech presentó un memorial junto a un grabado de Sancho el Fuerte para que el proyecto editorial se

enriqueciese con cuarenta y cuatro estampas correspondientes a los monarcas navarros, lo que supondría un coste de 1.500 pesos. Sin duda, Domech se había visto influenciado por ricas ediciones que pudo contemplar en sus viajes o en su propio establecimiento. Como estudió Javier Itúrbide, Miguel Antonio Domech fue audaz impresor, mercader de libros, hombre culto, políglota y erudito, que acabó ennoblecido con una ejecutoria de nobleza a su favor. Con su cultura, sin duda, consideró la idea de ilustrar la edición de los *Anales* con retratos de los reyes, al modo de lo que venían haciendo distintas monarquías europeas desde el siglo XVI.

Entre los libros de monarcas y notables con retratos, podemos mencionar: *Austriacae Gentis Imagines* de Gaspar de Oselle (Innsbruck, 1569); la obra de Paolo Giovio *Elogia Virorum bellica virtute illustrium* (Basilea, 1575); los *Pourtraits et vies des hommes illustres* de André Thevet (París 1584); *Ducum Brabantiae Chronica* de A. Barlandi (Amberes, 1600), o las *Effigies imperatorum Austriacae stirpis* (Harlem, 1644). Al respecto, recuerda F. Haskell cómo, a lo largo del siglo XVII, salieron de las imprentas de la mayor parte de los países europeos colecciones de grabados de papas, cardenales, soldados, hombres de Estado, poetas y científicos, tanto de épocas

Grabado de Sancho el Fuerte, por Antonio Navaz, para la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra*.

Grabados de Fortún Garcés y García el de Nájera, por José Lamarca para la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra*.



pasadas como de aquella centuria, dirigidas a un público que obtenía de aquellas ediciones gran parte de sus impresiones del pasado.

En el memorial aludido de Domech a la Diputación afirma que la propuesta la hacía tras haber consultado «*con personas eruditas*» y en aras al «*mayor lucimiento*», declarando que el precio no era caro. Los diputados entendieron que con aquellas imágenes incorporadas cerca de los textos que glosaban, se complementaba el conocimiento de los monarcas, a la vez que sus pretendidos retratos se acompañaban de una serie de atributos, símbolos y emblemas que hacían de su contemplación algo que excitaba la atención del lector. La propuesta fue aceptada y se firmó una escritura con la condición de hacer los grabados de medio cuerpo, incorporar el escudo heráldico de cada uno y que las «*orlas, tropheos y ornato se varíen todas, así como ha de variarse los retratos de los reyes*».

Para evitar cualquier tipo de eventualidad se determinó que los dibujos preparatorios se presentarían a la Diputación, «*antes de*

*abrirse la lámina*», por si se estimaba oportuna alguna modificación. Una vez aprobado el dibujo y abierta la plancha, se había de presentar ésta última con un ejemplar estampado del grabado, para que todo estuviese a satisfacción de la institución y comprobar si era preciso reformar algún detalle, o abrir de nuevo la matriz.

### EL ENCARGO A JOSÉ LAMARCA Y OTROS GRABADORES

En mayo de 1755 se examinó la estampa de Sancho el Fuerte y otros dibujos, advirtiendo los diputados al editor que debía variar «*ornatos y rostros, poniendo unos a medio perfil y otros a perfil entero y que, disponiendo todos o la mayor parte que pueda, los presente juntos para la más pronta y mejor resolución y ejecución de la obra*». Se trataba de dar variedad y evitar repeticiones. A lo largo de aquel año, se fueron aprobando diversos dibujos preparatorios y, a fines de febrero de 1756, había ya acuerdo firme en veintisiete casos. El gra-



bador pamplonés de origen aragonés, Juan de la Cruz, fue llamado a emitir juicio sobre todo lo presentado, ya que en la Diputación entendían que no podían dictaminar sobre materias formales y técnicas.

En lo que respecta a la elección de maestros para llevar a cabo todo el proyecto, hay que recordar la disputa por la realización de los grabados, que el impresor Domech encargó a José Lamarca. El experimentado platero y grabador pamplonés Manuel de Beramendi se sintió agraviado, entabló conversaciones con el editor y al no llegar a acuerdo alguno, presentó un memorial a la Diputación en el que, entre otros extremos, defendía la técnica del buril frente a la del aguafuerte, utilizado por Lamarca, afirmando que él las abriría todas *«a buril que, aunque es más laborioso, es mucho más permanente y durable que abriéndolas con aguafuerte»*.

De nada sirvió la reclamación y Domech, de acuerdo con lo estipulado con la Diputación, realizó el encargo a quien estimó oportuno, mayoritariamente al aragonés José Lamarca, que rubrica en treinta y cinco ocasiones, quedando tres sin firma de grabador. Antonio Navaz, platero estellés avecindado en Pamplona, rubrica dos grabados y coloca el *excudit*, mientras que José Lamarca utiliza el *fecit* o *faciebat*, lo que indica no sólo la autoría del grabado sino de la composición.

El trabajo de Lamarca para los *Anales* lo hizo íntegramente en la capital navarra, a donde se trasladó con su familia para llevar a cabo su tarea, como haría años más tarde para realizar las cabeceras de la misma obra, en su edición de 1766, pese a que Lamarca acabó muy mal con Domech, a cuenta de los retratos de los monarcas y otras obras que había trabajado para el citado impresor.

## LOS GRABADOS

Lamentablemente, la edición que contenía los retratos reales se mandó destruir completamente en 1757 por interponer notas y

adiciones inoportunas, contrarias a las reglas de las reimpressiones. La misma suerte corrieron las estampas, las cuales dejaban mucho que desear desde el punto de vista de quienes las analizaron con todo rigor, que fueron el doctor José Ramón Miranda y el segundo un jesuita, el Padre Mateo Javier Calderón. Incluso se llegó a contar con el informe de un tercero, el del licenciado Sagardoy.

Por fortuna, localizamos una colección encuadrada de cuarenta grabados que nos sirvió para el estudio antes citado. Últimamente, también hemos tenido acceso a 13 planchas que sirvieron para la estampación de aquellos grabados. Se conservan en el Archivo Real y General de Navarra y corresponden a los siguientes monarcas: Iñigo Ximénez II, Ximeno, Iñiguez, Fortuño García II, García el Temblosa V, Sancho el Mayor IV, Teobaldo I, Teobaldo II, Enrique, Juana I, Felipe III, Fernando el Católico y doña Juana y don Carlos. El resto se debieron de reciclar en las nuevas matrices de la edición de 1766, pues al secuestrarse la edición completa, todas las planchas se entregaron a la Diputación y se reaprovecharon en la confección de las láminas abiertas para la edición de 1766.

Una característica común a todos los retratos reales es la presencia de prisioneros, esclavos y salvajes, junto a armas y trofeos militares, que evocan los triunfos de los reyes y de la monarquía pamplonesa y navarra de época medieval. Por lo demás, la organización es muy repetitiva, con el óvalo más o menos ornamentado y de disposición mixtilínea en casi todos los ejemplos, para albergar la figura o figuras de los reyes. En el caso de matrimonios o madre e hijo, generalmente se ubican en la misma cartela, a excepción de los de don Felipe y doña Juana y de don Juan y doña Blanca, en que encontramos dos óvalos independientes para cada una de las figuras. En algunos casos, en la parte inferior, a ambos lados de la arquitectura o del escudo, aparecen pasajes de hazañas de los monarcas.

Planchas para estampar los retratos de Sancho el Mayor y don Carlos y doña Juana, con destino a la edición destruida en 1757 de los *Anales de Navarra*, por José Lamarca. Archivo Real y General de Navarra. Foto J. L. Larrión.



A veces, además del escudo heráldico, hay también divisas o empresas concretas de cada soberano.

Otra particularidad en todos ellos es la presencia del sol, a excepción de aquellos que no fallecieron de muerte natural, en cuyo caso aparecen el cuchillo, la espada o algún objeto que identifique la violencia del óbito. Se trata de auténticos reyes solares. Víctor Mínguez analizó, pormenorizadamente, en un magnífico trabajo, la presencia del astro solar y su significación emblemática junto a los monarcas. La serie de los reyes navarros constituye un testimonio de soberanos que reinan bajo el sol, símbolo en diferentes culturas de cualidades y virtudes positivas y beneficiosas, por lo que los gobernantes, lo utilizaron para su representación.

A esas claves de índole más general, hemos de añadir otra relacionada con la idea del mentor de las láminas, el impresor Domech, que afirma inspirarse en Diego Saavedra Fajardo, autor de la *Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien empresas* (Munich, 1640), publicación

de obligada consulta entre quienes ideaban imágenes en la España de los siglos del Barroco.

### ALGUNOS EJEMPLOS

La representación de Fortuño García II lo presenta José Lamarca coronado y con casco. Aparece frontalmente y se acompaña de la cruz y unos cilicios, que aludirán a su condición de monje, lo mismo que los dos pasajes inferiores, con un monasterio y el propio monarca con hábitos. El Padre Calderón, censor designado por la Diputación, hace gala de su sentido crítico, en este caso sobre las proporciones de personas y construcciones y la ubicación de la corona, cuando dice: «*A este rey, cuando nos le representa ya monje, se había de haber puesto la corona a los pies, o como que la daba la mano. La iglesia y la ermita son mucho menores que las personas que van a entrar en ellas*». Consta, efectivamente, que Fortuño Garcés, caudillo que dirigió el núcleo pamplonés a fines del siglo IX, se retiró siendo muy anciano al monasterio de Leire, en el año



905, abandonando el mundo, motivo por el cual las fuentes cristianas le conocen con el sobrenombre de *el monje*, mientras que las musulmanas le agregan el de *el tuerto*.

García Sánchez III el de Nájera, que fue rey de Pamplona desde la muerte de su padre hasta 1054, figura como el decimoquinto de la serie con el nombre de García el de Nájera VI. Con sus manos empuña un bastón de mando y la espada. En la parte inferior encontramos a un caballero arrodillado ante un altar con la Virgen y una ciudad amurallada, además de un jarrón de azucenas con la inscripción: «*Orden de la Terraza Año 1044*». La imagen mariana alude a Santa María de Nájera, lo mismo que la población. Los desacuerdos del padre Calderón se ciñen, en esta ocasión, a la presencia del sol y a algunos otros detalles, cuando afirma: «*Si en las láminas de otros reyes que murieron en guerra o violentamente se omite poner el sol y se pone en su lugar espada o saeta, habiendo muerto este don García de una lanza y entre los brazos del bienaventurado San Íñigo, que le reclinó en ellos, debiera omitirse el sol y no disimularse este lance tan para notado. También se pudo haber dispuesto alguna gente que acompañase al rey en su caza, aunque por haberse éste apartado de la comitiva, se representase a otro lado. En esta lámina ya se nota la fundación de Nájera y del orden de la Terraza año 1044, más por lo mismo se echan menos cuando se omiten en otras semejantes fundaciones, porque juzgarán lo que no son muy afectos a la nación y a sus reyes que estos no hicieron las fundaciones de que se glorían y se da motivo a algunas quejas*». La leyenda de la aparición de Santa María la Real de Nájera y la institución de la orden de la Terraza, las narra el Padre Moret.

La estampa de Sancho el Fuerte fue realizada por el platero Antonio Navaz y su dibujo fue el que Domech presentó como modelo al Reino para convencer a sus diputados, en aras a incorporar los retratos de los reyes a la edición. Estilísticamente, se diferencia de las ejecutadas por José Lamarca por el

*horror vacui* y la utilización de elementos de la tradición barroca. El soberano aparece de frente con armadura y golilla, corona real y casco, sosteniendo la espada y el cetro. En su orla destaca el escudo con las cadenas en la zona superior, mientras que en la inferior aparecen grandes armas de guerra, su espada, el escudo, una enorme maza, amén de arcos, trompetas, picas y estandartes, uno de ellos con la imagen de una Virgen con el Niño y la inscripción «*TIBI VICTORIA*» y otro con un fragmento de cadenas con otro texto que reza: «*ANNO 1212 REGAL MANU NATA*». El Padre Calderón hizo un largo comentario sobre varios aspectos que afectan a la divisa, ya que «*este rey usó de la divisa del águila negra con las alas abiertas y corriendo por ellas y el cuello una banda blanca y otra por el remate abajo, constantemente antes de la batalla de las Navas, aunque después usó indiferentemente ya de las cadenas, ya la del águila por divisa, como consta del Padre Moret en varios lugares*».

## DESTACADAS PINTURAS

Entre la iconografía de los reyes pamploneses y navarros de los siglos del Antiguo Régimen, citaremos por su importancia los de Santa María la Real de Nájera y los que se conservan en la abadía de San Millán de la Cogolla, en La Rioja, realizados por fray Juan Rizi. A los de los monarcas privativos, hay que añadir los de la dinastía borbónica, que decoran actualmente la sede del Gobierno de Navarra, encargados a lo largo de los siglos XVIII por la Diputación del Reino; así como los conservados en algunos ayuntamientos, singularmente en Estella. A esos ejemplos hay que añadir los de todos los reyes privativos de Navarra, desde García Ximénez, que decoran el Salón del Trono.

Respecto a las pinturas de los Borbones, recordaremos que, en 1749, la Diputación del Reino determinó el que se hiciesen los retratos de los reyes de medio cuerpo para la Sala



Sancho el Mayor, por fray Juan Rizzi en el monasterio de San Millán de la Cogolla, mediados del siglo XVII. Foto J. L. Larión.





García el de Nájera, por fray Juan Rizzi en el monasterio de San Millán de la Cogolla, mediados del siglo XVII. Foto J. L. Larrión.



CARLOS  
ANTONIO  
REY VILDE  
NAVARRAY  
IV D CASTILIA



Preciosa. Al año siguiente, se hizo el encargo al pintor Pedro de Rada para que realizase los retratos de Fernando VI de Castilla y II de Navarra y su mujer Bárbara de Braganza. Al poco tiempo, en 1760, bajo el reinado de Carlos III, la misma corporación determinó realizar un encargo más importante a la Corte de Madrid. En este caso, se requirió la realización de los retratos de Felipe V, Luis I y Carlos III, con sus respectivas esposas. Los deseos de las autoridades navarras se centraban en que los realizase el «*pintor más diestro de la Corte*». En el escaso tiempo transcurrido entre el primer encargo y el segundo, apenas diez años, se estaba operando en la ciudad de Pamplona y también en la Corte, una gran renovación artística.

El agente en Madrid comunicaba que había encontrado a «*sujeto de toda satisfacción y... uno de los pintores más afamados, que llaman el Romano, después de largas conferencias y debates, no quiere por dichos seis retratos menos de ciento y cincuenta doblones, respondiendo que de su mano no salen mamarra-chos*». Es posible que el pintor elegido fuese Domenico María Sani, natural de Cesena, pero educado en Roma, donde completó su formación con Andrea Procaccini, destacando como hábil dibujante y por la ejecución de varios retratos para la ilustración de las *Vite de pittori scultori e architetti* de Nicola Pío. En España fue nombrado pintor del rey y profesor de dibujo del príncipe, futuro Fernando VI, ganando la confianza de Isabel de Farnesio, que le protegió, llegando a ser pintor de Cámara.

El último encargo que realizó la Diputación del Reino a Madrid, en el siglo XVIII, fue el de los retratos de Carlos IV –VII de Navarra– y su mujer María Luisa de Parma, en 1789. Algunos ayuntamientos también debieron encargar a la Corte algunos retratos regios. Durante aquella centuria fue habitual que las corporaciones municipales así como algunas instituciones, públicas y privadas, encargaran retratos de los monarcas, mostrando así

su fidelidad a la corona española. Así el de Estella guarda una colección, entre los que destaca uno de la reina Isabel de Farnesio, que Elena Santiago Páez considera como una de las muchas copias que se hicieron de los originales de los monarcas Felipe V y su mujer por Miguel Jacinto Meléndez. El mismo ayuntamiento conserva retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma, realizados por Antonio Martínez de Espinosa, en 1789, siguiendo modelos de Francisco Folch de Cardona, pintor de Cámara de Carlos IV y Ginés Andrés de Aguirre, director de Pintura de San Fernando e incluso del primer Goya.

El consistorio pamplonés conserva una amplia serie del pintor establecido en Cas-cante, Diego Díaz del Valle. Son retratos de Austrias y Borbones realizadas en 1797, con indudable valor iconográfico, estéticamente son obras mediocres, expresión del único pintor de caballete de aquellos momentos en Navarra.

Durante el siglo XIX se siguieron importando retratos desde la Corte madrileña. El de Fernando VII de Diputación fue un encargo al mismísimo Goya y otros de Isabel II para distintas instituciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae. Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Retratos reales en Navarra durante el Siglo de las Luces», *Estrellas y lises del Barroco estellés*, Museo Gustavo de Maeztu-Ayuntamiento de Estella, 2013, pp. 9-22.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Grabados y litografías aragoneses en Navarra: el libro ilustrado, la estampa devocional y otros impresos. Una mirada desde los promotores», Estella, *Artigrama*, 32, 2017, pp. 117-151.
- MÍNGUEZ, V., *Los reyes solares*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.

Retrato de Carlos VII de Navarra y IV de Castilla, por Antonio Martínez de Espinosa, 1789. Museo Gustavo de Maeztu. Ayuntamiento de Estella-Lizarra. Foto Juantxo Egaña.





# PALACIOS PARA UN REINO

JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE

Universidad Complutense de Madrid

En 1435, el conde Juan I de Foix envió representantes a Navarra para negociar el matrimonio de su hijo Gastón con la infanta Leonor, hermana del Príncipe de Viana. Llama la atención que, llegados a Olite, los embajadores dedicaran buena parte de su tiempo a recorrer los palacios reales, antes de marchar en romería a Ujué. No son raras en esos años las referencias a la admiración que causaban las monumentales residencias edificadas por Carlos III el Noble (1387-1425). Juan de Borbón las visitó en noviembre de 1432, Juan de Marcilla, jurista de Zaragoza, en 1435 y en 1437 lo hizo el caballero barcelonés Juan Luis de Galbe, quien vino a Tafalla «a mirar los palacios de la dicha villa». En la memoria de todos ellos quedaría la imagen de un reino magnífico, pues la excelencia de los espacios edificados irradiaba a la institución y a quienes la regían. Un viajero alemán escribió por entonces acerca de Olite: «seguro estoy de que no hay rey que tenga palacio ni castillo más hermoso, de tantas habitaciones doradas [...] No se podría decir, ni aun se podría siquiera imaginar, cuán magnífico y suntuoso es». Los encargos constructivos de aquel soberano transformaron de manera radical la imagen que proyectaba el reino a través de sus principales monumentos, concebidos y ejecutados con un nivel de comple-

jididad y refinamiento digno de las cortes más insignes de Europa.

Sin embargo, el interés por las residencias contaba con escasa tradición dentro de la monarquía navarra. Entre los siglos X y XVI apenas encontramos reyes constructores de palacios admirables. Las fuentes literarias y documentales relativas a los lugares de habitación de los gobernantes escasean a lo largo de casi tres centurias, contadas a partir de la elevación al trono de Sancho Garcés I (905), al igual que los vestigios arquitectónicos y arqueológicos. Entre las pocas excepciones destacan las torres románicas de Loarre (Huesca), imponentes por su emplazamiento y fortaleza, y al mismo tiempo dotadas de elementos de confort como chimeneas, miradores y letrinas. Tradicionalmente atribuidas a Sancho III el Mayor (1004-1035), en la actualidad se consideran encargo de Ramiro I, rey de Aragón.

La más antigua construcción que merece nuestra atención localizada en el actual territorio de la Comunidad Foral respondió a una iniciativa de Sancho VI el Sabio (1154-1194), un rey fundamental en la historia del reino porque, entre otras aportaciones decisivas para la configuración del mismo, fue el primero en titularse «rey de Navarra» en vez de «rey de los pamploneses». Él acometió

Núcleo del Palacio de Olite visto desde el sudeste (1404-1425).







la construcción en Pamplona de un gran palacio digno de ese nombre, asomado sobre el Arga en un espolón de la Navarrería. El emplazamiento no podía ser más apropiado. Junto con la catedral conformó un imponente *skyline* para quien se acercaba por la antigua vía romana Burdeos-Astorga. Su imagen carecía de las almenas y torrecillas a las que nos han acostumbrado las fantasías románticas y el cine de Hoollywood. Constaba de dos amplias naves rectangulares, unidas en ele y cubiertas con techumbre de madera sobre arcos transversales de piedra. Cada nave tenía su puerta principal y dos secundarias. Ventanas rectangulares hacia el patio y un gran ventanal en la fachada meridional proporcionaban iluminación natural. En el ángulo se alzaba la torre. Sendos pórticos de madera delimitaban el patio. El de la septentrional se prolongaba, dando la vuelta, hacia una galería sobre pilares asomada al sereno paisaje de la cuenca. Sabemos poco de la distribución interior. Al menos una nave se mostraba diáfana para acomodarla a diferentes usos, como había sido normal en la Alta Edad Media, cuando un mismo espacio servía para acoger banquetes, audiencias o incluso lechos donde dormir. Posiblemente en la torre dispusieron las estancias privadas del monarca.

A partir del siglo XVI sus muros quedaron semiocultos o disimulados por añadidos. A finales del siglo XX volvieron a ver la luz, perforados y descarnados, antes de ser revestidos para el actual edificio del Archivo Real y General de Navarra. No hay duda de que el proyecto de Rafael Moneo, inaugurado en 2003, trasluce modernidad y calidad arquitectónica, pero se perdió la oportunidad de recuperar un edificio singular de enorme valor histórico, testigo y símbolo de lo que fue el reino de Navarra.

En los últimos años ha sido posible descubrir en su total extensión un segundo palacio románico en Pamplona, el de los obispos, también construido con dos naves que formaban una ele, pero sin torre esquinera. En

Archivo Real y General de Navarra (edificio inaugurado en 2003 construido sobre el palacio de finales del siglo XII).

este caso eran los peregrinos que accedían a la ciudad por el camino de Santiago quienes, al cruzar el puente de la Magdalena, veían su mole como telón de fondo junto a la cabecera de la catedral. Hoy resulta imposible hacerlo, puesto que las murallas, los grandes árboles y otras edificaciones acaparan el protagonismo visual. Sus muros, muy modificados por añadidos y alteraciones, se conservan en el interior del complejo canonical.

El tercer palacio románico navarro enriquece el patrimonio de Estella. Si bien se califica a veces como real, su destino inicial no ha podido ser confirmado. Impactan sus



Capitel de Roldán y Ferragut del palacio románico de Estella (c. 1200).

fachadas, muy restauradas, con grandes arcos y ventanas delicadas. Todavía más sorprende el rico complemento escultórico, cuyo capitel más famoso reproduce el combate entre dos caballeros, Roldán y Ferragut, de quienes habla el *Codex Calixtinus*. En otro está representado el infierno con demonios que conducen a los condenados hacia un caldero gigantesco.

Por supuesto, los reyes de Pamplona/Navarra mandaron construir numerosos castillos para afianzar su dominio del territorio ante enemigos externos y para imponer su autori-

dad sobre los súbditos. La familia real residió durante largos periodos en los de localidades señaladas como Tudela, Estella, Olite, Sangüesa, Tiebas o Monreal. En tiempos de la dinastía de Champaña (1234-1274) rondaban la setentena. Los registros de los siglos XIV y XV dan cuenta de casi un centenar, repartidos por las fronteras, los principales caminos y las poblaciones de cierta importancia. Su presencia visual nunca fue tan llamativa como para constituir seña de identidad del reino, como sí había sucedido en otras regiones peninsulares, donde la abundancia de fortificaciones llegó a dar nombre al territorio (me refiero, claro está, al condado y luego reino de Castilla, y a la etimología más aceptada de Cataluña).

En los variados paisajes navarros raras veces se impone la presencia de algún castillo. Eso no impide que los observadores avisados sean capaces de dirigir su atención a emplazamientos singulares donde los hubo, como el coronamiento rocoso de Monjardín o la modesta cota que domina Monreal. Antaño, en la mayor parte de los valles las torres de las fortificaciones competían con los campanarios por el dominio visual del horizonte. Muchos atribuyen su destrucción a las consecuencias de la conquista de 1512. Lo cierto es que, siendo muy importantes los desmoches sistemáticos posteriores a la contienda, en buen número de casos el abandono por parte de los monarcas se había producido antes, puesto que su mantenimiento requería inversiones permanentes que no siempre justificaban las circunstancias. Por ejemplo, Carlos III decidió no atender a reparaciones en casos concretos, en las mismas fechas en las que estaba invirtiendo enormes sumas en sus palacios. En cambio, su padre, el belicoso Carlos II, no reparó en gastos para su conservación óptima. Para hacernos clara idea de la diferencia, mientras Carlos II (1349-1387) financió más de cuatrocientas campañas de obras, su hijo acometió poco más de un centenar. A comienzos del siglo XV se daban





Patio del castillo de Tiebas  
(c. 1260).

por caídos o destruidos los de Peralta, Lerín, Orarregui, Aicita, Mondarrán, Funes, Leiza, Atáun, Echarri y Orzórroz, otros siete carecían de guarda, tres los custodiaba un particular, uno estaba en manos de los castellanos y solamente se recomendaba la reparación de cuatro por estar en frontera (Artajo, Laguardia, Rocafort y Castelrenaut). Las destrucciones fueron seguidas por siglos de desmoronamientos y reaprovechamiento de materiales. En los últimos años ayuntamientos, Gobierno de Navarra y otras instancias han emprendido la recuperación y puesta en valor de recintos tan señalados como los de Maya, Estella, Monreal o Irulegui, entre otros. Queda mucho trabajo por delante hasta que los castillos ocupen el puesto que por su historia merecen en el aprecio del patrimonio construido.

Entre ellos destaca el segundo gran edificio residencial erigido por los monarcas navarros: el castillo de Tiebas. Como es bien sabido, tras la muerte de Sancho VII el Fuerte (1234)

el trono pasó a su sobrino Teobaldo I, conde de Champaña. Los Teobaldos decidieron establecer un centro de poder en forma de residencia fortificada señoreando el enclave estratégico donde confluyen el ramal del camino de Santiago procedente de Somport y la vía que comunica Pamplona con Olite y Tudela. Debidamente señalizado, hoy atrae la mirada de quienes circulan por la autopista. En su día supuso una gran novedad en el reino, puesto que introdujo un tipo de fortificación que, en vez de ceñirse a la orografía, se trazaba sobre planta regular, con patio central y torres en las esquinas y a ambos lados de la puerta principal. La fórmula había sido frecuente en el imperio romano y en época tardoantigua, y vivió un nuevo esplendor en la Francia de Felipe Augusto (1180-1223). Merece la pena acercarse y recorrer lo que queda del patio, las alas residenciales, la bodega, la escalera intramural que conducía al piso noble, los muros de cierre y parte de la barbacana. La docu-

mentación habla de múltiples salas y cámaras, incluida la de halconería, pórticos, capilla, cocina, horno, pozo, cadalsos de madera y jardín. Se conservan en la parroquia soportes procedentes del castillo esculpidos con cabezas, que traen a la memoria las del palacio real de París (san Luis rey de Francia fue suegro de Teobaldo II, principal promotor de Tiebas). Excavaciones recientes han recuperado baldosas de cerámica con dibujos que recuerdan a pavimentos coetáneos europeos y atestiguan la riqueza de la construcción.

La muerte en 1274 sin heredero varón del último rey champañés, Enrique I, introdujo un quiebro en la trayectoria política del reino.

Su hija, Juana I, fue llevada a París, donde casó con Felipe el Hermoso, rey de Francia desde 1285. Durante más de cuatro décadas los poderosos capetos ostentaron la corona navarra. De aquellos cuatro monarcas, solamente Luis el Hutín vino personalmente a Navarra (1307), ocasión que aprovechó para mandar edificar un castillo en Pamplona que materializase el nuevo dominio del soberano sobre la ciudad derivado de los acuerdos con los obispos. Las fotografías de la base de un torreón circular descubierto en 2018 han materializado en imagen un fantasma del pasado: el castillo que dio nombre a la plaza más famosa de Pamplona.

Núcleo del palacio de Olite visto desde el suroeste (1404-1425).



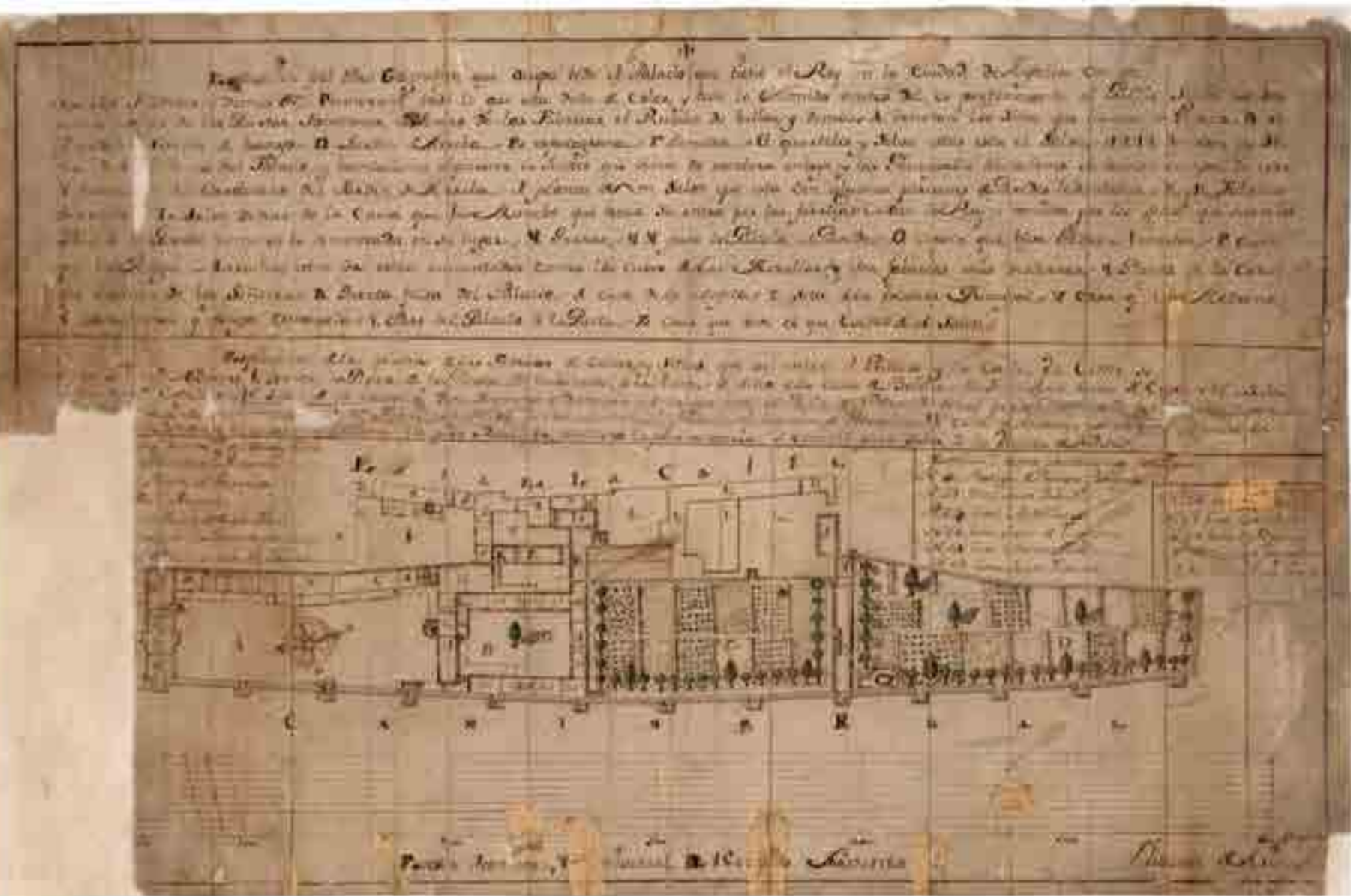


En 1328 falleció el último capeto. El trono navarro pasó a su sobrina Juana II, hija del Hutín y casada con Felipe de Evreux. Ni ellos ni su hijo Carlos II emprendieron residencias regias que enriquecieran sustancialmente el paisaje monumental navarro. Ese honor le correspondió a Carlos III el Noble, nacido y criado en Francia, y residente en París durante largas temporadas en la corte de su primo Carlos VI y sus tíos los duques de Berry y Borgoña, mecenas exquisitos del gótico internacional. Allí pudo apreciar las ventajas que para la vida y la imagen del soberano tenía la posesión de palacios suntuosos. La gran arquitectura residencial francesa de la época, en plena



guerra de los cien años, mantenía una apariencia acastillada. Protegidos por torres y altos lienzos de muro, en su interior se desplegaban espacios variados y lujosos, como ejemplifica la colosal mole del castillo de Vincennes en las inmediaciones de París. El joven Carlos III quiso emular a sus parientes, lo que no era fácil con sus limitadas rentas. La oportunidad le llegó en 1404 gracias a la inyección económica derivada del cambio de sus propiedades normandas de gran valor estratégico, heredadas de los Evreux, por una cuantiosa suma y el ducado de Nemours.

Carlos el Noble inició sus palacios de manera modesta, renovando el de Tudela, del que nada conservamos, y especialmente el de Olite. En cuanto dispuso de medios lo amplió en campañas constructivas sucesivas que avanzaron hacia el sur, a un lado y otro del eje de la muralla. El núcleo principal quedó constituido por un aglomerado de torres y patios que otorgaron al complejo la apariencia de castillo, aunque no fue el componente defensivo el que predominó en el proyecto. Junto a la Gran Torre, de planta trapezoidal, dispuso la Torre Nueva, con bóveda en planta baja, y la de la Vit, cuya escalera de caracol facilitaba el acceso al piso noble. Y es que justamente la creación de un piso elevado donde desarrollar el esplendor de la vida de corte fue uno de los objetivos principales del soberano. Allí se ubicaban salas con múltiples puertas y pasajes que conciliaban la comodidad de la circulación con una cuidada escala en la privacidad de los espacios. Gracias a sus chimeneas, ventanales con vidrieras, delicadas galerías, techumbres de lazo, pinturas murales con motivos religiosos y cortesanos, yeserías, tapices, muebles, conducciones de agua, jardines, etc., el complejo alcanzó el *summum* de la arquitectura palaciega navarra, a la altura de lo que reyes mucho más poderosos como sus vecinos de Francia, Castilla y Aragón podían desear, con una salvedad: Carlos III no se esforzó por disponer de un gran espacio de reunión y representación en la línea de



Plano del palacio de Tafalla por Vicente de Arizu, 1771. Archivo Real y General de Navarra.

los enormes salones de París, Westminster o Barcelona. Tras regresar de su último viaje a París (1411), nuevos encargos enriquecieron el palacio con un toque literario inspirado en las novelas artúricas. Así, entre otras adiciones, ordenó erigir dos torres en el extremo meridional. A una la llamó Joyosa Guarda, nombre del castillo de Lanzarote del Lago, el famoso caballero de la Mesa Redonda. A su lado, la torre de las Tres Grandes Finiestras tenía como utilidad única disfrutar del paisaje y contemplar lo que sucedía en los jardines, ocupación propia de los protagonistas de las ficciones medievales. Erigió asimismo un jardín elevado rodeado de cuatro pórticos a

manera de claustillo, sobre una batería de arcos gigantescos.

Cuando el de Olite estaba en su máximo esplendor, Carlos III promovió un segundo palacio en Tafalla, apenas a cinco kilómetros de distancia. Lo quiso todavía mayor, con amplios jardines en su interior. La enorme extensión se distribuyó en cuatro unidades: los jardines «de arriba» y «de abajo», comunicados mediante el torreón de Ochagavía, la zona residencial en torno a un patio enlosado («pavado») y otro amplio patio con estancias para la vida cortesana y dependencias de servicio. Ni los planos, insuficientemente detallados, ni los escasos dibujos previos a la



destrucción acometida durante la segunda mitad del siglo XIX permiten recuperar, ni siquiera virtualmente, el aspecto que pudo haber tenido en pleno esplendor.

Tampoco tuvo fortuna el palacio de Olite. Su incendio intencionado en 1813 dejó para la posteridad una impresionante osamenta pétreo de atractivo romántico. Sometida a despojo una y otra vez, cien años después la Comisión de Monumentos de Navarra solicitó su restauración invocando su condición de «*arca santa de nuestras libertades, glorias y grandezas*». Las peticiones dieron su fruto y las instituciones iniciaron una intervención que se prolongó durante décadas, basada en criterios que el paso del tiempo obligó a actualizar. Entrado el siglo XXI, el Gobierno de Navarra sigue dedicando fondos a su recuperación y acondicionamiento dado que, por otra parte, es un recurso turístico de primer orden, el que atrae mayor número de visitantes registrados a la Comunidad Foral (173.357 en 2021).

Miles de datos de archivo dan pistas para imaginar la apariencia que pudieron tener las hermosas salas y los corredores laberínticos que, pese a estar desprovistos en la actualidad de sus lujosos complementos, siguen maravillando, como lo hicieron hace seiscientos años, a los visitantes de Olite. Las yeserías y las techumbres de lazo, ejecutadas por carpinteros moros de Tudela, compartieron espacio con vidrieras importadas, tapices de Arras, muebles elaborados por carpinteros franceses y esculturas confiadas a artistas de prestigio internacional. La amalgama de fórmulas tanto ultrapirenaicas como ibéricas, algunas de inspiración andalusí, no supuso una excepción en el panorama de los encargos artísticos bajomedievales de la península. Construido por artífices de múltiples procedencias bajo la dirección del navarro Martín Périz de Estella, el palacio se muestra hoy como el más espléndido referente visual de la monarquía navarra.

Frente a la simpleza de ciertas aproximaciones a la historia sesgadas por miopías

identitarias, no está de más insistir en que fue un rey francés por sus cuatro costados el que transformó radicalmente el paisaje monumental del reino, elevándolo a una categoría muy superior a la esperable del modesto papel que jugaba Navarra en el concierto de las naciones. Los palacios de aquellos reyes, o más bien las sombras que quedan de ellos, al igual que otras creaciones del pasado, se ofrecen a la vista como un espejo convexo, capaz de provocar efectos distorsionantes en la percepción del ayer, e incluso del presente, en función de la mirada que proyectemos. Ni cuadra con su época hacerlos símbolo de libertades, ni les conviene un marchamo de navarridad (Olite, el más señalado, resultó de la conjunción feliz entre un soberano que soñaba con París y un ambiente artístico internacional como nunca se ha vuelto a vivir en Navarra). Al mismo tiempo, nos acercan a periodos históricos razonablemente venturosos, puesto que fueron edificados por monarcas que prefirieron las políticas de prosperidad a los conflictos. Además, ejemplifican modelos exitosos de colaboración entre personas de procedencias dispares, constituyen un patrimonio cultural de primer orden y aportan claves para entender la naturaleza secular de la Comunidad Foral y su tradicional apertura a quienes viniendo de fuera contribuyeron a su mejoramiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *El palacio real de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (dir.) *et al.*, *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., «Lancelot en Olite: paradigmas arquitectónicos y referentes literarios en los palacios de Carlos III de Navarra», *Anales de Historia del Arte*, extr. 2, 2013, pp. 191-218.



Torre ochavada del palacio de Olite (1411-1414).







# CEREMONIAS E IMÁGENES PARA LEGITIMAR Y MOSTRAR UNA REALEZA

LUIS JAVIER FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA

Académico Correspondiente  
Real Academia de la Historia

**En el año 851 san Eulogio de Córdoba** escribió su famosa carta a Wilesindo, obispo de Pamplona, en la que recordaba el viaje realizado tres años antes, que le había permitido conocer Leire y otros monasterios pirenaicos, recalca que el prelado vivía bajo un «príncipe cristiano» (*Christicola princeps*), mientras que el sacerdote cordobés permanecía bajo el «impío imperio de los Árabes». Era una temprana proclamación del carácter cristiano que según el autor de la carta distinguía al reino de Pamplona, que trabajosamente se iba gestando durante el siglo IX. Ese carácter de monarquía cristiana, que va a definirle de forma permanente, se fue afirmando en las sucesivas etapas de su trayectoria e incidió en las formas y en el ceremonial a través de los cuales se proyectó el concepto y la imagen de la realeza navarra.

## ELEMENTOS PARA CONSTRUIR UNA MONARQUÍA

La construcción de una monarquía desde la nada es un proceso lento y complejo que requiere la confluencia de varios factores y su conveniente amalgama en un proceso de sedimentación, por más que contenga momentos estelares o cenitales de configuración. De entrada, es preciso un doble pro-

ceso: el logro de una real independencia, que implica el rechazo de cualquier otro poder soberano, y el asentamiento de un caudillaje capaz de crear y transmitir un poder político a través de varias generaciones de una familia. Ambas tareas fueron llevadas a cabo por Íñigo Arista y sus sucesores. En el 824 quedó descartada la pretensión del reino franco de proyectar su soberanía sobre el territorio pamplonés, que se había intentado desde el 778. A mediados del siglo IX se produjo el rechazo de la soberanía cordobesa y la ruptura con los Banu Qasi. El rey de Pamplona no se vinculó a ningún otro poder y pudo actuar como soberano y ser considerado como tal.

El título de *princeps* asignado por san Eulogio era un término genérico para un poder realmente existente y autónomo, aunque no fuera considerado por los poderes vecinos como una monarquía en el sentido formal del término. La crisis del imperio carolingio en la segunda mitad del siglo IX favoreció la integración de los condes de Aragón en la monarquía pamplonesa. Aunque los reyes asturianos, que se proclamaban continuadores de los monarcas visigodos, y sus crónicas silenciaron la gestación de un poder soberano en el Pirineo occidental, colaboraron militarmente con los caudillos pamploneses y enlazaron sus estirpes

El infante Pedro, hermano de Carlos II y conde de Mortain, luce dalmática con las armas de Navarra-Evreux en una vidriera de la catedral de Evreux.

a partir del 870. Estas relaciones propiciaron también el trasvase de los ideales neogóticos, entonces reforzados en la corte asturiana, en orden a reavivar la herencia visigoda y con la mirada puesta en la «recuperación de Hispania», ideales ambos bien recibidos en círculos episcopales y monásticos del territorio pamplonés, donde pervivía la herencia de la Iglesia visigoda.

De esta forma se fue fraguando un tercer elemento necesario para la definitiva configuración de la monarquía pamplonesa, la existencia de un ideario político basado en su identidad cristiana y en la asunción de la herencia visigoda. El cuarto elemento era la proyección del poder soberano sobre un espacio que desbordara el mero ámbito de lo que pudo ser el condado visigodo y la diócesis de Pamplona. Ambos fueron aportados definitivamente por Sancho Garcés I (905-925). Sus

conquistas abarcaron el territorio de Deyo y la mitad inferior de Navarra (salvo el distrito tudelano) y la Rioja Alta, que junto con el definitivo ensamblamiento del condado de Aragón configuró al reino de Pamplona como la monarquía destinada a recuperar el valle del Ebro, de la misma manera que la monarquía astur-leonesa lo hacía con el valle del Duero. Este y otros caudillajes militares de monarcas posteriores pudieron contribuir a la plasmación del rito de la elevación sobre el pavés, presente en la monarquía navarra en siglos posteriores.

### LA UNCIÓN REAL Y LA IMAGEN DE LOS PRIMEROS MONARCAS

La identidad cristiana de una monarquía no se demuestra exclusivamente por la utilización de la fórmula *rex Dei gratia*, indudable





desde principios del siglo XI en la documentación de Sancho el Mayor, pero que cabe rastrear en el siglo X, por más que la refección de los diplomas reales haga difícil datarla con seguridad. El origen divino de la realeza se hace patente también cuando se atribuye su génesis a la Providencia Divina, algo que quedó muy claro para los coetáneos («Dios erigió rey a Sancho Garcés, señor y gobernador de la patria y defensor del pueblo», 928) y se ratificó más tarde en el *Initium regnum Pampilonam* (976): «En el año 905 surgió en Pamplona un rey llamado Sancho Garcés. Fue inseparable de la fe de Cristo y muy devoto, piadoso con todos los fieles y misericordioso con los católicos oprimidos. ¿Qué más?. Perseveró en todas sus obras. Batallador contra las gentes ismaelitas, en muchas ocasiones produjo estragos en las tierras de los sarracenos...».

La imagen visual de esta monarquía y del programa político que la presidía en el siglo X se percibe a través de los Códices Albeldense (976) y Emilianense (992), cuyas miniaturas proporcionan los primeros retratos de monarcas hispanos de toda la historia. La miniatura que muestra a Sancho Garcés II (970-994), a su mujer la reina Urraca Fernández y a su hermanastro Ramiro, jefe de su ejército, como sucesores directos y continuadores respectivamente de los reyes visigodos Recesvinto, Chindasvinto y Egica, demuestra la asimilación de las ideas neogoticistas por parte de la monarquía pamplonesa y su implicación en la empresa de recuperación de Hispania. Se ha señalado que los monarcas visigodos aparecen provistos de corona, mientras que los pamploneses no, para marcar diferencias entre ambos y diluir esa idea de continui-

Sancho VII el Fuerte (1194-1234) ciñe corona real en su sepulcro de Roncesvalles.



dad. Con todo, conviene tener en cuenta, considerando el conjunto de los códices riojanos del siglo X, que los monarcas –tanto los visigodos y los emperadores romanos como los pamploneses– se representan por la conjunción de varios atributos: el manto real purpura o rojo purpúreo, el cetro y, sobre su cabeza, una corona o un nimbo. Se puede ver nimbados a los emperadores Marciano y Justino y a los reyes Chintila y Egica. En el Códice Emilianense se representa indistintamente a los monarcas con corona o con nimbo, que se emplea también para señalar a sacerdotes, consagrados por el sacramento del orden y diferenciados de los obispos que portan mitra. En ambos casos, soberanos y sacerdotes, el nimbo viene a recalcar el carácter sagrado de su condición, derivada de la unción en los primeros y del sacramento del orden en los segundos. La imagen de Sancho Garcés II, adornado con manto real rojo, cetro y nimbo es la de un rey en pleno ejercicio de la soberanía, equiparable a emperadores romanos y reyes visigodos, aunque carezca de corona, y en ella el nimbo no hace otra cosa que reforzar el carácter sagrado de su realeza y su origen divino, aunque en la documentación no se proclame con la fórmula *rex Dei gratia* o sea difícil demostrar su autenticidad cuando se usa. La reina Urraca, en su condición de consorte real, porta manto púrpura, aunque no nimbo, pues no estaba ungida. En cambio, Ramiro, partícipe de la condición real de su hermano, también lleva nimbo, además de espada y lanza que pregonan su condición de *armiger regis*, jefe del ejército real.

La proclamación visual de los reyes pamploneses del siglo X como sucesores de los monarcas visigodos permite pensar en la práctica de la unción real, que la legislación y los hechos avalan para éstos en el siglo VII, mucho antes de que Pipino el Breve la implantara en Francia (28 de julio del 754). Textos fugaces pero significativos del siglo XI

la acreditan en la monarquía pamplonesa. García Sánchez III el de Nájera se considera en 1040 encumbrado al trono tanto por la unción real como por la legitimidad encarnada en su dinastía (*unctus a Domino meo, in regno sublimatus, pro auorum uel parentum meorum serenitati electus*). Tras su muerte en la batalla de Atapuerca (1054), su hijo Sancho IV de Peñalén fue ungido en el mismo campo de batalla o al menos inmediatamente (*in hoc anno occissus fuit rex Garsea in Atapuerca... ibidem ordinatus fuit Sancius filius eius rex in Pampilona*).

La elevación del nuevo rey sobre el pavés, al más puro estilo germánico, a tenor de su vigencia en 1134 (*surrexerunt navarri et erexerunt regem*) y durante el siglo siguiente, reflejaba el necesario concurso de los barones como sostén de la monarquía, que se había evidenciado al legitimar cambios dinásticos, como cuando acogieron al rey Sancho Ramírez de Aragón en detrimento de su primo castellano (1076), optaron por García Ramírez y se separaron de Aragón (1134), o arrinconaron las previsiones de Sancho VII el Fuerte y decidieron entregar el trono a Teobaldo I de Champaña (1234). La decisión de 1134, que dejaba sin efecto el testamento de Alfonso el Batallador y olvidaba los derechos de las Órdenes Militares, provocó el malestar de la Santa Sede, que durante seis décadas no reconoció a los reyes navarros y les atribuyó un mero caudillaje militar con el título de *dux*. Consecuentemente, durante un siglo se abandonó la unción real, aunque los tres monarcas que se sucedieron no dejaron de proclamarse *rex Dei gratia* y de ceñir corona, como atestigua la imagen de Sancho VII en su sepulcro de Roncesvalles.

## EL RITUAL DE UNA MONARQUÍA PACTISTA (1234)

Con los reyes autóctonos no fue necesario explicitar en su ceremonial iniciático la necesidad de respetar los derechos que correspon-





dían tanto al monarca como a la alta nobleza. Pero en 1234 ésta necesitaba dejar claro, ante un rey extraño y desconocedor del derecho navarro como era Teobaldo I, tanto esta realidad jurídica como el hecho indiscutible de que era el consejo de magnates laicos y eclesiásticos, asumiendo la representación del reino, quien le elevaba al trono: *pues conçeillo, ço es pueblo, lo alçauan... primero que lis iuras, antes que lo alçassen, sobre la Cruç et los Euan-gelios, que los tuuise a dreyto, et les melloras siempre lures fueros, et nos lis apeoras...* En contra de lo que suele pensarse con cierta superficialidad, el juramento no era único, sino que era doble y los representantes del reino tenían que jurar fidelidad, defendiendo y cuidando tanto al rey como a su reino: *los XII ricos omes o sauios deuen iurar al rey sobre la Cruç et los Euangelios de curiarli el cuerpo et la tierra et el pueblo, et los fueros aiudarli a mantener fidelment, et debent bessar so mano.* El capítulo I del Fuero General de Navarra,

que lleva el significativo y ceremonial enca-bezamiento de «*Como deben levantar Rey en Espayna, et como les debe eyll iurar*», consagra el alzamiento sobre el escudo o pavés como un rito esencial: «*al levantar suba sobre su escudo, teniendo los ricos ombres, clamando todos tres veces Real, Real, Real*» mientras el monarca lanzaba su moneda entre los asis-tentes. Ambos ritos laicos se completaban con otros religiosos y caballerescos, como la vigilia de oración en la noche previa y la parti-cipación en la misa, en la que ofrecía púrpura y comulgaba. Además, se fijaba el lugar de celebración del rito, que tenía que ser una sede episcopal o incluso Roma, aunque en la práctica posterior se limitó a la catedral de Pamplona.

En definitiva, una cosa era aceptar el origen divino de la autoridad real y otra admitir que la unción real facultara al monarca para des-plegar una autoridad ilimitada. La clave de bóveda era el juramento mutuo entre el rey y

Sancho Garcés II, rey de Pamplona (970-994), su esposa Urraca y su hermanastro Ramiro representados como continuadores de los reyes visigodos en el Códice Albeldense (976). Biblioteca de El Escorial.

los representantes del reino, que se convirtió en signo evidente de ese equilibrio y de la naturaleza del poder monárquico, originario, natural y capaz de actuar en cualquier ámbito de la vida navarra, pero no ilimitado.

### COMPLEMENTOS Y OSCILACIONES BAJOMEDIEVALES

En lo que sin duda fue una reacción contra las formalidades del régimen pactista y la preeminencia de ritos laicos, Teobaldo II intentó fortalecer la autoridad real mediante la recuperación de ritos eclesiásticos que pregonaban el origen divino de la realeza. En 1257 obtuvo del papa Alejandro IV una bula para que el rey de Navarra pudiera ser ungido y coronado por el obispo de Pamplona según la costumbre de otros reyes católicos. El rechazo de esta novedad entre sus súbditos le llevó a obtener nuevas bulas que autorizaban la unción cuando quisiera, incluso después de la elevación por los súbditos, y extendían la unción y coronación a la reina (1261). A pesar de ello, no parece que Enrique I fuera ungido además de prestar juramento y ser alzado en 1271.

Los reyes de la casa de Francia gobernaron Navarra de forma autoritaria y fueron reacios a las fórmulas ceremoniales de inicio de reinado, especialmente las que recordaban un régimen pactista que no comprendían. Sólo prestaron juramento Luis el Hutín y Felipe el Largo (1319). No lo prestó Carlos el Calvo y existen dudas de que lo hicieran los padres

de los tres, Juana I y Felipe el Hermoso. En cambio, todos ellos fueron coronados y ungidos como reyes de Francia.

Una vez separada Navarra de Francia en 1328, el restablecimiento de su monarquía supuso la reanudación y definitiva fijación del complejo ceremonial de acceso al trono. En él se mezclaban ritos laicos y eclesiásticos, en los que confluían signos propios de la monarquía pactista, del poder soberano de los reyes y del ritual de la caballería. Por ello en 1494 se le denominaba «*el Sacramento de*

*la Sancta Uncion y la solemnidad de su bienaventurada Coronación y elevación a la Dignidad*

*Real*». Y todo ello ante

las Cortes, que a través de sus tres brazos (clero, nobleza y buenas villas) representaban al conjunto del Reino, entendido como cuerpo político, y en el marco de la catedral de Pamplona, reconocida

como escenario de los hitos fundamentales en el desenvolvimiento de la

monarquía, que marcaban sus etapas y significaban a la vez su renovación y su continuidad: el acceso al trono y la sepultura.

Los fastos inaugurales se iniciaban la víspera, cuando una solemne comitiva conducía al nuevo rey hasta la catedral para que, como los caballeros, pasara la noche en vela y oración. A la mañana siguiente, la ceremonia comenzaba con el doble juramento entre el rey y el reino, paradigma del régimen pactista, en el que hasta Carlos II (1350) la representación de todo el Reino fue asumida en exclusiva por los ricoshombres, mientras que a partir de Carlos III (1390) participaron diferenciadamente los tres brazos de las Cortes.



Dibujo del sello de Carlos II en majestad (1366).

Juan II de Aragón y Navarra (1425-1479), en dibujo de Valentín Carderera y litografía de J. Donon (Madrid, 1864).



El besamanos que seguía sólo se mantuvo hasta 1350.

Para la unción el rey se despojaba de sus vestiduras reales y se revestía de una túnica de hopalanda o damasco blanco y un manto de terciopelo blanco y forro de armiños. Era el obispo de Pamplona quien ungía al soberano con el óleo sagrado, pues no en vano se asimilaba a un rito sacramental, que confería al rey la condición de representante de la divinidad. Sólo en 1494 estuvo ausente y fue sustituido por el de Couserans.

Recuperadas las vestiduras reales, el nuevo monarca se confería a sí mismo la condición de caballero, para lo cual tomaba la espada, se la ceñía y, desde Carlos III, la desenvainaba y blandía.

Seguía el rito de la coronación. En la mayoría de los reinos europeos, eran dos obispos los que depositaban la corona en las sienes reales. Por el contrario, en Navarra, tras las oportunas oraciones, era el propio rey quien tomaba la corona, la colocaba sobre su cabeza y empuñaba el cetro en su mano derecha, completado en 1494 con una poma de oro en su mano izquierda. Cuando la propietaria de la corona era la reina, tanto ella como el rey se coronaban a sí mismos. Era la visualización de la soberanía y del poder que nadie entregaba al rey, sino que era consustancial a su condición.

En una especie de contraposición ritual, seguía el alzamiento regio sobre el pavés, que recordaba el poder del Reino a la hora de legitimar la autoridad real y, en casos de crisis, decidir quién tenía que ceñirla. El Fuero General prescribía que fueran los doce ricoshombres, trasunto de la alta nobleza, quienes alzaran al rey sobre el pavés o escudo mientras gritaban «real, real, real». En 1390 Carlos III quiso que los representantes de Pamplona, en nombre de todas las buenas villas, se sumaran a los ricoshombres y poco des-



pués de su coronación extendió este privilegio a los de Tudela.

Después, los obispos oficiantes y los preladados del alto clero presentes conducían al rey hasta el estrado donde se situaba el trono y lo entronizaban, ataviado con todas las insignias y atributos reales, para a continuación entonar el «*Te Deum laudamus*», himno litúrgico de acción de gracias por antonomasia. La larga ceremonia concluía con una solemne misa.

## LA PERCEPCIÓN VISUAL DE LOS REYES DIFUNTOS

La catedral de Pamplona era también desde 1134 el panteón de la mayoría de los monarcas navarros. García Ramírez, Sancho VI, Teobaldo I, Teobaldo II, Enrique I, Juana II y Felipe III, Carlos II y Carlos III fueron inhumados en la seo pamplonesa, lo cual daba prestancia a sus restos y les permitía beneficiarse de las oraciones de su cabildo. El magnífico sepulcro de Carlos III y su mujer Leonor de

Carlos III (1387-1425) y su mujer Leonor de Castilla en su sepulcro de la catedral de Pamplona.





Castilla, obra del borgoñón Jeanin Lomme de Tournay, es hoy en día el mejor testimonio visual de la serena magnificencia que envolvió a la Corona de Navarra durante el gobierno de la Casa de Evreux (1328-1425), un caudal dilapidado por una larga guerra civil posterior.

## BIBLIOGRAFÍA

LACARRA, J. M., *El juramento de los reyes de Navarra*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1972.

RAMÍREZ VAQUERO, E. (coord.), *Ceremonial de la coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra. Estudios complementarios*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008.

SILVA VERÁSTEGUI, S., *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Instituto de Estudios Riojanos, 1984.

ZABALO ZABALEGUI, J. M., *La Administración del reino de Navarra en el siglo XIV*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1973.









# CEREMONIAL REAL HISPÁNICO Y FUNCIONES DE LA COMUNIDAD NAVARRA

ALFREDO FLORISTÁN IMÍZCOZ

Universidad de Alcalá

**Los Habsburgo y los Borbón hispánicos,** hasta 1839, adaptaron sus ceremonias de realeza en Navarra a sus tradiciones y prioridades como Monarquía plural, lo mismo que habían hecho los Capetos o los Valois-Evreux. Ahora bien, frente a una monarquía cambiante no debemos entender la comunidad de los navarros como una abstracción jurídica pasiva, sino como algo también vivo y creativo. Desde 1512, el rey estuvo representado por su virrey, y su ausencia habitual, tanto o más que la pobreza del país, pudo mermar magnificencia pero no fuerza jurídica a las ceremonias. Los Habsburgo debieron acudir en persona a sus otros reinos peninsulares para jurar los fueros o para reunir sus Cortes, pero no lo hicieron en Navarra. Podemos dolernos de esta singularidad, pero aquello favoreció la creatividad y la larga duración de ciertas ‘funciones constitucionales’, que han ocasionado una impronta imborrable en nuestra memoria comunitaria hasta hoy.

Nos ceñiremos a las tres ceremonias político-constitucionales protagonizadas por rey y reino: el juramento inaugural, la apertura y el cierre de las Cortes, y la aclamación del nuevo monarca. Las dos primeras se gestaron antes de la incorporación a Castilla para adaptarse y desarrollarse después, y la tercera resultó de una innovación exitosa.

Según el *Fuero de Navarra*, cada nuevo rey debía jurar y ser jurado en la catedral de Pamplona, y ser levantado por tal y aclamado sobre un escudo o pavés. Nunca se prescribió otra ceremonia inaugural, pero los Evreux promovieron desde 1329 un vistoso «coronamiento» para mejor representar el fundamento divino de su majestad y asemejarse a otros príncipes europeos. El juramento/levantamiento perdió parte de su centralidad anterior, un tanto eclipsado por el brillo de la unción sagrada, de la exhibición de los signos reales (espada, corona, cetro, poma, solio, vestiduras) y de la entronización. Al margen de la tradición y del reino, Carlos III reforzó el carácter dinástico de tal ceremonia y coronó a su mujer y promovió el juramento de sus hijos. Fernando el Católico y Carlos V, por el contrario, soslayaron las coronaciones, aunque los navarros las reclamaran durante décadas y las añoraran siempre. Después de 1512-15 se mantuvo el juramento mutuo, que era lo que se estilaba por entonces en Castilla y en Aragón, porque también allí se habían abandonado las unciones y las coronaciones. Tras ciertas vacilaciones iniciales, la ceremonia del juramento recíproco se articuló de una forma casi inalterada desde mediados del siglo XVI hasta 1817.

Acta del Juramento del príncipe don Felipe, hijo del emperador Carlos V, ante las Cortes de Tudela de 1551. Archivo Real y General de Navarra.

Desde un punto de vista político y ceremonial, los primeros juramentos (1513, febrero y mayo de 1516 y 1522-24) deben mirarse con recelo y, quizás, colocarse aparte. La guerra y sus alternativas condicionaron unos juramentos que pretendieron, por ambas partes, restablecer, fundamentar y proclamar lealtades en aquellos años de conquista. Quizás por eso mismo no tenemos una referencia concluyente sobre las ceremonias que los acompañaron, si es que las hubo, en la biblioteca de la catedral de Pamplona. Estos juramentos reiteraron las mismas cláusulas formuladas en el último de 1494 y, en definitiva, lo esencial de lo previsto en el *Fuero*, aunque con precisiones y añadidos de importancia (definición de la naturaleza navarra en 1513, reconocimiento como «reino de por sí» en 1516). Pero el silencio ceremonial que envuelve a estos cuatro primeros juramentos resulta intrigante por su contraste con lo que se organizó después.

El príncipe Felipe [II] fue reconocido heredero de Castilla (1528) y jurado como tal en la Corona de Aragón (1542) y en otros varios estados de Italia y los Países Bajos (1549-50). Sin embargo, no se tomó ninguna resolución sobre qué hacer en Navarra hasta 1551. Aprovechando su viaje de retorno a Castilla, se convocó con celeridad unas Cortes extraordinarias en la iglesia mayor de Tudela para un juramento mutuo presencial, ceremonia solemne cuya acta se adornó con elegancia, se publicó en todas las recopilaciones legales y sirvió de modelo. Se diseñó algo que rompía con lo previsto en el *Fuero*: el príncipe heredero, y no el nuevo rey, juraría los fueros y recibiría el juramento de lealtad. En 1551 se improvisaron el lugar (el crucero de la iglesia de Santa María de Tudela), el escenario (un tablado), la disposición de los actores y el desarrollo del ceremonial.

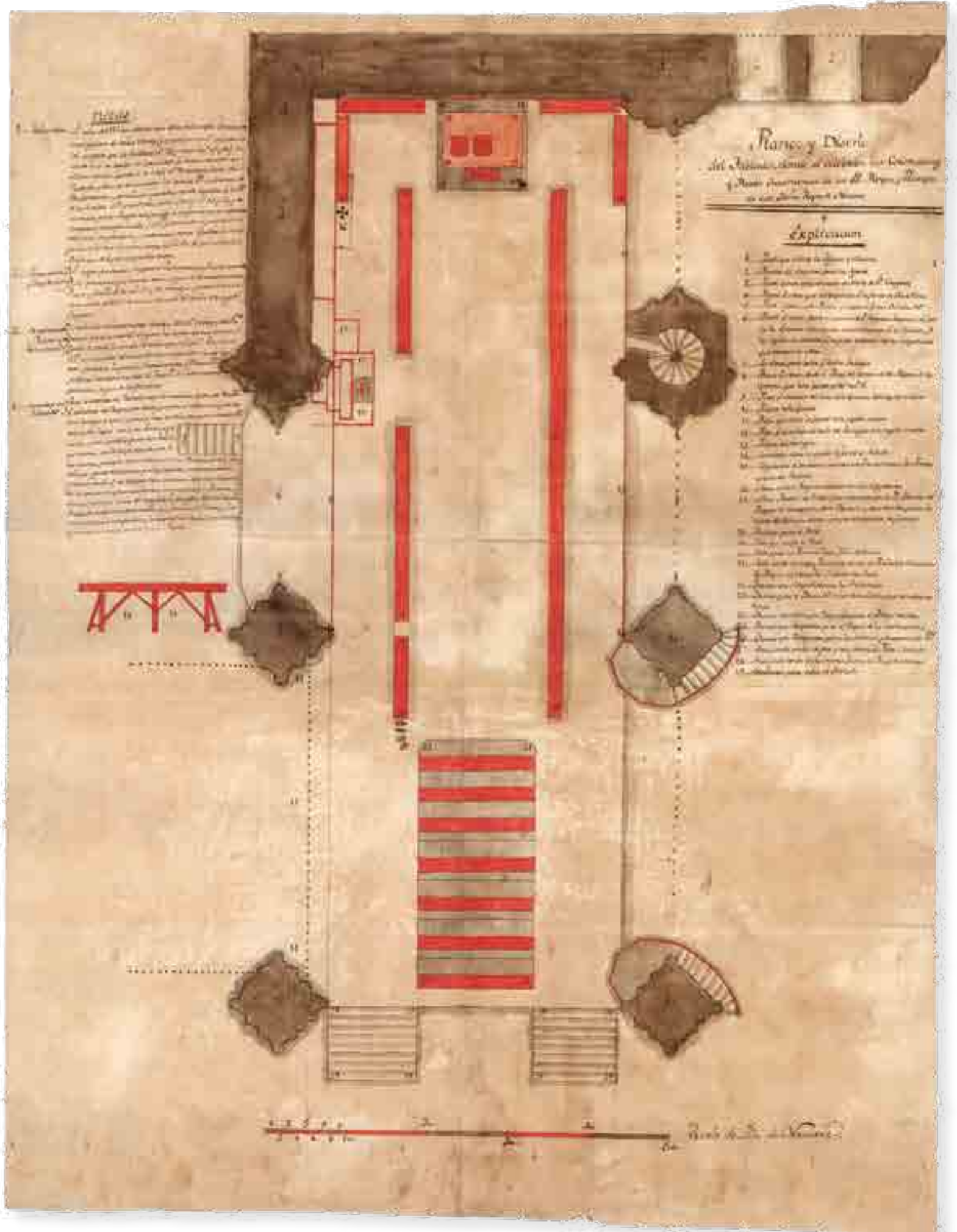
En 1586, con más tiempo para los preparativos, el virrey y los Tres Estados prepararon conjuntamente la segunda ceremonia inaugural, que se repitió con cambios accesorios

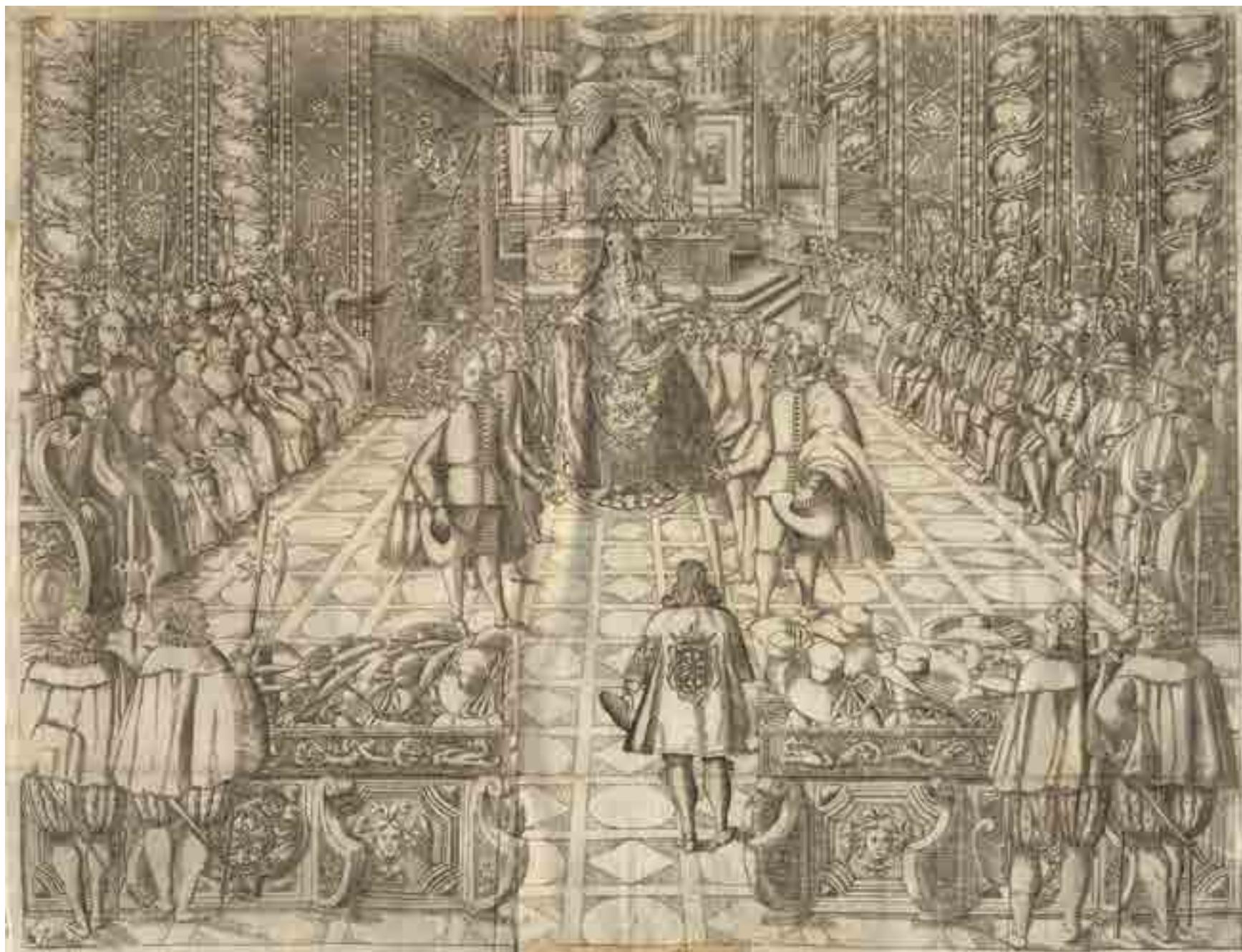
hasta 1817. En el crucero de la catedral de Pamplona, entre las rejas del presbiterio y del coro, se levantó un tablado, al que subieron el virrey y los Tres Estados. Los ministros de los tribunales reales, formando cuerpo con el virrey, flanquearon el escaño bajo dosel donde se colocó su asiento, en la cabecera. Los Tres Brazos se sentaron en sus bancos: los eclesiásticos, a la derecha, en un banco corrido, que afrontaba con otro banco corrido, el de la nobleza, colocado a la izquierda, mientras los de las «universidades» se colocaban frente al virrey en bancos «atravesados», uno detrás de otro. Esta disposición en forma de cuadrilátero era común a muchas instituciones similares en Europa, y visibilizaba una cabeza y un cuerpo, con dos brazos principales y unas extremidades inferiores. El tablado de 1586 resultó pequeño y en sucesivas ocasiones (1611 y 1632) se triplicó hasta ocupar desde el ambón del evangelio hasta el muro del claustro, como vemos en el plano de 1757.

En poco menos de un siglo (1494-1586), la escenificación de los juramentos recíprocos cambió más que el texto o que sus protagonistas. Del presbiterio, junto al altar mayor y tras de una reja, se pasó al crucero, un espacio menos clerical y más abierto. Nada sabemos de un escenario efímero preparado para los juramentos bajomedievales y, aunque podamos suponerlo, los libros de Comptos, tan minuciosos reflejando los gastos, no lo mencionan. ¿Habría habido un cadalso para elevar los tronos de los reyes?: ¿dónde y cómo habrían asistido y participado en esta ceremonia los Tres Estados? En cualquier caso, lo relevante es un cambio de fondo. Después de la conquista desapareció el coronamiento, una ceremonia preparada por y para el rey, y el juramento recíproco recobró centralidad y la exclusividad antigua. El tablado de la jura expresó la comunidad política del virrey y el reino, que se visibilizaba también en las aperturas y cierres de Cortes: todos sobre el mismo tablado, participaban

Plano y diseño del tablado donde se celebraban las coronaciones y reales juramentos de los señores reyes y príncipes de este Ilustrísimo Reino de Navarra (hacia 1757). Archivo Real y General de Navarra.







Levantamiento del rey sobre el pavés ante las Cortes de Navarra. Grabado de Dionisio de Ollo, inserto en el prólogo publicado por Antonio Chavier en *Fueros del reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz unión con el de Castilla*, Pamplona, Martín Gregorio de Zabala, 1686.

en la misma misa, dialogaban, prometían, etc.

Y los vemos acompañados y rodeados por un público que asiste sin participar, pero cuya presencia gana importancia con el tiempo. El grabado de Dionisio de Ollo (1686) los representa encaramados al tablado, detrás de los bancos de clero y nobleza, quizás en número creciente porque, desde mediados del XVIII, hubo de arbitrarse un sistema de control para seleccionar este público de primera fila.

Cuando Felipe II y Felipe IV acudieron ante las Cortes de Pamplona, de paso hacia Aragón en 1592 y 1646, junto con sus herederos, para que estos ratificaran el juramento que un virrey ya había prestado en su nombre (en 1586 y en 1632), la ceremonia fue muy diferente. Sólo el rey subió al tablado, rodeado de sus ministros navarros y de su cohorte madrileña, que permanecieron en pie. En cierto momento, dos representantes de cada Brazo subieron para hablar o escuchar: los demás asistieron en sus



bancos sobre el suelo, a otro nivel, y no participaron en la misma eucaristía, ni abrieron la boca para nada.

El plano de 1757 afirma representar «*el tablado donde se celebran las coronaciones y reales juramentos de los señores reyes y príncipes*», y el conocido grabado de 1686 figura el levantamiento sobre el pavés de Carlos II. Ambos falsean la realidad y sugieren una continuidad y una antigüedad sin fundamento, quizás porque traslucen una añoranza insatisfecha. Sin embargo, la complejidad de este enorme tablado y las ceremonias que se representaron sobre él nos dicen mucho sobre un reequilibrio paulatino, más moderno, entre rey y reino tras la incorporación a la Monarquía de España. Este ceremonial se repitió lo suficiente como para quedar grabado indeleblemente en la memoria comunitaria de los navarros. Lo habitual fue el juramento del príncipe heredero: presencial el de Felipe [II] (1551), y todos los demás por poderes (1586, 1611, 1632, 1716, 1725, 1757, 1766, 1795 y 1817), aunque Felipe III y Baltasar Carlos ratificaran en persona un juramento previo (1592, 1646). Carlos II, Felipe V y Carlos III, porque no habían jurado como herederos, tuvieron que hacerlo como reyes, aunque ninguno presencialmente (1677, 1701, 1766). Lo sorprendente, y creativo, es que Fernando VI, Carlos IV y Fernando VII juraran dos veces, una como herederos y otra como reyes.

Tales juramentos recíprocos no se sostuvieron sobre una exigencia legal o una concepción de la realeza y del reino muy diferentes, en esencia, de la bajomedieval. Los Evreux y los Foix, como los Habsburgo y los Borbón, o sus coetáneos europeos, se consideraron reyes por derecho natural (en definitiva, por la gracia de Dios): no eran reyes porque juraran los fueros, sino que juraban los fueros porque eran reyes. Y, sin embargo, virreyes y Cortes colaboraron en la preparación y organización conjunta de las juras desde 1586, algo que hubiera sido



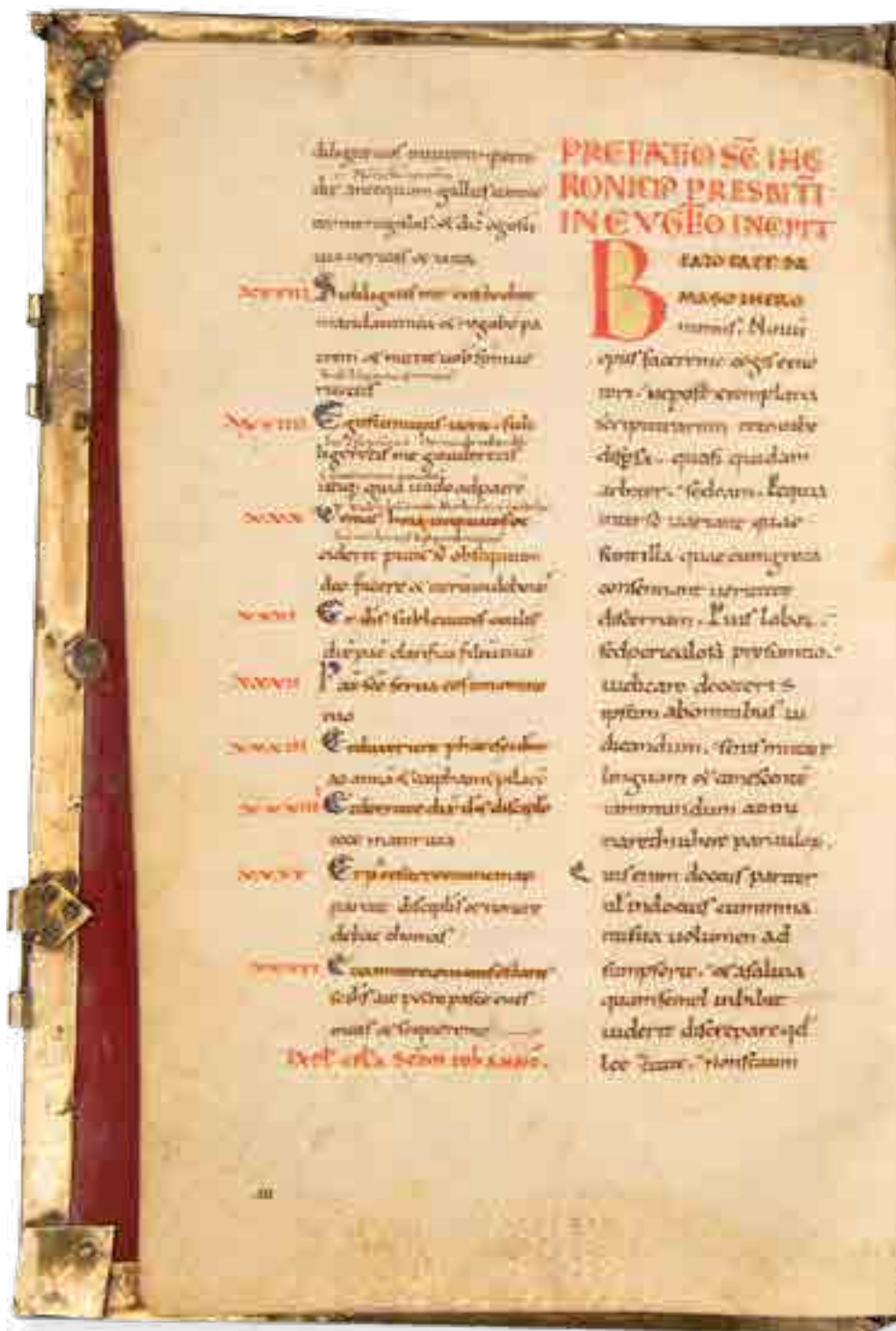
incomprensible para Carlos III el Noble. La imagen del virrey y los Tres Estados sentados y actuando recíprocamente sobre el mismo tablado es la mejor metáfora de una renovada comunidad política, que pudo representarse en once ocasiones entre 1586 y 1817, y se recordó muchas más.

El acto en sí era muy sencillo. Después de los prolegómenos, se procedía a un doble juramento, que era recíproco e inmediato, a diferencia de lo que ocurría en Castilla o, de

*Juramento que el Serenissimo Don Phelippe V deste nombre, Principe natural heredero deste Reyno de Navarra, nuestro señor, hizo al dicho Reyno y tres Estados del. Y el que los dichos tres Estados hizieron a su Alteza, en esta ciudad de Pamplona el año 1592. Pamplona, Pedro Porrallis de Anvers, 1592. Archivo Real y General de Navarra.*

otra manera, en Aragón. El virrey (el rey), de rodillas, juraba al reino un texto que se leía en alta voz, y de inmediato los miembros de los Tres Estados, de uno en uno, juraban al rey (virrey) otro de respuesta. A continuación, se procedía a un besamanos de reconocimiento. Los textos permanecieron inmutables tres siglos, pero los desfiles procesionales de entrada y salida hablan de cambios y disputas. El virrey se hizo acompañar, desde su palacio hasta la catedral y vuelta, de un imponente cortejo, reforzando su imagen de poder y como capitán general: los tribunales reales (Consejo, Corte Mayor y Comptos) y otros ministros principales (Tesorero, Procurador Patrimonial, Alguacil Mayor, Protonotario, Rey de Armas), los oficiales de la guarnición y otros militares veteranos. Y el reino empezó a acudir desde su Sala de la Preciosa (1632) cada vez mejor organizado como tal, con sus oficiales (secretario, síndicos) y haciéndose preceder de sus mazas de plata.

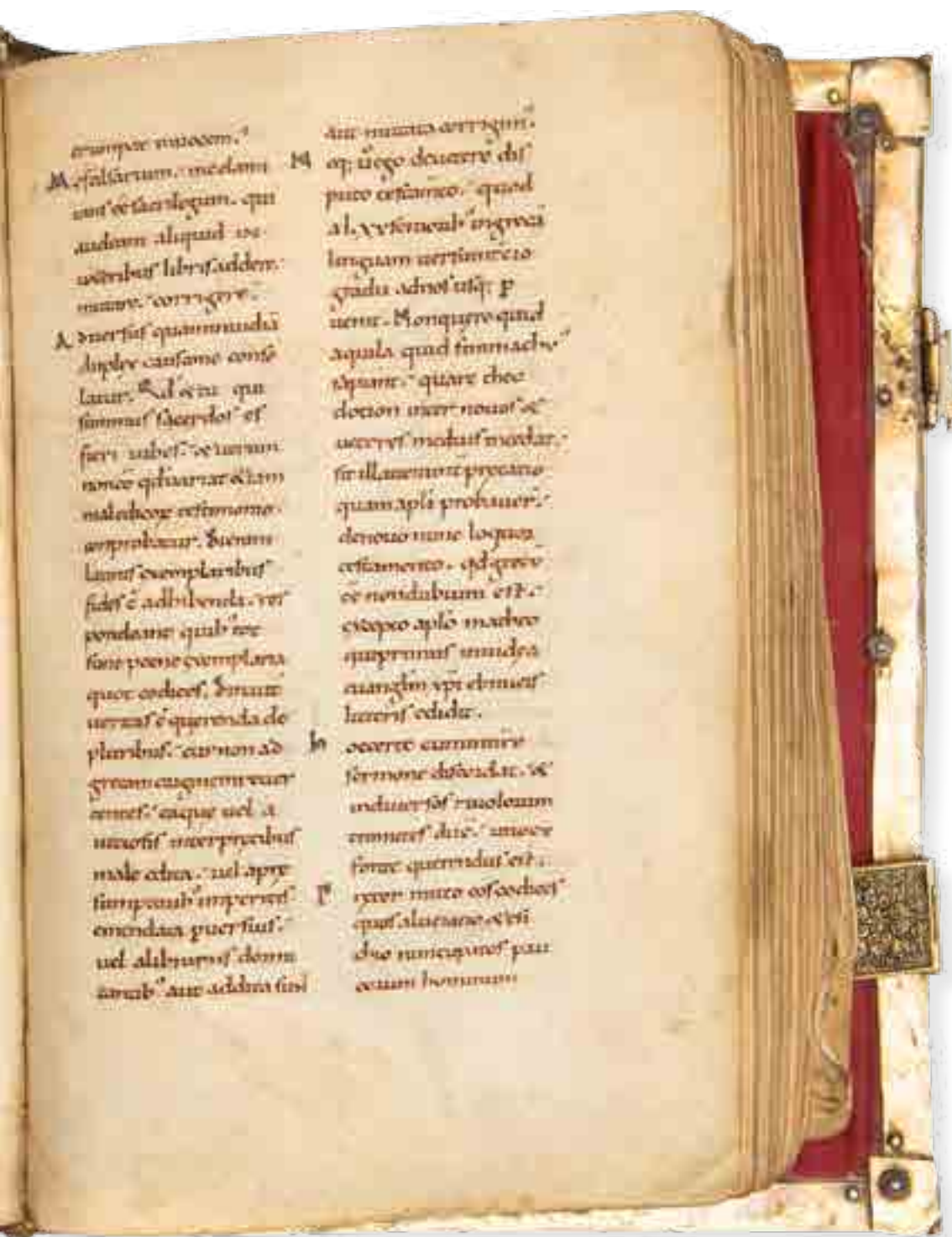
La Cámara de Comptos ocasionó los mayores desencuentros, porque el reino quiso expulsar de la ceremonia a sus oidores, de menor categoría social que los letrados de los otros tribunales, y lo consiguió entre 1632 y 1716. Los Tres Estados presionaron para que el virrey acudiera acompañado solamente por miembros de las Cortes, y lo lograron desde



1692 en las ceremonias de apertura y cierre del solio, pero no en las de juramento mutuo. Entendían que aquella era ceremonia «de la mayor soberanía», por lo que

«no parece cabe el que ninguna comunidad, y mucho menos ningunos particulares, puedan hacer línea con el vuestro ilustre visorrey en su





Evangelario de plata de la catedral de Pamplona (segundo tercio del siglo XVI), que contiene un código medieval en pergamino con el texto de los Evangelios y otros textos. Sobre él se juraban los Fueros. Archivo Catedral de Pamplona. Foto J. L. Larión.

representación, ni que pueda mediar ni concurrir en función tan singular y especial como entre Vuestra Majestad y el Reino».

La otra gran ceremonia constitucional en Navarra, la apertura y el cierre del «solio» de las Cortes, tropezó con este mismo problema. Juan III y Catalina asistieron a la

sesión inaugural de cada asamblea para hacer pública su «proposición» (lo que pedían como ayuda, y lo que ofrecían a cambio), y quizás sus predecesores hicieron lo mismo y también se presentaron solos ante el Reino en tan solemne ocasión. No está claro que acudieran al concluir la reunión para recibir el documento del servicio o donativo. Los virreyes desde 1514, sin

embargo, se hicieron acompañar, en ambas ocasiones, de los tribunales y de otros ministros en aperturas y cierres, que se repitieron en 79 ocasiones entre 1513 y 1828, con creciente solemnidad y relevancia política.

Cuando el Reino completaba sus preparativos (examen de poderes, control de derechos de asiento, naturalizaciones previas), enviaba recado al virrey en su palacio para que acudiese a la Sala de la Preciosa de la catedral en Pamplona. Los desarrollos ceremoniales, en el palacio real y en la sala del reino, y las disputas sobre ellos, nos recuerdan los complejos matices y los intereses contradictorios que se dilucidaban en todo lo que se celebraba. En 1520, por ejemplo, se nos presenta al virrey duque de Nájera «*estando sentado por tribunal*» frente de los asistentes, porque las Cortes tenían también esa función de restablecer la justicia; ¿debemos sospechar que otra disposición de los bancos tardara en dar la imagen de una asamblea parlamentaria? Los navarros se quejaron, a finales del XVII, porque el virrey acudía vestido de militar (de forma ostentosa y singular, con joyas, plumas, colores) y no de golilla como la mayoría de los asistentes.

Pero la principal queja se planteó porque el virrey se hacía acompañar de los tribunales reales, tanto en su palacio como en la sala. El obispo Sandoval, como presidente de las Cortes, lo expresó así en 1617:

«O por introducción o por descuido, de algunos años a esta parte se han introducido, con color de acompañar al señor virrey, sin ser parte ni tener que ver en las Cortes, los del Consejo de este reino, el día que se proponen y el en que se disuelven».

En 1692 se consiguió por ley que el virrey acudiera y regresara flanqueado solamente por doce miembros de sus Tres Estados, primero a caballo y después en carruajes, con una solemnidad creciente.

En una Sala de la Preciosa cada vez mejor engalanada, el virrey se sentaba en un solio bajo dosel, donde lucía el escudo de Navarra. Además de los poderes reales, en la apertura se leía un discurso político solemne, en que el virrey exhortaba a la generosidad de los navarros y justificaba los enormes gastos que el monarca afrontaba para su seguridad y por defender la religión católica. La ceremonia de cierre, muy similar, se centraba en el peculiar juramento de los fueros que el virrey prestaba «*en ánima suya*». A diferencia de otros virreyes, el de Navarra no juraba los fueros al llegar y para ejercer su oficio, hasta que el reino se empeñó en ello en 1642. Quisieron los navarros que, al día siguiente de tomar posesión, cada virrey jurara los fueros por él mismo, remedando lo que hacía el rey, y que se hiciera en la catedral y «*a la Diputación [...] por ser juramento que mira únicamente lo que es tocante a él [el reino] y su Diputación*»; y que todo ello se organizara «*con la debida solemnidad*». Pero el rey decretó que este juramento se hiciera en el Palacio Real, y que la Diputación asistiera como invitada, nada más.

La tercera ceremonia constitucional resultó una innovación de matriz castellana, ensayada en 1556 y asentada desde 1598, que quizás llegó a superar a las dos anteriores en vitalidad e impacto social. En 1556 el Consejo de Navarra tramitó la orden que dio el de Castilla para que en toda aquella corona se levantasen pendones en nombre de Felipe II por la abdicación de su padre. La ceremonia, muy sencilla, consistía en pregonar y aclamar el nombre del nuevo rey, y en tremolar un pendón con sus armas, todo ello en el contexto de una cabalgata cívica, complementada con otras funciones festivas. Las Cortes y su Diputación, en nombre del «pueblo de Navarra», protagonizaron nueve ceremonias de aclamación y levantamiento de pendón del reino (1598-1830), algo que en Castilla (o en la Corona de Aragón desde el siglo XVIII) organizaron particularmente



sus ciudades. Todas se desarrollaron en Pamplona, aunque su condición de comunidad política reciente, desde el Privilegio de la Unión de 1423, dificultaba su reconocimiento como capital por las otras ciudades, de modo que reino y ciudad rivalizaron tanto como se imitaron. La ciudad levantaba pendones por el nuevo rey un día después de que lo hiciera el reino, porque todas tenían prohibido adelantarse. En las ceremonias de aclamación observamos cambios significativos: desde mediados del XVIII anteponen la numeración navarra del rey a la castellana y exhiben solemnemente sus retratos; y desde 1724 decidieron vestir de militar y no con la golilla tradicional. La función popular de las proclamaciones se enriqueció con desfiles cada vez más nutridos, incluso con disfraces, y con luminarias, fuegos artificiales, toros, refrescos, etc.

Después de la incorporación a Castilla, los reyes viajaron a Navarra sólo en circunstancias extraordinarias de guerra o de inquietud interna (1523, 1542, 1592, 1646, 1706, 1719, 1828). Las ceremonias que organizó Pamplona (o Tudela, o Estella) no pueden compararse, en cuanto a relevancia constitucional, con la importancia foral y política que tenían las 'entradas reales' en Zaragoza, Barcelona o Valencia, de larga tradición bajomedieval, probablemente por la debilidad de sus gremios y burguesía, y por la fortaleza de la nobleza banderiza. En las dos visitas más solemnes, la

de Felipe II en 1592 y la de Felipe IV de 1646, ambas de un marcado tono militar, la ciudad ocupó un lugar poco relevante en comparación con las otras corporaciones políticas del reino.

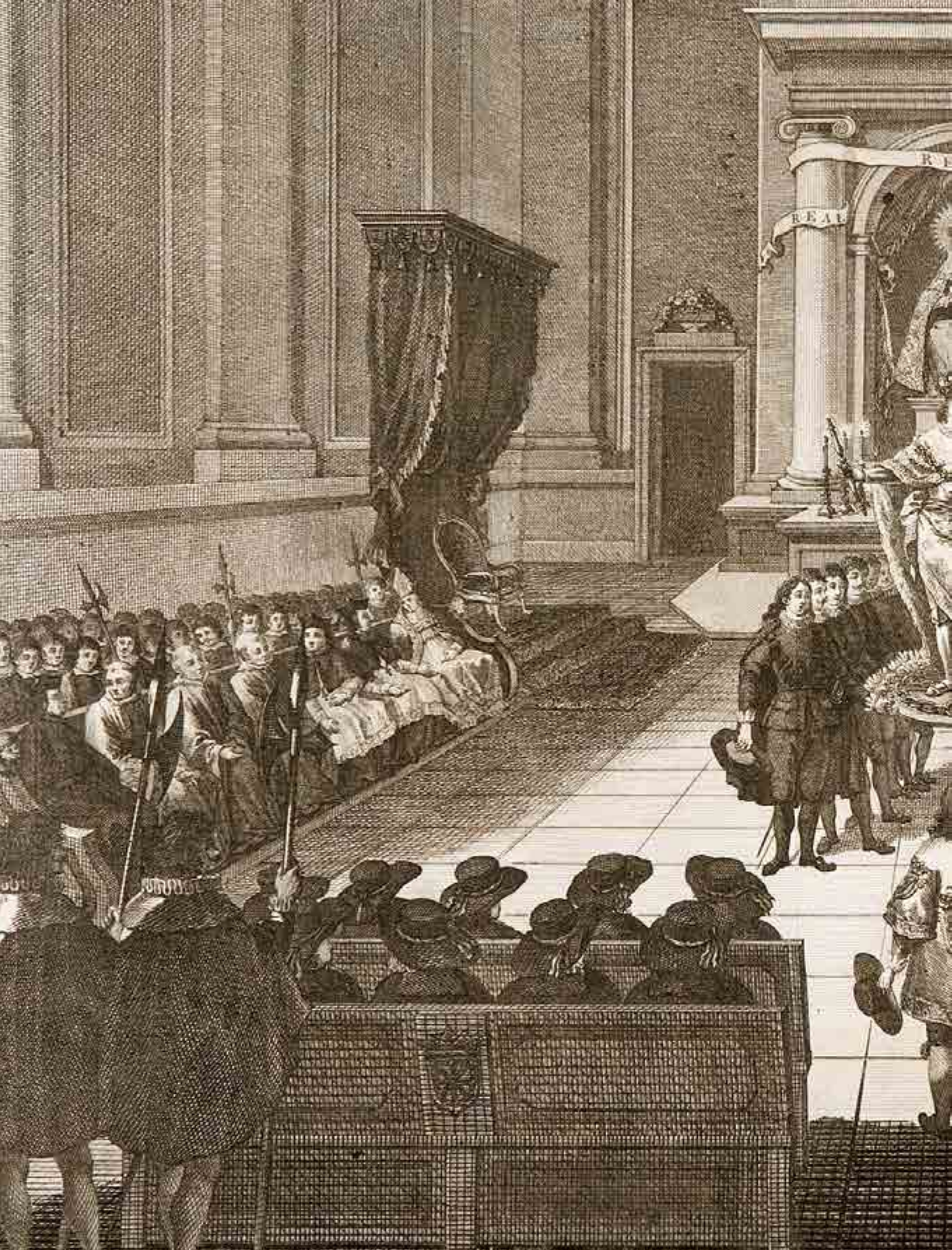
## BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA RUIZ, A., *Pampilona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2020.
- FLORISTÁN IMÍZCOZ, A., «Coronamientos y juramentos reales en Navarra (1494-1551): un proceso de adaptaciones», *Príncipe de Viana*, 273, 2019, pp. 2-16.
- HUICI GOÑI, M.<sup>a</sup> P., *Las Cortes de Navarra durante la Edad Moderna*, Madrid, Rialp, 1963.
- MARTINENA RUIZ, J. J., «Ceremonial de las presencias reales», en A. Martín Duque (dir), *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, vol II, pp. 41-52.



Mazas procesionales del Reino, conservadas en el palacio de la Diputación de Pamplona, obra del platero Miguel Cerdán y de su yerno García de Zabalza, 1604.









# LAS INSTITUCIONES DE UN REINO



NOVISSIMA RECOPIACION  
DE LAS LEYES  
DE EL REINO  
DE NAVARRA,

HECHAS EN SUS CORTES GENERALES DESDE EL  
año de 1512. hasta el de 1716. inclusivè.

*QUE CON ESPECIAL ORDEN DE LOS TRES ESTADOS HA  
coordinado el Licenciado Don Joachin de Elizondo, Sindico, y Diputado que fuè del  
mismo Reino, Oidor Tozado de la Camara de Comptos, y ahora Oidor del Real  
Consejo, infiriendo en la Recopilacion de los Sindicos, y à los Titulos à  
que pertenecen todas las promulgadas en el referido tiempo.*

Y DEDICA

AL MISMO ILUSTRISSIMO REINO, Y A SUS TRES ESTADOS.

TOMO SEGUNDO.



En Pamplona: En la Oficina de Joseph Joachin Martinez.



# LAS CORTES Y LA DIPUTACIÓN: LA REPRESENTACIÓN DEL REINO

MERCEDES GALÁN LORDA  
Universidad de Navarra

**Las Cortes eran el órgano de representación popular que surgió en los reinos o coronas occidentales en la baja Edad Media. Se entienden constituidas las Cortes desde el momento en que un rey convocaba de forma periódica a representantes de la nobleza, del clero y de las ciudades.**

A medida que los distintos reinos fueron consolidando sus fronteras y que se produjo, principalmente a partir del siglo XII, el renacer de las ciudades, los reyes fueron conscientes de la importancia de contar con los representantes de éstas, en particular para obtener el pago de los impuestos necesarios para el sostenimiento del reino.

Los reyes ya contaban, desde comienzos de la Edad Media, con el asesoramiento de magnates del clero y de la nobleza en su Corte, pero desde el momento en que convocaron junto a ellos a representantes de las ciudades se considera que quedaron constituidas las Cortes. Por esa razón, puede afirmarse que las Cortes tienen su origen en la Curia Regia o *Palatium Regis*, la institución de magnates que asesoraba al rey.

En Navarra este hecho se produjo a partir de 1231, año en que fueron convocados representantes de las ciudades en un acontecimiento de singular importancia: el prohija-

miento de Sancho el Fuerte con el rey aragonés Jaime I.

Sin embargo, la presencia de los representantes de las ciudades fue discontinua hasta 1274, aunque fueron convocados en momentos relevantes para la vida del reino, como para jurar a Teobaldo II a la muerte de Teobaldo I (1253), o para designar al gobernador del reino al morir Enrique I (1274).

## COMPETENCIA DE LAS CORTES: EL JURAMENTO REGIO COMO EXPRESIÓN DEL PACTISMO

Las Cortes, ya en el siglo XIII, funcionaban con regularidad como institución encargada de recibir el juramento regio y, a su vez, de jurar al rey. Este juramento mutuo rey-reino es el fundamento del pactismo en Navarra. El contenido del juramento que debía hacer el rey se recogía en la primera ley del *Fuero General de Navarra*.

El rey, antes de ser alzado, debía jurar a su pueblo que lo iba a «tener» o regir conforme a derecho, lo que implicaba que el propio rey quedaba sujeto a la ley; que iba a mejorar sus fueros y no empeorarlos; que iba a «deshacer las fuerzas» o reparar los agravios o actuaciones del rey o de sus oficiales contrarias a los fueros; y que repartiría los bienes de la tierra,

Grabado que representa la «Coronación y levantamiento del Rey de Navarra sobre su Escudo», dibujado por Antonio Rodríguez y grabado por Manuel Albuérne para la edición del *Fuero General de Navarra* de 1815. Colección particular [pp. 134-135].

*Novissima Recopilacion de las leyes de el Reino de Navarra*, por Joaquín de Elizondo. Pamplona, 1735. Foto J. L. Larrión.

entendiendo por tales tanto bienes como cargos públicos, con los naturales del reino. De acuerdo con este último compromiso, se señalaba a continuación, en la misma ley, que si el rey fuese extranjero no podría designar más de «cinco en bailía» o más de cinco extranjeros para desempeñar cargos públicos en el reino.

Una vez realizado este juramento, el rey era alzado sobre un pavés por los doce ricoshombres, diciendo tres veces «real, real, real», en una ceremonia que tenía lugar en presencia de las Cortes, cuerpo político que representaba al reino.

La trascendencia de esta ceremonia era tal, que se describe con detalle en la referida ley primera en el *Fuero General de Navarra*, el texto más representativo del derecho medieval navarro. Este fuero fue editado por primera vez, junto con las leyes de las Cortes navarras, en la recopilación oficial de leyes de Antonio de Chavier (1686). En esta recopilación se recoge precisamente el famoso grabado realizado por Dionisio de Ollo, secretario del tribunal eclesiástico del obispado de Pamplona. El grabado recoge el momento en el que el rey, tras prestar el juramento a que se ha hecho referencia, era alzado sobre el pavés y aclamado, estando presentes los representantes de los tres Estados (clero, nobleza y burguesía), reunidos en Cortes.

Otro grabado, que representa el mismo momento, aunque adaptado a la estética del siglo XIX, se incluyó en la edición del *Fuero General* de 1815 para ilustrar esa ley primera que recoge el pacto rey-reino. Lo dibujó Antonio Rodríguez, fue grabado por Manuel Albuérne y lleva por título «Coronación y levantamiento del Rey de Navarra sobre su Escudo».

La imagen de este momento del alzamiento real en presencia de las Cortes ha sido, a lo largo del tiempo, símbolo del pactismo navarro, de ese acuerdo o pacto entre el reino y el rey.



Además de recibir el juramento regio y, a su vez, de jurar al rey, las Cortes en su papel de representación del reino velaban en particular por el respeto a las leyes, usos, fueros y costumbres del reino. Por esta razón, las Cortes participaban en la elaboración de leyes y se encargaban de solicitar los reparos de «agravios».

La actividad legislativa de las Cortes navarras se desarrolló desde el primer momento, aunque no se conserven las actas de las Cortes medievales. En cambio, sí se conservan y han sido editadas las actas de las reuniones de Cortes celebradas a lo largo de la Edad Moderna, desde comienzos del siglo XVI hasta la última reunión que tuvo lugar en 1828-29.

Además de la lectura de las actas, la tarea legislativa de las Cortes navarras puede





Ley primera del *Fuero General de Navarra*. En esta ley se describe la ceremonia de juramento y alzamiento del rey de Navarra, y se hace referencia al primer Consejo del rey y sus funciones. Códice del siglo XIV, precedente de la antigua Cámara de Comptos. Archivo Real y General de Navarra.

zaba con la proposición regia, en la que se recogían las peticiones del monarca. La petición habitual, una vez se había hecho el juramento del rey correspondiente, era el pago del donativo o contribución que debía aportar el reino, de forma que el interés que los reyes tenían en la convocatoria de Cortes era fundamentalmente el conseguir fondos para el sostenimiento propio y el del reino.

A su vez, el reino aprovechaba la ocasión para plantear los asuntos que le preocupaban, hacer propuestas de ley y solicitar el reparo de los agravios que se hubiesen producido. Eran peticiones recurrentes que los oficios o cargos públicos fuesen ocupados por naturales, haciéndose referencia en particular a los jueces y solicitando el correspondiente reparo de agravio cuando los nombramientos recaían en personas no naturales del reino; que los asistentes a las Cortes también fuesen naturales del reino; que no se sacasen procesos del reino; que los naturales no fuesen juzgados fuera del reino; o que las cédulas y leyes de visita no contraviniesen los fueros o derecho del reino, como peticiones de carácter más general.

Entre las quejas o solicitudes concretas, que también se reiteraban, cabe destacar el que la «gente de guerra» o el ejército tomaba bastimentos sin pagar, o la petición de establecimiento de una universidad en Pamplona. También, en particular en el siglo XVIII, la dilación en convocar una reunión de Cortes.

Lógicamente, cada etapa tenía sus problemas, que quedaban reflejados en las actas de Cortes.

También se atendían peticiones de particulares, tramitadas a través de la «ratonera», una especie de buzón de sugerencias.

Al menos desde finales del siglo XV las Cortes se reunían anualmente y en esa época comenzó a regularizarse la redacción de actas. Pero, también en ese siglo, las Cortes se vieron afectadas, como otras instituciones, por el enfrentamiento entre agramonteses y beaumonteses hasta el punto de que hubo

conocerse a través de las dos recopilaciones oficiales de leyes de Cortes que se hicieron en la Edad Moderna: la ya referida de Antonio de Chavier (1686) y la de Joaquín de Elizondo (1735). Las leyes elaboradas en las reuniones de Cortes posteriores a esta última obra se recogieron en los *Cuadernos de leyes y agravios reparados*, publicados en el siglo XIX.

Estos textos permiten comprobar que la actividad de las Cortes navarras fue amplia.

### DESARROLLO DE LAS CORTES: PERIODICIDAD, ASISTENTES Y TEMAS MÁS HABITUALES

En las reuniones de Cortes se trataban los asuntos más relevantes de la vida del reino. La reunión era convocada por el rey y comen-



Detalle con el rey de armas en el grabado de Dionisio de Ollo de la edición de los *Fueros y Leyes de Navarra* de Chavier, Pamplona, 1686. Colección particular.

convocatorias separadas de Cortes. La unidad volvería a esta institución a partir de 1494, con la presencia en el reino navarro de los reyes Juan de Albret y Catalina de Foix.

Hubo años, a finales del siglo XV y principios del XVI, en que se celebraron dos reuniones de Cortes, pero lo previsto era una reunión anual. Sin embargo, desde mediados del siglo XVI, las convocatorias se fueron dilatando. En el siglo XVI se celebraron cuarenta y una reuniones, veintiuna en el siglo XVII, diez en el XVIII y dos en el siglo XIX.

Las reuniones, si eran más solemnes porque tenía lugar un juramento real, se celebraban en la catedral de Pamplona, presididas por la imagen de Santa María la Real. En otras ocasiones, tenían lugar en la librería vieja de la catedral o, cuando se habían convocado fuera de Pamplona, en las correspondientes casas del concejo.

En cuanto a los asistentes a Cortes, el grupo menos numeroso fue el de los representantes del clero, integrado por el obispo de Pamplona, a veces acompañado por otros obispos (de Bayona, Dax o Tarazona), los abades de los monasterios principales (Fitero, Irache, Iranzu, La Oliva, Leire, Urdax), el prior de Roncesvalles y otros cargos eclesiásticos destacados. En cambio, el brazo nobiliario fue el más numeroso, destacando la libertad del rey para convocar a quienes estimase oportuno. Las ciudades representadas fueron incrementándose con el paso del tiempo, llegando a ser treinta y ocho las «buenas villas» o ciudades con representación en Cortes.

En representación del rey acudía el virrey, que asistía sólo a las sesiones de apertura y de clausura. Además de encargarse de la convocatoria en nombre del rey, le correspondía también hacer la *proposición*, que contenía los puntos que el rey quería que se trataran en la reunión.

Las Cortes contaban con personal especializado: un secretario, que asistía a las sesiones y se encargaba de redactar las actas; unos síndicos o letrados que ejercían la función

consultiva y emitían dictámenes; depositarios del vínculo; y porteros o ujieres. También hubo un rey de armas, encargado del registro de los blasones. En 1654 se creó el cargo de cronista del reino, nombrándose al primero, don José de Moret, por acuerdo de 29 de mayo de ese año.

La personalidad de las Cortes navarras se fortaleció especialmente desde la incorporación a la Corona de Castilla que tuvo lugar en 1515. Eran las Cortes, como representación del reino, las que se encargaban de recordar al rey su juramento de respeto a los fueros, leyes, usos y costumbres del reino, así como de reclamar los reparos de agravio. En esta función de defensa del derecho del reino destacan algunas importantes concesiones que las Cortes lograron del rey. Es el caso del «*obedézcase pero no se cumpla*», solicitado a Fernando el Católico en 1514, de manera que las cédulas reales contrarias a las leyes del reino fuesen obedecidas o acatadas (con el acto simbólico de ponérselas sobre la cabeza), pero no cumplidas. Esta concesión se ha considerado precedente del «*derecho de sobrecarta*» otorgado en las Cortes de Sangüesa en 1561 y que consistía en el visto bueno que el Consejo Real de Navarra otorgaba a las provisiones y reales cédulas que no se opusieran a las leyes y fueros del reino. Previamente, en la reunión de Cortes celebrada en Estella en 1556 se había señalado la necesidad de controlar la legislación real.

Esta función de defensa del derecho del reino era consecuencia del carácter *principal* de la incorporación de Navarra a la Corona de Castilla, carácter que las Cortes se encargaron de remarcar y preservar desde que se recogió en el juramento hecho por Carlos I en 1516.

Una de las implicaciones de esa unión principal era que Navarra se incorporaba «*de igual a igual*», lo que se refleja de forma muy expresiva en el carácter *contractual* que las Cortes atribuyeron a las leyes navarras a lo largo de la Edad Moderna.





### **LA DIPUTACIÓN, ÓRGANO EJECUTOR DE LAS CORTES**

Directamente vinculada a las Cortes estaba la Diputación, al ser el órgano ejecutor de las resoluciones de Cortes.

Es lógico suponer que hubo una Diputación desde el origen mismo de las Cortes, ya que, una vez concluida la reunión, sin duda se designarían unos comisionados o diputados encargados de llevar a la práctica lo acordado y de supervisar su cumplimiento.

Aunque ésta era la función de la Diputación en sentido estricto, puede afirmarse que junto

a ella existieron otros tipos de diputación: la Diputación que se designaba al comienzo de una reunión de Cortes para atender lo que se ofreciese a lo largo del desarrollo de la reunión; así como diversas diputaciones o comisiones encargadas de asuntos concretos en una reunión de Cortes (por ejemplo, de la reforma de los fueros; de la redacción de aranceles; de ordenanzas de médicos o de mercaderías; de pesos y medidas; o de la creación de una universidad, entre otros temas).

La Diputación del Reino en sentido propio era la que actuaba entre una y otra reunión

Plancha para estampar el grabado que representa la «Coronación y levantamiento del Rey de Navarra sobre su Escudo», dibujado por Antonio Rodríguez y grabado por Manuel Albuérne para la edición del *Fuero General de Navarra* de 1815. Archivo Real y General de Navarra. Foto J. L. Larrión.

de Cortes, encargándose de ejecutar lo acordado. Esta Diputación se institucionalizó en Navarra en virtud de auto de las Cortes navarras de 4 de agosto de 1569. En este auto se dispuso que hubiese de Cortes a Cortes una Diputación de seis miembros, dos de cada brazo que, junto con los síndicos, se encargaría de los asuntos del reino. Uno de los seis miembros estaría en la corte del rey con carácter permanente y vendría a informar al reino al comienzo de una nueva reunión de Cortes, volviendo después a la Corte. Serían los otros cinco diputados, junto con los síndicos, quienes decidirían qué cuestiones se le encomendaban. Se señalaba para el diputado enviado a la corte un salario anual.

Esta figura del diputado desplazado a la corte se acabó denominando «*agente del reino en Madrid*» y su institucionalización, como puede advertirse, se produjo de forma simultánea a la de la Diputación.

A pesar de lo establecido en el auto de 1569, en ese mismo año se introdujeron dos excepciones: la primera fue que los seis diputados elegidos pertenecían al brazo militar y, la segunda, que en esa ocasión «*por justos respetos*» se determinó que actuarían como diputados los dos síndicos. Realmente los síndicos habían actuado como diputados de Cortes a Cortes en momentos anteriores: así

había sido en 1531, 1538 y 1550-51, acumulándose a su función de síndicos o asesores la de diputados de Cortes a Cortes.

Dadas las excepciones establecidas en relación a lo dispuesto en el auto de 1569, se considera establecida la Diputación del Reino en Navarra en 1576, año en el que se dispuso que la Diputación designada al comienzo de la reunión de Cortes para atender lo que surgiese durante su desarrollo sería prorrogada en su mandato para cuando las Cortes finalizasen y hasta la siguiente reunión. Esta es la razón por la que la Diputación pasó a considerarse «permanente» y se considera institucionalizada como tal en 1576.

Sin embargo, antes de 1576, hubo antecedentes de la Diputación de Cortes a Cortes. En 1542 se designó una comisión de seis miembros, dos de cada brazo, encargada de solicitar el reparo de los agravios hasta la siguiente reunión de Cortes. También en las Cortes de 1545-46 se designaron cuatro diputados con esta misma función.

La Diputación nombrada en 1576 se componía de cinco miembros, número habitual en las diputaciones que se designaban al comienzo de una reunión de Cortes y también el que se había establecido en el auto de 1569 al descontar la figura del diputado que se trasladaría como «agente» a la corte. Sin embargo, diez años después se mencionaban ya siete diputados, número que permaneció constante con algunas excepciones.

Su composición, como órgano delegado de las Cortes, era también estamental. Formaban parte de la Diputación un miembro del brazo eclesiástico, dos del brazo militar y cuatro representantes de las ciudades. Los representantes de las ciudades contaban con dos votos y se dividían en dos grupos: uno que integraba a dos diputados de Pamplona como cabeza del reino y, otro, constituido por otros dos diputados que representaban por turnos a las cuatro merindades restantes del reino (Estella, Tudela, Sangüesa y Olite). Para

Urnas de votación de las antiguas Cortes de Navarra, realizadas en 1675 por el platero José López Calvo. Palacio de Navarra. Foto J. L. Larrión.







NUEVA RECOPILACION  
DE LEYES DE EL REYNO  
DE NAVARRA

Portada interior de la *Novissima Recopilacion* de las leyes de el Reino de Navarra, por Joaquín de Elizondo. Pamplona, 1735. Foto J. L. Larión.

que el voto fuese válido se requería la conformidad de los dos diputados del mismo grupo.

Además, integraba la corporación un secretario, que era el mismo que el de las Cortes, encargado de redactar los acuerdos y uno de los cargos más relevantes del reino.

Aunque no formaban parte de la corporación, la Diputación contaba con el asesoramiento de los síndicos, escogidos de entre los abogados navarros por la Diputación y confirmados en su cargo por las Cortes, a las que también asesoraban.

La Diputación recibía una *instrucción* muy concreta de las Cortes, a la que debía atenerse en su actuación.

Las sesiones habituales de la Diputación eran las ordinarias. Las sesiones extraordinarias se denominaban «juntas generales» y desde 1644 fueron cuatro anuales, que se celebraban el Domingo de Quasimodo, la víspera de San Fermín en el mes de julio, en la Natividad y el día de San Francisco Javier en diciembre.

También la Diputación participó en el control del derecho regio, probablemente ante la

Libro VIII de Actas de la Diputación del Reino 1743-1744. Archivo Real y General de Navarra. Foto J. L. Larrión.





dilación en la convocatoria de Cortes. Desde 1632 esta institución otorgaba el «pase foral» si la disposición real no contravenía el derecho navarro y, como segundo paso, el Consejo Real otorgaba la «sobrecarta».

La Diputación contó con unas ordenanzas de funcionamiento desde 1592.

El establecimiento del nuevo sistema constitucional, introducido en España por la Constitución de 1812, supuso el fin del Antiguo Régimen, hecho que en Navarra se materializó definitivamente en 1841, si bien la última reunión de las Cortes navarras había tenido lugar en 1828-29, y en 1836 la tradicional Diputación del Reino fue sustituida por una Diputación provincial.

## BIBLIOGRAFÍA

FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J. (dir.), *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829)*, 16 vols., Pamplona, Parlamento de Navarra, 1991-1996.

FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., «El Reyno frente al rey: la larga marcha de las Cortes de Navarra (siglos XIII-XIX)», en E. GONZÁLEZ DÍEZ (dir.) y E. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ (coord.), *Las Cortes de León: cuna del parlamentarismo*, Madrid, Cortes Generales. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018, pp. 229-273.

HUICI GOÑI, M. P., *Las Cortes de Navarra en la Edad Moderna*, Pamplona, 1963.

SALCEDO IZU, J., *La Diputación del Reino de Navarra*, Pamplona, 1969.

Palacio de la Diputación.  
Foto J. A. Goñi. Diario de Navarra.







# LA JUSTICIA DEL REINO: CONSEJO REAL, CORTE MAYOR Y CÁMARA DE COMPTOS

MERCEDES GALÁN LORDA

Universidad de Navarra

**Entre las instituciones más relevantes del** reino de Navarra destacan, junto a las Cortes y la Diputación, los denominados «tribunales navarros»: el Consejo Real, la Corte Mayor y la Cámara de Comptos. Las tres instituciones tuvieron su origen en la baja Edad Media y desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de la vida y del derecho del reino hasta su supresión en 1836.

Estuvieron especialmente vinculados entre sí la Corte Mayor y el Consejo Real, que tuvieron un origen común, aunque acabaron muy claramente definidas sus respectivas competencias. La Cámara de Comptos surgió con independencia de estas dos instituciones, pero desarrolló su actividad judicial de forma subordinada al Consejo Real.

## EL CONSEJO REAL

La primera referencia al Consejo Real en un texto legal navarro es la recogida en la ley primera del *Fuero General de Navarra*, el texto representativo del derecho medieval navarro, redactado en el primer tercio del siglo XIII. La primera ley de este fuero describe la ceremonia de proclamación del rey y señala los casos en que el rey debía contar con el consejo de los «doce ricoshombres» naturales del reino o doce de los más ancianos sabios de la tierra:

para «hacer Cort», es decir, para administrar la máxima justicia, actuando como máximo tribunal; para declarar guerra, paz o hacer tregua con otro rey o reina; así como para cualquier otro hecho «granado» (relevante) o embargo del reino.

Estos doce ricoshombres estaban presentes en la ceremonia de proclamación del rey, ceremonia que constaba de dos partes: juramento y alzamiento. Tras el juramento hecho por el rey, los doce ricoshombres se encargaban de alzar al rey sobre el escudo en presencia de las Cortes. Una vez realizado el alzamiento, los doce debían jurar sobre la cruz y los evangelios que protegerían al rey en su persona, tierra y a su pueblo, y que le ayudarían a mantener los fueros, besando después su mano.

Se trataba de los representantes de las doce casas principales del reino, es decir, de la más alta jerarquía nobiliaria, y eran naturales del reino. Eran beneficiarios de *honorés* o beneficios (tierras, rentas o villas) que podían ceder en prestimonio a otros infanzones, aunque los perdían en caso de traición al rey. La denominación de *ricoshombres* surgió, al parecer, en el siglo XII, empleándose antes la de *príncipes*, *barones* o *señores*.

Su presencia era relevante en la vida del reino ya antes de la elaboración del *Fuero*

Edificio gótico de la Cámara de Comptos en Pamplona. Foto José Ignacio Riezu Boj.

*General*. De hecho, diez de ellos formaron parte de la comisión encargada de poner por escrito los fueros o elaborar el *Fuero General* en 1238, junto con veinte caballeros, diez hombres de órdenes, el rey y el obispo de Pamplona. También los ricoshombres pudieron designar a cuatro de los miembros de la comisión que se encargó del primer mejoramiento o actualización del *Fuero General* en 1330.

Ocho de ellos participaron en la asamblea que se reunió en Puente la Reina en 1328 para decidir el futuro del reino a la muerte de Carlos *el Calvo*.

El nombre de estas casas principales aparece en el *Libro de Armería* del reino de Navarra. El ejemplar que se conserva en el Archivo Real y General de Navarra se considera el más autorizado. Se elaboró hacia 1572 y sería obra del rey de armas Ramón de Oscáriz. Comprende trece escudos relevantes: el del rey y los de los doce ricoshombres, y setecientos setenta escudos más. Los doce ricoshombres nombrados en el texto introductorio, que se corresponderían con los del siglo XIII, son Almorabides, Guebara, Aybar, Baztanes, Urroz, Lete, Subiça, Rada, Vidaurre, Cascante, Monteagudo y Mauleón. A medida que pasó el tiempo se fueron incorporando otras familias (Agramunt, Luxa, Domezain, Beaumont, Peralta, Navarra o Ezpeleta), aunque el título habría desaparecido tras la incorporación de Navarra a la Corona de Castilla.

Los doce ricoshombres integraban, por tanto, el consejo del rey y le auxiliaban en cuestiones tanto de gobierno como de justicia. Evidentemente, en cuanto que se



apoyaban en ellos, era importante para los reyes mantener la lealtad de los doce. En materia de gobierno, aconsejaban al rey en los momentos relevantes para el reino, como cuando se planteaba la guerra, paz o tregua con otro rey o reina, o en cualquier otro acontecimiento importante. En materia de justicia, los doce ricoshombres actuaban como máximo tribunal: el tribunal de la *Cort* o corte del rey, del que derivarían más tarde el Consejo Real y la Corte Mayor.

Aunque inicialmente el Consejo Real y la Corte Mayor se confundieron, al ser los alcaldes o jueces de la *Cort* también miembros del Consejo, desde mediados del siglo XV ambas





Doce ricoshombres. Escudos del rey y de los doce ricoshombres de las «casas mayores» del reino, recogidos en el *Libro Viejo de Armería del Reino de Navarra*. Siglo XVI. Archivo Real y General de Navarra. Foto I. Úriz.

Con motivo de la guerra entre agramonteses y beaumonteses hubo dos Consejos paralelos.

La trayectoria del Consejo Real desde mediados del siglo XV hasta comienzos del XVI pone de manifiesto que se encontraba en proceso de creación y determinación de sus funciones.

A finales del siglo XV (1494) se dispuso que el Consejo conociese de los asuntos comenzados en la Cort cuando ésta los hubiese sentenciado, es decir, en apelación. Además, se creó el cargo de presidente al establecer que el rey continuaría sentándose en el Consejo para el despacho de los negocios o que diputaría a uno de los más antiguos consejeros para presidirlo. Ese año se nombró presidente al obispo de Cosarans. Sin embargo, en 1496 se dispuso que en el Consejo hubiese dos presidentes y seis consejeros, todos ellos navarros. Los dos presidentes fueron el doctor Juan de Jassu y don Martín de Ruthia, alcaldes de la Corte Mayor. En 1500, el cargo de presidente se otorgaría al canciller del reino.

instituciones se separaron. Con el tiempo, el consejo del rey se fue tecnificando en su composición y se perfiló como máximo tribunal de justicia, superior a la Corte Mayor, a la vez que era un importante órgano de gobierno.

Se considera que el primer oficial técnico de justicia del reino fue mosén Diego García de Unzué, designado por el rey Carlos III el Noble en 1417 como «consejero continuo».

A partir de la reunión de Cortes celebrada en Olite en 1450 se dispuso que los alcaldes de la Cort acudiesen al Consejo para informar, pero no debían intervenir, lógicamente, en el conocimiento de las apelaciones de las sentencias de la Cort.

En cuanto al número de consejeros, se redujo en 1496 al pasar a ser seis, estableciéndose un «Consejo reducido». Este Consejo quedaría perfilado en virtud de unas ordenanzas de 1500 que, sin embargo, fijaron el número de miembros en ocho consejeros más el presidente, todos ellos profesionales del derecho.

En 1525, las ordenanzas del visitador Valdés reorganizaron el Consejo, que pasó a contar de nuevo con seis consejeros más el presidente. Otros oficiales del Consejo eran los secretarios (cuatro a partir de 1525), el fiscal patrimonial (subdividido en fiscal y patrimonial a partir de 1550), el abogado real,

abogado de pobres, abogados, procuradores, relatores, ujieres y otros cargos (comisarios, multador, capellán, archivero, depositario o solicitadores).

Por lo que respecta a la actividad del Consejo Real, sus funciones, como se ha señalado, abarcaban desde sus orígenes los ámbitos de justicia y gobierno. En la actividad judicial, el Consejo era el supremo tribunal del reino en el que terminaban los procesos más importantes sin posibilidad de recurso fuera del reino. En materia de gobierno, el Consejo actuaba por sí mismo o de acuerdo con el virrey, interviniendo en todos los asuntos relevantes para el reino. Como consecuencia de esta doble función, el Consejo dictaba tanto sentencias, con las que concluían los pleitos, como *autos acordados* en materia de gobierno o sobre cuestiones administrativas. El Consejo Real además otorgaba, desde 1561, la *sobrecarta* a las disposiciones regias, dando el visto bueno para su aplicación una vez

comprobado que eran conformes a los fueros o régimen navarro.

Como tribunal superior del reino, se apelaban ante el Consejo Real las sentencias tanto de la Corte Mayor como de la Cámara de Comptos, además de conocer de los conflictos de competencias entre ambas instituciones.

El Consejo celebraba tres tipos de sesiones: en «juicio» conocía de los pleitos sin llegar a sentenciarlos; en «acuerdo» dictaba las sentencias o autos acordados; y en «consulta» despachaba semanalmente con el virrey.

La sede del Consejo Real estaba en Pamplona, siendo el único de los Consejos de la Monarquía española que residía fuera de la corte. Su sede, junto con la de la Corte Mayor, estaba en las «casas del Consejo», propiedad del ayuntamiento sitas en la actual plaza del Consejo, frente a la Cámara de Comptos, aunque el edificio no se ha conservado.

Plaza del Consejo en la que estaban sitas las «Casas del Consejo», sede del Consejo Real de Navarra y de la Corte Mayor. Archivo Municipal de Pamplona.





En relación con el Consejo Real es preciso destacar la obra de Martín de Eusa publicada en 1622 con el título *Ordenanzas del Consejo Real de Navarra*. Esta obra recoge pragmáticas reales, provisiones, reales cédulas, ordenanzas, autos acordados, leyes de visita y leyes de Cortes, relativas no sólo al Consejo sino también a los otros dos tribunales del reino, la Corte Mayor y la Cámara de Compptos, que permiten conocer su composición y funcionamiento.

### LA CORTE MAYOR

Desde mediados del siglo XIII, gradualmente se comenzó a denominar *Cort* o *Tribunal de la Cort* a un tribunal distinto del Consejo Real.

Este tribunal fue incorporando expertos en derecho y sus jueces se llamaban *alcaldes de la Cort*, llegando a denominarse el tribunal *Corte Mayor*.

Componían la Corte Mayor cuatro alcaldes que representaban al rey y a cada uno de los tres brazos o estamentos (nobleza, clero y ciudades); un procurador fiscal, que defendía los intereses reales; cuatro notarios; y un número variable de subalternos o porteros.

El *Tribunal de la Cort* era competente en pleitos que afectasen a hidalgos, en los delitos de traición, en los correspondientes a la jurisdicción regia y en los recursos, aunque con el tiempo fue perdiendo competencias. De ser el tribunal superior del reino en la Edad Media pasó, desde mediados del siglo XV, a quedar claramente subordinado al Consejo Real. La confusión inicial entre el Consejo y la Cort respondió al hecho de que los alcaldes de la Cort formaban también parte del Consejo.

En 1413, Carlos III el Noble dictó unas ordenanzas que regulaban el funcionamiento de la Corte Mayor y que la Corte y sus subalternos debían jurar que cumplirían.

Ejercían la función judicial subordinados a la Corte Mayor los alcaldes o jueces de localidades y valles, cuyas sentencias podían



Portada interior de las *Ordenanzas del Consejo Real de Navarra*. Martín de Eusa, Imprenta de Asiayn. Pamplona, 1622. Archivo Real y General de Navarra. Foto I. Úriz.

apelarse ante los alcaldes mayores o alcaldes del mercado nombrados por el rey. Sobre ellos había un *alcalde mayor de Navarra*, con jurisdicción en los caminos del rey, y el *Tribunal de la Cort*.

Conforme a las ordenanzas de 1413, los alcaldes de la Corte debían ser los cuatro señalados (que representaban al rey, al brazo eclesiástico, la nobleza y las buenas villas); cobrarían un salario de cuatrocientas libras carlinas, salario que sería rebajado por los días que faltasen sin causa legítima; los subalternos y litigantes tenían que guardar el debido respeto a los alcaldes de la Corte; cada uno se sentaba según su categoría y debía guardarse silencio y compostura; los abogados debían hablar por orden y sin interrumpirse; la Corte procuraría abreviar los pleitos en lo posible; los notarios tendrían orden en leer los pleitos y, comenzada la lectura de uno, no se leería el siguiente sin acabar el primero; habría dos audiencias cada día, una por la mañana y otra por la tarde; las audiencias







de lunes, miércoles y viernes se dedicarían a dilaciones, suplicaciones y relaciones, y las de los martes, jueves y sábados a los procesos «granados» o más importantes; los abogados y procuradores precisaban poder para actuar, debían intervenir sólo por una de las partes y no podían ser comisarios en los pleitos en que fuesen parte o representasen a una parte; en los pleitos del rey debía intervenir el procurador y abogado del rey; en la Corte debía haber un portero que llamase a las partes e impusiese silencio; y los notarios de la Corte debían ser diez. Además, se señalaban plazos para determinadas actuaciones y se hacía referencia a las competencias y salarios de cargos subalternos.

Como se ha señalado, a mediados del siglo XV se estableció que los alcaldes de la Corte sólo podrían acudir al Consejo para informar. La Corte Mayor quedó entonces como tribunal inferior al Consejo Real, ante el que podían recurrirse sus sentencias.

A finales del siglo XV, las Cortes reunidas en Burlada en 1494 hicieron referencia a la composición de la Corte Mayor, que contaría con cuatro alcaldes, el fiscal y el abogado real, otros cuatro abogados, ocho notarios y seis procuradores.

Auxiliaban a la Corte Mayor los escribanos, que se encargaban de tramitar la documentación.

Ya en 1513, entre los primeros agravios cuya reparación se pidió a Fernando *el Católico*, se solicitó que la Corte conociese en primera instancia de todas las causas, debiendo intervenir el Consejo Real en primera instancia en las de gracias y mercedes reales, conociendo en apelación de las sentencias de la Corte Mayor.

De esta forma, en la Edad Moderna la Corte Mayor se consolidó como tribunal que conocía en primera instancia de causas civiles y penales, o en apelación de las sentencias de los alcaldes o jueces locales. Las localidades que no tenían jueces remitían los pleitos a las escribanías de la Corte Mayor, quedando

muchos de ellos sin resolver por acumulación de trabajo. Las causas de menor cuantía concluían en la Corte Mayor.

## LA CÁMARA DE COMPTOS

En los reinados de la Casa de Francia e inicio de la Casa de Evreux, al residir los reyes fuera del reino navarro, se nombraban gobernadores o lugartenientes, antecedente de los virreyes, y dos *recibidores* se encargaban de la recaudación de rentas, enviándose a Francia las cuentas para su supervisión.

Desde el reinado de Felipe III de Evreux (1328-1349) los reyes volvieron a residir en Navarra, encargándose de supervisar las cuentas del reino unos *oidores de comptos*. A partir de estas figuras, surgió en 1365 la Cámara de Comptos, establecida en virtud de Real Cédula de Carlos II de 18 de febrero de ese año.

Componían del Cámara de Comptos cuatro «hombres buenos» como oidores (uno de toga y tres «de capa y espada») y dos notarios. La Cámara se encargaba de los asuntos financieros, del control de las cuentas del reino, así como de los pleitos relativos a estas materias.

La función recaudadora se ejercía a través de los *recibidores*, distribuidos por merindades y encargados del cobro en las villas, ciudades y valles del reino. En los pueblos pequeños se encargaban del cobro los *colectores*. Recibía las cuentas el *tesorero* o *recibidor general* que, además de llevar las cuentas, distribuía los fondos y se ocupaba de los pagos.

En 1400 se creó, dentro de la Cámara, el cargo de *procurador patrimonial*, encargado de velar por el patrimonio regio. Lo cierto es que no se distinguían la hacienda del reino de la propia de la casa del rey.

Además, la moneda navarra se acuñaba en la Cámara, que se encargaba de controlar su calidad y peso.

Durante la guerra civil entre agramonteses y beaumonteses, igual que sucedió con otras instituciones (las Cortes y el Consejo), cada bando



cobró rentas en sus respectivos territorios funcionando dos Cámaras de Comptos paralelas.

En 1525 se estableció que los oidores de comptos debían reunirse tres días por semana para hacer audiencia, conociendo en primera instancia de los pleitos relativos a la hacienda y al patrimonio real, pudiendo recurrirse sus sentencias ante el Consejo Real.

Al igual que el Consejo Real y la Corte Mayor, la Cámara de Comptos estaba sujeta a la *visita* o inspección de oficiales reales, fruto de las que se dictaban las correspondientes «ordenanzas de visita» que trataban de mejorar la administración de justicia.

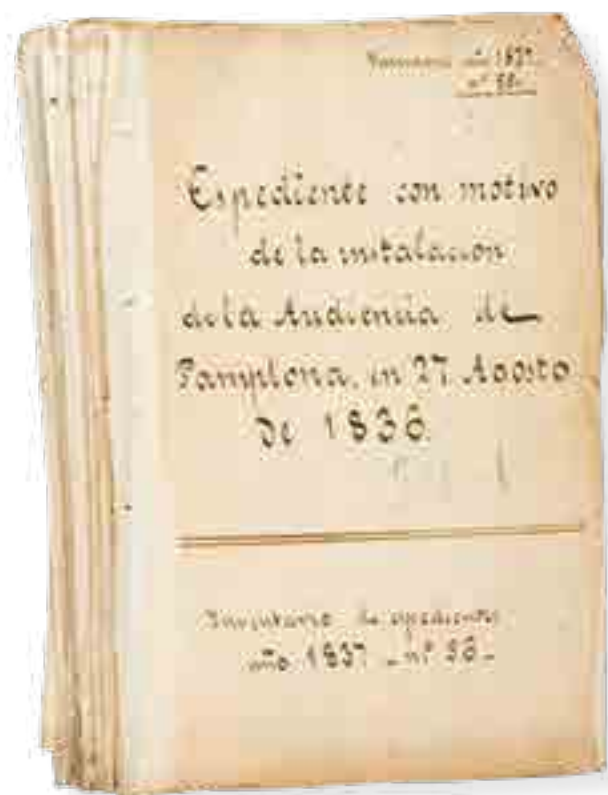
Los tres tribunales del reino se vieron especialmente afectados por el establecimiento del régimen constitucional en la España del siglo XIX. La Constitución de 1812 reformaba la administración de justicia al establecer que en España habría un Tribunal Supremo, unas Audiencias cuyo número y territorio se determinaría, y unos Juzgados de Partido. Además, se establecía la división del territorio español en provincias, sin contemplar la posible existencia de ningún reino.

Este hecho determinó que, en cada periodo de vigencia de la Constitución, las institucio-

nes navarras se adaptasen. Los tres tribunales navarros fueron objeto de reforma o suspensión en cada uno de estos periodos. Desde octubre de 1813 hasta mayo de 1814 cesaron en sus funciones y se estableció provisionalmente la primera *Audiencia Territorial de Pamplona*, compuesta por tres magistrados y un fiscal. Sin embargo, en mayo de 1814, al restablecerse el Antiguo Régimen, quedaron restablecidos los tribunales navarros. De nuevo, durante el Trienio Liberal (1820-23), la Audiencia Territorial sustituyó a los tribunales tradicionales.

Finalmente, en 1836 se suprimieron los tres tribunales: la Cámara de Comptos en virtud de Real Decreto de 6 de marzo y, en agosto, se dispuso que Consejo y Corte quedasen convertidos en Audiencia. La nueva Audiencia de Pamplona se estableció el 27 de agosto de 1836, conservándose íntegro el expediente de su establecimiento. El artículo 3 de la Ley Paccionada de 1841 ratificó esta sustitución.

Si la audiencia asumió la función judicial de los antiguos tribunales, las atribuciones sobre administración y gobierno local que correspondían al Consejo Real las asumió la nueva Diputación *provincial*, que sustituyó a la Diputación *del Reino* en virtud de Real Decreto de 16 de noviembre de 1839.



## BIBLIOGRAFÍA

- HUICI GOÑI, M. P., *La Cámara de Comptos de Navarra entre 1328-1512*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988.
- IDOATE EZQUIETA, C. y FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., *Guía de la Sección de Tribunales Reales del Archivo General de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2001.
- OSTOLAZA ELIZONDO, I., «El Consejo Real de Navarra en los siglos XVI-XVII: aspectos administrativos y tramitación documental», *Huarte de San Juan*, nº 3-4, 1996-97, pp. 105-163.
- SALCEDO IZU, J., *El Consejo Real de Navarra en el siglo XVI*, Pamplona, Universidad de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 1964.

Expediente relativo al establecimiento de la Audiencia Territorial de Pamplona. 27 de agosto de 1836. Archivo Real y General de Navarra. Foto I. Úriz.





# DE REINO A PROVINCIA: EL MONUMENTO A LOS FUEROS COMO EXPRESIÓN DEL SINGULAR RÉGIMEN NAVARRO

MERCEDES GALÁN LORDA

Universidad de Navarra

## LOS ÚLTIMOS AÑOS DE NAVARRA COMO REINO

Navarra mantuvo la condición de *reino separado* dentro de la Corona de Castilla desde su incorporación, el 7 de julio de 1515, hasta la *Ley Paccionada* de 16 de agosto de 1841.

Mantener la condición de *reino* suponía que Navarra conservaba sus instituciones y su derecho, de forma que mantuvo sus propias Cortes, su Diputación y sus tribunales (Consejo Real, Corte Mayor y Cámara de Comptos), además de sus instituciones en el ámbito local.

El hecho que determinó la pérdida de la condición de *reino* que Navarra conservaba fue el establecimiento del nuevo régimen constitucional en el siglo XIX.

La primera Constitución española fue la de 1812, aunque el texto fue promulgado en plena Guerra de la Independencia. De hecho, Navarra fue liberada de la invasión a comienzos de noviembre de 1813.

Aunque el *Discurso preliminar* de la Constitución de 1812 señalaba que «la constitución de Navarra como viva y en ejercicio no puede menos de llamar grandemente la atención del Congreso», el articulado de la Constitución

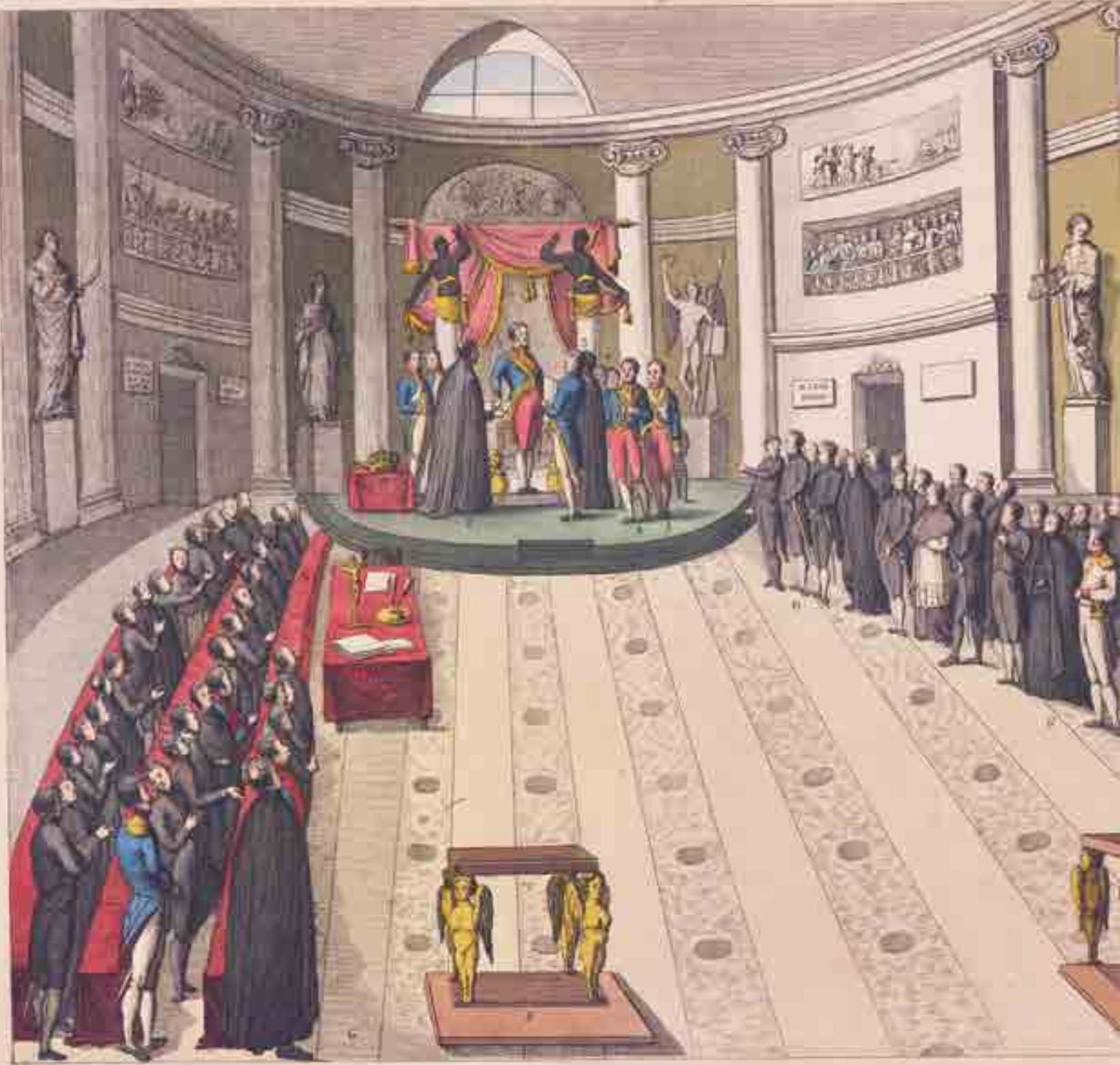
no contemplaba ninguna excepción al régimen provincial.

La provincia se mencionaba como demarcación electoral para elegir a los diputados en Cortes (arts. 32 y 33), se hacía referencia expresa a las juntas electorales de provincia (arts. 78 a 103) y, sobre todo, la provincia era la base del gobierno político, determinándose que al frente de cada una de ellas habría una Diputación provincial presidida por un jefe político nombrado por el rey (arts. 314 a 337).

Se prescindía del hecho de que Navarra tuviese sus propias Cortes y se establecía la reunión anual de unas Cortes cuyos diputados se elegirían por provincias. En lo relativo a la administración de justicia se trazaba un nuevo esquema, determinándose que habría un tribunal supremo superior a todos los jueces y tribunales, unas audiencias cuyo número y territorio se determinaría más adelante, y unos juzgados de partido como primera instancia, lo que suponía que Navarra también perdería sus tribunales tradicionales. Además, se preveía la elaboración de unos códigos generales para todo el territorio de la nación.

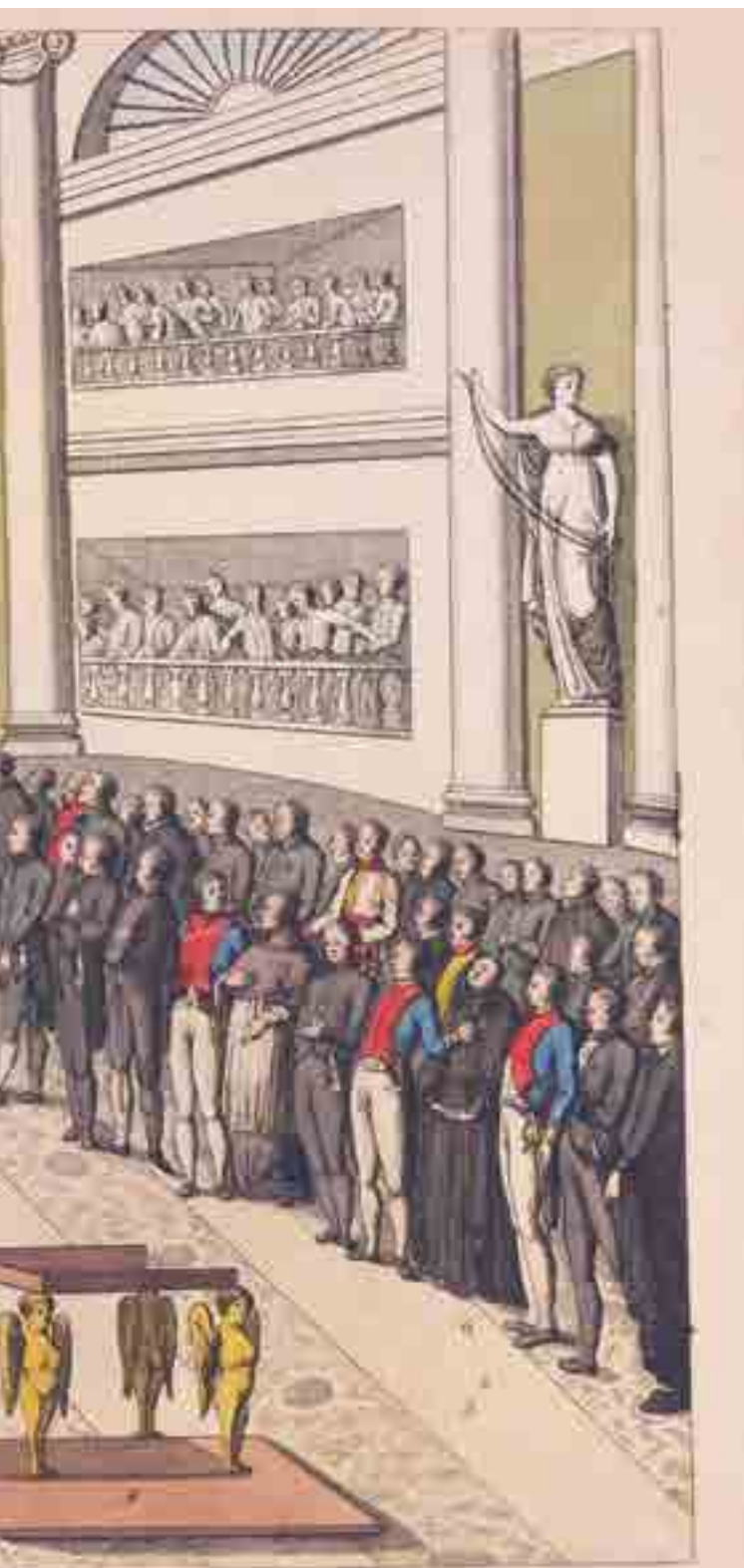
A la vista del texto constitucional, quedaba claro que Navarra no mantendría su condición

Monumento a los Fueros  
erigido en el Paseo de Sarasate  
de Pamplona en 1903.  
Foto J. L. Larrión.



*Plantel salen de Cortes y santuoso trevo en el acto de jurar la Constitución de la Monarquía  
 día 9 de Julio de 1820 cuando el punto de vista del honor de la imprenta de la  
 1.º 1820. 2.º Presidente de las Cortes que presenta al Rey el libro de los fueros y recibe el juramento. 3.º Secretario de las Cortes que  
 lee el preámbulo de la Constitución. 4.º Diputados representantes de la Nación. 5.º Jefe de Vilas. 6.º Tribunas para leer las discusiones y resoluciones. Los tribunales*





España el Rey D. Fernando VII el  
 en la fórmula del juramento de  
 Ministros de Estado e Indignas Cortes

de *reino* ni sus instituciones tradicionales, y así se puso de manifiesto en los periodos de vigencia de la Constitución de 1812. De hecho, en 1813 se instalaron en Pamplona una Diputación *provincial* y una Audiencia Territorial sustituyendo, respectivamente, a la tradicional Diputación *del Reino* y al Consejo Real, aunque ambas instituciones se restablecieron en mayo de 1814. Lo mismo sucedió durante el Trienio Liberal (1820-23), periodo en el que se ordenó el cese de la Cámara de Comptos y el Consejo Real y la Corte Mayor fueron sustituidos por una Audiencia Territorial, se constituyó de nuevo una Diputación *provincial*, y también se configuraron unos ayuntamientos *constitucionales*, aunque en 1823 se restablecieron las instituciones tradicionales.

Finalmente, el nuevo régimen constitucional se impondría plenamente tras la muerte de Fernando VII en 1833, comenzando en ese momento las guerras carlistas. Navarra tomó mayoritariamente partido por la causa carlista, aunque las instituciones fueron partidarias del régimen liberal y trataron de adaptarse.

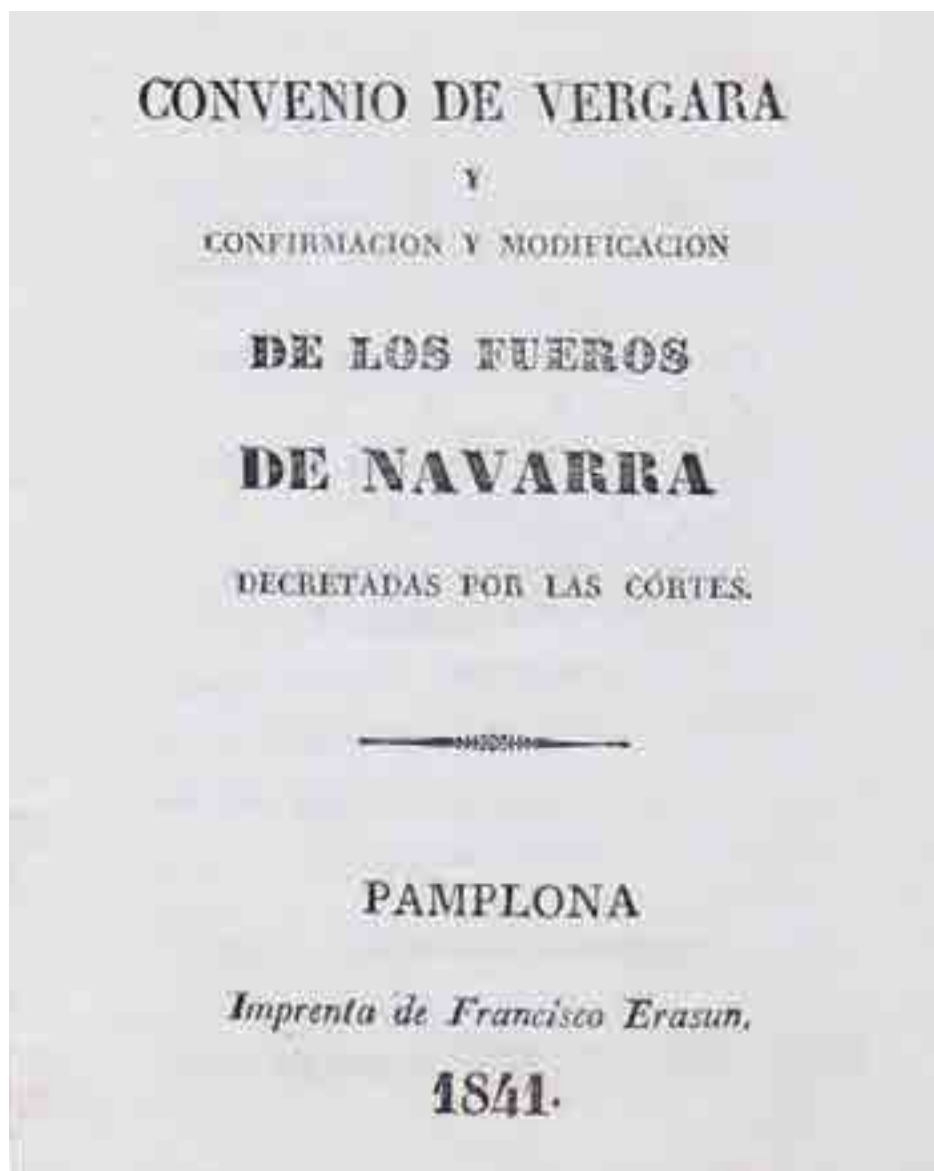
Mediada la guerra, en agosto de 1836, se suprimieron los tribunales navarros (Consejo Real, Corte Mayor y Cámara de Comptos) y fueron sustituidos por una Audiencia Territorial. En octubre una nueva Diputación *provincial* sustituyó a la Diputación *del Reino*. Por Real Orden de 15 de agosto de 1836 se había mandado publicar de nuevo la Constitución de 1812.

Concluida la primera guerra carlista en 1839, ese mismo año se establecieron las bases del cambio de régimen. El nuevo régimen supondría para Navarra la pérdida definitiva de su condición de *reino*.

### EL CONVENIO DE VERGARA (1839) Y LA LEY PACCIONADA (1841)

La primera guerra carlista concluyó con el Convenio de Vergara, que tuvo lugar el 31 de agosto de 1839. En los términos del convenio

Juramento de la Constitución en 1820. Litografía coloreada. Universidad de Navarra, Biblioteca Central.



Texto del Convenio de Vergara, la Ley de confirmación de fueros de 25 de octubre de 1839 y la Ley de modificación de fueros de 16 de agosto de 1841. Pamplona, Imprenta de Francisco Erasun, 1841. Colección particular.

se recogía el compromiso de Espartero de recomendar que se conservasen o modificasen los fueros, lo que contrastaba con la «promesa» que había hecho en Hernani en 1837 en el sentido de que los fueros fuesen respetados.

El siguiente paso fue la promulgación de la *Ley de confirmación de fueros* de 25 de octubre de 1839. En virtud de esta ley se confirmaban los fueros de las Provincias Vascongadas y de Navarra, sin perjuicio de la unidad constitucional de la Monarquía (art. 1). Sin embargo, se establecía también que el Gobierno, oyendo antes a las Provincias Vascongadas y

a Navarra, propondría a las Cortes la modificación que fuese precisa en tales fueros para conciliar el interés de estos territorios con el de la Nación y con la Constitución de la Monarquía (art. 2).

Antes de comenzar las negociaciones, el Gobierno publicó el Real Decreto de 16 de noviembre de 1839, en el que se introducían modificaciones importantes que afectaban a la Diputación navarra: en adelante se denominaría *Diputación Provincial de Navarra*; se compondría de siete diputados, como la antigua Diputación del Reino; y reuniría las competencias de las demás diputaciones provinciales, las de la antigua Diputación navarra y las que correspondían al Consejo Real en lo relativo a la administración y gobierno interior de Navarra, siempre que fuesen compatibles con la unidad constitucional.

Las negociaciones para la modificación de los fueros comenzaron con la aprobación por parte de la Diputación navarra, el 1 de abril de 1840, de las bases de la modificación foral, redactadas por su secretario Yanguas y Miranda. Además, se nombraron como integrantes de la comisión navarra a Fausto Galdeano, Pablo Ilarregui, Fulgencio Barrera y Tomás Arteta.

Aunque inicialmente se hizo un frente único de negociación por parte de Navarra y las Provincias Vascongadas, los comisionados vascongados pretendieron mantener íntegro su sistema foral, mientras que los navarros se mostraron dispuestos a la modificación de su régimen. Los comisionados navarros así lo comunicaron a la Diputación y, desde el 23 de junio de 1840, las negociaciones continuaron por separado.

El 29 de junio de 1840 se aprobó un acuerdo en Madrid en cuanto a la nueva forma de gobierno político para Navarra, con la presidencia de un jefe o gobernador nombrado por el rey, así como en cuanto a la composición y atribuciones de la Diputación y de los ayuntamientos. En julio hubo disconformidad, al oponerse el Gobierno a que la con-



tribución de Navarra a las cargas reales fuese una cantidad inalterable y a que no se pagasen contribuciones extraordinarias. Finalmente, en diciembre, se llegó a un acuerdo que entró en vigor por Decreto de la Regencia de 15 de diciembre de 1840. Este Decreto se publicó en el *Boletín Oficial de Pamplona* el 27 de diciembre. En el artículo 3 se aprobaba el convenio, sin perjuicio de hacer «de común acuerdo» cualquier variación que la experiencia hiciese necesaria.

Tanto el Gobierno de España como la Diputación navarra aprobaron las bases del acuerdo y el 31 de marzo de 1841 se presentó al Congreso el proyecto de ley. El 2 de abril se nombró una Comisión encargada de elaborar el dictamen que se leería al Pleno del Congreso el 3 de julio de ese año 1841. Del dictamen cabe destacar la referencia al «convenio» entre el Gobierno y la Diputación. Los plenos del Congreso y del Senado aprobaron el proyecto, que fue sancionado por la Regencia provisional el 16 de agosto de 1841 y publicado en la *Gaceta de Madrid* el 19 de agosto como *Ley de modificación de los Fueros de Navarra*.

De esta ley se ha discutido su carácter pactado. El primero en denominarla *paccionada* fue José Alonso, ministro de Gracia y Justicia, natural de Corella; Sagasta también reconoció el carácter paccionado de la ley en 1871; y, en 1875, Serafín Olave afirmó que Navarra era la única provincia de España cuya situación respecto al poder central estaba garantizada por «la solemnidad de un pacto».

La cuestión es que todo el proceso de negociación de la ley pone de manifiesto su carácter pactado, al requerirse que la Diputación navarra aprobase tanto las bases del convenio como el texto final. El hecho de que, con el tiempo, se haya recogido la denominación de «paccionada» en textos legales oficiales, la ha consolidado como tal. Esta ley ha sido para Navarra el símbolo y la expresión de lo que quedaba de su antiguo régimen o de sus fueros.



La *Ley de modificación de los Fueros de Navarra* o *Ley Paccionada* se compone de veintiséis artículos en los que se disponía que en Navarra habría una autoridad superior política nombrada por el Gobierno, con las mismas competencias que los jefes políticos de las demás provincias; un jefe militar, estando Navarra obligada a presentar el cupo de hombres que le correspondiese, como las demás provincias; quedaban suprimidos los tribunales navarros, sustituidos por una Audiencia Territorial que dependería del Tribunal Supremo; la administración de justicia se ejercería conforme a la legislación navarra

Proyecto de Monumento a los Fueros del arquitecto Martínez de Ubago, publicado en julio de 1894 en *Navarra Ilustrada*. Archivo Real y General de Navarra. Foto I. Úriz.



Estandarte de la Gamazada.  
Archivo Real y General de  
Navarra.

sólo mientras se elaboraban los códigos generales para toda la Monarquía; la Diputación provincial se compondría de siete diputados elegidos por merindades y sus funciones serían las que tenía la Diputación del Reino en la administración de propios y rentas de los pueblos y de la provincia, las que tuvieran las demás diputaciones provinciales y las del Consejo Real en cuanto a la administración y gobierno local; se suprimían las aduanas del reino, manteniéndose en la frontera de los Pirineos con los mismos aranceles que el resto de las aduanas de la Monarquía; la sal y el tabaco se administrarían por cuenta del Gobierno, que pasaba a tener el monopolio; y también quedaba sujeta al Gobierno la dotación del culto y clero en Navarra.

Por lo que respecta a lo que Navarra mantenía conforme al articulado de esta ley, la materia tributaria quedaba en situación excepcional al disponerse que Navarra pagaría por única contribución directa la cantidad de un millón ochocientos mil reales anuales, de los que trescientos mil se abonarían a la Diputación en concepto de gastos de recaudación y quiebra. Además, no se introducía novedad en cuanto al disfrute de los montes y pastos comunes, que seguirían conforme a lo establecido en las leyes navarras y en los privilegios de los pueblos, y se respetaba la normativa histórica en cuanto a la exención de usar papel sellado y al estanco de pólvora y azufre.

A la vista de la ley, se confirmaba que Navarra pasaba a ser una *provincia*, aunque no era propiamente una provincia más, dado que su Diputación provincial contaba con unas competencias de carácter económico-administrativo que no tenía ninguna otra. Estas competencias serán las que, desde 1841 hasta la vigente Constitución española de 1978, constituyen el denominado *régimen foral* de Navarra.

### LA DEFENSA DEL RÉGIMEN FORAL

Tras la *Ley de modificación de los Fueros de Navarra o Ley Paccionada*, de 16 de agosto de 1841, Navarra mantenía una amplia autonomía fiscal y administrativa. Realmente contaba con soberanía fiscal, ya que la Diputación tenía facultades sobre todos los pueblos de Navarra para fijar los impuestos, aumentarlos, disminuirlos, crear otros nuevos y recaudarlos. En suma, Navarra contaba con una Hacienda propia, realidad que sigue siendo un hecho en la actualidad y que es, sin duda, un elemento identitario esencial de la actual *Comunidad Foral*.

Además, la Diputación conservaba las competencias de la antigua Diputación del Reino para administrar los bienes locales y los de la provincia, dependiendo de ella los ayuntamientos en cuanto a la administración de sus fondos y propiedades.

Estas competencias han impedido que el derecho público se unificase en España, aunque la excepción no ha sido siempre bien aceptada. De hecho, desde 1841 hasta la actualidad, la existencia del *régimen foral* como régimen específico de Navarra ha sido en numerosas ocasiones fuente de conflicto.

Por lo que respecta al ámbito fiscal, el primer problema se planteó con la Ley de Presupuestos de 23 de mayo de 1845, que cuestionó el carácter inamovible del cupo contributivo o cantidad anual que Navarra debía entregar al Estado (el millón ochocientos mil reales, establecido en la *Ley Paccionada*), aunque esa





*Protesta Foral de Navarra, texto que recoge las 120.000 firmas de apoyo a la exposición dirigida a la Regente María Cristina en defensa del régimen navarro ante la pretensión de Gamazo, ministro de Hacienda, de extender a Navarra el sistema impositivo estatal. 28 de agosto de 1893. Archivo Real y General de Navarra. Foto I. Úriz.*

cantidad se mantuvo. En 1849 y 1850 se debatió la extensión a Navarra de los impuestos indirectos estatales, aunque logró mantenerse la exención.

Sin embargo, en 1855 se suspendió por Real Orden la venta de bienes de propios y, aunque la Diputación protestó, no logró que la orden se revocase. A pesar de ello, en 1859 y 1861 dos Reales Órdenes en relación con la desamortización especificaron el procedimiento de excepción para Navarra.

La primera modificación de la cantidad que Navarra abonaba como contribución directa y, por tanto, el primer convenio económico de Navarra con el Estado fue el *Convenio de Tejada Valdoserá* (apellidos del comisario regio en Navarra), cuya negociación comenzó en 1876, cerrándose en 1877 con un cupo contributivo de Navarra elevado a ocho millones de reales. Desde ese momento hasta la actualidad se han sucedido los convenios económicos entre Navarra y el Estado, actualizando la aportación de Navarra y adecuando los tributos para evitar distorsiones y el fraude fiscal. Estos convenios continúan reflejando el carácter paccionado del régimen navarro.

En el ámbito administrativo, no se ejecutaron una Real Orden de 1912 que declaraba aplicables en Navarra las leyes generales de obras públicas y carreteras, ni otra de 1915 que anulaba una circular de la Diputación sobre nombramiento de secretarios. En 1925 se adaptó a Navarra el *Estatuto municipal* de

Calvo Sotelo de 1924, tras un amplio movimiento en defensa del régimen navarro por parte de la Diputación, numerosos ayuntamientos, asociaciones y particulares. La adaptación se plasmó en el *Reglamento para la Administración Municipal de Navarra* de 1928, vigente hasta que en 1990 fue sustituido por la *Ley Foral de Administración Local de Navarra*.

## EL MONUMENTO A LOS FUEROS

El hecho es que, a pesar de los ajustes, Navarra logró mantener su régimen foral no sin problemas y siendo siempre leal al Estado, aunque sin renunciar a sus derechos históricos.

Entre los momentos difíciles que ha sufrido a lo largo del tiempo el régimen foral destaca, por su simbolismo, la *Gamazada*. El proyecto de Ley de Presupuestos para 1893-94 fue preparado en 1893 por el ministro de Hacienda Germán Gamazo. Gamazo propuso extender a Navarra las contribuciones, rentas e impuestos de las demás provincias de la Monarquía. Aunque algo similar había sucedido en otras ocasiones, en esta ocasión hubo protestas oficiales y también movimientos populares. Tanto la Diputación como los diputados navarros en Cortes expresaron su queja, hubo manifestaciones en todas las cabezas de merindad y, en la Zona Media, se produjo incluso el levanta-





miento de una partida carlista. La Diputación protestó formalmente el 16 de mayo de 1893. En Pamplona tuvo lugar una manifestación multitudinaria y se preparó una exposición, dirigida a la regente María Cristina, avalada por ciento veinte mil firmas, recogidas en un expediente denominado *Protesta Foral*.

El conflicto se resolvió con la destitución de Gamazo, pasando el acontecimiento a la historia como *la Gamazada*. Como conmemoración, se decidió erigir el *Monumento a los Fueros*, máximo símbolo del especial régimen navarro.

Ciudades y pueblos de Navarra dedicaron calles o plazas a los fueros en ese año. La idea de erigir un monumento mediante suscripción pública partió de Manuel Jimeno y Fiacro Iraizoz, comediógrafo pamplonés.

Hermilio de Olóriz escribió un *Himno a los Fueros* al que puso música Felipe Gorriti. Lo estrenaron el Orfeón Pamplonés y la Orquesta Santa Cecilia el 24 de septiembre de 1893.

En julio de 1894 se publicó el único número de *Navarra Ilustrada*, en cuya portada aparecía el proyecto del arquitecto pamplonés Manuel Martínez de Ubago para la construcción del *Monumento a los Fueros*. En la contraportada aparecían fotografías de los siete miembros de la Diputación Foral, sin duda apreciados por la población navarra por su defensa del régimen foral.

Sin embargo, en el proyecto inicial, que Martínez de Ubago se vio obligado a modificar, la estatua que coronaba el monumento era la de un joven atlético, no la que se colocó finalmente representando a una matrona, alegoría de Navarra, que tiene en su mano izquierda un pergamino en el que aparece «Ley Foral» y en la mano derecha unas cadenas. La modelo para la estatua fue la pamplonesa Rosa Oteiza Armona.

La excavación para los cimientos del monumento se hizo en diciembre de 1895. La base pentagonal, construida en piedra de Tafalla, cuenta con cinco escalinatas entre

las que penden cadenas apoyadas en gruesos pilares.

Sobre la base se asienta el primer cuerpo, también pentagonal, con ángulos reforzados por columnas que son alegoría de las cinco merindades.

En el segundo cuerpo del monumento, colocado en enero de 1897 y elaborado en piedra blanca de Lete, se colocaron en 1903 cinco esculturas que representan la Justicia, Historia, Autonomía, Paz y Trabajo, para las que fueron modelos jóvenes de la ciudad. En los frentes de este segundo cuerpo aparecen los escudos de las cinco cabezas de merindad.

La estatua y las cinco placas de bronce se fundieron en Barcelona, en la Fundición Artística Masriera y Campins, de donde llegaron en 1903 y 1905, respectivamente. El coste total del monumento fue de 200.000 pts.

El monumento, de 23,40 metros, se erigió en 1903 en el *Paseo de Sarasate*, aunque inicialmente se pensó ubicarlo en la Plaza del Castillo.

A pesar de los deseos de que el monumento se inaugurase y del tono jocoso de algunas publicaciones relativas a la demora en *El Eco de Navarra* o en *Diario de Navarra*, nunca tuvo lugar la inauguración. Este hecho no ha impedido que el monumento sea para los navarros el símbolo más expresivo de su régimen foral.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZANZA LÓPEZ, J. J., *El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un reino*, Pamplona, Gobierno de Navarra, col. «Panorama», n.º 31, 2003.
- GALÁN LORDA, M., *El Derecho de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra. M. I. Colegio de Abogados de Pamplona, 2009.
- PÉREZ OLLO, F., *Lugares, ermitas y personajes*, Pamplona, Diario de Navarra, 2003.
- RODRÍGUEZ GARRAZA, R., *Navarra, de Reino a Provincia (1828-1841)*, Pamplona, Eunsa, 1968.

P

R

O

Y

de decoracion para el salon de a

J. E. la Dignidad

Año d

Inde



El arquitecto y autor D. Melchor de Haya

Este por

En la...











# LA HISTORIA GRABADA Y ALGUNOS EMBLEMAS EN LA EDICIÓN DE LOS ANALES DE 1766

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA

Universidad de Navarra

**Las instituciones del Reino de Navarra,** particularmente su Diputación, a través de sendos impresores, costearon la mayor empresa editorial ilustrada del siglo XVIII en la Comunidad Foral: las ediciones de los *Anales* de Moret y Alesón. Tanto para la primera edición destruida (1750-1757), como para la segunda (1766), el encargo de los dibujos y las planchas recayó, en su práctica totalidad, en un maestro aragonés, que se desplazó a Pamplona, el pintor y grabador José Lamarca.

La alianza entre la pluma y el pincel o los buriles del grabador fue una práctica usual en los libros de historia europeos desde el siglo anterior. Así, M. de Mezeray en su *Historia de Francia* de 1685, afirma en un párrafo harto esclarecedor sobre la relación entre las imágenes y los textos: «*La historia que he emprendido está hecha de dos partes: la pluma y la punta del grabador se empeñan en un noble combate sobre cuál representará mejor los objetos tratados*».

El hecho de haberse conservado una abundante documentación y todos los dibujos preparatorios de la segunda edición, algunas planchas y numerosas pruebas de estado, nos sitúan ante un fondo de primera magnitud, no sólo en España, sino en Europa, para reconstruir el proceso creativo de las imágenes,

que acabaron ilustrando las cabeceras de los diferentes libros, en que se dividen los referidos *Anales*.

## HISTORIA E IDENTIDAD

La reedición dieciochesca de la historia de Navarra se ha de contextualizar en unos momentos en que el reino vio amenazado su *status*, ante las reformas centralistas de los Borbones. En el siglo anterior, la primera edición, obedeció a un deseo de contrarrestar los intentos centralizadores de la monarquía de Felipe IV, rescatando un pasado glorioso, como cimiento de un renovado «foralismo». Para ello se reivindicó la conciencia histórica propia, gravemente alterada por autores foráneos, en unos momentos en que los fueros y la propia entidad del reino, parecían correr peligro. En pleno Siglo de las Luces, los «fueros» constituían la principal señal de identidad para Navarra, como colectividad. Aquel *status* suponía para algunos un incómodo arcaísmo, especialmente, en el reinado de Carlos III, en el que los ataques contra los «fueros» se convirtieron en una actitud permanente y, de manera muy especial, a partir de 1766, cuando el conde de Aranda subió al poder y Campomanes no discutía sobre asuntos concretos de tipo económico o

Proyecto de decoración del Salón del Trono en 1861. Archivo General de Navarra [pp. 166-167].

Plancha abierta en Madrid por Juan de la Cruz Cano para la portada de la edición de los *Anales de Navarra*, 1766 (detalle). Archivo Real y General de Navarra. Foto J. L. Larrión.

militar, sino sobre el mismo fundamento del régimen foral. La Diputación del Reino, debió pensar que los libros de Moret y Alesón vendrían muy bien como soporte histórico ante aquella situación.

La publicación se planteó con imágenes, con lo que la propaganda y persuasión estaban, si cabe, más aseguradas. Hay que tener en cuenta que el tema de las imágenes del pasado, gestas y retratos de los monarcas privativos navarros, en grandes conjuntos, ya no volverían a tratarse en la figuración artística hasta justamente un siglo después, en otro contexto muy diferente, pero con alguna similitud. Nos referimos a la decoración del salón del trono del palacio de Diputación, obra que se acometió cuando Navarra había pasado de reino a provincia, tras la convulsión de la Guerra Carlista, cuando, en virtud de la Ley Paccionada (1841), aún se conservaron numerosas singularidades en base a un pasado peculiar, que bien vendría la pena recordar con motivo de la visita de la reina Isabel II a Pamplona, que, por cierto, no se realizó.

### LA EDICIÓN ILUSTRADA DE LOS ANALES, EN 1766

La edición de 1766 de los *Anales* corrió a cargo del impresor Pascual Ibáñez entre 1764, en que firmó el convenio con la Diputación del Reino y 1766, en que se publicó. El dibujante y grabador elegido fue el mismo de la malograda edición anterior ilustrada con láminas de los reyes navarros, José Lamarca, cuya obra en la capital aragonesa se documenta entre 1759 y 1779. Con destino a Navarra realizó algunas estampas devocionales de cierta importancia, como los grabados de san Fermín en su tabernáculo, san Veremundo y de la Virgen de Ujué. Aprovechando su estancia en Pamplona realizó otros encargos, como la transverberación de santa Teresa para el libro *Días y obras admirables de N. S. Madre Teresa de Jesús*, de

Roque Alberto Faci (1764) y una plancha de san Judas Tadeo (1765).

Las fuentes literarias de los dibujos fueron los textos de los *Anales* de Moret y Alesón. En numerosas ocasiones, Lamarca supo interpretar correctamente todos aquellos detalles de los pasajes literarios: las gentes de las murallas, los moros muertos dentro de sus tiendas, construcciones de diverso tipo, ambientaciones, la confusión ante la llegada del ejército liberador y la huida de otros con sus estandartes y banderolas. Las directrices del padre jesuita Joaquín Solano, encargado de la edición, también se hacen evidentes. Al jesuita podemos imaginar dando instrucciones al pintor-grabador, si bien en algunos casos hubo que corregir, como veremos más adelante.

La autoría de Lamarca para los dibujos y las planchas está probada por las firmas que llevan algunos de los grabados, así como por numerosos testimonios documentales, entre los que destacan las cuentas pormenorizadas de cada trabajo. La portada de la edición se encargó a Madrid al prestigioso Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. Otros detalles ornamentales y heráldicos fueron obra de los plateros pamploneses José Yábar y Manuel de Beramendi.

Acerca de la elección de pasajes de la historia, en vez de los retratos de los reyes, como en la edición destruida, hemos de acudir al contexto y a la edición de algunos libros con las gestas de los monarcas, como por ejemplo la *Monarquía Hebrea* de Vicente Bacallar, ilustrada con grabados de Juan Fernando Palomino, en su edición madrileña de la imprenta de Gabriel Ramírez, en 1761.

El padre Joaquín Solano, docto jesuita encargado de la edición, señaló el prólogo a ese respecto: «*En cada uno de los treinta y seis Libros que componen los cinco tomos de los Anales y los tres a que se reduce el de Investigaciones y en todas las dieciocho Congresiones, comprendidas en el tomo de este nombre, va en sus frentes puesta una lámina, que en imagen,*





Plancha abierta en Madrid por Juan de la Cruz Cano para la portada de la edición de los *Anales de Navarra*, 1766. Archivo Real y General de Navarra. Foto J. L. Larrión.

*o verdadera o simbólica, representa lo que hay más sobresaliente en el Libro o Congresión».* No sería descartable pensar en la posibilidad de que el mismísimo padre Solano hubiese sido el responsable de la inclusión de los pasajes históricos. Como hombre de amplia cultura y buenas dotes como orador y escritor, no le faltarían libros ilustrados en donde inspirarse a la hora de aconsejar a las instituciones navarras sobre cómo proceder en unos momentos en que los libros ilustrados ya eran una realidad en España.

### **LA EXCEPCIONALIDAD DE UN CONJUNTO: DIBUJOS, PRUEBAS DE ESTADO Y ESTAMPACIONES DEFINITIVAS**

Por fortuna, se han conservado algunas planchas calcográficas utilizadas en el proyecto editorial, así como la práctica totalidad de los dibujos y gran parte de las pruebas de estado, anotadas con distintas apreciaciones de tipo iconográfico o estilístico. Esta circunstancia hace del conjunto de dibujos, matrices, pruebas de estado y estampaciones definitivas, algo realmente extraordinario en el panorama del libro ilustrado español del siglo XVIII, pues no conocemos otro caso igual para proyectos de idéntica naturaleza. El proceso creativo de las imágenes, con los textos que las inspiran y apoyan a la vez, sus dibujos, correcciones, pruebas de estado y versiones definitivas, hacen del conjunto algo excepcional. Con todo ese material, realizamos una monografía en 2002. Posteriormente, pudimos conocer las planchas conservadas en el Archivo Real y General de Navarra.

Con el análisis de los dibujos a tinta y aguada, de las pruebas en muchos casos *avant la lettre* y de los resultados finales, podemos hacer un seguimiento de cómo se fueron transformando en muchas ocasiones algunos detalles, que José Lamarca había pasado por

alto. La vigilancia de los diputados del Reino sobre aquellas ilustraciones, que iban a enseñar visualmente, como buenas imágenes, se hizo de modo minucioso, como se comprueba en diferentes estampas.

### **TEMÁTICA ELEGIDA**

Los grabados aparecen en las cabeceras de los capítulos, con temas historiados de gestas correspondientes a los diferentes reinados. El mensaje que subyace bajo todas las ilustraciones es múltiple, siempre con la intencionalidad de resaltar unos hechos y, sobre todo, unas ideas sobre las distintas etapas y reinados. En primer lugar, encontramos algunas imágenes referidas al arraigo de la fe cristiana, la cimentación sobre la Iglesia de toda la realidad del Reino, llegando a representarse hasta hechos milagrosos, como el hallazgo del cuerpo de san Fermín o la batalla de Simancas. No faltan las alusiones a la configuración geográfica del Reino, la reconquista, la preeminencia de los reyes cristianos sobre los musulmanes, e incluso las que van más allá de nuestras fronteras, como la participación en las cruzadas y, por supuesto, las Navas de Tolosa. En otras representaciones, se exalta la valentía de los navarros, puesta de manifiesto en batallas, cercos de ciudades y otros hechos de armas singulares y, como no podía ser menos, el amor y respeto del pueblo por sus soberanos, a los que se representa adornados de todas las virtudes cristianas y morales. Todas esas claves se descubren en la plasmación de determinados hechos, intencionadamente buscados, que ponen de manifiesto el deseo de cantar glorias y excelencias de soberanos, pueblos y ejércitos. No podían faltar entre las ilustraciones algunos temas de contenido emblemático, pues la cultura simbólica del Barroco se extendió hasta fechas tardías, como el reinado de Carlos III.





Dibujo preparatorio, plancha y prueba de estado para el Libro XIV de los *Anales de Navarra* (1766), con el tema de *El rey moro de Zaragoza pagando tributos al de Pamplona*. Archivo Municipal de Pamplona / C.O. y Archivo Real y General de Navarra. Fotos J. L. Larrión.





Dibujo preparatorio, plancha y prueba de estado para el Libro XVIII de los *Anales de Navarra* (1766), con el tema del *Matrimonio de Sancho III el Deseado con doña Blanca*. Archivo Municipal de Pamplona / C.O. y Archivo Real y General de Navarra. Fotos J. L. Larión.





## VIGILANCIA DE LA EDICIÓN Y SUS IMÁGENES: DE LOS DIBUJOS PREPARATORIOS A LAS PRUEBAS DE ESTADO Y LAS ESTAMPACIONES DEFINITIVAS

El encargado de la vigilancia de la edición fue el jesuita Joaquín Solano (Pamplona, 1723-Roma, 1803), que poseía una amplia cultura y buenas dotes como orador y escritor. Lamarca recibió diversas apostillas a los dibujos preparatorios, en aras a corregir desde pequeños detalles a visualizaciones más precisas de milagros y hechos históricos.

Las observaciones y correcciones que se impusieron al dibujante y grabador por parte de la Diputación y el padre Solano afectan a detalles, en aras a hacer más intenso el relato narrado en la composición gráfica. En una sola ocasión se le ordenó hacer un dibujo preparatorio nuevo y en algunos casos se han conservado un par de opciones para el mismo pasaje. En otro caso, el dibujante y grabador, José Lamarca, hizo una advertencia. Se trata de la escena de la batalla de Simancas, en donde advierte que *«para significar bien clara y distintamente los tres haces del ejército, no es conveniente estén todos peleando, porque quedaría confuso como también para significar los santos en el aire, he puesto la mitra, si no gusta la quitaré»*.

Citaremos algunas rectificaciones hechas a partir de los dibujos preparatorios. En la escena de la degollación de san Hermenegildo se le advierte que el santo debía mirar a los ángeles portadores de la corona y la palma del triunfo. En el caso del hallazgo del cuerpo de san Fermín, se le pide mayor retórica –ángeles, relámpagos, etc.– y la presencia de los tres almendros del milagro. Concretamente, las indicaciones que recibió Lamarca consistían en añadir *«unos clérigos, muchas flores, la tierra movida, el resplandor del trono hasta la tierra y borrando el pedestal, se ha de hacer un país y tres géneros de árboles, uno con flor, otro con botones de la*

*fruta y otro con fruta sazonada, algo inclinadas las ramas con el peso de ella»*.

En la escena de la batalla de Albelda exigen *«más arneses y moros muertos»*, como elementos parlantes de la victoria del rey don García. En la representación de la batalla de Simancas, ganada por los moros y que ilustra el libro décimo de los *Anales*, por el contrario, se pidió añadir al pie de las murallas a muchos cristianos degollados, hombres, mujeres y niños, con el fin de acrecentar el mensaje trágico.

El detalle del vestido también fue objeto de corrección, como en el caso de los esposales de Sancho III el Deseado y doña Blanca, que sellaron la paz entre Castilla y Navarra a mediados del siglo XII. El dibujo presentado a la Diputación fue aprobado con la siguiente prevención: *«con que a la infanta se le ponga el vestido que en aquel tiempo se usaba, a los ejércitos se les aumente mucha más gente y armas y algunas más tiendas de campaña, se aprueba este dibujo»*. José Lamarca tomó cuenta de estos detalles y sustituyó los atuendos de la infanta, en el dibujo con coraza sobre el vestido talar, y en el grabado sin ella y con una especie de hábito con escapulario y tocas.

En la ilustración del libro trigésimo sexto, dedicada a la batalla de San Adrián de 1312, en la que los sangüesinos derrotaron a los aragoneses y les arrebataron el estandarte real, se obligó a José Lamarca a colocar gente armada y convertir el castillejo del fondo en ermita. En la escena de la liberación de Carlos II se le indicó la conveniencia de añadir *«unos caballos con dos criados aumentados los dos caballos y los dos criados»*.

## LA EMBLEMÁTICA EN LAS INVESTIGACIONES Y LAS CONGRESIONES

Junto a los *Anales* se publicaron en la magna edición de 1766, las *Investigaciones* y las *Congresiones apologéticas*, del padre Moret.

En las cabeceras de cada una de las mismas, se utilizaron emblemas destinados a glosar la ardua tarea del historiador para hacer florecer la verdad, que se ha de insertar en la polémica entre el Padre Moret y el Padre Larripa y otros cronistas aragoneses del momento. No cabe duda alguna que el ideólogo o mentor de algunas de las composiciones fue el padre Joaquín Solano, corrector y encargado de la edición de los *Anales, Investigaciones y Congresiones*. Nadie mejor que el docto padre Solano, jesuita con una dilatada cultura y buenas dotes como predicador y escritor, para proporcionar modelos a tal efecto, máxime cuando se trataba de enaltecer la obra de Moret, primer analista y perteneciente, como él, a la Compañía de Jesús. Todas las composiciones son aptas para despertar en el lector la reflexión, acudiendo a su ingenio y agudeza.

Pese a estar en los momentos centrales del Siglo de las Luces y en pleno reinado de Carlos III, la cultura simbólica del Barroco seguía muy presente, según se evidencia en funerales regios o en los festejos de inauguración de la Capilla de la Virgen del Camino. En un ambiente cultural tan impregnado de la cultura simbólica, el padre Solano, combinó emblemas difundidos en varios repertorios, con otros en los que puso a prueba su ingenio.

Para las *Investigaciones* se utilizó en su primer libro el mismo emblema que figura en la parte inferior de la portada de la primera edición de la misma obra (Pamplona, 1665), en un grabado de Cañizares, según dibujo del pintor flamenco Pedro Obrel. El motivo son unos pescadores de ostras que realizan su trabajo con harto peligro, y aprovechando los primeros rayos solares. El lema es *Ima labor quaerit, lux aurea clausa recludit* [El trabajo indaga lo profundo, la luz descubre tesoros encerrados], en clara alusión y símil con la labor del historiador, que debe esforzarse en investigar, sin escatimar esfuerzo y con todo rigor, para redescubrir

y escribir el pasado. El dibujo preparatorio para esta escena se aprobó por la Diputación, con la condición de añadir «*una figura que se chapucea en el agua*». La clave para entender la escena la proporcionan algunos autores como Nuñez de Cepeda y Josep Romaguera, que la entienden como glosa del esfuerzo y la laboriosidad.

Para la cuarta congresión, dedicada a la elección del rey García Ximénez, se eligió un emblema consistente en un paisaje con un álamo en que se enrosca una vid, mientras unos animales corretean debajo. La fuente gráfica se encuentra en las obras de Juan de Borja (Bruselas, 1680) y Núñez de Cepeda (1682), autores que le dan un significado de amistad fructífera y matrimonio. El lema dispuesto varía, y reza: «*Sustinuisse decorum est*» (Es hermoso el haber sostenido), en alusión a la relación de los monarcas pamploneses y el condado de Sobrarbe, algo que ocurrió en el siglo X, si bien los historiadores de la Edad Moderna, amparándose en algunas crónicas medievales recrearon, erróneamente, en los siglos VIII y IX.

La sexta congresión nos muestra a unos pastores persiguiendo al lobo raptor. José Lamarca realizó un dibujo preparatorio con un rebaño de ovejas y el lobo atacando. Para la aprobación definitiva del dibujo, se exigió a Lamarca, añadir «*un pastor con su criado, animando al mastín para que persiga al lobo*». La versión definitiva, más didáctica, presenta a un par de pastores, uno vigilando y otro azuzando al perro para perseguir al lobo. El lema que acompaña a la composición gráfica reza: «*Eripe pastor ovem servo raptoris ob ore*» (Libera, oh pastor, la oveja de la boca servil del raptor) y recuerda al padre Moret y su pasión por averiguar la verdad.

Para la octava, se eligió un emblema de Francisco Nuñez de Cepeda, publicado en su *Idea del buen pastor...* (1682), en el que aparece un emparrado con una podadera y sarmientos en el suelo, junto a su lema en



Dibujo preparatorio, plancha y prueba de estado para el Libro xxxii de los *Anales de Navarra* (1766), con el tema del *Sitio y batalla de Aibar*. Archivo Municipal de Pamplona / C.O. y Archivo Real y General de Navarra. Fotos J. L. Larión.





Congreion 8<sup>ua</sup>



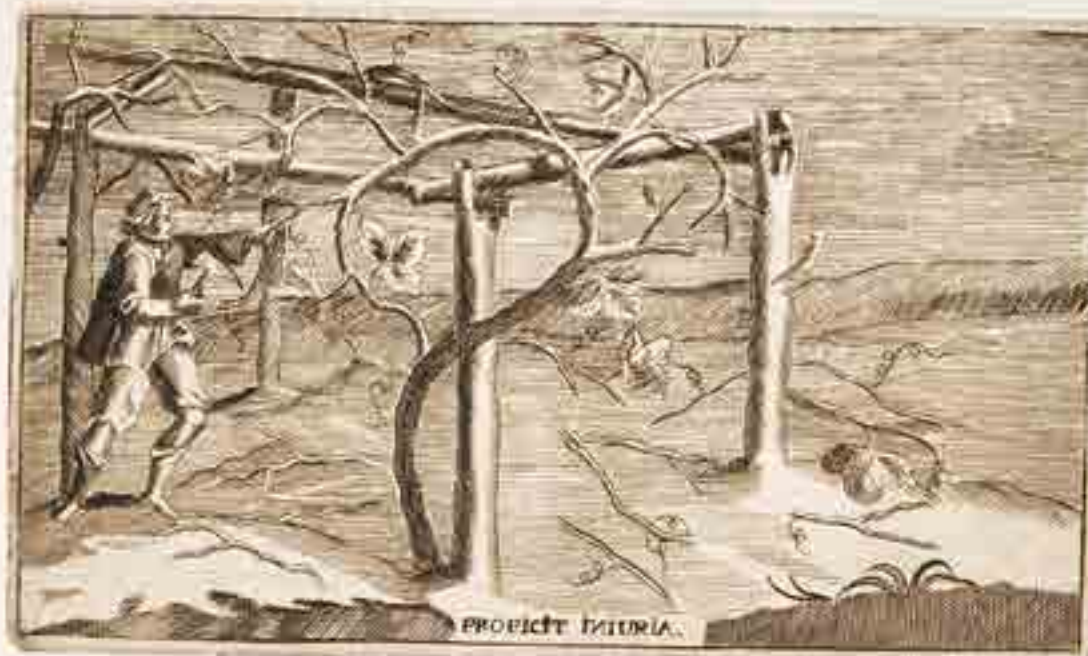
Proficit Injuria.



PROFIT INIURIA



S. Congreſion.



el que se lee: «*Proficit iniuria*» (La injuria le aprovecha). Al modelo añadió el dibujo preparatorio José Lamarca, la figura del podador para que el mensaje quedase más claro y patente. El comentario del emblema se refiere al fortalecimiento en la adversidad y a la resistencia ante la calumnia, comparando los beneficios de la poda con el dolor de injurias y murmuraciones que, a la postre, son como «*el hierro que cauteriza*».

## BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae.*

*Imagines et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Grabados y litografías aragoneses en Navarra: el libro ilustrado, la estampa devocional y otros impresos. Una mirada desde los promotores», *Artigrama*, 32, 2017, pp. 117-151.

Dibujo preparatorio, plancha y prueba de estado para las *Congresiones Apologéticas* (1766), con un emblema alusivo al fortalecimiento en la adversidad y a la resistencia ante la calumnia. Archivo Municipal de Pamplona / C.O. y Archivo Real y General de Navarra. Fotos J. L. Larión.







# LA HISTORIA PINTADA: EL SALÓN DEL TRONO DE DIPUTACIÓN Y LA BATALLA DE LAS NAVAS

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA

Universidad de Navarra

**El palacio de Diputación (1840-1856)** se levantó tras el paso de Navarra de reino a provincia cuando, en virtud de la Ley Paccionada, se conservaron numerosas singularidades enraizadas en su pasado histórico. La decoración y amueblamiento del salón regio o del trono (1860-1865), venía a recordar todo ello con motivo del viaje de la reina Isabel II a Pamplona que, por cierto, no se realizó. Su complejo programa fue explicado por el responsable del proyecto, Maximiano Hijón, a Julio Nombela en 1866 y se popularizó, a través de pequeñas guías editadas, al menos, en 1887 y 1899.

No nos detendremos en los artistas, ni en los detalles del proyecto, estudiados por J. del Burgo y J. J. Martinena, ni en su valoración en la España de su tiempo puesta de manifiesto por S. Muniain, sino en el mensaje del conjunto, que siempre va más allá de unas identificaciones o una estética determinada.

**«TAN MAGNÍFICO APARECE ESTE SALÓN... QUE TODO LO DEMÁS DEL PALACIO RESULTA POBRE»**

Con esa apreciación finaliza Mariano Arigita la descripción del palacio en su *Guía del Viajero en Pamplona* (1904). El concepto

aristotélico de magnificencia se refiere a que la obra debía ser digna del gasto y el gasto de la obra «*e incluso excederla*», lo cual era justificable si se destinaba a los dioses, el interés público o la imagen del noble. La apreciación de Arigita resulta lógica, ya que la estancia se vistió con espejos, muebles, esculturas y pinturas de distintas procedencias (Madrid, Barcelona, París, etc.), conformando, al igual que otros espacios europeos, un interior dominado por la riqueza y la ostentación. Lo mismo se había hecho en conjuntos como el Salón de los Espejos de Versalles, dirigido por Jules-Hardouin Mansart, o el Salón de Reinos del Buen Retiro de Madrid, en cuyo programa intervinieron, a juicio del profesor R. L. Kagan, Juan de Palafox y Francisco de Rioja, bibliotecario y confidente de Olivares.

El salón resulta de gran opulencia y, al igual que en obras de su tipología, las diferentes artes se sacrificaron particularmente, en aras a crear algo unitario. Nombela en su *Crónica de la Provincia de Navarra* (1868) juzgó el conjunto como «*encantador*» y Madrazo (1886), puso de manifiesto la habilidad de Hijón al haber «*encontrado inteligentes artífices que interpretaron con toda fidelidad su idea en la ejecución del delicado ornato de todas sus partes*».

Batalla de las Navas de Tolosa en el retablo mayor de Villatuerta, 1643 y 1645, Pedro Izquierdo y Juan Imberto III. Foto Calle Mayor.

# PROYECTO

de decoración para el salón de actos del palacio de

la Diputación de Navarra

1861

F. Reyero

Detalle del templo principal



Plano del templo principal

Detalle del templo de San Juan



Proyecto de decoración del salón en 1861. Archivo Real y General de Navarra.

El profesor Reyero en su monografía sobre la *Imagen histórica de España*, opina que los escritos de José Yanguas y Miranda, historiador y secretario de la Diputación en los años centrales del siglo XIX, inspiraron el programa iconográfico del salón. Aunque Yanguas era ya muy mayor y falleció sin ver culminado el salón, en 1863, sus publicaciones pudieron servir como fuente textual para algunos artistas, al igual que algunos pasajes de los *Anales* de Moret y Alesón. La documentación señala también la participación como asesor de Pablo Iñarregui, secretario del Ayuntamiento de Pamplona y miembro de la Comisión de Monumentos. Es posible que también interviniese Segundo Lapuerta, vicesecretario de la Diputación que, junto a Iñarregui, preparó la edición del *Fuero General* en 1869. Además, algunos pintores se

desplazaron hasta Navarra para conocer los lugares a representar. En cuanto a los artistas, el responsable del proyecto, Maximiano Hijón, supo buscar un elenco destacado de maestros. Para las pinturas contó con Constancio López Corona, director de la Academia de Bellas Artes de Orense; Joaquín Espalter, pintor de cámara honorario del rey; Francisco Aznar, pensionado en Roma diez años; Alejandro Ferrant, de la Real Academia de San Fernando; y Francisco Mendoza, profesor de esta última y pintor de cámara del rey.

Los planos del conjunto de 1861 están firmados por Hijón y los hermanos Aniceto y Casildo Lagarde, bien conocidos por los trabajos de I. Urricelqui y E. Morales. Hay que hacer notar que en esos diseños figuran las pinturas de historia y de los retratos de los





reyes, pero se debieron agregar con posterioridad a su ejecución y nunca datarán de 1861, ya que esto implicaría que los creadores de las composiciones serían Hijón y los hermanos Lagarde y no los pintores.

### UNA LECTURA EN VARIOS REGISTROS

Al igual que en los grandes conjuntos de exaltación institucional y monárquica, el discurso es múltiple. En todos ellos estuvieron presentes la *virtus*, la narración histórica como justificación, los retratos de monarcas y prohombres y, naturalmente, los emblemas heráldicos. Dos siglos antes, se había decorado el Salón de Reinos del Buen Retiro con un programa basado en la alegoría, la analogía con los trabajos de Hércules,

la continuidad dinástica con los retratos reales, la emblemática con la heráldica de los reinos y la narración con las victorias de los ejércitos.

En nuestro caso hay que distinguir el plano terreno con un espacio solemne, apto para ceremonias y protocolo, presidido por el estrado-trono-dosel con las cadenas de las Navas de Tolosa, destinado a la exaltación del monarca reinante que, desde 1954, cuenta con la copia del pendón de las Navas. Un plano superior o trascendente se centra en la cubierta de la estancia con la alegoría de Navarra, acompañada de virtudes, con lo que se quiere mostrar los perennes ideales de apertura, saber, trabajo, tradición, virtud y fueros por encima de contextos históricos concretos. En un registro intermedio encontramos los escudos de

Interior del salón del trono (1860-1865). Foto Gobierno de Navarra.



Galería de reyes del salón del trono del palacio foral. Foto Gobierno de Navarra.

pueblos y ciudades, los retratos pintados de los reyes y sus grandes gestas, así como los bustos de prohombres que contribuyeron de forma decisiva a la identidad, conservación y glorificación del Reino de Navarra.

### LO TRASCENDENTE EN EL NIVEL SUPERIOR: NAVARRA Y LAS VIRTUDES

Como cabría esperar, la imagen de Navarra, hecha realidad desde la Edad Media y con sus esencias conservadas en distintos contextos históricos, protagoniza el nivel superior del salón, habiéndose elegido para ello su personificación en forma de una cuidada alegoría, rodeada por las cuatro virtudes cardinales, que siempre ofrecen modelos de conducta para bien común, tanto a ciudadanos como a

gobernantes. El pintor que se hizo cargo de las alegorías fue Martín Miguel Azparren (1860).

La alegoría de Navarra, en forma de matrona coronada y sedente, se apoya en el escudo de las cadenas, y porta unas palmas, una corona de laurel y una cartela con la inscripción «*FUEROS*», como justificación del régimen pactista. De ella nos ocupamos en otro capítulo de esta publicación, el dedicado a la Navarra alegorizada.

La justicia y la prudencia, propias del buen gobierno y presentes también en la fachada del Ayuntamiento de Pamplona, junto a la templanza y la fortaleza, figuran con sus atributos tradicionales. La justicia se acompaña de la balanza (pesa lo bueno y lo malo) y la espada (ejecuta) y viste manto con vueltas de armiño, relacionado con la pureza de intención. La prudencia recuerda que hay que





actuar de forma adecuada, proporcionada y con cautela, respetando sentimientos y libertades. Porta un espejo, referido al conocimiento propio y la verdad, y una serpiente, que recrea el texto de san Mateo en que recomienda ser prudentes como serpientes y humildes como palomas. A la prudencia y a la justicia se atribuía la conservación de las monarquías.

La fortaleza, considerada como corona de las demás virtudes, se acompaña de la columna, la maza de Hércules y un león que recuerda el valor, la fuerza y la *Fortitudo* en el sentido de valentía. Finalmente, la templanza porta un freno y un reloj de arena, el primero como símbolo de la moderación y equilibrio es muy frecuente, en tanto que el segundo nos retrotrae al conjunto de la alegoría del buen gobierno de Lorenzetti en el Palazzo de Siena (1337-1340).

## LOS EMBLEMAS HERÁLDICOS

La heráldica, como elemento visual y preeminente en los grandes conjuntos, fue una constante desde siglos atrás. Recordemos el papel que juega en el refectorio de la catedral de Pamplona (1335), con los emblemas familiares de los grandes linajes y las buenas villas con asiento en Cortes; o en el Salón de Reinos del Buen Retiro (1634-1635) con los escudos de los reinos de la monarquía hispánica. En el salón del trono navarro, se eligieron los escudos clasificados en tres categorías: las ciudades, todas las poblaciones con asiento en las antiguas Cortes de Navarra y aquellas que, en el contexto del tercer cuarto del siglo XIX, se juzgaron como de singular importancia por motivos demográficos, económicos o históricos. En definitiva, territorios y tierras diferentes, unidas con el vínculo de unas instituciones y un rey.

## PINTURA DE HISTORIA, RETRATOS DE LOS REYES Y BUSTOS DE PROHOMBRES

Otro nivel de lectura lo conforman todos aquellos hechos y hombres que hicieron posible Navarra en su conformación geográfica, política e institucional. Para ello nada mejor que acudir al apoyo de unos hechos trascendentales y a los retratos de reyes y de los prohombres que brillaron en la historia, el derecho o las armas.

La pintura de historia se consideraba desde el siglo XVII como el género pictórico por excelencia, en sintonía con los escritos del francés Le Félibien (1617-1695), que defendía que el arte no sólo debía agradar al ojo sino también elevar el espíritu, con temas de carácter serio que instruyesen al espectador. El pintor debía procurar que los personajes pareciesen verosímiles y convincentes desde el punto de vista histórico y de ese modo cumplir con su función pedagógica. Se consideraba un género difícil, ya que exigía del artista, no solo dotes de retratista o paisajista, sino capacidad inte-

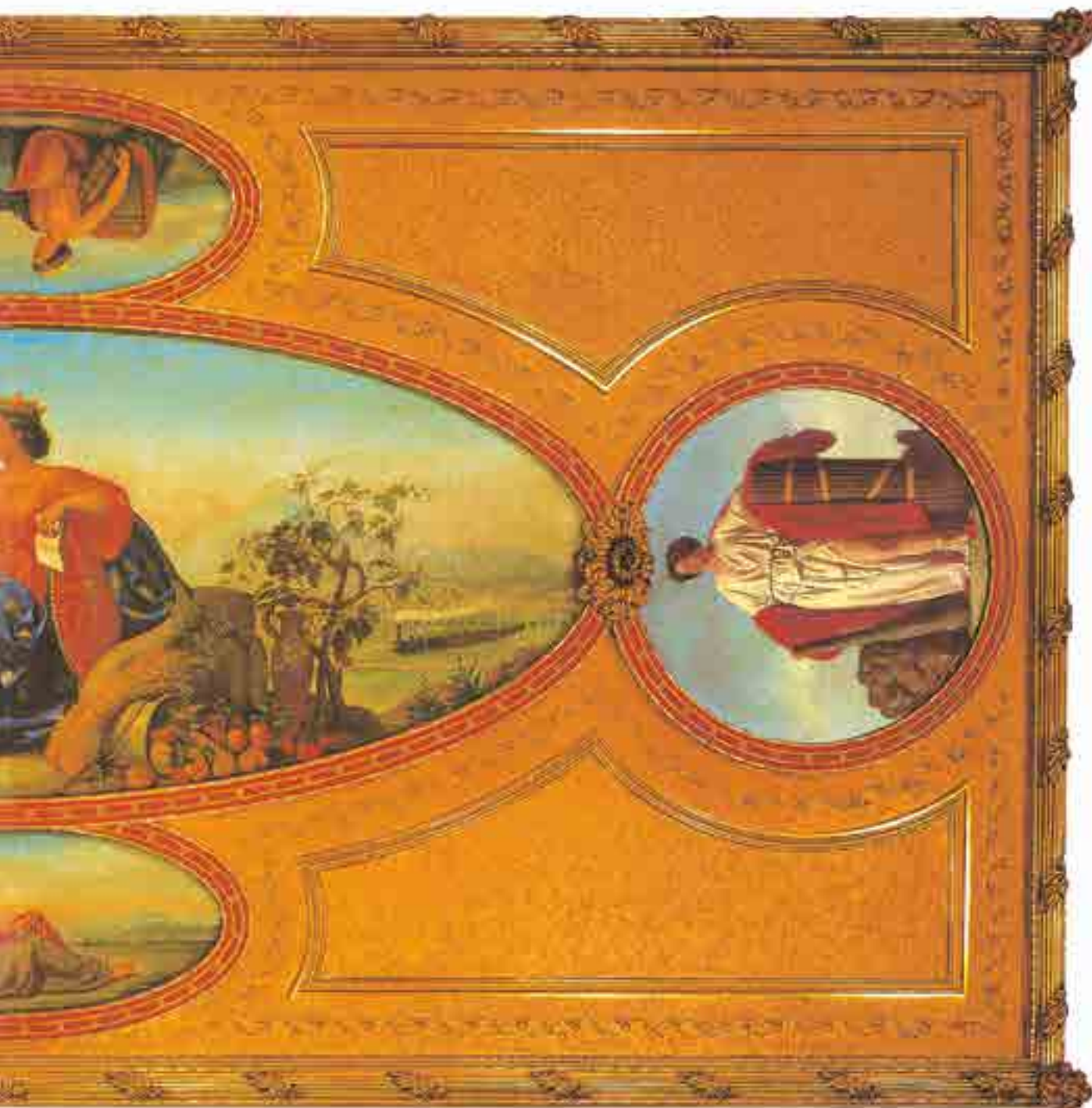


lectual, cultura y sentido histórico. El siglo XIX fue, por excelencia, el momento álgido del género en España, favorecido por los encargos de numerosas instituciones.

Las imágenes de la narración histórica de Navarra y retratos de los monarcas navarros, protagonistas de las ediciones dieciochescas de los *Anales*, volvieron a cobrar su protagonismo en el salón regio. Los pasajes representados fueron la invención de las reliquias de san Fermín, el alzamiento sobre el pavés del primer monarca pamplonés, las batallas de

Olast, Roncesvalles y de las Navas de Tolosa, el testamento de Sancho el Mayor, el pago de los tributos por los reyes musulmanes, la liberación de Carlos II el Malo de la prisión de Ailleux, el privilegio de la Unión y una sesión de las antiguas Cortes. Su lectura definitiva nos lleva más allá de los temas concretos y así hemos de interpretar con ellos la importancia de la fe (san Fermín), el origen e identidad de la monarquía pamplonesa y su momento cumbre (el rey sobre el pavés y la herencia de Sancho el Mayor), la valentía y el coraje





Alegorías de Navarra y las virtudes cardinales en el techo del salón del trono, por Martín Miguel Azparren (1861-1862). Foto Gobierno de Navarra.

de hombres y mujeres (batallas), el buen gobierno (Privilegio de la Unión), la fidelidad de los vasallos (liberación del rey) y unas instituciones propias (Cortes de Navarra). Todo un programa de exaltación del pasado a través de pasajes cuidadosamente elegidos.

Si los hechos y gestas resultaban importantes, no menor motivo de recuerdo y vehemencia merecían los reyes de la etapa medieval, con las dinastías propias que habían encarnado y dado encadenamiento a un reino, con una personalidad marcada

y diferenciada. La galería de reyes, bien en traje de ceremonial con mantos, cetros y coronas, o como guerreros, cumplen con lo que desde siglos atrás se entendía como garantía de continuidad.

Por último, los prohombres que habían destacado en la administración, la santidad, la ejemplaridad, el derecho o las artes, también tienen su cabida en forma de bustos, en relación con los atributos de todas esas cualidades, que también se representan. En este caso, la cronología abarca los siglos del Antiguo Régi-



Guías del Salón Regio del palacio de Diputación, editadas en 1887 y 1889.

men y se combinan viejos y nuevos modelos de santidad (san Fermín y san Francisco Javier), la ejemplaridad (obispo Joaquín Javier Úriz con su proyecto de beneficencia), la defensa del reino (mariscal don Pedro de Navarra), los artistas (Martín Pérez de Estella y Miguel de Anchieta), los historiadores (Príncipe de Viana y P. Moret), y jurisconsultos (cardenal Zalba y el doctor Navarro). Con su presencia se recordaba que Navarra había sido un cuerpo compuesto o corporativo, en el que el rey era el corazón y la cabeza, y los vasallos los que lo defendían, preservaban y mantenían.

En definitiva, el salón regio del palacio foral contiene un conjunto de imágenes que, con todo su poder visual, transmiten a quienes las contemplan unos mensajes y unas reflexiones sobre la realidad, singularidad y trascendencia de un territorio con una historia y un derecho propios, forjados a lo largo de siglos gracias a unas instituciones y destacados prohombres, en un contexto de adaptación al devenir de la convulsa España de la segunda mitad del siglo XIX.

### LA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA

La recepción del hecho histórico de la batalla de las Navas, amén de los textos historiográficos y de trascendencia identitaria, posee ecos en el dibujo, el grabado y, sobre todo, en la pintura. El sustento literario de la mayor parte de las representaciones está en los textos de Ximénez de Rada, algunas crónicas medievales, los *Anales de Navarra* del padre Moret y la *Historia General de España* de Modesto Lafuente.

Si tuviésemos que sintetizar, diríamos que, por lo general, existen tres grandes modelos iconográficos. El primero, que convierte la batalla en un icono de providencialismo, con preponderancia del rey castellano y del arzobispo Ximénez de Rada, y que incorpora el milagro de la cruz en el cielo. El segundo hay que relacionarlo con los ideales de la pintura de historia del siglo XIX, con enormes composiciones dedicadas a los episodios gloriosos

Dibujo preparatorio ilustrar el libro XX de la edición de los *Anales* de 1766, con la escena de la batalla de las Navas de Tolosa, por José Lamarca. Archivo Municipal de Pamplona / C.O.





Folio 3<sup>ro</sup> - Lib. 20.



Batalla de los Navas de Tolosa

DE



Batalla de las Navas de Tolosa por Francisco Aznar en el salón del trono del palacio de Navarra, 1864. Foto Gobierno de Navarra

y sobresalientes del pasado, realizadas con grandes dosis de realidad y supuesta veracidad. Por último, el tercero, más ligado a Navarra y la epopeya de Sancho VII el Fuerte, lo encontramos a partir del siglo XVIII en obras ligadas a la comunidad foral.

Correspondiente al primer caso, se conoce un pequeño ciclo en el monasterio de Huerta, obra del pintor genovés Bartolomé Matarana en 1580, que ha estudiado Ibáñez Martínez. Asimismo, pertenece a la misma opción una enorme pintura de la batalla ejecutada por Jerónimo y Pedro Ruiz de Camargo, en 1594, en las Huelgas de Burgos. En ambos casos, el milagro de la cruz sobre los aires no se hace presente, como ocurrirá en los casos siguientes. El hecho portentoso de la aparición de una cruz resplandeciente de varios colores al principio del combate, que esforzaba a los cristianos y aterrorizaba a los almohades, tuvo gran aceptación en la pintura desde el

siglo XVI, siguiendo textos medievales, como la *Crónica de veinte reyes*, realizada entre 1270 y 1289. Con posterioridad, algunos relatos como el de Argote de Molina en la segunda mitad del siglo XVI y de otros apologistas de la Santa Cruz insistieron en lo mismo. El hecho fundamental que favoreció las representaciones con la aparición milagrosa de la cruz fue el oficio de la fiesta del Triunfo de la Santa Cruz, instituida en 1573 para celebrarse el 16 de julio en España y el Nuevo Mundo por decisión de Gregorio XIII, conmemorando la batalla. Los ejemplos son numerosos, destacando el de la capilla de los Araciel en Alfaro o la pintura de Ramón Bayeu para la capilla mayor de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza (1785).

En tierras navarras hemos de mencionar el pasaje en la edición dieciochesca de los *Anales*, la pintura referida del salón del trono y el relieve de Villatuerta. Éste último muestra





solamente el desfile triunfante de la batalla, con un gran protagonismo de Domingo Pascual, canónigo toledano que portaba la cruz-guión, el arzobispo Ximénez de Rada y sendos reyes. Se encuentra en el retablo mayor y fue realizado entre 1643 y 1645, por Pedro Izquierdo y Juan Imberto III. Su policromía la llevaron a cabo Miguel de Ibiricu y Juan Ibáñez, a mediados del siglo XVII.

Respecto al modelo, correspondiente a la segunda mitad del siglo XIX, Carlos Reyero realizó, en su monografía sobre la imagen histórica de España, un exhaustivo repaso a la plasmación de las Navas en la pintura del momento, señalando como fuente literaria la *Historia* de Modesto Lafuente. Si hasta ahora hemos visto primar en las imágenes todo lo relativo al providencialismo, evidenciado en la aparición de la cruz; en los siglos XIX y, en menor medida en el XX, primarán aspectos más relacionados con el propio hecho bélico,

siguiendo de cerca los presupuestos de veracidad y propiedad de la estética del momento. Un lienzo, poco conocido, fue realizado en 1817 por el pintor francés Horace Vernet (1789-1863), con gran protagonismo del jinete de primer plano. La gran versión de Francisco de Paula Van Halen, actualmente en el Senado, data de 1864, si bien el citado pintor había plasmado el mismo hecho bélico en 1846. La gran pintura fue adquirida por el Estado en 1865 y pasó a la alta cámara en 1879.

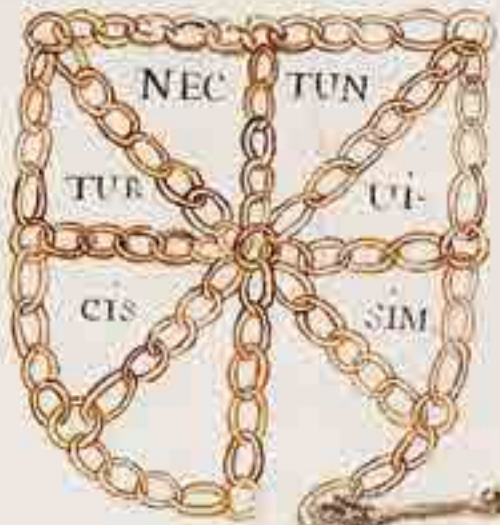
La visión de Antonio Casanova se centra en la arenga del rey castellano Alfonso VIII a sus tropas, al que rodean el arzobispo y numerosos guerreros, tanto a caballo como a pie. Sin embargo, el cuadro más celebrado a nivel nacional con el tema fue el del joven burgalés Marcelliano Santamaría, realizado en Roma entre 1891 y 1892 y representa el momento en que Alvar Núñez de Lara hace tremolar el pendón y rompe la barrera de los guerreros de color que rodeaba la tienda de Miramolín. La composición obtuvo distinciones y la medalla para ser llevada a la Exposición Colombina de Chicago. Otros pintores que también se enfrentaron a la escena, relacionados por José M.<sup>a</sup> Muruzábal en la revista *Pregón*, fueron, Ramón Vallespín, José Mongrell, Inocencio García Asarta y Javier Ciga. Este último también realizó bellos diseños para los diplomas conmemorativos del VII centenario de la batalla.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Patrimonio e identidad (5). El salón regio del Palacio de Navarra: espejo de la memoria», *Diario de Navarra*, 23-XI-2018, pp. 68-69.
- MARTINENA, J. J., *El palacio de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.
- MUNIAIN EDERRA, S., «El Palacio de Navarra, muestrario de símbolos históricos», *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 313-315.
- REYERO HERMOSILLA, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

GEROLIFICO. 2.

EXTINGUIMUR SI DISTINGUIMUR.



IUNCTA DIS CERNIT.

MARTE EN LA GERRA SIEMPRE VENCEIDRA  
SE CORONA NAVARRA, DE ESLABONES,  
DE LIQVIDOS METALES, QUE EL SOL DORA  
LABRO ASV VALOR FAXA DE LISTONES;  
YA QUE EN GRVTA QUE A EL BARBARO AESORA  
RIZA EL TVRBANE, FIXA SVS PENDONES,  
DES VNE VN ESLABON A SV ARCO FVERTE  
LA TRAGICA, FATAL, FVNESTA MVERTE.



# NAVARRA COMO TEMA ALEGÓRICO Y SIMBÓLICO

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA

Universidad de Navarra

**A partir del Renacimiento, las especulaciones** religiosas fueron suplantadas, en gran parte, por la erudición humanística y las composiciones simbólicas, en las que se daban cita alegorías, emblemas e incluso dioses del panteón greco-latino. Todo ello adquirió una amplia presencia en distintas obras figurativas, cuya lectura se convertía en verdaderos juegos de ingenio y agudeza.

Las obras se podían contemplar y disfrutar desde la estética por el público. Sin embargo, aquellas personas con amplia cultura humanística, podían descubrir también reflexiones morales, alusiones políticas o dogmas religiosos. Esta estructura doble de forma y fondo correspondía al principio horaciano, que exigía a toda obra de arte: combinar lo útil con lo agradable.

La alegoría como forma de lenguaje retórico y visual se utilizó desde la época clásica. Etimológicamente, significa «decir de otra cosa» o «hablar de manera diferente». A través de ella se realizaban metáforas continuadas en un sistema de equivalencias mentales con dos sentidos, uno literal y otro más profundo. En el mundo de las imágenes solemos hablar de alegorías para referirnos a las personificaciones de vicios, virtudes, actitudes, aptitudes, territorios, etc. El otro elemento de la cultura simbólica con amplísimo

desarrollo fue el emblema, que constaba de tres partes: una divisa o lema, sintetizada en una frase generalmente en latín, una imagen (*pictura*) y un texto versificado, que explicaba la imagen (*scriptio*).

Junto a las composiciones alegóricas y simbólicas que, a modo de ejemplo, analizaremos, hay que recordar que la música y la literatura proporcionaron, asimismo, notables ejemplos de la utilización de Navarra y los navarros como tema de sus creaciones.

## EN EL CONTEXTO DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Una primera alegorización de Navarra la encontramos en un sencillo dibujo, atribuido a Vicente Carducho (1576-1638), conservado en Florencia (Uffizi. Fondo Mediceo), junto a los de Aragón, Granada y Valencia y que, con otros más, debieron formar parte de un conjunto dedicado a los reinos de la monarquía hispánica destinados probablemente a un programa, no llevado a cabo, para el Salón de Reinos del Buen Retiro. Está realizado con lápiz, pluma y aguada y presenta la figura de un rey con corona y cetro junto al escudo de Navarra, del que se indican elementos y colores: «*campo colorado, esmeralda y cadenas dorado*».

Dibujo con jeroglífico para las honras fúnebres de María Bárbara de Braganza en Pamplona (1758). Archivo Municipal de Pamplona.



Los funerales regio y otras celebraciones en todo el ámbito de la monarquía hispánica fueron un motivo óptimo para desplegar programas propagandísticos en torno a la dinastía y el poder real. Navarra figuraría en algunos de ellos.

En la catedral de Palermo, para los funerales de María Luisa de Orleans, la primera mujer de Carlos II, en 1689, se dispuso un despliegue excepcional de alegorías de los territorios de la monarquía junto a unos emblemas, que conocemos gracias a los grabados de la relación impresa de aquellas celebraciones. La alegoría de Navarra presentaba a un brioso joven armado y con penacho en la cabeza, sosteniendo una rama de olivo, árbol consagrado a Minerva y alusivo a la paz. Junto a la figura, se encontraba el escudo de las cadenas, en la parte superior. El emblema mostraba una cadena rota, la misma que «*fraguó Miramamolín para la esclavitud de su corona y rompió el memorable esfuerzo del rey Sancho*». En el contexto del funeral se explicaba el emblema en alusión al dolor por la muerte de la soberana. El lema que acompañaba a la imagen rezaba «*Protinus icta malo*» (un golpe repentino hiere con fuerza). La hazaña de Sancho el Fuerte al vencer a Miramamolín, suponía que los navarros tenían corazones de acero. En los funerales se aplicaba a la reina María Luisa, viniendo a significar que el dolor de su muerte fue tan grande e intenso que llegó a quebrar el metal.

La cadena rota fue protagonista de otro emblema, en este caso en la catedral de Pamplona, en el siglo siguiente. Figuró en uno de los jeroglíficos de los funerales de Bárbara de Braganza, celebrados en 1758 en la capital navarra. Los emblemas para aquella ocasión fueron pintados por Juan Antonio Logroño, bajo la supervisión de fray Miguel de Corella. Ha sido estudiado por J. L. Molins y J. Azanza y se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona. Su composición gráfica presenta un esqueleto soltando uno de los eslabones



del escudo de Navarra, entre cuyas cadenas se lee: *Nectuntur vicissim* (Se enlazan uno a otro). Junto a la parca se lee *Iuncta discernit* (divide las cosas juntas) y en la parte superior otro mote insiste en la relación del reino de Navarra y el poder destructor de la muerte: *Extinguimur si dinguimur* (Somos aniquilados si somos separados).

Sin salir del siglo XVIII y del tema del escudo navarro, hemos de recordar que, en las exequias celebradas en Barcelona por la muerte de María Amalia de Sajonia, en 1761, las paredes de su catedral se cubrieron con escudos de reinos, provincias y señoríos de la corona española. Debajo de cada uno de ellos no faltó un emblema o jeroglífico. Para Navarra, bajo sus armas, se dispuso una cartela con calavera por timbre que contenía en su interior la tienda de Miramamolín, coronada por la media luna y el palenque con las cadenas. El lema rezaba: «*Nec vi nec ferro*» (ni por la fuerza ni por el hierro). Una composición versificada en latín completaba el emblema.

### EN LA EDICIÓN DE LOS ANALES DEL SIGLO DE LAS LUCES

Una alegorización de Navarra en un dibujo preparatorio, se realizó para la portada de la edición de los Anales de Navarra de Moret y Alesón de 1766. El aragonés José Lamarca fue su autor y, al final, no se eligió para grabar. En él vemos el escudo de Navarra sobre una delicada arquitectura clásica y un cortinaje. Alrededor, aparecen la alegoría de la Fama, otra figura con casco y lanza que sujeta a unos esclavos con una cadena, que podemos identificar con Minerva, diosa de la guerra justa y de la sabiduría, y una tercera figura alada, sentada sobre un fuste de columna, sosteniendo una pluma o cincel con varios libros junto a sus pies, que se ha de identificar con la alegoría de la historia. La lectura del dibujo parece bastante clara, en torno a la visión del Reino como triun-

fante de sus enemigos y favorecedor de las artes y la cultura.

La portada definitiva de la citada edición fue obra del grabador académico Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, optando por una versión más académica con un frontón triangular sostenido por cabezas de toros. Bajo él y sobre un entablamento decorado con motivos clásicos, aparece el escudo de Navarra, bajo corona real y rodeado de palmas, laureles, guirnaldas de frutas, arreos militares, e incluso despojos de los vencidos, entre los que figura la cabeza de medusa con las serpientes. No faltan algunos animales simbólicos como el Ave Fénix que resucita de sus cenizas, y un grifo, en clara significación de pervivencia y notoriedad del Reino, en todo tiempo, así como su historia gloriosa y resurgimiento, pese a guerras y dificultades de todo tipo. En el arquitrabe encontramos la inscripción «*EX HOSTIBUS ET IN HOSTES*» (De los enemigos y contra los enemigos), que ya figuró como lema en la portada de la edición de las *Investigaciones* del Padre Moret (1665). El frontón lo ocupa íntegramente una batalla con un jinete vencedor, evocadora de un triunfo de los monarcas navarros.

Las cabeceras de los libros XVII y XVIII de la citada edición de los *Anales* se ilustran con sendas composiciones alegórico-emblemáticas, en relación con sendos reinados de monarcas navarros: Luis Hutín y Carlos el Calvo. En el primer caso se optó por un conocido emblema de las *Empresas sacras* de Nuñez de Cepeda, consistente en una vela en un fanal sobre un bufete con el escudo de Navarra, junto a cuatro vientos intentando apagar la luz infructuosamente. La inscripción *Ut serven immunen* (para que se conserve inmune) y el contenido de la composición hablan de la conservación del reino para doña Juana, su sobrina, o de la testarudez de Hutín, que se negó durante tiempo a venir a tomar posesión de la corona navarra.

Para glosar el libro XXVIII, encontramos a una matrona con el escudo de las cadenas

Dibujo alegórico de Navarra por Vicente Carducho, c. 1635. Florencia Museo de los Uffizi.



Dibujo desechado para la portada de la edición de los *Anales* del P. Moret, en su edición de 1766. Archivo Municipal de Pamplona / C.O.



Dibujo preparatorio para la cabecera del del Libro xxviii de los *Anales* (1766), por José Lamarca. Archivo Municipal de Pamplona / C.O.



junto a tres banderas, lanzas y un haz de flechas alusivo a la concordia. Dirige su mirada al sol, que ilumina la tierra y deja en eclipse parcial a la luna y con un mote, cuya inscripción reza: *Luci me redde priori* (Restitúyeme al primer esplendor), en alusión a la provisionalidad del reinado de Carlos el Calvo y a su falta de legitimidad, por no haber mediado el juramento ante las Cortes. El emblema con el sol y la luna con el mismo lema figuró en el Libro IV de emblemas del Carminum de Caroli Ruaei (Charles de la Rue), editado en París, en 1680.

### EN EL PALACIO FORAL Y OTRAS OBRAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Como cabría esperar, la imagen de Navarra, hecha realidad desde la Edad Media y con sus esencias conservadas en distintos contextos históricos, se hizo presente en el nivel superior del Salón del Trono del palacio foral. Su autor, Miguel Azparren, eligió para ello una estudiada alegoría, rodeada por las cuatro virtudes cardinales, que siempre ofrecen modelos de conducta para bien común, tanto a ciudadanos como a gobernantes. La alegoría de Navarra, realizada entre 1861 y 1862, aparece cual matrona coronada y sedente, apoyada en el escudo de las cadenas, y portando unas palmas, una corona de laurel y una cartela con la inscripción «FUEROS», como justificación del régimen pactista. Algunos detalles nos ofrecen claves de lectura, procedentes de la codificación de alegorías de Cesare Ripa en su *Iconología* (1593), obra reeditada en numerosas ocasiones y destinada a literatos y artistas para caracterizar «virtudes, vicios, afectos y pasiones humanas». La matrona aparece sedente, por ser la posición propia de magistrados y príncipes, «mostrando tranquilidad de ánimo y calma». La corona real alude a la territorialidad y al Viejo Reino. La palma es símbolo de victoria, triunfo, vigor y fuerza, ya que no se quiebra ante el peso o las dificultades. La corona de

laurel evoca a los vencedores, a la verdad que siempre triunfa y a la perseverancia, por sus hojas siempre verdes. Muchos de los elementos que se representan estuvieron presentes en programas de exaltación personal o institucional y se vinculan con la abundancia, la agricultura, la industria, las victorias bélicas y el progreso, visibilizado en las fábricas con sus altas chimeneas y el ferrocarril, que llega entre las arcadas del acueducto de Noain. La cornucopia con frutos y el haz de cereales fueron los atributos seculares de la abundancia, contraria a la temible escasez. No podían faltar las alusiones al olivo y la vid, esta última significada con unas barricas, un ánfora y una parra con uvas, que hablan de su importancia en la economía navarra desde siglos atrás. Por último, el templo de la sabiduría, el mismo que acompañaba, entre otras, a las alegorías de Europa, también tiene su presencia en la simbólica composición.

En el mismo contexto hay que situar el gran mapa de Navarra, realizado por Francisco Boronat en una gran cromolitografía (1879). Preside la composición, en su parte superior, el escudo de la capital Pamplona, escoltado por una pareja de roncaleses con su traje. Una larga inscripción da cuenta de los navarros universales que empieza por los copatronos y termina por Fadrique de Eza. A ambos lados, encontramos sendas alegorías de la geografía y la historia. La primera, coronada del laurel de la inmortalidad se acompaña de un orbe, un prismático, los atributos de las letras y las artes, el ancla de la esperanza y el caduceo de la paz, así como una fábrica con sus altas y humeantes chimeneas, que se acompañan de los atributos de las letras, las artes, el progreso, la fortaleza y las fuentes de riqueza. La historia, por su parte, aparece delante de un castillo medieval, escribiendo y le acompañan las armas, los libros, un león con el orbe de la fortaleza, el haz de varas de la concordia, banderas, picas, mazas y el casco y escudo de Atenea, en alusión a la sabiduría.



El Congreso de los Diputados de Madrid conserva una pintura fechada en 1861 salida de los pinceles de Francisco Aznar García (Zaragoza, 1834-1911), que representa las alegorías de Aragón y Navarra. Esta última figura como una matrona con corona mural, señalando con una de sus manos un paisaje con una gran foz. Se acompaña el escudo de la cadenas. Se da la circunstancia de que el mencionado pintor participó en la decoración del salón del trono del palacio foral en Pamplona. La pintura figura con otras

alegorías de reinos, provincias y grandes ríos españoles en el denominado salón de conferencias o de los pasos perdidos del Congreso. Todas ellas fueron realizadas por Germán Hernández y el mencionado Francisco Aznar. Forman parte de un rico programa en el que intervino Vicente Camarón, en el que encontramos las cuatro partes del mundo y las personificaciones de la Justicia, la Ley, la Virtud, la Abundancia y otros conceptos ligados al gobierno alegorizados, siguiendo una secular tradición.





Alegoría de los reinos de Navarra y Aragón en el Congreso de los Diputados de Madrid, por Francisco Aznar, 1861. Foto Congreso de los Diputados.

Otra alegoría de Navarra, de mediados del siglo XIX (1855), en forma de gran matrona coronada y con el escudo, encontramos en el monumento funerario de Francisco Espoz y Mina, ubicado en el claustro de la catedral de Pamplona. Es obra del escultor José Piquer, de la que se conservan diseños en el Archivo Real y General de Navarra. Compositivamente, el escultor hizo una réplica del sepulcro del poeta y dramaturgo Víctor Alfieri, obra de Antonio Canova en Santa Croce de Florencia.

En el emblemático Monumento a los Fueros (1903) se pueden contemplar las personificaciones de la historia, la justicia, la autonomía, la paz y el trabajo, bajo la alegoría de Navarra, titular del conjunto que sostiene una cartela con la palabra *FUEROS* y un trozo de cadenas. Como es sabido, el citado monumento, diseñado por el arquitecto Manuel Martínez de Ubago, se instaló en el Paseo de Sarasate en 1903 y vino a rubricar la reacción navarra en defensa de sus derechos ante el proyecto antiforal presentado en 1893 por el

Alegoría de Navarra en el Salón del Trono del palacio de Diputación, por Miguel Azparren, 1861-1862. Foto Gobierno de Navarra.

ministro de Hacienda Germán Gamazo, considerando que menoscababa la Ley Paccionada de 1841.

En 1912, con destino al diploma conmemorativo del VII Centenario de las Navas de Tolosa, Javier Ciga realizó un diseño que se reprodujo en imprenta para su entrega a instituciones y personas. En él aparece la sencilla figura alegórica de Navarra, sin elementos de retórica, acompañada de uno de los maceros de Diputación, imponiendo una corona de laurel a un labrador, que se acompaña de una joven con lira en la mano. Queda en la composición, bastante clara, la intención de enaltecer la importancia del trabajo recompensado y de la *cultura animi*.

Finalizamos con otra alegoría presente en el corazón de la capital navarra, en la fachada oriental del Palacio de Navarra, de corte neoclásico, correspondiente a la Avenida de Carlos III, que fue levantada con diseño arquitectónico de los hermanos José y Javier Yáñez Larrosa en 1934. En su frontón triangular, encontramos una alegoría de Navarra, esculpida por Fructuoso Orduna, cual

matrona con corona mural, flanqueada por las alegorías de las Bellas Artes, la Agricultura, la Ganadería, la Industria, las Armas y el Comercio, por tanto, en la tradición decimonónica de la personificación del Viejo Reino, aunque en esta ocasión no luce corona real, sin duda, por haberse realizado durante la Segunda República.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZANZA LÓPEZ, J. J. y MOLINS MUGUETA, J. L., *Exequias Reales del Regimiento Pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2005.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae. Imágenes et Gesta. Dibujos y grabados para las ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002.
- MARTINENA RUIZ, J. J., *El Palacio de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.
- SEBASTIÁN, S., «La imagen alegórico-emblemática de los lugares geográficos: El catafalco de María de Borbón», *Ars Longa*, 4, 1993, pp. 47-57.

Detalle del mapa de Navarra en cromolitografía, por Francisco Boronat (1879). Colección particular.





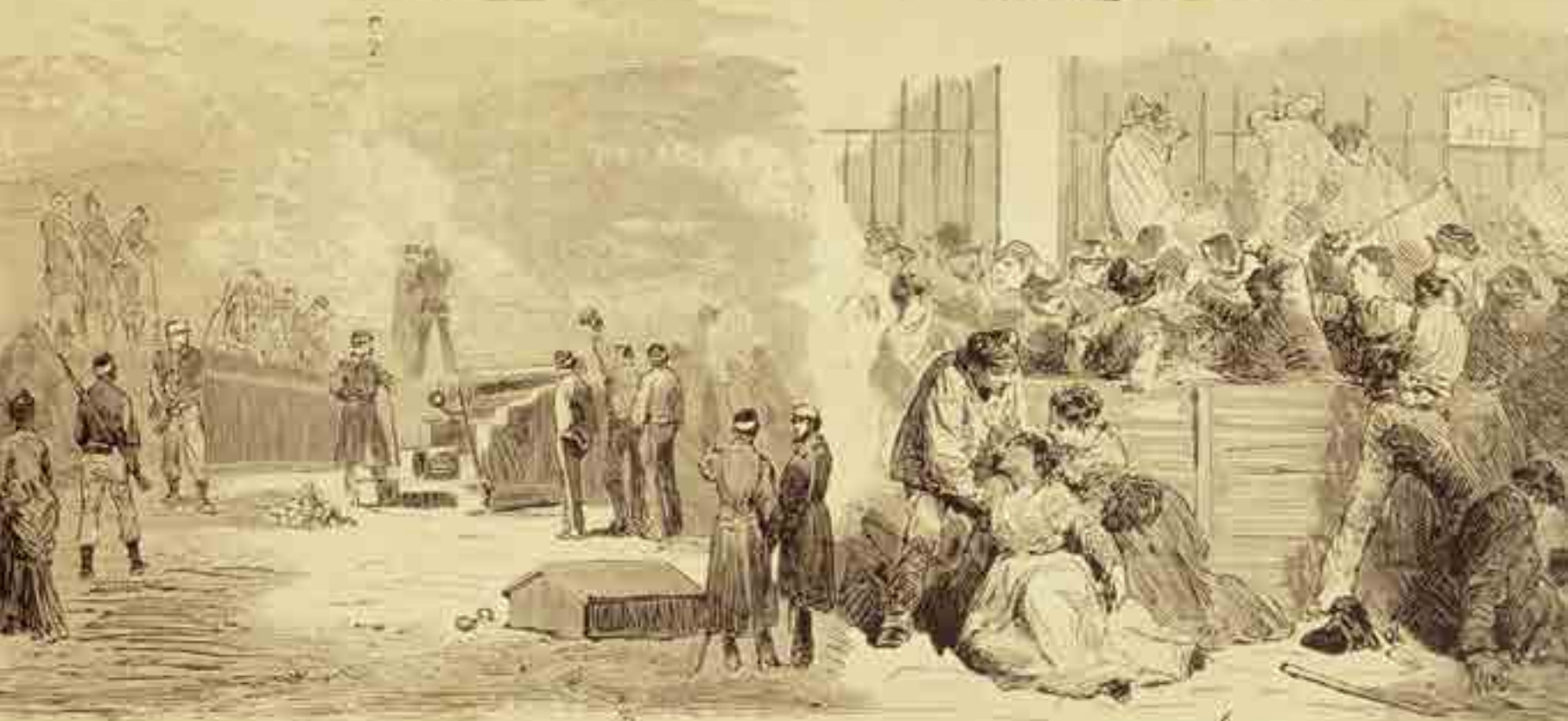


ando  
MAS DE AZCÁRATE

### RESEÑA HISTÓRICA.

Las gentes que componen la provincia de Navarra son de origen muy diverso y variado, y sus costumbres, idiomas y dialectos, son también muy variados. En la provincia que nos ocupa, se ha distinguido siempre, a saber, la parte que pertenece a la parte septentrional de la misma, y la que pertenece a la parte meridional. Esta última se ha dividido en dos partes, a saber, la que pertenece a la parte septentrional de la misma, y la que pertenece a la parte meridional de la misma. En la parte septentrional de la misma, se ha distinguido siempre, a saber, la parte que pertenece a la parte septentrional de la misma, y la que pertenece a la parte meridional de la misma. En la parte meridional de la misma, se ha distinguido siempre, a saber, la parte que pertenece a la parte septentrional de la misma, y la que pertenece a la parte meridional de la misma.







# «TEATRO ROMÁNTICO, TEATRO SANGRIENTO»: LAS GUERRAS CARLISTAS Y LA IMAGEN DE NAVARRA EN EL SIGLO XIX

IGNACIO J. URRICELQUI PACHO

Museo del Carlismo

**Las guerras carlistas contribuyeron a** definir la idea que de Navarra y lo navarro se construyó a lo largo del siglo XIX. Una idea que ingresó en el siglo XX y se completó con otros elementos, en buena medida con la participación del requeté en la Guerra Civil y la deriva del carlismo durante la dictadura franquista. Y esto fue así porque Navarra fue escenario principal de las guerras del siglo XIX; porque sus lugares y hechos de armas se acrisolaron primero en la memoria comunicada y después en la cultural, configurando identidades familiares y colectivas; porque buena parte del apoyo social y militar al carlismo lo conformó la «hidalguía rural» que se cita en *Zalacaín el aventurero*, aquella que luchó en las guerras del presente como sus antepasados combatieron en las guerras del pasado, cimentando ese sustrato generacional tan esencial en la formación de la identidad carlista y que se percibe como elemento básico de la identidad navarra. En este proceso de construcción identitaria resultó clave la imagen gráfica transmitida a través de revistas ilustradas y diversas publicaciones que codificó la percepción que del carlismo y de Navarra se tuvo en aquel belicoso siglo tanto en España como en el extranjero, definiendo su posterior representación, esto es, la manera en la que el pasado se hizo presente.

La imagen de las guerras carlistas transita entre dos polos: la visión idealizada y romántica del conflicto, y otra más realista y trágica. Una dicotomía que rebasaría el siglo XIX insertándose en el imaginario colectivo a través de textos de diversa naturaleza. Así, por ejemplo, y con relación a Estella, emblema en la geografía carlista, mientras que la *Guía turística de Navarra* editada en 1929 (Pamplona, Aramburu) señalaba que la localidad «durante el siglo pasado fue romántico teatro de guerras entre liberales y carlistas», otro texto, *Cosas de Navarra*, impulsado en 1936 por la Asociación de Magisterio de Navarra (Pamplona, Bengaray) instruía la idea de que «en el siglo pasado, durante las guerras carlistas [Estella] es teatro sangriento y ve como son selladas sus luchas con horrores fratricidas». Así pues, «teatro romántico, teatro sangriento», fueron caras de una misma moneda en la percepción sobre Navarra en el siglo XIX en el contexto bélico de las guerras carlistas.

Esta dualidad, sazónada de otros matices, impregnó las ilustraciones de publicaciones de diversa índole a lo largo del siglo XIX. Revistas, periódicos, monografías, compilaciones, memorias, historias, relatos, etc., coparon sus páginas con retratos y escenas,

Episodios del bloqueo de Pamplona. Nemesio Lagarde, Ricardo Balaca y Gastón Marichal. *La Ilustración Española y Americana*, 8 de enero de 1875. Museo del Carlismo.

cada vez de mayor calidad y difusión gracias a los avances de la técnica litográfica y del fotograbado, y a la profesionalización de los corresponsales gráficos de guerra y a la labor de dibujantes aficionados, muchos de ellos soldados, que vivieron en primera persona los hechos.

En esta construcción gráfica de la imagen de Navarra en el contexto de las guerras carlistas, la primera aportación vino de obras de sentido historiográfico con compilaciones de relatos y documentos que incluían grabados, como la obra *Panorama Español* (1842-1845), *Historia militar y política de Zumalacárregui* (Francisco de Paula Madrazo, 1844), *Galería militar contemporánea* (1846), *Historia de la revolución y guerra civil de España* (Luis Bordas, 1847), *Historia de la guerra civil y de los partidos liberal y carlista* (1868-1870) e *Historia contemporánea desde 1843 hasta la conclusión de la guerra civil* (1875-1879), ambas de Antonio Pirala, o *Anales de la guerra civil (España desde 1808 a 1876)* (1875-1876), entre otras. Pero fueron sobre todo las revistas ilustradas editadas a partir de mediados del siglo XIX las que mostraron una imagen de los hechos, protagonistas y escenarios a «tiempo real», ya en el contexto de la segunda guerra carlista. Muchas de ellas fueron extranjeras (*Le Monde Illustré*, *L'illustration*, *Le Figaro Illustré*, *The Graphic*, *The Illustrated London New*, etc.) aunque la más importante fue *La Ilustración Española y Americana*, altavoz gráfico en España durante el último tercio del siglo XIX. Las imágenes insertadas en sus páginas sirvieron para formar una idea actual de Navarra durante la guerra, que a su vez se iría mitificando y consolidando en publicaciones posteriores como *El Estandarte Real*. El tono de crónica objetiva, de exaltación propagandística, o de mofa jocoseria dependería del sesgo editorial y del público al que iban dirigidas estas y otras publicaciones.

Dichas ilustraciones presentaron a Navarra como escenario épico de la guerra, con



sus generales, cuando no los propios reyes y pretendientes, al frente de las aguerridas tropas, batallando en luchas memorables que dejaron una huella imborrable en el entorno paisajístico y cultural; con paradas y revistas militares que se deleitan en la estética de la tropa uniformada y formada en vísperas del combate; el espectáculo de las tropas acampadas o de paso por las localidades,





mezcladas con la población, posando, flirteando, pero también esquilmando sus recursos. Pero Navarra fue también escenario de escaramuzas, tropelías y hechos deleznable, abusos, quema de tierras, éxodo de población acosada por la ciega beligerancia de las huestes de paso, y escenario de traiciones, linchamientos, fusilamientos y otras formas de asesinato.

La imagen de Navarra quedó asociada al detonante mismo de la causa carlista. Navarros fueron los primeros alzados, como Santos Ladrón de Cegama, y numerosos voluntarios echados al monte, y no pocos forzados a ello, lucharon en nombre de sus reyes. De Pamplona salió al galope el general Zumalacárregui para ponerse al mando de sus tropas, que le reciben jubilosas en Huar-

Despedida de don Carlos al abandonar el territorio español, Juan Alaminos. Antonio Pirala, *Historia contemporánea: segunda parte de la Guerra Civil*, t. III, Madrid, Felipe González Rojas, 1893. Museo del Carlismo.

Los carlistas en las montañas de Navarra. Galán. Luis Rodríguez Arismendi, *Insurrección carlista de 1872*, t. III, Madrid, Imprenta de la Galería Literaria, 1873. Zumalakarregi Museoa. Gipuzkoako Foru Aldundia / Museo Zumalakarregi.



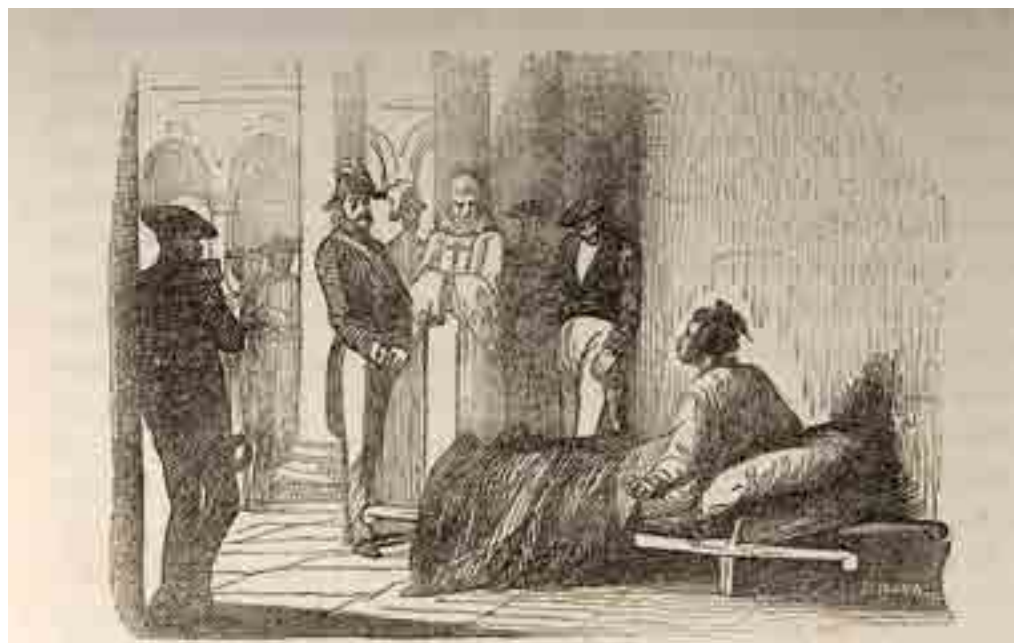
Combate en el Cerro de Munian (pico de Villatuerta), el 3 del actual. José Luis Pellicer y Bernardo Rico y Ortega, *La Ilustración Española y Americana*, 28 de febrero de 1875. Museo del Carlismo.





te-Araquil o a las que pasa revista junto a Carlos V (*El Estandarte Real*, septiembre de 1891); y por Navarra entraron los pretendientes para liderar a sus ejércitos y de ella salieron derrotados con la incumplida promesa de regresar. Si A. Ecosse muestra la algarabía de la entrada del pretendiente Carlos V en Bera (Alex. de Lamothe, *La Fille du bandit: scènes et moeurs de l'Espagne contemporaine*, Paris, 1875), J. Vehil (*El Estandarte Real*, agosto de 1891), o J. Alaminos representarán la digna salida del pretendiente Carlos VII por Valcarlos.

Para el imaginario colectivo, esta tierra fue un territorio proclive a la guerra de guerrillas, a las partidas echadas al monte en busca en ocasiones más de aventura que en defensa de una causa, con el fragor de fondo de las gestas idealizadas del pasado. Esta actitud proclive a la aventura montaraz se fortaleció tanto en España como en el extranjero y participó del tópico romántico, llegando a figurar los voluntarios carlistas más como bandoleros de la partida de los Siete Niños de Écija que como soldados. Esta predisposición a la insurrección y a la guerra propia del navarro, que en Elizondo quemará la imagen del general Rodil, y que fue descrita ya en el contexto de la primera guerra carlista en el *Ensayo histórico sobre las Provincias Vascongadas*, traducido del francés por Pedro Martínez López (Burdeos, C. L. Dulac, 1836), fue refrendada a través de otros textos e imágenes, llegando a ser un lugar común en la consideración del navarro hasta la misma Guerra Civil. Escenas de reclutamiento de voluntarios navarros propagan la idea de que el suelo navarro es fértil en partidarios de la causa del pretendiente Carlos VII, el mismo que aparece parodiado relamiéndose sobre los campos de Navarra y Cataluña en los que brotan las «setas carlistas» pues «abundante cosecha se nos prepara» (*La Flaca*, 18-9-1873). Y es que un carlista apostado en los montes navarros se hallará en su estado natural, haciendo del carlista el estereotipo del navarro.



Navarra se inscribe en la vista panorámica de la guerra civil en el norte y como tal aparece en las cromolitografías editadas en Madrid en 1875 por J. Pi y Margall, a partir de los diseños de Pla y Pellicer, en las que se compendian la realidad de los hechos, mostrando una tierra tan carlista como liberal, pues historiográficamente se sustenta la idea de que delante de un navarro carlista hubo, al menos, un navarro liberal. La geografía de Navarra se fractura, así como su paisaje se transforma con las guerras. Su cartografía se puebla de hitos relacionados con las tropas, construcciones y batallas que jalonan un suelo teñido de sangre. De norte a sur y de este a oeste el conflicto anima a los partidarios y define la identidad de las diferentes localidades inscribiendo en la geografía una marca imborrable. Las batallas y las acciones bélicas impriman la historia y memoria de los lugares: Alsasua, Gulina, Viana, Arquijas, Mendaza, Artaza, las Améscoas, Mendigorriá, Oroquieta, Lácar, Eraul, Dicastillo, Trinidad de Lumbier, Alzuza, Miravalles, Oricáin, Mañeru, Oteiza, etc. Algunas de ellas, como la de Montejurra (1873), imprimirán al lugar un valor

Don Carlos y Zumalacárregui visitan en Los Arcos a los heridos liberales. José Vallejo, *Historia militar y política de Zumalacárregui*, Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo Arte, 1844. Museo del Carlismo.

simbólico sublimado hasta la actualidad. Otras, como la de Monte Muru o Abárzuza (1874) quedarán asociadas a muertes heroicas. Pero la mayoría de ellas constatarán la guerra sin cuartel librada donde la estética de la marcialidad queda deslucida por la barbarie de la lucha encarnizada. Asimismo, las fortificaciones, imponentes en los grabados de la época, erigidas muchas con el sudor de la población, hoy arqueología de un pasado próximo, dejarán una huella imborrable pese al paso del tiempo y el abandono como sucede en Monte Esquinza, Monjardín, Arandigoyen, Montejurra, Santa Bárbara de Mañeru, Oteiza, Larraga o, pese a la inoperancia o dramático uso, como el fuerte de Alfonso XII en el alto de San Cristóbal. Prácticamente, todos los rincones de la geografía navarra recordarán un hecho, bien sea un enfrentamiento esporádico, el paso de las tropas, la presencia de una personalidad alojada en una de las casas, por no hablar de la perenne lacra de los excesos y vejaciones.

En este teatro épico y trágico, Navarra se vincula en el siglo XIX al avance del humanitarismo y la sanidad en guerra, imagen que quedó plasmada en las ilustraciones del momento. Es en Navarra donde Lord Eliot logra que el general Zumalacárregui firme un convenio de respeto y no agresión a los heridos y prisioneros (Chamorro, *Panorama Español* III, 1845) y, ya en la segunda guerra carlista, será escenario de la primera intervención de la Cruz Roja en territorio español con motivo de la batalla de Oroquieta así como de la labor asistencial promovida en los hospitales de La Caridad, con el de Irache como principal emblema y con Margarita de Borbón-Parma, «ángel de la Caridad», como máximo símbolo. Un humanitarismo que se materializará en hechos significativos, como el canje de prisioneros tenido lugar en Pamplona en enero de 1835 (Villegas, *Panorama Español* III 1845) o el intercambio de prisioneros ocurrido el 16 de junio de 1875 en Viana, cuando fueron reintegrados a sus filas

The Civil War in Spain: sketch in the square, Estella – Don Carlos returning from mass. Melton Prior, *The Illustrated London News*, 7 de noviembre de 1874. Museo del Carlismo.



THE CIVIL WAR





Don Carlos y sus aliados en  
Vitoria en 1848. Los  
hermanos poetas.

Don Carlos y sus aliados en  
Zumaia en 1848. Don  
Carlos y sus aliados en  
Oleas en 1848.

IN SPAIN : SKETCH IN THE SQUARE, ESTELLA—DON CARLOS RETURNING FROM MASS,  
FROM A SKETCH BY OUR SPECIAL ARTIST.



634 soldados liberales a cambio de 680 carlistas (A. Urgelles, *El Estandarte Real*, febrero de 1890). Esta idea quedará sustentada en el ámbito internacional por figuras como Kennet-Barrington en las páginas de *The Graphic* en 1874 y 1875. Y ese humanitarismo será asociado también a los pretendientes, como Carlos V que visita en Los Arcos a los heridos liberales en compañía de Zumalacárregui, o Carlos VII, que examinará a los heridos en el hospital de Irache (Pellicer, *El Estandarte Real*, abril de 1890).

A la épica de la guerra se opone la tragedia de la población navarra. Esta simpatizó y participó de las soflamas bélicas y congenió con las tropas a su paso por las localidades, ejerciendo en ocasiones la caridad, como las mujeres de Saldias con las tropas liberales (J. Alaminos en Pirala, *Historia contemporánea*, 1892), o mercadeando con la guarnición en el fuerte de Monte Esquinza (Pellicer y Capuz, *La Ilustración Española y Americana*, 22-8-1875). No obstante, no faltaron excesos y tropelías que provocaron éxodos, como el de la población de Allo en la primera guerra carlista, a causa de la ocupación de sus tierras y hogares (*Panorama Español* IV, 1845) o el de los habitantes del valle de Améscoa ante la llegada del ejército liberal, grabado por Vicente Urrabieta (1835). Cuando no se trató de personas concretas, como la vejación a Josefa Garbizu, rapada y emplumada por los carlistas que la pasaron en burro por las calles de Bera (*Panorama Español* II, 1842). Ya en el contexto de la segunda guerra carlista, un grabado mostraba a la población de Villatuerta huyendo del saqueo y destrucción de los combates cargando sus enseres y ganado (*The Graphic*, 7-8-1875), mientras que otro había reflejado en primera página el flirteo de un soldado carlista que precede un generoso convoy de burros con provisiones para los defensores de Estella (*The Illustrated London News*, 7-11-1874). Sin olvidar las represalias y actos vergonzantes como el castigo de los soldados liberales a la pobla-

ción de Dicastillo con la quema de sus tierras (*Panorama Español* IV, 1845), el incendio de Lecároz por orden de Espoz y Mina como lo representaron Francisco Sans y François Pannemaker (Mañe y Flaquer, *El Oasis. Viaje al país de los fueros*, 1878); o el sufrimiento de la población pamplonesa durante el bloqueo en la última guerra carlista. Hay lugares de memoria trágica, como Cirauqui o la sima de Igúsquiza donde Rosa Samaniego y «Jergón» perpetraron sus crímenes arrojando inocentes a sus fauces, funesto lugar inmortalizado por Pellicer (*La Ilustración Española y Americana*, 15-3-1876).

Dentro de la geografía carlista destaca Estella, «arca santa del carlismo» en palabras de Valle-Inclán, que ocupa un lugar esencial como corte de los pretendientes y lugar de memoria. Hacia allí se dirige Carlos VII en compañía de Elio, Mendiri y Platero (Padró y Manchón, *Anales de la guerra civil*, 1876); y allí tiene su «palacio», como lo hace ver *The Graphic* (11-3-1876). Pero en Estella serán también fusilados carlistas insurgentes al general Maroto (Música, *Panorama Español*, IV, 1845). Junto a Estella, formando un paisaje histórico y cultural, se alza Montejurra, montaña sagrada, cuya batalla de 1873 marca un hito en la memoria del carlismo, inmortalizada en imágenes como la revista de las tropas por el pretendiente Carlos VII, plasmada en el lienzo por Enrique Estevan i Vicente y fotografiada en *El Estandarte Real* (mayo de 1890), o del fragor del combate en grabados como el debido a Tomás Capuz y Ricardo Balaca (*La Ilustración Española y Americana*, 24-11-1873). Asimismo, se codifican también otros hechos de armas cercanos, como el ataque de los carlistas a los republicanos en Zabal, cerca de Estella (H. Johnson, *The Graphic*, 25-7-1874). A los pies de Montejurra, el monasterio de Irache, sede del Hospital de La Caridad, adquiere una especial relevancia iconográfica como lugar de asistencia y devoción.



En una tierra de santos y romerías, de monasterios, conventos, santuarios y ermitas, la guerra es sacralizada. El carlismo hizo de su lucha una cruzada por la religión, elemento clave de su lema, haciendo de ella patrimonio exclusivo frente al supuesto anticlericalismo liberal. Ello quedó expresado gráficamente en las misas de campaña y bendiciones de las banderas de los batallones carlistas, como la inmortalizada por José María Mateu en su conocida cromolitografía (*El Correo Español*, 1894). Sin embargo, estas expresiones religiosas también se produjeron en el ejército liberal como pusieron de manifiesto diferentes grabados, como el de Manchón (*Anales de la guerra civil*, 1876) o el de Pellicer y Capuz (*La Ilustración Española y Americana*, 8-8-1875).

El lugar antes destinado a los santos, santas y a mártires, es ahora ocupado por el albur de espadas y generales que caracteriza el siglo en devociones y estampas hagiográficas más propias de los altares que del campo de batalla. Los pretendientes carlistas son divinizados, como Carlos V, ungido por los asistentes a la iglesia de Zugarramurdi (Enrique Laporta, en *Insurrección carlista*, Madrid, Imprenta de la Galería Literaria, 1873), o como Carlos VII, adorado por la población estellesa en imagen de inspiración devocional. Asimismo, son mostrados en actitud beatífica en procesiones en iglesias y claustros o visitando a los heridos en el hospital de Irache. Generales como Concha, herido de muerte en la batalla de Abárzuza-Monte Muru, alcanzan la categoría de mártires gracias a su sacrificio inmortalizado en las revistas ilustradas del momento como *La Ilustración Española y Americana*, *El cañón Krupp* o *Anales de la guerra civil*, en ocasiones con visos de exagerada recreación bélica, como lo representa Fernando Miranda (*Harper's Weekly*, 8-8-1874) contribuyendo al heroísmo del personaje y a extender internacionalmente la idea de Navarra como territorio épico.

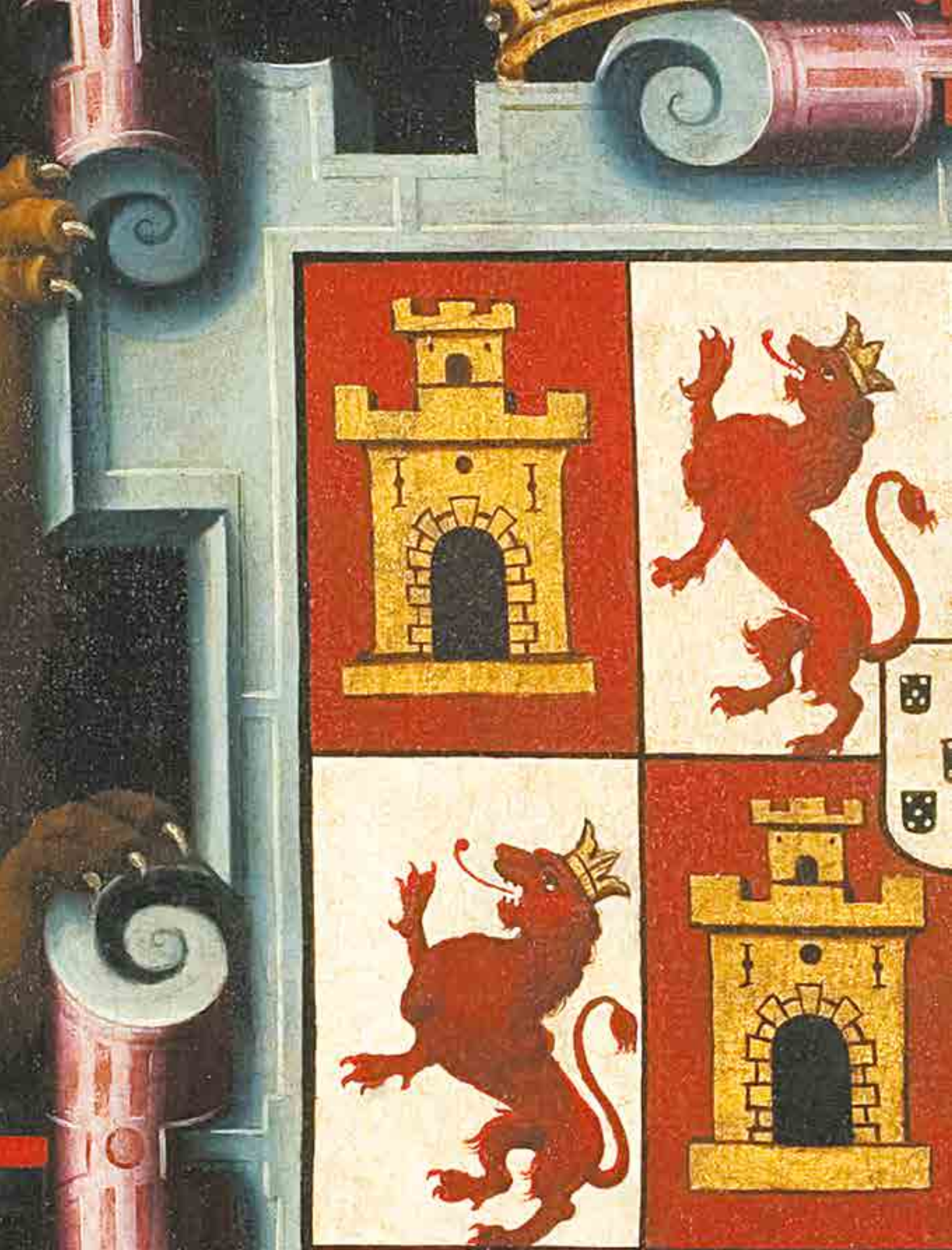
La imagen gráfica influyó en la opinión pública decimonónica creando una idea

estereotipada de Navarra, pero también condicionando la posterior rememoración gráfica del pasado que, a su vez, determinaría la construcción de la memoria histórica actual. Memorias, crónicas y relatos de las guerras carlistas contribuyeron a cimentar la épica y la tragedia de los hechos sustentándose, en gran medida, en imágenes que quedarían grabada en la memoria individual, familiar y colectiva. Por ello, esa imagen figurada de Navarra esencialmente tradicionalista y antiliberal encontraría fácil acomodo en el contexto de la Guerra Civil con una imagen de Navarra igualmente figurada y esencialmente alzada y antirrepublicana; y los mismos soldados que habían luchado en el XIX volverían a tomar las armas en una nueva carlistada en la que los voluntarios adoptarían significativamente el nombre de uno de los batallones navarros, el tercero llamado «Requeté», bajo el mando de Zumalacárregui. Fernández de Córdova dejaba constancia de la fama de este batallón en sus memorias íntimas (1886) reforzada por un grabado de Rodríguez Tejero y Laporta. En este contexto y en el posterior franquismo, la tradición, encarnada en el carlismo, se haría geografía en Navarra.

## BIBLIOGRAFÍA

- BASTIDA DE LA CALLE, M.<sup>a</sup> D., *La ilustración bélica de actualidad. La imagen de España en guerra de 1846 a 1876 (El último conflicto carlista)*, Madrid, UNED, 1993.
- CASPISTEGUI GORASURRETA, F. J., *Famas y representaciones en el carlismo decimonónico*, Pamplona, Analecta Editorial, 2021.
- LARRAZ, P.; CASPISTEGUI, F. J. y ANSORENA, J., *Aventuras de un «gentleman» en la tercera carlistada. Imágenes de la sanidad en guerra, 1872-1876*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.
- URRICELQUI PACHO, I. J. *Recuerdos de una guerra civil. Álbum del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.









SIGNOS Y  
SÍMBOLOS DE  
REPRESENTACIÓN





1 anverso



1 reverso



2 anverso



2 reverso



3 anverso



3 reverso



4 anverso



4 reverso



# LA MONEDA, UNA REAFIRMACIÓN DE LA SINGULARIDAD POLÍTICA Y ECONÓMICA DEL REINO

CARMEN JUSUÉ SIMONENA

UNED Pamplona

**El día 1 de enero de 2002, las monedas y billetes de euro, entraron en circulación en los 12 Estados de la Unión Europea que habían adoptado la nueva moneda, por tanto el euro (€) es la moneda usada por las instituciones de la Unión Europea (UE), así como la moneda oficial de la eurozona, formada por 19 de los 27 Estados miembros de dicha Unión. Unos 340 millones de ciudadanos viven en los 19 países de la eurozona, además, más de 240 millones de personas alrededor del mundo usan monedas fijadas al euro. Previamente, el nombre de «euro» fue adoptado oficialmente el 16 de diciembre de 1995, de tal manera que se introdujo en los mercados financieros mundiales como una moneda de cuenta el 1 de enero de 1999, reemplazando la antigua Unidad Monetaria Europea.**

Pero hasta la llegada del euro, la historia monetaria de los distintos países o regiones ha sido variada, cambiante, sometida a diversas fluctuaciones, sin embargo, la moneda, elemento valioso en sí mismo ha representado siempre un sistema de intercambio de singular relevancia tras el que se esconde una determinada complejidad económica, un movimiento mercantil y un juego de poderes y representaciones. Su his-

toria, por ello, es la de todas estas manifestaciones, y de ella han quedado testimonios de todo tipo, incluidas, por supuesto, las piezas numismáticas.

A lo largo de la historia ha habido numerosos y variados modos de tráfico de bienes según las posibilidades y necesidades de cada lugar y tiempo, pero la aparición y uso de piezas monetarias constituye un fenómeno de importancia y trascendencia históricas; los valores que han definido las distintas especies han sido, sin embargo, muy variados y, desde luego, diferentes a los que poseen actualmente. Con todo, las piezas monetarias siempre se han labrado para prestar un servicio público y representan un valor garantizado por alguna autoridad. Por ello, los tipos, inscripciones y figuras que en ellas aparecen indican el ámbito soberano que las respalda y avala.

No siempre las piezas monetarias tienen un valor económico sin más, dado que conviene recordar, además, el valor simbólico que muchas veces atesoran ciertas monedas, piezas que a veces se guardan, guardamos, a lo largo del tiempo por los recuerdos o situaciones que de una u otra manera contienen; como imágenes visuales de la infancia o de cualquier momento de la vida.

Escudo de la monarquía hispánica del monasterio de Fitero. Foto Gobierno de Navarra [pp. 212-213].

Monedas medievales de Navarra. 1. Dinero de Sancho Ramírez. Anverso: *SANCIVSREX*. Reverso: *ARA-GON*. 2. Dinero de García Ramírez. Anverso: *GARCIAREX*. Reverso: *NAVAR*. 3. Dinero de Sancho VI el Sabio. Anverso: *SANCIVSREX*. Reverso: *NAVARA*. 4. Dinero de Sancho VII el Fuerte. Anverso: *SANCIVSREX*. Reverso: *NAVARRORUM*. Museo de Navarra.

## EDAD MEDIA. DE LAS PRIMERAS ACUÑACIONES A LA DINASTÍA RESTAURADORA

Durante la Edad Media la moneda constituye una reserva, un instrumento de cambio y una medida de valor, las piezas tienen un soporte material valioso y representan un valor intrínseco, que corresponde a la cantidad de metal precioso que contienen. Así se explica su condición de mercancía, sujeta a las fluctuaciones económicas y su carácter de instrumento de intercambio por excelencia, avalado por una autoridad pública. Los reinos hispanocristianos acuñaron moneda en tiempos relativamente tardíos, dado que nacientes monarquías del norte peninsular habían visto desaparecer la moneda visigoda a partir de la ocupación musulmana (711) y se habían adaptado paulatinamente al manejo de piezas residuales y a la moneda de plata árabe.

En el ámbito pamplonés, se había acuñado moneda en la antigüedad, bajo la égida romana primero y con patrones tardorromanos y visigóticos después, sin embargo, la monarquía inaugurada a comienzos del siglo X tardaría aún en batir moneda propia; una vida económica limitada y unas estructuras elementales de gobierno probablemente no exigieran la creación de instrumentos de pago autóctonos; al igual que los demás reinos cristianos se valdría de moneda musulmana acuñada en algunos casos cerca de sus propias fronteras como Tudela. No será hasta los inicios de la década de 1070, que, en el entorno del reino de Pamplona, en Aragón, circulan monedas de pequeño valor, como *dineros* o *mancusos* de oro, que siguen modelos musulmanes, aunque acuñados por Sancho Ramírez para ser enviados a Roma como parte de un complejo pacto de vasallaje con la Santa Sede, tal y como apunta la profesora Eloísa Ramírez, a quien sigo en sus explicaciones.

Es preciso aludir, en este sentido a cómo se ha adjudicado con frecuencia a Sancho III

el Mayor (1004-1035) la primera acuñación de moneda navarra. La pieza es un dinero de vellón, estampada en la ceca de Nájera y que consigna el título de *IMPERATOR*, junto con la inscripción de *NAIARA*, que a veces se ha leído erróneamente como *NAVARA*. Adjudicada por la historiografía durante mucho tiempo a Sancho el Mayor, en quien hoy en día es difícil reconocer un título imperial que él nunca utilizó, actualmente se atribuye a Alfonso VII de Castilla, el único, junto a su abuelo Alfonso VI, o a Alfonso I el Batallador, que pudo utilizar esta dignidad y hacerlo en Nájera. Por tanto, Alfonso VII, fue, probablemente quien más interés podía tener en proclamar la condición imperial en aquella ciudad.

Será, por tanto, la conjunción de los reinos de Pamplona y Aragón entre 1076 y 1134 la que produjo el nacimiento y amplia difusión de las primeras acuñaciones pamplonesas, primero desde la ceca de Jaca y pronto desde la de Monzón, cuando se reconquiste aquella ciudad. Un tipo monetario, dinero de plata de origen carolingio, que representa en el anverso el busto del monarca, como confirmación de la autoridad real.

## LA DINASTÍA QUE ARTICULA LA REALEZA MODERNA: «LOS RESTAURADORES»

El territorio pamplonés volvería a separarse del aragonés con la entronización de García Ramírez «el Restaurador». El esquema monetario de la dinastía que termina con Sancho VII el Fuerte (1234), no difiere en líneas generales del vigente en la etapa anterior, al tiempo que la moneda fuerte de las grandes transacciones sigue siendo musulmana. Pero el cambio más relevante del monetario se sitúa en la intitulación que figura en las monedas de la nueva familia reinante, que pudo manifestarse por primera vez, quizá, en las emisiones monetales. Los reyes de esta estirpe –el propio García





1 anverso



1 reverso



2 anverso



2 reverso



3 anverso



3 reverso



4 anverso



4 reverso

Monedas medievales de Navarra. Los Evreux y las casas de Foix y Albret. 1. Grueso de busto de Carlos II. Anverso y reverso. 2. Grueso de Carlos III. Anverso y reverso. 3. Gros atribuido a Carlos, Príncipe de Viana. Anverso y reverso. 4. Media blanca de plata de Catalina de Foix y Juan III. Anverso y reverso. Museo de Navarra.



Moneda de cincuenta reales, cincuentín de 73 mm de diámetro, de Felipe VI de Navarra, IV de España. 1652. Anverso y reverso. Museo de Navarra.

Ramírez, Sancho VI y Sancho VII– acometieron un intenso proceso de recuperación de la legitimidad y de reorganización de sus espacios soberanos.

La nueva intitulación regia, rey de Navarra, aparece oficialmente a partir de 1162, no se trata ya del reino de Pamplona, o del rey de los pamploneses, sino del reino de Navarra, instituyendo una idea de territorialidad que antes faltaba y que redefine la esencia de la monarquía. Se observa así, que, aun persistiendo la diversidad de las especies monetarias circulantes, se extiende paulatinamente la «moneda del rey», acuñada en sus propias cecas, con la figura del rey en el anverso y el árbol crucífero cortado por la inscripción *NAV-ARA* en el reverso.

### EL INICIO DE LA INFLUENCIA FRANCESA. CONDES DE CHAMPAÑA, CAPETOS, EVREUX

La llegada al trono de dinastías extrañas al reino, fruto de las relaciones familiares de

la casa propiamente navarra con linajes de las lejanas tierras champañesas, provocó un cambio considerable en las acuñaciones regias, que abandonaron los modelos vigentes hasta el momento. Los llamados sanchetes, convivieron con nuevas piezas procedentes de talleres franceses que, inician una poderosa influencia sobre los tipos navarros, aportando, en una de sus caras, la efigie del «castillo» tornés, que parece proceder de un antiguo tipo de templo carolingio.

Los champañeses, que erradicaron de las monedas el busto o efigie real y lo sustituyeron por una cruz equilátera, no introdujeron, sin embargo, sus armas personales en las piezas monetales, como tampoco lo hicieron con las que ya se iban definiendo, en puertas del siglo XIII, como armas «del reino». Así, Teobaldo I, Teobaldo II, Enrique I e, incluso, Juana I, plasmaron en sellos el signo bloqueado de Navarra, en cuartelado con el de Champaña. Durante el posterior gobierno de la Casa de Francia (1274-1328), el numerario francés acompañaría al navarro indistin-





tamente, aunque los nuevos monarcas no labraron moneda como reyes de Navarra.

A pesar de la separación navarra de la casa de Francia (1328), el advenimiento de Juana II y Felipe de Evreux no entrañó cambios notables en el sistema de pagos y en la costumbre de imitar las modas francesas. Con posterioridad, y dentro todavía del reinado de Juana II, se había introducido en Francia el florín de Florencia, moneda de oro que, acuñada por primera vez en 1253, había tomado carácter de moneda o patrón monetario transfronterizo.

Uno de los rasgos principales de las monedas navarras a partir del reinado de Carlos II (1349-1387) se refiere al interés por manifestar en ellas la majestad regia en todo su esplendor, como, por otra parte, venían haciendo los Capetos en Francia desde finales del siglo anterior. Carlos II incorporará una imagen espectacular, se trata la del rey sentado en majestad, con todos los atributos de la realeza, representado ahora por primera vez en las monedas del reino, imagen que

responde a la estética del gótico. Coincide, además, que estos diseños de esplendor se ubican en un tipo de emisiones excelentes, las monedas de oro, que la dinastía propiamente navarra nunca había amonedado, y que ahora acomete al menos en tres ocasiones. La monarquía navarra contó con una nueva ceca en Saint Palais a partir de 1351; existían ya las de Pamplona, Monreal y San Juan de Pie de Puerto

### EL CAMBIO DE SIGLO: DE LOS EVREUX A LA CASA DE ARAGÓN Y LAS DE FOIX Y ALBRET

El alud de acuñaciones de Carlos II se detuvo finalmente con el advenimiento al trono de Carlos III, que incluso tardó todavía más de dos años en emitir moneda. El nuevo monarca se atuvo a la letra del juramento prestado al reino, asegurando que sólo batiría una moneda y no la alteraría, y así lo cumplió, permaneciendo cerradas durante su reinado las cecas navarras. Solo en el reinado

Monedas navarras de la edad Moderna y Contemporánea.  
1. Pieza de real de plata de Fernando el Católico, I de Navarra. Anverso y reverso.  
2. Pieza de cuatro cornados de cobre de Felipe V de Navarra, III de España. Anverso y reverso.  
3. Pieza de tres maravedíes acuñada por Fernando VII, III de Navarra. Anverso y reverso.  
4. Moneda de ocho maravedíes en cobre de Isabel II, I de Navarra. Anverso y reverso.  
Museo de Navarra.









nando el Católico iniciaba la serie navarra de las monedas españolas.

Insistiendo en el concepto soberano inherente a la moneda, las nuevas acuñaciones plantearían desde ahora nuevas cuestiones, pues, aunque se reconociera una particularidad a las monedas locales, y aunque Fernando el Católico figurase en ellas como rey de Navarra, o de Navarra y Aragón, el sistema debía acoplarse al utilizado en el resto de la monarquía, su iconografía y sus formas.

El elemento más significativo de las monedas modernas puede ser la utilización del numeral que corresponde a los monarcas dentro de la nómina de monarcas del reino, diferente al que poseen para la corona castellana o aragonesa. Esta costumbre no se produce de forma inmediata, ya que no será empleada hasta la llegada de Felipe IV (VI de Navarra). Así, Fernando el Católico, siguiendo la tradición de las piezas medievales, no utilizó numeral alguno en sus emisiones, como Carlos I, o Felipe II y Felipe III. Otro elemento significativo es el uso de las armas del reino, las cadenas completamente desplegadas y solas, anudadas al centro y casi siempre coronadas, ocupando todo el campo de la moneda.

Felipe II (IV de Navarra) intentaría desarrollar algunas novedades, al plasmar en la inscripción monetaria el título de *HISPANIARUM Rex*, que las Cortes rechazaron enseguida, reclamando el de *NAVARRRE*, como había sido habitual. Reconocido, sin embargo, al reino el derecho de seguir labrando su propia moneda, aunque con patrones castellano-aragoneses, se conservó una única ceca localizada en Pamplona. Ésta emitió durante toda la Edad Moderna numerario propio, que llevó habitualmente, desde Felipe IV, los nombres de los soberanos con el ordinal correspondiente a la nómina navarra, así como el título regio y los emblemas privativos. Los problemas planteados en el siglo XVII por las oscilaciones del precio del

cobre no fueron obstáculo para el esplendoroso auge numismático del reinado de Felipe IV en Navarra, que constituye el más rico y completo de la serie navarra de acuñaciones españolas, donde, aparte de la emisión de un variado elenco de piezas menudas, destaca la reanudación de emisiones de oro, e incluye en ellas el numeral que le corresponde como rey de Navarra –el seis–, y retoma la intitulación de *NAVARRRE REX*.

El advenimiento de los Borbones supuso la difusión de un nuevo concepto del Estado basado en ideas centralizadoras y racionalistas que se aplicaron en todos los niveles del ejercicio del poder público. Entre las novedades llegadas estaban también modernas maquinarias de acuñación y técnicas de grabación hasta entonces desconocidas. La Casa de Moneda de Pamplona, se libró de la inmediata y progresiva supresión de cecas, conservando el privilegio de emisión, aunque Felipe V no cambió su ordinal ni dejó su título de *Hispaniarum Rex*. Fernando VI, reanudó la costumbre, añorada por las Cortes de Navarra, de acomodar a este reino la numeración del monarca.

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX ya se manifestaban diversos signos de crisis en la política monetaria peninsular. La creación en 1804 del Departamento de Grabado y Máquinas constituyó un paso hacia la centralización, que la Constitución de 1812, redactada en plena guerra, aceleró en la línea de las ideas liberales imperantes. El paréntesis del reinado de Fernando VII, con la etapa intermedia del Trienio Liberal, no evitó que en los comienzos del gobierno de Isabel II se emprendieran las primeras reformas encaminadas a la renovación completa del sistema monetario, lo cual ocurrió, finalmente, en 1868. Pero Navarra ya no tenía entonces derecho de labrar su numerario; en 1834 se habían preparado los últimos troqueles para acuñar una pieza de Isabel II (I de Navarra), la última destinada a ser emitida por la Casa de Moneda de Pamplona.



## NAVARRA. UNA EXCEPCIONAL COLECCIÓN NUMISMÁTICA

Desde el año 2021, con el enunciado «La moneda en Navarra. Poder, territorio y sociedad», el Museo de Navarra exhibe una parte de su colección numismática de más de 15.000 piezas que constituye un conjunto de gran valor e importancia. Entre las piezas de indudable interés destaca una cospelera, o molde para la realización de cospeles, discos metálicos donde se hacía la acuñación por fundición, único ejemplar conocido de este tipo de instrumentos. Destacable asimismo es un importante conjunto de 369 cuños utilizados para acuñar moneda en el Reino de Navarra desde Fernando el Católico (1512) hasta el de Isabel II (1837), siendo las emisiones mejor representadas los maravedíes de Felipe IV (VI de Navarra) con 73 cuños, los de Carlos II (V de Navarra), con 65, y los de Fernando VI (II de Navarra), con 34 ejemplares.

En este sentido, destaca asimismo la existencia de una prensa de volante cuyo peso se aproxima a una tonelada. Este tipo de prensas, cuya aparición se remonta al siglo XVI, se generaliza en España en el siglo XVIII y no será hasta comienzos del XIX cuando su utilización en Navarra sea efectiva, de tal manera que la acuñación a martillo dejó paso a este

nuevo procedimiento. Esta prensa es una de las piezas más importantes que existen dentro de su categoría y el comienzo de su utilización en Pamplona fue con las primeras emisiones monetarias de Fernando VII (III de Navarra) en 1818, cuando ya en otros lugares se estaban desarrollando máquinas basadas en el giro continuo de una rueda vertical.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *La colección de útiles de acuñación del Museo de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.
- JUSUÉ SIMONENA, C. y RAMÍREZ VAQUERO, E., *La moneda en Navarra*, col. «Panorama», n.º 9, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1987 (2.ª ed., corregida y aumentada), 1999.
- La moneda en Navarra* [Catálogo de la exposición, 31 de mayo a 25 de noviembre de 2001, Museo de Navarra], Pamplona, Gobierno de Navarra / Caja Navarra, 2001.
- RAMÍREZ VAQUERO, E., «Bases de la simbología monetaria», I, pp.159-174; «Imagen monetaria de los monarcas foráneos», I, pp. 343-350; «La moneda, una reafirmación de la singularidad política», II, pp. 33-40», en Á. J. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, vol. I y II.

Prensa de volante de cerca de una tonelada de peso. El comienzo de su utilización en Pamplona fue con las primeras emisiones monetarias de Fernando VII (III de Navarra) en 1818, cuando en otros lugares se estaban desarrollando máquinas basadas en el giro continuo. Museo de Navarra. Foto Larrión & Pimoulier.







# EMBLEMAS DE LOS REYES MEDIEVALES: DEL ÁGUILA A LAS CADENAS

LUIS JAVIER FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA

Académico Correspondiente  
Real Academia de la Historia

Conviene tener en cuenta que el uso de emblemas organizados en un sistema heráldico comienza en Europa en el segundo tercio del siglo XII. Desde entonces y hasta finales del siglo XIV en los emblemas primaron las formas y no lo que supuestamente significaban. Se buscaba crear signos que fueran comprendidos fácilmente. La utilización de emblemas se aceptó rápidamente entre los guerreros; los integraron en su atuendo como ornamento y como signo para ser reconocidos y diferenciados. Estos emblemas se podían representar en diversos soportes, pero el soporte preferido, por su visibilidad, fue el escudo con el que el guerrero se protegía en el combate. La identificación entre emblemas y soporte hizo que se asignara a ambos el mismo nombre de «armas» y luego se hablara de «escudo de armas», entendido no como un arma real, sino como un soporte en forma de escudo que permitía reproducir emblemas heráldicos. A partir del siglo XIII el uso de escudos de armas se extendió a grupos sociales distintos de los caballeros (reyes, grandes señores, clérigos, mercaderes...), así como a nuevos lugares y ocasiones.

## ESCUDOS IMAGINARIOS DE LOS PRIMEROS MONARCAS

Todas las representaciones de emblemas atribuidas a monarcas pamploneses anteriores al nacimiento del sistema heráldico a mediados del siglo XII son fruto de ilusiones o deseos difícilmente sustentables en la realidad o en testimonios fidedignos; responden más bien a ensoñaciones bajomedievales o modernas gestadas por intelectuales o eruditos. Textos como la *Genealogía Latina de los Reyes de Navarra*, escrita en la corte de Carlos III a finales del siglo XIV, o la *Crónica de los Reyes de Navarra*, redactada por el Príncipe de Viana en torno a 1454, asignan escudos de armas imaginarios a los primeros reyes pamploneses y navarros. La primera asigna a Íñigo Arista (816-851) un escudo de gules (rojo) llano, mientras que la segunda lo siembra de «ariestas» o puntas de espigas ardiendo para simbolizar su fogosidad en el combate contra los moros. A Sancho Garcés II (970-994), al que ya textos del siglo XI adjudican el sobrenombre de «Abarca», le atribuyen como escudo un par de abarcas. A Sancho Garcés III el Mayor (1004-1035) le asignan un imaginario escudo cuartelado en el que figuran las «aries-

San Miguel portando escudo con bloca, en la fachada de su iglesia de Estella.

tas» unidas a las armas de Castilla y Aragón, porque reinó en ambos reinos, mientras que su hijo García Sánchez III el de Nájera y su nieto Sancho IV el de Peñalén habrían limitado su escudo a las «ariestas». En el adjudicado a Sancho Ramírez (1076-1094) unen las «ariestas» con el escudo atribuido al reino de Aragón a finales del siglo XIII, consistente en una cruz de plata sobre fondo de azur. Su hijo Pedro I completaba las «ariestas» con dos bastones de plata, mientras que el supuesto emblema de Aragón era la cruz de Alcoraz (en campo de plata una cruz roja con cuatro cabezas de moros en cada parte del campo). Alfonso el Batallador (1104-1134) habría incluido en su escudo las armas bajomedievales de Aragón, Navarra, Castilla y León. García Ramírez el Restaurador (1134-1150), en consonancia con su separación de Aragón, habría utilizado exclusivamente las «ariestas».

En algunas ocasiones estas armas imaginarias se combinan libremente, dando lugar a escudos aún más imaginarios, como el existente en una clave de la iglesia del monasterio de Leire (siglo XVI), en el que una abarca está rodeada por dos «ariestas», o los labrados en los siglos XVI y XVII en el monasterio de Irache, que mezclan «ariestas» y abarcas con las armas de los Evreux,

## LOS PRIMEROS EMBLEMAS DE MONARCAS NAVARROS

No hay testimonios de que García Ramírez el Restaurador (1134-1150) utilizara un emblema heráldico. En su dilatado reinado, su hijo Sancho VI el Sabio (1150-1194) utilizó dos matrices de sellos, aunque sólo la segunda, elaborada hacia 1170-1180, se ha conservado en una impronta de 1193, muy conocida desde el siglo XVII por el dibujo que incluyó el P. Moret en sus *Investigaciones históricas de las Antigüedades del Reino de Navarra*. En ambas caras del sello se muestra la figura ecuestre del rey vista desde su lado izquierdo, portando lanza o espada y pro-

tegido por un escudo largo y con forma de almendra, orlada en el anverso por la leyenda «*Benedictus Dominus Deus meus*» («Bendito el Señor mi Dios», Sal 114,1) y en el reverso por la intitulación regia «*Sancius Dei gratia rex Navarre*» («Sancho, por la gracia de Dios, rey de Navarra»). Los escudos se componían de un alma de madera, forrada por varias capas de cuero, y contaban con un refuerzo exterior de piezas metálicas claveteadas, entre las que destacaba el umbo o bloca central. Tanta importancia tuvo el refuerzo exterior de piezas metálicas que el término bloca se usó para denominar a todo el escudo. En el segundo tercio del siglo XII era frecuente que la bloca tuviera ocho refuerzos radiales, como los que muestra el sello. El mismo esquema, pero con cierre perimetral y ensanchamientos romboidales, puede verse en el escudo que sostiene San Miguel en la portada de su iglesia de Estella. La bloca presente en el sello de Sancho VI carece totalmente de valor emblemático, pues está presente en otros sellos de monarcas y señores coetáneos.

Esta situación cambió con su hijo Sancho VII el Fuerte (1194-1234), como acredita un sello de 1196. Aunque mantuvo las leyendas de ambas caras, en el anverso colocó un claro emblema heráldico, un águila explayada, que también está presente en el escudo que porta el caballero en el reverso. El águila procedía de la familia de su abuela paterna, la reina Margarita de L'Aigle, esposa de García Ramírez. Su hermano Riquer de L'Aigle, dueño del señorío homónimo en el condado de Perche, también incluía un águila en su sello. Además de incluirla en el sello, el monarca utilizó el águila como *signum regis* para validar los documentos que expedía su cancillería. El águila cumplía el cometido identificador de los emblemas, pues permitía diferenciar al monarca de otros soberanos vecinos que tenían otros emblemas (león, castillo, palos dorados...). No cabe considerar al águila como el emblema más antiguo de Navarra, ni menos relacionarlo con la tribu de



los vascones. Fue un emblema personal del rey de Navarra, que también lo utilizó en una clave de la iglesia del monasterio de La Oliva, para acreditar su contribución a su construcción, o en el sepulcro de su madre Sancha de Castilla en el monasterio burgalés de Las Huelgas. A pesar del prestigio y del botín obtenido en la batalla de las Navas de Tolosa (1212), Sancho el Fuerte siguió utilizando el emblema del águila y no lo cambió por la bloca, a la que tardará tiempo en identificarse con las cadenas que había quebrantado en el ataque al palenque del califa almohade en las Navas.

### EL EMBLEMA NAVARRO DE LOS TEOBALDO: ROJO Y BLOCA

Teobaldo I de Champaña (1234-1253) no fue reconocido heredero por su tío Sancho el Fuerte y subió al trono navarro por decisión de los magnates laicos y eclesiásticos de Navarra. Consecuentemente, Teobaldo quiso marcar distancias con su predecesor, también en el plano heráldico. Para representar su condición de rey de Navarra rechazó el águila y prefirió utilizar un escudo de gules (rojo) y llano, carente de figuras. Como conde de Champaña utilizaba un escudo con campo de azur, recorrido por una banda de plata flanqueada por dos cotizas de oro. Dos pares de capiteles de la catedral de Tudela, que acreditan la colaboración regia en la construcción de esos tramos, permiten comprobar que ambos emblemas heráldicos se superponían a escudos de bloca, que sólo servían de soporte, pero que no tenían la condición de elementos emblemáticos. En uno de ellos se pinta únicamente el nuevo emblema de Navarra sobre toda la bloca, mientras en el otro los emblemas navarro y champañés se reparten la bloca. En estas representaciones la bloca tiene un carácter estructural y, como soporte, convive con emblemas diferentes que se superponen a ella. En la figura ecuestre de los sellos de Teobaldo I unas veces

aparece el emblema champañés y otras el navarro con bloca, que toma como modelo el de Sancho el Sabio.

Durante el reinado de Teobaldo II (1253-1270) el uso reiterado de la bloca acabó confiéndole la condición de emblema heráldico, definitivamente ensamblada en el campo rojo. Esta transformación se percibe cuando la bloca desborda su ámbito natural, que era el escudo, y se representa fuera de él, como ocurre en un sello de Teobaldo II de 1259, en el cual la bloca aparece en el escudo del caballero y en dos lugares de las cubiertas del caballo. Lo mismo sucede en la vidriera del profeta Zacarías en la iglesia de San Urbano de Troyes (Champaña), donde la figura aparece orlada alternativamente por emblemas de Navarra y de Champaña. La bloca ya no es un elemento de la estructura del escudo, sino que se ha convertido en un emblema heráldico.

Escudo imaginario de los reyes de Navarra en el claustro de Irache (siglo XVI), que mezcla ariestas y abarcas con el escudo de Navarra-Evreux.



Sellos de Sancho VI el Sabio y Sancho VII el Fuerte según el P. Moret.



La bloca se representó mediante tiras metálicas, en las que se incrustaron botoncillos o clavos redondeados, también llamados besantes, porque recordaban a esta moneda de oro bizantina. En los armoriales europeos desde la segunda mitad del siglo XIII la bloca se transforma en un carbuncho, que era un rubí rojo; al emblema en su conjunto le denominan carbuncho besanteado. En la segunda mitad del siglo XIV el carbuncho se transforma en esmeralda, como recoge el armorial de Urfé (1360-1370).

Paralelamente, en la sociedad navarra la victoria de las Navas de Tolosa frente a los almohades (1212) se recordaba como un hecho trascendental. Cuando un extranjero como Guillermo Anelier redactó una introducción histórica relativa a Navarra, con el objetivo de comprender mejor los acontecimientos que narró en su poema épico de la Guerra de la Navarrería (1276), la victoria de las Navas fue el hecho más glorioso que recogió, porque así debía de conceptuarlo la sociedad navarra y así lo percibió un extranjero como él.

### CARLOS III Y EL «CADENADO» DE LAS NAVAS DE TOLOSA

A partir de 1328 la Casa de Evreux utilizó con profusión un escudo cuartelado en el que el

emblema de rey de Navarra alternaba con el de conde de Evreux, que consistía en el escudo de las flores de lis, propio de la monarquía francesa, brisado por una banda compuesta de gules y plata (fragmentos alternativos rojos y blancos). Este diseño se utilizó en todo tipo de documentos y monumentos, hasta el punto de que después de 1425 se consideró el genuino símbolo de los monarcas navarros en las complejas armerías reales que se sucedieron hasta 1512.

A finales del siglo XIV los emblemas heráldicos dejaron de tener un carácter meramente formal y se les buscó un significado y un contenido, de manera que se convirtieron con frecuencia en la imagen de un reino, una institución, un linaje o un programa político, sustentados en hechos reales o ficticios que se consideraban elementos del imaginario de una sociedad.

En los ambientes intelectuales de la corte de Carlos III (1387-1425) se gestó la conversión de la bloca en las cadenas o se puso por escrito esta transformación, que ya era una opinión socialmente extendida. Se acuñó una identificación, que permitió vincular un hecho cierto –la gesta de Sancho VII– con un emblema que ya se usaba y al que se dio un valor simbólico. Fray García de Eugui, confesor del rey y obispo de Bayona, dice en su





*Crónica d'Espayña*, al referirse a la batalla de las Navas de Tolosa, que «*Este rey don Sancho ganó allí las cadenas et tiendas que son oy en Navarra et mucho mas*». La coetánea *Genealogía Latina de los Reyes de Navarra* afirma que Sancho VII el Fuerte y sus sucesores utilizaban como armas cadenas doradas en campo rojo («*Iste Sancio ferebat in armis campum rubeum et catenas dauratas et similiter successorum*»).

La conversión de estas opiniones intelectuales en una norma jurídica que les dio carácter oficial fue obra del rey Carlos III. En el Privilegio de la Unión de Pamplona (1423), que fue un texto legal al que dio valor de «*capítulo de fuero*» y por lo tanto incluido en los fueros y costumbres que debían jurar sus sucesores al iniciar sus reinados, Carlos III consagró la identificación, al referirse, cuando describió la orla del nuevo escudo de la ciudad, a la «*cadena, que ira en derredor de oro*» sobre fondo de «*gueules*» (gules o rojo) como «*nuestras armas de Navarra*». Probablemente fue la primera vez que un texto legal del máximo rango dejaba constancia del elemento esencial del escudo de armas del rey de Navarra y lo unía a un hecho glorioso como la batalla de las Navas de Tolosa, que vinculaba a Navarra con los restantes reinos hispanos y le daba prestigio entre ellos.

La coincidencia entre las opiniones intelectuales y la norma jurídica explica que tres décadas más tarde el Príncipe de Viana siguiera el mismo criterio en su *Crónica de los Reyes de Navarra*, identificara en ella el motivo del escudo con las cadenas y lo vinculara a la batalla de las Navas de Tolosa: «*el Rey de Nabarra tomó el dicho cadenado de los gamellos et las tiendas, e conquistó las cadenas por armas e asentolas sobre las ariestas con un punto en medio de sinople*», en alusión a la esmeralda. A pesar de que predominaron las representaciones del escudo con el diseño tradicional de tiras metálicas con ensanchamientos en forma de botoncillos o clavos, los escudos presentes en las iglesias de Olite y Ororbia los sustituyen por orificios que indican su condición de eslabones de cadenas.

#### **ARMAS DEL REY Y DEL LINAJE REAL**

Los emblemas heráldicos de un rey correspondían inicialmente a su persona, pero se transmitían (con modificaciones o sin ellas) a los miembros de su linaje real y, al estar unidos a la dignidad real, al propio reino. A partir de 1425 los sucesivos monarcas navarros combinaron el emblema de Navarra-Evreux con los de otros reinos y dominios

Escudos de armas de Teobaldo I como rey de Navarra y como conde de Champaña sobre bloca, en la catedral de Tudela.



que poseían, dando lugar a complicados diseños del escudo real. Juan II (1425-1479) lo unió con sus armas de infante aragonés (barras de Aragón, cuarteladas en sotuer con Castilla y León). Su hijo, el Príncipe de Viana, compaginó las armas de Aragón, Navarra-Evreux y la mitad de infante de Castilla. Su hermana Leonor (1479) introdujo entre las armas de su padre, en posición central, un cuartelado de Foix-Bearne con escusón de Bigorra. Francisco Febo (1479-1483) usó los mismos componentes, pero con diferente disposición. Finalmente, Juan III y Catalina (1483-1512) reunieron en su escudo de armas siete emblemas: Navarra, Albret, Foix, Bearne, Evreux, infantes de Aragón y Bigorra.

La transmisión de un emblema heráldico dentro de un linaje real se reservaba en su integridad al heredero del trono. La reina consorte, el resto de los hermanos y otros miembros del linaje (incluidos bastardos) podían utilizarlo, pero introduciendo modificaciones que señalaban su condición de segundones o colaterales.

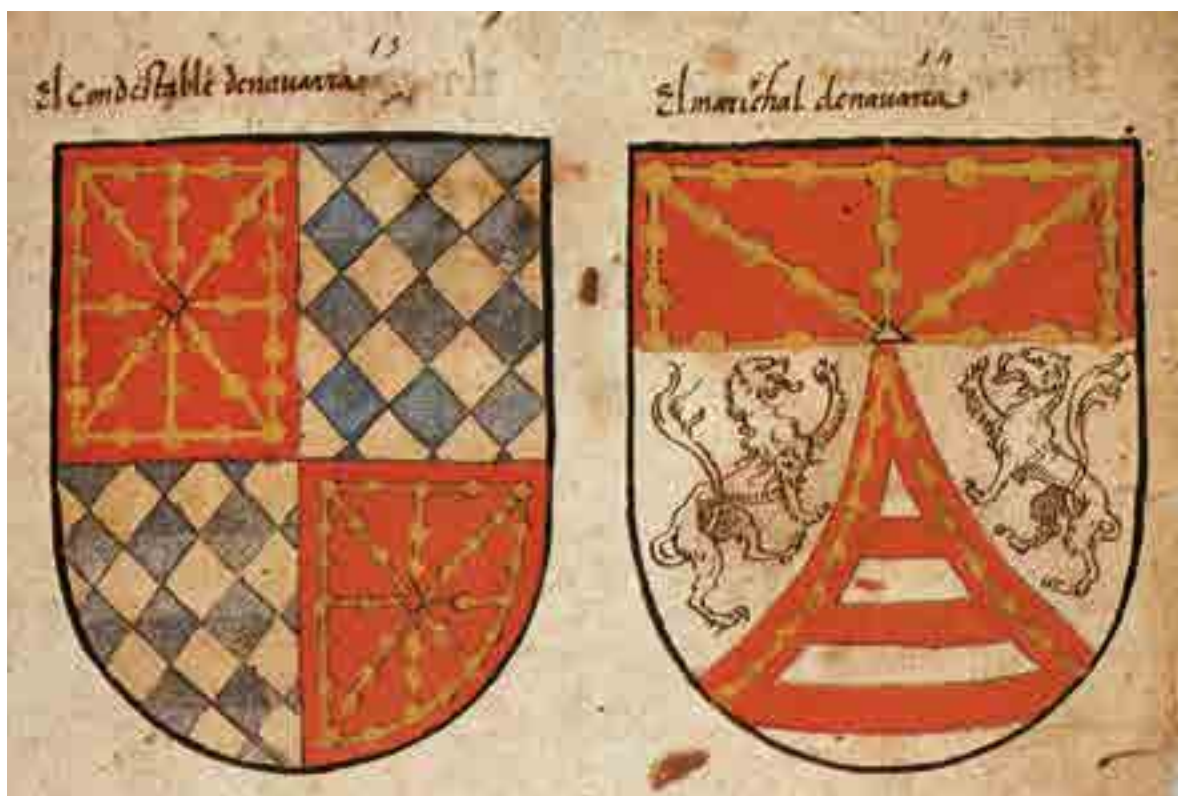


Escudo cuartelado con los emblemas del rey de Navarra y conde de Evreux (1328-1425) en una clave en la Catedral de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

Eso hicieron los Beaumont (con losanges en azul y plata), los Navarra (con dos leones afrontados) o los Enríquez de Lacarra (con un león rampante). Del mismo modo que María de Navarra añadió a sus blasones el de Aragón cuando se convirtió en reina de esta corona, la reina Leonor de Castilla, esposa de Carlos III, juntó sus cuarteles de Castilla y León con los de Navarra-Evreux.

El escudo desbordó la familia real y sus linajes colaterales. Se hizo presente en otros ámbitos de la sociedad navarra en los siglos bajomedievales. Se puede encontrar el escudo de Navarra o el de Navarra-Evreux en numerosos edificios religiosos, como las catedrales de Pamplona y Tudela; las parroquias de Ujué, Miranda de Arga, Sásnoain, Tiebas, San Miguel de Estella, Santa María de Olite, y San Nicolás de Pamplona; el monasterio de Leire; los conventos de San Francisco y Santa Engracia de Olite; o las ermitas de San Zoilo de Cáseda o Legarda (Mendavia). A todos ellos les precedió el águila de Sancho el Fuerte presente en el





Escudos de casas nobiliarias surgidas del linaje real, los Beaumont (condestables) y los Navarra (senescales), jefes de los bandos de la guerra civil.

monasterio de La Oliva. En todos los casos estos emblemas y escudos reales indican el agradecimiento y la precedencia protocolaria que se concedía a la corona por las ayudas que había proporcionado para su construcción o rehabilitación o por su condición de patrona del templo. También recibieron las cadenas de Navarra, para incorporarlas a sus escudos, Pamplona (1423) y algunos ayuntamientos como Mendigorriá, Artajona, Larraún, etc., pero resulta difícil de aquilatar si fueron concesiones ciertas como la de Pamplona o usos consolidados con el tiempo, como ocurrió en siglos posteriores en otras localidades. Finalmente hay que recordar las concesiones de las armas reales a personas particulares como Pierres de Peralta, el obispo Sancho Sánchez de Oteiza y otros.

Más allá de estos casos concretos, tanto institucionales como personales, cabe plantear la cuestión de si las armas del rey de Navarra se convirtieron en las armas del reino. El emblema heráldico de los soberanos, su «cadenado», se identificó con Navarra y sirvió para

señalarla y diferenciarla en el concurso de los reinos españoles y europeos, de acuerdo con los fines esenciales de la heráldica. Pero no hay ningún testimonio de que el Reino, como cuerpo político representado por las Cortes, asumiera como propias las armas que los reyes seguían considerando como suyas, tal y como dejó claro Juan II en 1455 cuando volvió a otorgarlas a mosén Pierres de Peralta el Joven. Habrá que esperar a mediados del siglo XVI para que las cadenas acaben siendo no sólo armas del rey, sino también armas del reino.

## BIBLIOGRAFÍA

- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ-PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.
- MENÉNDEZ-PIDAL, F. y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *El escudo de armas de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.
- OCHOA DE OLZA, E. y RAMOS, M., *Usos heráldicos en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.





TANTO

MONTA



# ESCUDOS Y BANDERAS

ISABEL OSTOLAZA ELIZONDO

Universidad Pública de Navarra

## ORÍGENES Y DESARROLLO MEDIEVAL

Los escudos de armas tuvieron un significado personal, pero fueron adquiriendo connotaciones territoriales conforme la nobleza fue consolidando su patrimonio, en el que el rey le otorgaba capacidad de percibir prestaciones señoriales y de ejercer jurisdicción. Estas importantes cesiones de territorio y autoridad, tenían como contrapartida la obligación de acudir con sus huestes a la defensa del rey y el reino cuando la ocasión lo requiriera, quedando todo regulado en el sistema de relaciones feudales en el que se establecía el juramento de fidelidad del noble hacia su rey. En caso de ruptura de dicho juramento, el señor incurría en delito de traición (o de lesa magestad como se decía en la Edad Moderna), y perdía sus propiedades y derechos.

En el caso de los reyes, que estaban a la cabeza de todo este sistema jerarquizado, hay que distinguir entre el escudo de armas de la dinastía real, y el del reino. Porque conforme avanzaba la E. Media, diversos reinos y señoríos se fueron agregando a las propiedades de las familias reales, por diversos motivos: triunfos militares que fueron la primera causa de acumulación de territorio, enlaces matrimoniales entre herederos de

distintas dinastías que sumaban sus bagajes territoriales, y por último la sucesión en los reinos por testamento, al extinguirse la línea dinástica por falta de herederos directos. Así en Navarra con la casa condal de Champaña, o en los reinos hispánicos a la muerte de Carlos II de Austria, dando paso a la casa de Borbón.

En Navarra el escudo del reino adoptará desde la casa de Champaña, la imagen que en esencia se ha transmitido hasta la actualidad, derivada del mítico carbunclo que sobre fondo de gules, irradia hacia el exterior, bien sean barras, hileras de bezantes, o cadenas. En la confluencia de dichos radios puede aparecer la propia piedra del carbunclo, de color rubí o esmeralda. Los escudos de armas dinásticos posicionarán en formato dimidiado las armas de Navarra y de la casa condal de Champaña, Navarra y casa real de Francia. Y en formato cuartelado las armas de Navarra y la casa ducal de Evreux. El modelo se complicará tras el matrimonio de Blanca heredera de Navarra y Juan infante de Aragón y conde de Peñafiel, que en la parte izda. alterna en cuarteles, las armas de la heredera y a partir de 1425 reina propietaria de Navarra, y en la dcha. en losange, los palos de Aragón arriba y abajo, y el ducado de Peñafiel (simbolizado por el castillo y el león) a izda. y dcha.

Escudo de Fernando el Católico tras la conquista de Navarra. Catedral de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



Escudo de Juana de Albret, en el *Testamentum Berria* de Leizarraga (1571), Biblioteca de Navarra.

Los infantes de Aragón, segundones de la casa de Trastámara como hijos de Fernando de Antequera, elegido por las Cortes de la Corona de Aragón rey de esos territorios tras el compromiso de Caspe (1412), tenían importantes propiedades en Castilla. Pero las perdieron tras la derrota de Olmedo (1445), que significó la salida definitiva de dichos infantes de territorio castellano, entre ellos el rey de Navarra que regresó al reino con su segunda esposa (Juana Enríquez) y un numeroso acompañamiento de servidores castellanos. Lo cual supuso grandes cambios familiares y de gobierno del reino, al destituir a su hijo mayor Carlos príncipe de Viana como lugarteniente, siendo el germen de la rebelión del hijo que era el heredero del reino, contra su padre. Y pese a los intentos de mediación del rey de Aragón y su esposa de origen castellano, se complicó al transformarse el problema dinástico en guerra civil, en la que se involucraron los partidarios del príncipe (beamonteses) y del rey (agramonteses).

Entre idas y venidas, el apoyo de Juan II al bando nobiliario contrario a Álvaro de Luna que dominaba la política castellana en tiempo de Juan II de Castilla, favoreció que tras la subida al trono de Enrique IV de Castilla se firmara la paz entre los reinos de Aragón y Castilla, y en la suscrita en Ágreda de septiembre de 1454, Juan II de Navarra renunció definitivamente a sus propiedades en Castilla a cambio de una compensación económica. Por tanto ni legal ni legítimamente, Juan II ni sus descendientes tenían derecho al uso de las armas de las posesiones que habían perdido en Castilla. Vuelven a aparecer en el retrato póstumo de Carlos Príncipe de Viana conservado en la BNE, que es un recopilatorio de sus emblemas, pero no en el su hermana pequeña Leonor, primogénita de Navarra, infanta de Aragón y Sicilia, condesa de Foix y Bigorra, señora de Bearne, y lugarteniente de Juan II en Navarra, que prescinde de las armas de los dominios castellanos perdidos en tiempo de su padre.

Pero la dinastía Foix, en un afán reivindicativo, las vuelve a incorporar de manera extraña en las gualdrapas del caballo en el que Francisco Febo pasa revista a sus tropas bearnesas (ms. conservado en la BNE), porque alguno de los cuarteles del losange está en negro. Y de manera reiterada la dinastía Foix-Albret en tiempo de Juan III y Catalina, reivindicará títulos de la Corona de Aragón y Castilla que no les correspondían (duques de Gandía, Montblanc, Peñafiel), tal y como puede apreciarse en la intitulación y sello del doc. en el que un mes antes de la entrada de Fernando el Católico en Navarra, prestaban juramento de fidelidad al rey de Francia por la concesión del ducado de Nemours (Archivo de Pau, E 554). Pero la cosa venía de lejos, pues en las negociaciones de Navarra con Castilla que darían paso a los tratados de Sevilla (1500) y Medina del Campo (1504), según cuenta Zurita en su obra sobre Fernando el Católico, lib. 5, cap. 69, pretendieron la restitución de los estados, villas y fortalezas que el rey don Juan padre del rey Católico (Fernando) tuvo en los reinos de Aragón y Castilla. El príncipe Dn. Enrique sucesor de los despojados reyes Foix-Albret, seguirá en la misma línea. Al igual que Juana de Albret, como puede apreciarse en el *Nuevo Testamento* en euskera realizado por Leizarraga, e impreso en La Rochelle en 1571 bajo patrocinio de la señora del Bearne.

### LAS ARMAS DE NAVARRA ENTRE LAS DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA EN LA EDAD MODERNA

Tomando como precedente el escudo de armas de Fernando el Católico tras la conquista de Navarra, en el que las armas del reino aparecen bajo las de Aragón (disposición que seguirá su sucesor Carlos I (IV de Navarra), comenzamos a apreciar variaciones en lo que se refiere a la representación de las armas reales en Navarra. En el escudo impe-



rial colocado en el castillo de Pamplona con ocasión de la visita de Dn. Carlos para supervisar las obras de fortificación en momentos de una nueva guerra con Francia (1542), por primera vez la divisa del reino de Navarra aparece con el mismo tamaño que la del de Aragón, en el cuartel superior dcho. de dicho escudo, y alineado con las de los reinos de Castilla-León. Este escudo será trasladado al palacio virreinal, con ocasión de la visita de Felipe II para el juramento de su hijo ( futuro Felipe III) como heredero del reino (1592), y continuará presidiendo el mismo edificio, que hoy es sede del Archivo Real y General de Navarra.

La desaparición de las cadenas de Navarra del escudo de armas reales en tiempo de Felipe II, provocó el disgusto de las Cortes que en 1561 se quejaron porque *Es notorio que este reino es tan antiguo y calificado y de tanta preeminencia como qualquiera otro reino que V. M. tenga*. Esta omisión se observaba en las armas reales y en los sellos empleados en la documentación dirigida a otros reinos y señoríos, aunque no en la dirigida al de Navarra, ni tampoco en el sello real cuya matriz se conservaba en la Chancillería de Pamplona, y que servía para la validación de los documentos que recogían las disposiciones acordadas entre el virrey y el Consejo real de Navarra. Pese a ello las Cortes se agraviaron porque en el monasterio-palacio de El Escorial, no figuraba la imagen del reino en los escudos reales. Algo similar pasó en Francia, donde a partir de 1620 con la incorporación por parte de Luis XIII, de la Baja Navarra y el Bearn a la corona francesa, el Bearn dejó de representarse en el escudo real, aunque no la Baja Navarra que ocupó espacio similar al de las lises del escudo de la dinastía Borbón.

No había intención de agraviar el reino de Navarra, que en este tema recibió un tratamiento similar al de otros reinos y señoríos que formaban parte del conglomerado de posesiones de la monarquía española, sino que estaba regulado por las normas que

regían la vida de la corte, y las del extrarradio cortesano, porque no había espacio en los escudos, sellos y monedas para representar los inmensos dominios de la monarquía. Otros países como Francia optaron por la simplificación de las armas reales desde Luis XIII, y en cambio Inglaterra se resistió a dejar las lises de Francia (recuerdo de sus perdidos dominios en Aquitania y Canal de la Mancha), hasta 1801, cuando en tiempo de Jorge III se constituyó el Reino Unido de Inglaterra e Irlanda. En España, una cosa eran las armas reales empleadas en la corte, palacios e iglesias reales, y otra las empleadas en las instituciones regias asentadas en los distintos reinos y señoríos que formaban parte de los dominios de la Corona.

Las Cortes navarras siguieron peleando para que en la documentación y moneda autóctonas, quedara reflejada la vinculación

Escudo imperial de la puerta del Palacio Real, hoy Archivo Real y General de Navarra.  
Foto José Ignacio Riezu Boj.



política entre Navarra y Castilla. Y en las de 1586, consiguieron por reparo de agravio, que en las provisiones reales emitidas para otros territorios *de fuera del dicho reyno... tras el reyno de Castilla se ponga el de Navarra*. Y lo mismo en las que se despacharen por el virrey y Consejo real de Navarra. Y en cuanto al escudo de armas utilizado en Navarra, que *las armas reales deste reyno... en los sellos y en las demás partes donde se huvieren de poner, después de las armas de Castilla se pongan en el mejor lugar las de Navarra* (ley 22 de las Cortes de 1586). En 1646 con ocasión de la visita de Felipe IV para el juramento del príncipe Baltasar Carlos como heredero, mostraron su disgusto porque los maceros o reyes de armas que precedían la comitiva cuando el rey hizo su entrada pública en Pamplona, no llevaban en sus cotas *las armas de las cadenas, que son las de este reino*, y plantearon reparo de agravio sin éxito, porque se consideró que el rey estaba por encima de todo y no estaba obligado a cambiar su escudo de armas al visitar el reino. Pero al menos en las instituciones situadas en Navarra, siguió manteniéndose el uso de la representación de Navarra **destacada en el centro de la imagen**, y esto incluso en tiempo de los Borbones, como puede apreciarse en el escudo encargado por el Consejo real de Navarra en 1735 (hoy en el Ayuntamiento de Pamplona).

Habrà que esperar al siglo XIX, cuando el rey intruso José Bonaparte para justificar su dominio sobre el país, utilice un escudo territorial de 6 cuarteles (Castilla, León, Aragón, Navarra, Granada e Indias). Tras la derrota napoleónica y la vuelta de la casa de Borbón, se restableció el escudo dinástico. Con la revolución de 1868 y el exilio de Isabel II, volverá el escudo territorial, aunque ya sin representación de las Indias porque la América española se había independizado. Lo único que cambiará desde la Primera República hasta la actualidad, son los signos paraheráldicos pero no el cuerpo central

del escudo, y Navarra continuará estando representada hasta en Navarra, que continuó estando representada en el Escudo histórico de España, vigente desde 1981.

## LAS BANDERAS DE LOS VALLES PIRENAICOS

Diremos en principio que la bandera es una enseña militar, que identifica el cuerpo de ejército preparados para la guerra (bien en defensa del territorio, el asedio de ciudades o el combate en batalla campal). También se utiliza en actos solemnes como los que sellan la paz entre países que habían estado en guerra (bodas de las infantas españolas Ana y Teresa de Austria, que serán casadas con Luis XIII y Luis XIV de Francia, y que en el acto de entrega de las novias, del que tenemos constancia en grabados y pinturas, se aprecia la parada de los ejércitos de ambos países con sus banderas al viento, a ambos lados del Bidasoa en la zona de la isla de la Conferencia popularmente conocida como de los Faisanes). Lo que diferencia a la bandera del escudo de armas del rey de turno, es la presencia de la cruz aspada de San Andrés, patrono de la casa ducal de Borgoña, cuya divisa fue adoptada por Felipe III el Bueno, y perfeccionada por Carlos el Temerario. Carlos I (IV de Navarra), incluyó esta divisa para identificar a sus ejércitos que lucharon por toda Europa, y los monarcas tanto de la casa de Austria como de la de Borbón, siguieron empleándola en los siglos posteriores.

La continua confrontación con Francia, y la necesidad de vigilar y defender la frontera en la Edad Moderna, hizo que el rey y su autoridad delegada, el virrey de Navarra, involucraran a los valles limítrofes en la defensa de la tierra, y para ello fue necesario contabilizar el número de hombres y armas disponibles, que se solía realizar en un alarde anual que se celebraba a comienzos del verano. Estos tercios de voluntarios de los valles pirenaicos



navarros, seguían a las autoridades (capitán a guerra, sargento, alférez, cargos que recaían en los alcaldes y personas más idóneas para el servicio), tras la enseña de la bandera del valle, que tenía un fondo ajedrezado de colores vivos, la cruz aspada de San Andrés en color rojo carmesí, y en el centro el escudo del valle. La primera noticia documentada de dicho alarde y bandera corresponde al valle de Roncal, en el año 1567, que probablemente tuvo que mantener una alerta especial por su cercanía al Bearn, cuya señora, Juana de Albret, había generado grandes problemas por su apoyo a los protestantes calvinistas, y la persecución a sus súbditos católicos de la Baja Navarra. La llegada de los perseguidos que buscaron refugio en la Navarra surpirenaica, y el temor a la entrada de tropas calvinistas están sin duda detrás del armamento de voluntarios del valle de Roncal.

En tiempos del virrey Juan de Cardona y Requesens ( fines del siglo XVI y primera década del XVII), reinando en Francia Enrique IV de Borbón (hijo de Juana de Albret), se generalizó el rearme de los valles pirenaicos, incluyendo a los un poco más alejados de la frontera (como el de Santesteban de Lerín). Las guerras de religión habían terminado en Francia, pero no sus secuelas (soldados desmovilizados, gentes que huían de la represión de la brujería en Laburdi, etc.), por lo que la vigilancia fue necesaria. El reinado inicialmente pacífico de Luis XIII, se complicó en sus últimos años por la entrada de Francia en la guerra de los 30 Años, produciéndose el asedio de Fuenterrabía por un ejército francés al mando del príncipe de Condé (1638). Los ejércitos



Escudo del Consejo Real (1735).  
Ayuntamiento de Pamplona.  
Foto J. L. Larrión.



de Felipe IV tuvieron que movilizarse, y los tercios de voluntarios de los valles pirenaicos cumplieron sus servicios en labores de espionaje y de intendencia. El valle de Santesteban de Lerín participó también en la defensa, convirtiéndose la localidad de Santesteban en plaza de armas de las tropas que desde Navarra se dirigían a levantar el cerco de Fuenterrabía, y su primera bandera según datos del archivo municipal data de 1637. Es como todas las de los valles pirenaicos, de fondo colorido y con la cruz aspada de S. Andrés en rojo carmesí, y en el centro el emblema del valle de Lerín.

Estos tercios de voluntarios siguieron actuando en la defensa del territorio hasta el siglo XIX, con desigual fortuna. Los roncaleses

en la guerra de Sucesión evitaron en 1710 la entrada de tropas austracistas en Navarra, los salacencos a duras penas consiguieron que las tropas revolucionarias de la Convención francesa entraran en el valle a partir de 1893, pero no pudieron evitar la quema de Ochavavía. En marzo de 1793, los aezcoanos junto con los operarios de la real fábrica de municiones de Orbaiceta rechazaron un ataque francés, pero en octubre, 6 batallones franceses destruyeron la fábrica, como poco antes habían destruido la de Eugui. Los baztaneses y su capitán a guerra que mandaba sobre los voluntarios de los valles que desde el Baztán estaban camino de Pamplona (en total unos 3.000 hombres), retuvieron a duras penas al enemigo que iba hacia la capital del reino, por

Baile de la bandera de Roncal. 2010. Foto José Ignacio Riezu Boj.





lo que cambió de dirección y arrasó la cuenca del Baztán-Bidasoa, incendiando Vera de Bidasoa. Estaba claro que la guerra tenía que ser servida por ejércitos profesionales, y en la de la Convención, las tropas de Carlos IV (VII de Navarra) no estuvieron a la altura, y llegaron demasiado tarde.

Queda como recuerdo de la actuación defensiva de los valles pirenaicos, sus alardes y enaltecimiento de la bandera de sus valles, con danzas ceremoniales conocidas como del baile de la bandera, con música militar del siglo XVII interpretada por txistu y tamboril en los valles occidentales, cuyas partituras han sido recogidas por el padre Donostia en su *Cancionero Vasco*, en lo que respecta a las de Lesaca y Santesteban. La bandera y auto-

ridades de Roncal fueron inmortalizadas por Joaquín Sorolla, en la pinturas que realizó para el vestíbulo de la *Hispanic Society de New York*.

## BIBLIOGRAFÍA

- IDOATE, F., «Un valle navarro y una institución: El alcalde mayor y capitán a guerra del valle de Salazar», *Príncipe de Viana*, nº 42-43, 1951, pp. 83-118.
- MENÉNDEZ PIDAL, F. *et al.*, *El escudo de armas de Navarra*, col. «Temas de Navarra», nº 16, Pamplona, Departamento de Presidencia, Justicia e Interior, 2000.
- OSTOLAZA, I., «El escudo de armas reales y su representación en Navarra. Desde el medioevo a los Borbones», *Huarte de San Juan, Geografía e Historia*, nº 14, 2007, pp. 51-74.

Baile de la bandera de Santesteban. 2013.  
Foto J. Garzarón,  
Diario de Navarra.









# CON LA VISTA PUESTA EN LOS FUEROS

LUIS JAVIER FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA

Académico Correspondiente  
Real Academia de la Historia

**Todos los navarros llevamos más de un siglo con la vista puesta, física e ideológicamente, en los fueros.** Todos los habitantes de Pamplona y su conurbación pasan cotidianamente delante del Monumento a los Fueros, que es un elemento sustancial del paisaje urbano y que, con independencia de cuál sea su opinión política, influye en la configuración de su universo mental y social. El movimiento de protesta foral conocido como Gamazada (1893) desembocó en la construcción del Monumento, culminado en 1903 y situado en un punto neurálgico de Pamplona dotado de gran simbolismo. Está colocado ante la fachada principal del Palacio de Navarra, que le sirve de telón de fondo. El Monumento no mira al Palacio como réplica o contraposición a la institución alojada en él, entonces la Diputación Foral de Navarra y hoy el Gobierno de Navarra. Muy al contrario, la estatua que lo culmina y todo el Monumento miran hacia el frente, en la misma dirección del Palacio, configurándose como una punta de lanza o un rompeolas del poder foral orientado hacia un espacio abierto como era el paseo que tenía delante y que entonces trataba de tomar forma de moderno boulevard. Era tanto como plasmar espacialmente la voluntad del régimen foral de Navarra de proyectarse hacia el futuro, con el propósito

de hallar siempre un espacio en cualquier entramado político y social. La azarosa historia transcurrida desde entonces hasta la actualidad demuestra que así ha sido y, a la vez que nos pregunta sobre el significado de ese régimen foral físicamente plasmado en el Monumento, nos interroga sobre la contribución que ha podido tener un elemento físico, bien situado en el centro existencial de una ciudad, al imaginario político de sus ciudadanos.

Estos interrogantes no se circunscriben a Pamplona, por más que sea innegable su papel de guía en los hábitos y formas de pensar de los navarros. La misma dinámica entre espacios físicos y formas de pensamiento político se puede extender a toda Navarra si contemplamos otro hecho repartido por multitud de pueblos que, también a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, decidieron dar a la plaza mayor o principal el significativo nombre de Plaza de los Fueros, arrumbando denominaciones tradicionales o funcionales que tenían estos espacios desde hacía siglos o creando otros nuevos en su expansión urbana. Baste pensar en el caso de Tudela, cuya Plaza Nueva forma un ámbito bien definido y de excepcional importancia en el desarrollo de la ciudad desde su construcción

Fuero General de Navarra, redacción C (c. 1340), Archivo Real y General de Navarra.



Fuero de Estella,  
texto sancionado por  
Sancho VI el Sabio  
en 1164, Archivo  
Municipal de Estella.  
Foto J. L. Larión.





Portada de la reedición de 1815 de obra de Antonio Chavier *Fueros del Reyno de Navarra...*



El *Manual para el gobierno de los Ayuntamientos de Navarra*, de J. Yanguas y Miranda (1846), es un ejemplo de la literatura administrativa derivada de la Ley Paccionada de 1841.

en 1691. Ello no fue óbice para que en 1893, a resultas de la Gamazada, se le asignara el nombre de Plaza de los Fueros. Y lo mismo puede decirse de más de 40 pueblos navarros repartidos por toda la geografía foral, desde Elizondo a Ribaforada, desde Alsasua a Corella, desde Viana a Lumbier. Pamplona inauguró la suya en 1975.

Cuando el presente y el espacio en que vivimos nos trae ante nuestros ojos conceptos o instituciones pluricentenarios que, con las lógicas transformaciones que el decurso del tiempo aporta, siguen vivas y operativas, conviene indagar sobre su naturaleza y su trayectoria histórica, a fin de entender su vigencia actual con la ayuda del conocimiento del pasado. Esto puede aplicarse a los fueros de Navarra, que son las leyes que han garantizado la existencia de Navarra como comunidad política diferenciada y han regido la organización de múltiples facetas de su vida institucional y social.

## LOS FUEROS LOCALES COMO GARANTÍA DE UN TIPO DE VIDA

Cuando a finales del siglo XI y en la primera mitad del XII el fuero de Jaca se otorgó a burgos de francos como Estella, Pamplona, Sangüesa, Puente la Reina y Olite permitió la constitución de municipios dotados de un estatuto jurídico privilegiado, basado en la libertad de las personas y la plena propiedad sobre sus bienes, la protección normativa de la actividad comercial y artesanal, el establecimiento de una jurisdicción propia y la configuración de una administración autónoma. El concepto de *forum* traía resonancias del mundo romano y recordaba el lugar donde no sólo se comerciaba, sino que también se administraba justicia. En los siglos altomedievales el fuero era tanto una norma de obligado cumplimiento, pero que era fruto de un pacto o de la aquiescencia de la comunidad que la recibía. Quien promulgaba un fuero (y en Navarra fue facultad restringida a los reyes)



autolimitaba su autoridad y quien lo recibía aceptaba el nuevo estatuto como un beneficio que tenía derecho a disfrutar y, en su caso, reclamar o defender. El contenido de los fueros permite deducir que siempre en sus fundamentos se encuentran las ideas de pacto, de limitación del poder y de garantía de ciertos derechos y libertades, cuya concreción podía ser muy diversa.

Esto mismo puede decirse de otros fueros de naturaleza urbana concedidos a villas navarras, como el de Logroño (en Laguardia, San Vicente de la Sonsierra, Viana...), el de Los Arcos o el de Tudela, cuya vigencia se extendió a todo su ámbito comarcal. Es normal que gentes de los entornos rurales circundantes, sometidos a un régimen señorial (con independencia de que el señor fuera el rey, un noble o un eclesiástico), quisieran trasladarse a la ciudad, aun cuando inicialmente los burgueses lo prohibieran o trataran de obstaculizar. Un segundo modo de lograr el estatuto urbano fue la extensión de los fueros a villas de escasa población o consistencia, pero dotadas de interés estratégico o defensivo. En tercer lugar, destacadas poblaciones rurales tuvieron fueros de frontera o configuraron fueros propios, como los de la Novenera o Viguera-Val de Funes, y extendieron su vigencia a numerosas villas. Incluso amplias zonas rurales de realengo exigieron el término «fuero», con la carga de compromiso y garantía que tenía, para regular y contener sus obligaciones señoriales. Por una u otra vía, las localidades de Navarra, bien fueran núcleos urbanos o rurales, consiguieron dotarse de fueros que les daban derechos ciertamente diferentes, pero cuando menos garantizaban ciertas cuestiones e introducían limitaciones del poder real y garantías.



## UN RÉGIMEN PACTISTA: EL REINO ANTE REYES VENIDOS DE FUERA

En el siglo XIII la llegada de reyes extranjeros al trono navarro favoreció la articulación de una institución representativa de la sociedad navarra, que se autodefinió como «el Reino» frente al Rey. Se logró cuando a los magnates eclesiásticos y laicos, que hasta entonces asesoraban al monarca, se unieron los representantes de la burguesía urbana (que se percibe ya en acontecimientos decisivos desde 1231) y que los tres grupos adquirirían conciencia de su carácter representativo de cada uno de ellos y de toda la sociedad navarra, organizados en los Tres Estados del Reino que se reunían en las Cortes. Se gestó un régimen pactista, plasmado en el juramento que el rey prestaba al iniciar su reinado, en el que se comprometía a respetar los fueros y privilegios que cada grupo y sus miembros tenían en concreto. Los fueros seguían siendo diferentes, pero las Cortes se constituían en instrumento conjunto de su defensa. La resistencia contra los reyes franceses (1274-1328) fortaleció a las Cortes como representantes del Reino. La importancia de los impuestos que aprobaban desde mediados del siglo XIV (cuarteles y alcabalas), permitió a la institución parlamentaria condicionar el contenido de las ordenanzas reales, por más que fueran elaboradas por el monarca y su Consejo Real.

Paralelamente, el Tribunal de la Corte Real, suprema instancia jurisdiccional del reino, fue configurando un derecho que tendía a la unificación de fueros y que con sus sentencias aplicaba a todo el reino. Surgió un *derecho de Navarra*, que en 1280 había acumulado 250 normas. Desde esa fecha y hasta 1340 se incrementó el caudal jurídico con otras 300 normas y, sobre todo, todas ellas se organizaron en sucesivos intentos, hasta lograr el texto sistemático que hoy conocemos como Fuero General de Navarra, cuya aplicación fue extendiéndose a través de las sentencias de la Corte Real.

La existencia de un derecho que se pretendía general planteaba el problema de su coordinación con los fueros locales. La promulgación de Amejoramientos (1330 y 1418) y de ordenanzas reales, válidos para todo el reino, marcaba la preferencia de los reyes por el derecho general. Carlos III fue más allá, pues aprovechó el Privilegio de la Unión de Pamplona (1423) para abolir su propio fuero e implantar el Fuero General como norma propia de la capital del reino. Había aplicado el Fuero General al valle de Roncal (1412) y luego a Tafalla (1425). Lo mismo hizo Juan II en Urroz (1454), Huarte-Araquil (1461) y Mendigorría (1463). Aun cuando en otros casos no se hizo así, el Fuero General de Navarra fue extendiendo su vigencia real como primera fuente de Derecho y no sólo como un código general supletorio.

## EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA: TRANSFORMACIÓN, DESARROLLO Y CONFLICTOS DEL RÉGIMEN FORAL

La conquista de Navarra y su incorporación a la Corona de Castilla (1512-1515) no supuso la extinción de su Derecho o la disolución de sus instituciones. Estuvo más bien condicionada por el compromiso de respeto a uno y otras, y desembocó en el desarrollo de ambas. La integración de Navarra en un ámbito político mayor fue un estímulo para conservar y acrecentar la personalidad del reino y sus instituciones, sobre la base del mantenimiento del régimen pactista, sustentado en el juramento real y capaz de resistir los embates de la monarquía autoritaria. Las Cortes dejaron de ser meras impulsoras o censoras de las leyes y se convirtieron en un verdadero poder legislativo, especialmente reconocido a partir de 1561, por más que el Real Consejo siguiera teniendo facultades normativas. Más de 3.000 leyes elaboradas por las Cortes entre los siglos XVI y XIX acreditan una amplia labor de elaboración

Estatua que corona el Monumento a los Fueros en Pamplona, obra de José Martínez de Ubago (1903), que representa a Navarra y sostiene el pergamino de la «Ley Foral». Foto Luis Javier Fortún.







del Derecho navarro en todos los campos y marcan la etapa de plenitud de la cámara. La creación de la Diputación del Reino (1576) aportó una institución fundamental para defender el régimen foral y para asumir abundantes parcelas de gobierno, hasta convertirse en pieza de recambio que garantizó su supervivencia en el siglo XIX. Además, las instituciones navarras trataron de controlar las normas emanadas del poder central contrarias al derecho navarro mediante los derechos de sobrecarta y de pase foral.

La pretensión de unificar todos los fueros navarros, tanto el General como los fueros locales que todavía subsistían, llevó a una comisión formada por miembros de las Cortes y del Consejo Real a redactar el Fuero Reducido (1530), que no logró la promulgación por el rey, ya que limitaba sus atribuciones y no recogía las normas de los órganos administrativos del soberano. Este hecho replanteó la necesidad de editar el Fuero General y recopilar y ordenar las numerosas leyes que emanaban de las Cortes. Se hicieron tres recopilaciones de estas leyes. La primera (1612) no obtuvo la sanción real, pero las otras dos sí. La más amplia, mejor ordenada y que más importancia ha tenido ha sido la última (1735), conocida como *Novissima Recopilación de las Leyes de el Reyno de Navarra*, obra de Joaquín de Elizondo. La segunda (1686), debida al licenciado Antonio Chavier, tuvo peor factura y menor vigencia, pero incluyó no sólo leyes de Cortes aprobadas hasta entonces sino la publicación del Fuero General, que fue un elemento esencial para la perduración del Derecho foral y su aplicación por los tribunales. Las palabras iniciales de su título (*Fueros del Reyno de Navarra...*) sirvieron para acuñar el término «fueros de Navarra», desde entonces comprensivo de todo el Derecho foral navarro (tanto fueros medievales como leyes modernas) y de las singularidades institucionales del reino navarro. Creó una marca, un término que resumía un amplio contenido y permitía no sólo defender

Plaza de los Fueros de Arróniz, presidida por su Ayuntamiento, que es una de las muchas así denominadas después de la Gamazada de 1893. Foto Basotxerri.

su supervivencia, sino generalizar su uso y aceptación entre toda la población navarra. Prueba de ello es que el texto del Fuero General preparado por Chavier se reeditó en 1815 con el mismo título que en 1686, *Fueros del Reyno de Navarra...*

La abolición de los regímenes forales de Aragón, Cataluña y Valencia y la generalización del Derecho castellano en toda España a principios del siglo XVIII creó una compleja situación para Navarra y las entonces llamadas Provincias Vascongadas, únicos territorios que conservaron dos regímenes legales distintos del castellano. Aunque ambos eran diferentes en contenido y soporte jurídico, pues Navarra era reino de por sí y las Provincias Vascongadas eran territorios castellanos en parte sujetos a su Derecho, fueron englobadas en el concepto de territorios exentos y atacados de forma intermitente desde el poder central, que, de acuerdo con el absolutismo imperante tanto en España como en otros grandes países europeos, no entendía la existencia de un régimen pactista como el de Navarra, que ponía cortapisas a la autoridad real e impedía la unificación de todo el país en un mismo sistema organizativo. De esta forma, el concepto de «fueros de Navarra», que para los naturales significaba la perduración de su identidad como comunidad política, se convirtió en sinónimo de privilegio para los demás.

### **LA ADAPTACIÓN DE NAVARRA AL RÉGIMEN LIBERAL**

La Revolución Francesa (1789) marcó el inicio de un proceso de liquidación del Antiguo Régimen y su sustitución por un Nuevo Régimen de corte liberal, que cambió los presupuestos políticos y jurídicos. Fue un proceso que afectó a toda Europa y que se dilató más de medio siglo, aunque con velocidades e intensidades diferentes según los países. Navarra y su régimen foral, concebido y desarrollado en el Antiguo Régimen, no

podía quedar al margen de esa transformación, basada en nuevos derechos políticos, libertad económica y centralización administrativa. Si hubiera permanecido inmutable, el régimen foral navarro hubiera sido barrido. Su supervivencia sólo fue posible mediante una adaptación a la nueva realidad.

El proceso de adaptación del régimen foral, que fue contradictorio y complejo en sus pasos concretos, culminó en dos leyes. La de 25 de octubre de 1839 confirmó los fueros, sin perjuicio de la unidad constitucional de la monarquía, pero estipuló su modificación salvaguardando el interés de ambas partes. Las negociaciones entre la Diputación y el Gobierno Central condujeron a un pacto, cuyo texto fue aprobado como una Ley por las Cortes. La Ley de 16 de agosto de 1841, definida como Ley Paccionada en normas legales por el Estado desde 1849, acometió la reorganización del entramado institucional y legal de Navarra. En parte se produjo una uniformización política con el resto de España: se suprimieron las Cortes de Navarra, el Virrey y los tribunales navarros (Consejo Real y Corte Real), pero se garantizó la subsistencia del Derecho civil navarro; las aduanas navarras fueron sustituidas por las del Estado, que se reservó las rentas de varios monopolios. Por el contrario, Navarra obtuvo importantes peculiaridades administrativas y fiscales que garantizaron la conservación de su personalidad: se creó una potente Diputación, que asumió el gobierno real de Navarra, reuniendo las facultades de la antigua Diputación del Reino, del Consejo Real y de las nuevas diputaciones provinciales; persistió el sistema fiscal propio de Navarra, cuya definición y gestión se confió a la Diputación con plena autonomía, aunque implicó siempre una contribución a las cargas generales de la Hacienda nacional; y se garantizó a los ayuntamientos la autonomía en la gestión de sus recursos, bajo la supervisión de la Diputación.



Desde el punto de vista del contenido de los «fueros de Navarra», es decir del conjunto de su Derecho, el nuevo sistema legal e institucional garantizaba el mantenimiento del Derecho civil, pero no su evolución y desarrollo, porque Navarra había perdido el poder legislativo. La consolidación del Derecho civil navarro exigía su codificación, inexcusable desde la elaboración del Código Civil general de 1889, pero que por diversas circunstancias no se logró hasta la aprobación del Fuero Nuevo de Navarra en 1973. La autonomía administrativa exigió el desarrollo de una Administración acorde con el incremento progresivo de sus cometidos y la elaboración de un cuerpo de Derecho administrativo articulado en Reglamentos de carácter general, aprobados por Acuerdos de la Diputación, dados a conocer mediante el Boletín Oficial de Navarra y periódicamente recopilados, ordenados y comentados. El Derecho fiscal se basó en los Convenios Económicos suscritos con el Estado, que actualizaron las facultades de Navarra en este terreno y propiciaron una abundante normativa reglamentaria.

En siglo y medio de andadura del nuevo régimen foral fue muy provechoso el apoyo popular a los «fueros de Navarra» y la progresiva confluencia de fuerzas políticas dispares, que facilitó su última transformación.

## LA CONSTITUCIÓN DE 1978 Y EL RÉGIMEN FORAL DE NAVARRA

Al igual que en otras coyunturas desde el siglo XII, la elaboración de la Constitución de 1978 volvió a replantear la naturaleza y el contenido del régimen foral de Navarra, cuestión que conllevaba en primer lugar

la opción entre su mantenimiento como una comunidad política diferenciada o su anexión a otras construcciones políticas. El pueblo de Navarra, a través de procesos electorales, y sus instituciones eligieron mantener su identidad política y renovar sus competencias e instituciones. La negociación de la Diputación y el Parlamento Foral con el Estado condujo a la Ley de 10 de agosto de 1982, de Reintegración y Amejoramiento del Régimen Foral de Navarra. La recuperación del poder legislativo, encarnado en el Parlamento o Cortes de Navarra, permitió la implantación de un régimen parlamentario, anclado en un Estado de Derecho, que también renovó la naturaleza y las competencias del poder ejecutivo, confiado al Gobierno de Navarra.

En definitiva, la Ley de 1982 dio un contenido nuevo a los «fueros de Navarra» y propició la apertura de un periodo nuevo en el Derecho foral, que demostró su capacidad de transformarse y adaptarse con éxito a circunstancias cambiantes, para garantizar en todo momento la pervivencia de Navarra como comunidad política diferenciada.

## BIBLIOGRAFÍA

- FLORISTÁN, A., *El reino de Navarra y la conformación política de España (1512-1841)*, Madrid, Akal, 2014.
- FORTÚN, L. J., «Fueros locales de Navarra», *Príncipe de Viana*, 68, 2007, pp. 865-900.
- GALÁN, M., *El Derecho de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.
- MARTÍN DUQUE, A. J., *Fuero General de Navarra. Recopilación arcaica. El manuscrito O-31 de la Real Academia de la Historia*, Pamplona, Mintzoa, 2005.



ALCALDIA CONSTITUCIONAL DE LA CIUDAD DE PAMPLONA.

**EL M. Y. AYUNTAMIENTO  
DE ESTA CIUDAD,**

Ha recibido una carta autógrafa de S. M. EL REY, dirigida al mismo con oficio de su Secretario, y ambos escritos dicen lo siguiente:



Queriendo dar á la M. N. y L. Ciudad de Pamplona, una prueba de mi constante memoria, y del aprecio que le conservo por las muestras de cariño que me diréis sus habitantes, en el tiempo que residí entre ellos durante mi carrera militar, remito á su Honbre Ayuntamiento unos retratos de la Reina mi Augusta Esposa, y Mio, para que los conserven en la Sala Capitular, y los incisos Sevares me tengan siempre presentes como muestras de mi amor y satisfacción de su merecedora á mis Reales Personas. Madrid 1 de Octubre de 1851.

— FRANCISCO DE ASIS. —

**SECRETARIA DE S. M. EL REY Q. D. G.**

S. M. el Rey, mi Augusto Amo, me comendó remitir á V. S. la adjunta carta autógrafa que dirige alcaza al M. Y. Ayuntamiento de esta nobleísima Ciudad, anunciándole el envío de dos retratos de S. M. la Reina y del Rey mi Augusto Esposo, que el mismo Señor quiere que se conserven en una sala capítular, en grato recuerdo del tiempo que pasó entre sus habitantes durante su carrera militar, y en que recibí pruebas indolubles de su afecto imperial y de su amor á la dinastía reinante.

Al ordenar S. M. disponer á la Biblioteca Pamplona tan valerosa muestra de su buena memoria, me encargó la haga por conducto de V. S. de suya respeto, deferencia y atención como tantas pruebas y se cumplió asimismo en manifestárselo, quedando yo en vuestras órdenes á V. S. la salud del cargo y el conductor para que se sirva remitirlo. — Dios guarde á V. S. muchos años. — Palacio 4 de Octubre de 1851. — *Marta Rodon Sr. Marques de Rosales.*

Y habiendo acordado el mismo hacerlo saber al público con el ceremonial que corresponde á un acto de tanta importancia y tan honorífico para esta Leal Ciudad he dispuesto que se verifique en los sitios más concurridos de esta Capital para satisfacción de todos sus moradores.

Pamplona 12 de Octubre de 1851.

El Alcalde,

*Manso de Brozales*



Imprenta Larra



# LA «INVENCION» DE LA CIUDAD DE PAMPLONA A TRAVÉS DE SU CEREMONIAL

ALEJANDRO ARANDA RUIZ

Patrimonio Cultural

Arzobispado de Pamplona y Tudela

## EL CEREMONIAL AL SERVICIO DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIVITAS

Una ciudad no solo es un conjunto de edificios (*urbs*), sino también una comunidad humana (*civitas*). Desde la antigüedad clásica numerosos autores como Tucídides, en el siglo V a.C., o San Isidoro de Sevilla en el siglo VII, vieron muy clara esta diferencia. Este último, por ejemplo, explicaba que la «*civitas* es la multitud de hombres unidos por vínculos de sociedad, y se llama ciudad *civitas* a *civibus* (ciudadanos), esto es, de los moradores de la urbe... con la palabra *urbs* se designan los muros; la palabra *civitas* señala a los habitantes».

Es en esa dimensión humana, comunitaria, en donde una ciudad pasa de ser vista como una reunión de edificios o de lugares físicos a una «reunión de significados», tal y como lo definía Heidegger. En consecuencia, la ciudad no solo hay que construirla desde el punto de vista arquitectónico o urbanístico, sino también desde el punto de vista simbólico e identitario. Se podría decir que la ciudad hay que construirla, pero también «inventarla». Es aquí donde la imagen juega un papel fundamental. Aunque todas las ciudades en Europa occidental tendiesen a hacerlo más o menos en base a las mismas premisas, cada población trató de constituirse como un lugar de significados especia-

les y distintos que le permitiese diferenciarse de las demás, construir su propia imagen y desarrollar su propia personalidad. De esta forma, durante la Edad Moderna surgió una literatura de ciudades en la que cada población contaba con su propia historia trufada de invenciones y tópicos, pero que le permitían afirmar su propia identidad. A la historia se sumarían en la invención de esa imagen, el derecho, los signos, lugares y objetos simbólicos de la ciudad (los patronos y sus capillas, el escudo de armas y el pendón) y el ceremonial de la institución que representaba o encarnaba a la colectividad urbana: el Ayuntamiento.

Uno de los aspectos más interesantes a la hora de enfrentarse al estudio de aquellas personas o instituciones que ostentaron algún tipo de poder o autoridad durante el Antiguo Régimen es el del ceremonial con el que se rodeaban. Desde la Baja Edad Media y especialmente a partir del Renacimiento la sociedad, en general, y las instituciones cívicas, en particular, vivieron un proceso de paulatina «ceremonialización» que llegó a su apogeo en los siglos del Barroco. Ni el rey y su corte en la metrópoli, ni los virreyes con las cortes, parlamentos, diputaciones, tribunales y audiencias de los reinos y territorios de la Monarquía, ni los ayuntamientos y corporaciones urbanas pudieron escapar a

Bando del Ayuntamiento Constitucional de Pamplona anunciando el regalo al Consistorio pamplonés de dos retratos de los reyes Isabel II y Francisco de Asís por parte de este último, 1851. Colección particular.



Estandarte municipal de Pamplona, c. 1830. Archivo Municipal de Pamplona.

la fiebre por el ceremonial que padeció toda Europa occidental.

El pequeño reino de Navarra no permanecía ajeno a esta realidad, antes bien su vieja monarquía había prestado particular interés a sus ritos y ceremonias, especialmente a la compleja ceremonia de la coronación de sus reyes, celebrada por última vez en 1494 y que incluía los ritos de la unción y el del levantamiento sobre el pavés, aspecto este último único en el panorama peninsular. Superado el traumático período de crisis, inestabilidad, confusión y provisionalidad que siguió a la conquista castellana de 1512 y comenzado el proceso de normalización de la situación de Navarra como un reino de por sí en la Monarquía hispánica, desde la segunda mitad del siglo XVI el reino y sus instituciones experimentaron un espectacular desarrollo que alcanzaría su cénit en el Siglo de las Luces. Entre los múltiples aspectos que dan buena cuenta de ese desarrollo se encuentra el del ceremonial que construyeron y desarrollaron las principales instituciones del reino durante la Edad Moderna:

el virrey y los Tribunales Reales, el Reino de Navarra representado en sus Cortes Generales y Diputación y el Regimiento o Ayuntamiento de la capital.

Y es que todos aquellos que ejercían el poder en cualquiera de sus niveles veían en el ceremonial y el protocolo con los que envolvían sus acciones de gobierno y apariciones públicas una poderosa y eficaz herramienta para construir, proyectar y forjar la imagen pretendida por ellos. Fue en este momento, durante los siglos XVI y XVIII, cuando el Ayuntamiento de Pamplona dio forma a su ceremonial con el que quiso erigirse en la primera y más antigua ciudad de Navarra y por ende en una de las principales instituciones del reino: la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Pamplona, cabeza del reino de Navarra.

### LA CONSTRUCCIÓN DEL CEREMONIAL DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA

Como toda manifestación cultural, el ceremonial no es una realidad estática que permanezca inalterada con el discurrir del tiempo, aunque tenga la pretensión de que así sea. Los diversos elementos que lo integran experimentan un desarrollo y una evolución. Dependiente de las circunstancias políticas, sociales, culturales y económicas que le rodean, el ceremonial vive periodos de auge y decadencia; algunos de sus elementos desaparecen, otros se recuperan o son reinterpretados y otros, en cambio, sobreviven llegando hasta nosotros como verdaderas reliquias del pasado, cuyo origen y significado, con frecuencia ignoramos por completo.

Puede decirse que los orígenes del ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona se encuentran en el mismo nacimiento de la institución municipal. En efecto, es en el Privilegio de la Unión por el que en 1423 el rey Carlos III el Noble estableció un único consistorio para la recién unificada ciudad de





Macero de Pamplona,  
finales del siglo XIX.  
Archivo Municipal de  
Pamplona.

Pamplona donde ya se recogen una serie de disposiciones con carácter más o menos ceremonial y protocolario que regulan algunos aspectos que afectan de manera directa a la imagen del recién creado Regimiento: los símbolos del escudo y del pendón de la ciudad, la composición del Ayuntamiento, el cómo y cuándo de su elección, las precedencias entre los miembros de la Corporación municipal y su manifestación en los asientos de la sala de la consulta o de plenos y en las varas del palio.

Al no tener un carácter protocolario, el Privilegio de la Unión no podía satisfacer ni el interés creciente de los regidores pamplo-neses por el ceremonial ni toda la casuística a la que en este ámbito tenían que enfrentarse los representantes públicos. Por tanto, puede decirse que desde poco después del Privilegio de la Unión y muy especialmente desde mediados del siglo XVI el Ayuntamiento de Pamplona comenzó a dar forma a su ceremonial a través de la repetición de actos que quedaban registrados en libros de actas, cuadernos y papeles sueltos y que siempre se tenían presentes como precedente, constituyendo una suerte de «jurisprudencia ceremonial» que justificaba cualquier decisión que se

tomase en materia protocolaria. Las concordias entre instituciones, las sentencias judiciales, las cédulas reales o las resoluciones de los virreyes obtenidas tras un litigio o un desacuerdo entre el Ayuntamiento y otras instituciones (Tribunales Reales o Cabildo Catedral) o entre miembros de una institución por la organización y el desarrollo de las ceremonias o cuestiones protocolarias, también servían de norma para orientar el ceremonial. A ellos se sumaban como fuente que nutría los usos y costumbres de la Corporación los privilegios otorgados por la Corona en materia protocolaria, copiados cuidadosamente en los llamados libros becerros. Finalmente, también la Ciudad podía dar forma a su ceremonial a través de decisiones formalizadas en autos de consulta. Con el paso del tiempo, la dispersión de las fuentes y, en consecuencia, la

dificultad de proceder a su consulta hizo necesaria la codificación y recopilación más o menos detallada del protocolo municipal en un libro

específico denominado ceremonial

o formulario. Siguiendo,

pues el proceso emprendido por otras instituciones de la capital, como el Consejo Real o las Cortes Gene-

rales, así como por

otros ayuntamien-



Simulacro de las Cinco Llagas.  
Ayuntamiento de Pamplona.



tos de la Monarquía hispánica, el consistorio pamplonés comisionó en varias ocasiones a su secretario para la redacción de un formulario, como en 1641-1642 y 1738.

Este proceso de construcción del ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona se desarrolló de manera paulatina, distinguiéndose en él varias etapas. La etapa de desarrollo abarcaría el siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII implantándose en ella la mayor parte de elementos que caracterizan al ceremonial pamplonés: el calendario anual de actos públicos, la forma de asistir a ellos, la regulación de las relaciones con otras instituciones como el Cabildo Catedral, los Tribunales Reales o los gremios en la organización o asistencia a las funciones y la adopción o reglamentación del empleo de atributos de poder como las veneras, la cadena, el cordoncillo y la joya. La segunda etapa, que podríamos definir como el período de consolidación y codificación, se produce entre la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII. Esta etapa es el momento de mayor esplendor del ceremonial pamplonés, pues el Ayuntamiento es consciente de la tradición heredada que trata de respetar, conservar y purificar. En este sentido, uno de los principales hitos de este momento la redacción en 1738 del *Formulario de los actos y funciones que acostumbra celebrar esta M.N. y M.L. Ciudad de Pamplona cabeza del Reino de Navarra*. Aunque susceptible de ser dividida en varias partes, una tercera etapa, entre los siglos XIX y XX, sería la de crisis y adaptación del ceremonial a las nuevas realidades políticas y sociales de aquellos convulsos siglos.

## LAS OCASIONES Y LUGARES DEL CEREMONIAL CÍVICO

Pues bien, prácticamente desde poco después de su fundación, pero especialmente desde el siglo XVI, el Ayuntamiento fue dotándose de un calendario de actos o funciones públicas, de naturaleza religiosa en su inmensa mayoría, que con carácter periódico acompasaban la

vida de la institución municipal a lo largo del año. De esta forma, el calendario ordinario de actos municipales comprendía 24 fiestas o festividades de tabla que daban lugar a más de 40 actos que incluían desde vísperas, misas, sermones y procesiones hasta reservas solemnes del Santísimo Sacramento, conocidas como encierro. Fueron adoptadas por el Consistorio a lo largo del tiempo y en contextos y circunstancias históricas muy diferentes, por lo que estas fiestas se pueden clasificar en cuatro grandes grupos atendiendo a su origen.

En primer lugar, se identifican las llamadas fiestas votivas de la Ciudad y las celebraciones en torno a los santos patronos. Estas son las fiestas de la Ciudad por excelencia, pues todas ellas habían sido instituidas por voluntad e iniciativa municipal. Si bien la mayor parte de estas festividades fueron adoptadas en el siglo XVI, algunas de ellas gozaban de mayor antigüedad siendo anteriores incluso a la existencia del propio Ayuntamiento fundado en 1423, como la festividad de San Jorge, votada en 1325. La característica que definía a las funciones votivas era el haber sido instituidas por medio de un voto o promesa solemne con el deseo de agradecer a la divinidad el fin de una calamidad pública por medio de la intercesión de un santo, la Virgen o Cristo. Las calamidades que estaban detrás de la institución de estas fiestas eran la peste, que afectaba a las personas, y las plagas de langosta o gusano que de cuando en cuando se cebaban con los cultivos poniendo en peligro el sostén del ganado y de la población. En cuanto a las plagas, la langosta motivó el voto a San Jorge y la del gusano la de San Gregorio Ostiense. Sin embargo, dentro de las fiestas votivas de la ciudad hubo excepciones, pues las fiestas en torno a sus seculares patronos, San Saturnino y San Fermín, debieron proceder de votos emitidos por distintas causas, al menos el de San Saturnino, establecido de 1611 en agradecimiento por ser el apóstol y evangelizador de Pamplona. Asimismo, la fiesta de la Inmaculada Concepción fue insti-



Retrato de Fernando VI (II de Navarra) pintado por Juan de Lacalle, 1746. Ayuntamiento de Pamplona.



Escudo de Pamplona con alegorías de la Fama, el Tiempo y la Historia por Manuel Beramendi, según idea del impresor Miguel Antonio Domec, para la edición pamplonesa de 1759 de la obra del P. Eusebio Nieremberg, S.I., *De la diferencia entre lo temporal y eterno*.

tuida a raíz del voto inmaculista del Ayuntamiento pamplonés en 1618.

En segundo lugar, se pueden mencionar un conjunto de celebraciones caracterizadas por tener una relación especial con la ciudad, la Iglesia y la Monarquía. Estas celebraciones, sin ser votivas, ni girar en torno a los patronos, fueron adoptadas por el Ayuntamiento, bien por propia iniciativa como la oración de San Lucas, los sermones de Cuaresma, el jubileo de las Cuarenta Horas, la demanda general del Hospital y las procesiones de Jueves y Viernes Santo, bien por constituir fiestas propias de la Iglesia universal, como las procesiones de letanías mayores y menores y la del Corpus Christi, bien por orden de la Monarquía, como la publicación de la bula de la Santa Cruzada y los Desagravios al Santísimo Sacramento.

Dentro de las funciones ordinarias de la Ciudad también se puede incluir el ceremonial del gobierno, centrado en la celebración de la consulta y en las ceremonias de elección y posesión de regidores y alcalde, así como el ceremonial de la diversión relacionado con la asistencia pública de la Corporación municipal a las corridas de toros que anualmente se celebraban por San Fermín.

Además del elevado conjunto de festividades de tabla que conformaba el calendario festivo anual del municipio, el Regimiento podía organizar o asistir a otras funciones de carácter extraordinario. A diferencia de lo que sucedía con las funciones ordinarias, las extraordinarias se caracterizaban por no tener un lugar fijo en el calendario. Asimismo, si la Ciudad era la principal promotora y organizadora de la práctica totalidad de sus fiestas de tabla, en el caso de las funciones extraordinarias, había infinidad de ocasiones en las que el Ayuntamiento solía participar en los actos como mero invitado. La organización o asistencia a estas celebraciones dependía, por regla general, de la voluntad del Regimiento, aunque si se trataba de rogativas o acciones de gracias por acontecimientos de la Monarquía, a la celebración del acto solía preceder una orden real. Que la Ciudad participase en una fiesta como invitada no impedía que por parte de su anfitrión se pudiese solicitar su cooperación en la publicación de bandos o en el convite de gremios, parroquias, conventos y miembros de la nobleza local. Otra característica diferenciadora de esta clase de fiestas con respecto de las ordinarias era que el carácter esporádico de muchos de los acontecimientos que se celebraban hacía que el modo en el que el Ayuntamiento debía participar en ellas no estuviese tan codificado y reglamentado. Únicamente en las festividades más habituales como en las rogativas y acciones de gracias se acabó estableciendo una pauta o un modo de celebrarlas. En cambio, en acontecimientos menos comunes como beatificaciones y canonizaciones, inauguraciones



de conventos e iglesias, llegada de reliquias, asistencia a misiones o acontecimientos de la vida de los virreyes, el grado de participación del Ayuntamiento dependió de las circunstancias concretas de cada momento. En cualquiera de estas funciones extraordinarias, el Regimiento, bien fuese el organizador del acto o bien un invitado, siempre fue uno de los grandes protagonistas de las funciones a las que asistía. En este sentido, se detecta la misma tendencia a reusar cualquier tipo de coincidencia con otras instituciones políticas, en especial con el Consejo Real y el resto de Tribunales, que se aprecia en las fiestas ordinarias. Al igual que en estas, la coincidencia con el virrey no supuso mayores inconvenientes al Regimiento, que incluso podía invitarle a participar en estas fiestas.

En último lugar se encuentra el ceremonial empleado por el Ayuntamiento con la persona del rey o su representante en Navarra desde la conquista: el virrey. Aquí entrarían las ceremonias desplegadas por el Regimiento municipal con de la aclamación o proclamación que tenía lugar con motivo del ascenso del rey al trono, las exequias que se celebraban a la muerte del soberano o de personas reales, las ceremonias de entrada de virreyes, reyes y personas reales y el ceremonial del Ayuntamiento en su asistencia a las Cortes de Navarra, Cortes que simbolizaban precisamente el encuentro entre el rey y el reino.

### LA IMAGEN DE LA CIUDAD PAMPLONA A LA LUZ DE SU CEREMONIAL

Se puede concluir que la imagen que trataron de proyectar las autoridades cívicas de Pamplona hasta bien entrado el siglo XIX fue la de una ciudad antigua, católica y fiel a la Monarquía. Manifestación indiscutible de ello es el carácter religioso de la mayor parte de las festividades del Ayuntamiento que, además, conmemoraban a santos (San Fermín y San Saturnino) y a acontecimientos relacionados

con la vida de la *civitas pampilonense* (votos asociados a milagros como el de las Cinco Llagas) y de la Monarquía y que servían para subrayar su larga y gloriosa historia al servicio de la Iglesia, del rey y del reino.

Pero en la cultura de la hipérbole y la retórica que fue el Barroco, la ciudad de Pamplona se vio a sí misma, además, como la más antigua y la más fiel del viejo reino. En consecuencia, tal y como demostraba su historia (pretendida o real), Pamplona era la cabeza de Navarra, la primera y más noble ciudad del reino, la *urbs regia*. Daba igual que el rey ya no residiese físicamente en ella, pues lo hacía «transfigurado» en su virrey y en su Consejo Real. Ciudad orgullosa, Pamplona mostró un gran celo por su dignidad y su pundonor frente al resto de instituciones y localidades que pudiesen poner en cuestión su posición u oscurecer el lustre de su pretendida primacía. El derecho, la historia y, por supuesto, el ceremonial fueron las principales herramientas de las que se valió el Regimiento para proyectar todo ello. En ese sentido, se podría decir que, de algún modo, en cada una de sus festividades y funciones la Ciudad se festejaba, exaltaba y proyectaba a sí misma.

### BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA RUIZ, A., *Pampilona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2020.
- GARRALDA ARIZCUN, F., «La vida religiosa del Ayuntamiento de Pamplona. Siglos XVIII y XIX», *1887-1987. Centenario de la Hermandad de la Pasión del Señor*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1987, pp. 111-163.
- MARTINENA RUIZ, J. J., «El ritual cívico-religioso del municipio: Pamplona», en Á. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, t. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 105-120.
- REDÍN, V., *Usos y costumbres del Ayuntamiento de Pamplona*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1987.





# RIVALIDAD, IDENTIDAD Y AUTOAFIRMACIÓN: EL CEREMONIAL MUNICIPAL DE LAS CIUDADES Y VILLAS DE NAVARRA

ALEJANDRO ARANDA RUIZ

Patrimonio Cultural

Arzobispado de Pamplona y Tudela

**Tal y como hemos comentado en alguna** otra ocasión, la Edad Moderna en Navarra fue para el viejo reino pirenaico un momento de cambio y transformación. Sin duda alguna a ello contribuyó no solo el propio devenir histórico general, sino sobre todo la conquista de 1512 y la posterior incorporación de parte del territorio navarro a la Corona de Castilla. Y es que para quienes detentaban algún tipo de poder en la Navarra de aquel entonces, acontecimientos como la guerra, la conquista y la incorporación del reino a una nueva realidad política tuvieron que trastocar el mundo hasta entonces por ellos conocido. Hay que tener en cuenta que la crisis política y social que sobrevendría a la conquista haría temblar hasta la médula todos los aspectos que habían conformado a la sociedad navarra hasta ese momento, desde los equilibrios de poder entre las diferentes facciones o el papel de las instituciones, hasta por supuesto, la misma identidad del reino.

En consecuencia, las élites regnícolas se vieron en la imperiosa necesidad de asegurar el estatus de Navarra como reino en la monarquía a la que se acababa de incorporar tratando de conservar su propia personalidad e identidad que tendrían que recons-

truir o reelaborar, adaptándola a las circunstancias. Navarra continuó siendo un reino de por sí, con sus propias leyes, instituciones y moneda. El rey, aunque pasó a convertirse en un rey distante, lo continuó siendo de Navarra. Pero, tal y como ha advertido en alguna ocasión el profesor Floristán, el reino no continuó siendo el mismo después de 1512. Ni este podía permitírselo, ni sus élites lo deseaban.

De este modo, a lo largo de estos siglos el patriciado navarro llevó a cabo la construcción de un derecho del reino ( fueros y recopilaciones de leyes), una memoria del reino (anales del reino) y una imagen del reino (protocolo, ceremonial y fiesta). Es evidente que no se partió *ex nihilo*, pero con estos elementos, con este arsenal jurídico y retórico, las élites regnícolas configuraron o «inventaron» lo que sería la Navarra de la modernidad. Estas tres realidades no hay que considerarlas como compartimentos estancos, ya que se retroalimentaban entre sí, de manera que el derecho solía encontrar su apoyo en la historia, de la misma forma que determinados privilegios protocolarios y ceremoniales se apoyaban a su vez en el derecho o eran expresión visual de él. Asimismo, algunas

Retrato de Inocencio Escudero, regidor de Corella, por Juan José Nieva a mediados del siglo XIX. Corella, colección Arrese. Foto J. L. Larrión.

Lienzo de Marcos Sasal del siglo XVIII representando el fin de la plaga de langosta que assolaba los campos de Sangüesa por intercesión de San Francisco Javier con el Ayuntamiento de la ciudad, de golilla y con venera concejil, cerrando el cortejo procesional. Sangüesa, parroquia de Santa María. Foto J. L. Larrión.





prácticas ceremoniales o preeminencias se justificaban en la propia historia y tradiciones locales.

### EL CEREMONIAL MUNICIPAL DE LAS CIUDADES Y VILLAS DE NAVARRA: ÉMULAS DE LA CABEZA DEL REINO

Lo mismo que sucedía a nivel del reino, también se produjo a un nivel más local, en las ciudades y villas de Navarra. En su misma capitulación ante el duque de Alba, las autoridades municipales de Pamplona se cuidaron de asegurar para su ciudad el estatus de cabeza de Navarra y con él el de asiento de la monarquía y del soberano encarnados o metamorfoseados en el virrey y en los altos tribunales de justicia del reino: el Consejo Real y la Corte Mayor. De esta forma, desde el siglo XVI las élites de la capital fueron elaborando paulatinamente una imagen de la ciudad como la primera y más preeminente del reino y la más fiel y devota a los reyes y a los preceptos y mandatos de la Iglesia católica. Tal y como hemos comentado en el capítulo correspondiente, entre los diferentes medios para afirmar la posición de la ciudad en el reino y construir su imagen e identidad fue el del ceremonial y el protocolo uno de los principales.

De mismo modo que la capital, las ciudades y villas navarras más importantes también quisieron asegurar su posición en el entramado político e institucional del reino y en el imaginario colectivo, especialmente con respecto a las localidades de su área de influencia. Para ello, las más importantes, las cabezas de merindad, volvieron sus ojos a la cabeza del reino a la que trataban de imitar y emular, llegando en ocasiones a cuestionar su primacía creyéndose iguales a ella. De esta forma, si Pamplona era cabeza del reino, ellas lo eran de sus respectivas merindades, si Pamplona era ciudad, ellas también lo eran. No en vano, algunas poblaciones que no goza-

ban del codiciado título de ciudad hicieron gestiones y cuantiosos desembolsos para conseguirlo, como Olite en 1630 y Sangüesa en 1655. Este proceso de emulación se produjo en lo que podríamos denominar un sentido descendente, de tal manera que incluso localidades de menor importancia, pero muy próximas a las cabezas de merindad, también trataban de afirmar su posición e independencia con respecto a estas. La obtención de títulos de ciudad en el caso de poblaciones que no eran cabezas de merindad, como Corella (1630), Viana (1630), Cascante (1633) o Tafalla (1636) es una muestra de ello. Títulos y fórmulas protocolarias como las de Muy Noble y Muy Leal o la precedencia en los asientos de las Cortes, con mayor o menor cercanía a las poblaciones más importantes, eran otros elementos que evidenciaban la posición que la localidad aspiraba tener en el seno del reino.

Pues bien, como Pamplona, los ayuntamientos de las principales localidades del reino se sirvieron de un ceremonial más o menos desarrollado con el que proyectar el estatus e imagen de la institución municipal y de la población representada por ella. Este ceremonial, como en el caso de Pamplona, se centró en la adopción de un calendario anual de actos con el que los munícipes celebraban los patronos de la localidad, los votos a los santos y protectores de la comunidad local y las festividades ordenadas por la Iglesia y la Monarquía. En relación a esto último, aunque pendiente todavía de un estudio específico, no es descabellado señalar que la celebración de actos como las

Venera de la ciudad de Pamplona, siglo XVII. Ayuntamiento de Pamplona.



Venera de la villa de Mañeru  
realizada por Miguel Rebolón,  
1819. Ayuntamiento de Mañeru.  
Foto A. Aranda.



exequias reales y, sobre todo, la ceremonia del levantamiento del pendón, suponían para los ayuntamientos de los municipios navarros que podían celebrarlos una clara señal de autoafirmación e independencia con respecto a sus inmediatamente superiores. Y es que levantar el pendón y recibir carta del rey para ello creaba la «ficción» de una relación especial, directa y estrecha entre la localidad y su soberano.

Dentro del proceso de construcción del ceremonial municipal navarro es el de la adopción de atributos de poder y autoridad uno de los que mejor refleja cómo, en aquel contexto tan competitivo, estas ciudades vieron en Pamplona el principal espejo en el que proyectar sus aspiraciones. A lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII e incluso XIX, las autoridades municipales de las distintas localidades de Navarra fueron dotando a sus respectivos ayuntamientos de insignias y atributos de autoridad y poder. Atributos de naturaleza individual, como las veneras, el traje concejil o las varas, y atributos de carácter colectivo como las mazas, las banderas, pendones y estandartes, los doseles, bancos y escaños.

El caso de las veneras municipales es especialmente ilustrativo de cómo Pamplona

marcó el camino a seguir al resto de localidades navarras que pretendían rivalizar con ella. Ya las mismas fechas en que las cabezas de merindad comenzaron a usar de este atributo de poder son suficientemente reveladoras: Pamplona (1600), Tudela (1621), Estella (1621), Olite (1630) y Sangüesa (entre 1625/1688). La argumentación empleada por los mismos ayuntamientos también da a entender este mismo deseo de imitar a la cabeza del reino. Así, la autoridad virreinal concedió a Tudela el atributo de las veneras a «*ejemplo de lo que se usa en la nuestra ciudad de Pamplona*». En su petición al virrey, la ciudad de Estella daba a entender al representante regio que siendo «*la ciudad de Pamplona, primera del reino, la ciudad de Tudela, tercera*» y «*esta ciudad de Estella [...] la segunda (sic) del reino*», no podía tolerar la indecorosa diferencia de ver a sus representantes públicos despojados de veneras frente a los de ciudades de similar categoría, antigüedad y grandeza. En consecuencia, no es de extrañar que los representantes públicos estelleses encargasen sus «*insinias a la traza de las de la ciudad de Pamplona*».

Pero, como decimos, el proceso de imitación era descendente y localidades de menor importancia que rivalizaban con sus inmedia-



tas competidoras, las cabezas de merindad, también adoptaron, a imitación de estas, atributos de autoridad como la venera. Este fue un largo proceso que se extendió durante el resto del siglo XVII y que retornó con fuerza a finales del XVIII, como lo muestran las ciudades de Corella (1655) y Cascante (1692) y las villas de Los Arcos (1798), Valtierra (1798), Arguedas (1800), Puente la Reina (1802) o Mañeru (1819). Para Puente la Reina, por ejemplo, la venera venía a mostrar visualmente lo que para ella resultaba evidente desde hacía siglos: su categoría y posición como una villa privilegiada, exenta y separada de merindad y con asiento en las Cortes Generales del Reino.

Aunque el caso de las mazas no parece tan evidente como el de las veneras, el contexto general permite intuir que en esto las cabezas de merindad y ciudades del reino también anduvieron muy atentas a los pasos que seguían la capital y el resto municipios, intentando con ello salvaguardar su posición dentro del reino tratando de no quedar atrás. Así, cuando en 1680 Estella pidió permiso al Consejo Real para hacer sus mazas de plata, la ciudad del Ega expuso al tribunal que era la *«segunda de este reino, cabeza de merindad muy ilustre y de la autoridad que es notorio»*. No es casual que, ante este movimiento de Estella, solo un año después, en 1681, Tudela quisiese hacer lo mismo al ver que *«algunas [ciudades] de las de este reino y en esta cercanía la de Tarazona, del reino de Aragón»* tenían mazas. En consecuencia, la ciudad de Tudela, que era *«una de las más antiguas e ilustres de este reino y de la autoridad y población numerosa, cabeza de merindad»*, no podía ser menos.

Al igual que en la cuestión de las veneras y mazas, en otros aspectos relacionados con el ceremonial y el protocolo municipal, en general, y con los atributos de poder y autoridad, en particular, las ciudades trataron de proyectar la posición que pretendían tener en el reino. Usos y costumbres ceremoniales

eran replicados imitándose unas a otras. Así, por ejemplo, se constatan prácticas idénticas en distintos municipios, como la de colocar escudos en la puerta de los domicilios particulares de los regidores que conformaban el Ayuntamiento. Si en Pamplona esta ceremonia se documenta al menos desde 1551, en Estella sabemos que ya en 1622 el Ayuntamiento pagaba cierta cantidad al pintor encargado de confeccionar los escudos de la ciudad que se colocaban en la puerta de aquellos que resultaban electos para los cargos concejiles. No es descabellado pensar que, como en la cuestión de la venera, Estella tomase prestada esta práctica de la capital del reino.

Asimismo, la forma de lucir las medallas y los atributos concejiles era también muy similar. Si en Pamplona los días de mayor gala, los regidores hacían pender su venera de un cordoncillo de oro, en Tudela la llevaban los días de fiesta colgando de *«una cadeni-lla de oro afianzada en uno de los ojales del vestido de golilla»* y en Estella de una cadena sobredorada *«a imitación de otros pueblos»*. Los mismos trajes de golilla, empleados por los regidores de la capital del reino desde la primera mitad del siglo XVII, también eran usados por los de los ayuntamientos más importantes, especialmente desde que en 1795 las Cortes Generales impusiesen su uso a los de las ciudades y buenas villas del reino. Esto trajo consigo la consolidación de la golilla como el traje oficial de los ayuntamientos navarros, con la salvedad de algunos valles pirenaicos como Roncal, Salazar o Aezkoa, que retuvieron sus propios trajes. Algunos ayuntamientos, haciendo gala de un gran conservadurismo, retuvieron la golilla como parte de su imagen corporativa hasta bien avanzado el siglo XIX. Pamplona abandonó oficialmente esta prenda en 1841, pero los regidores de otras poblaciones como Tudela todavía la vestían en 1865. Corella también es uno de los mejores ejemplos a este respecto, según el impagable testimonio visual del

retrato del corellano Inocencio Escudero, que ocupó el cargo de regidor en tres ocasiones entre 1846 y 1863.

### LA IMAGEN DE LA LOCALIDAD PROYECTADA POR EL CEREMONIAL MUNICIPAL

La imagen proyectada por las distintas ciudades y villas de Navarra a través de su ceremonial se puede interpretar en la misma clave

que la de la capital del reino. De esta forma, cada localidad a su nivel y dentro de sus posibilidades, veía en el ceremonial de su ayuntamiento y en las funciones y actos a los asistía la expresión visual de su posición privilegiada y la fidelidad del pueblo a sus autoridades políticas y religiosas, el rey y la Iglesia.

El concepto que las distintas poblaciones tenían de sí mismas se ponía en evidencia cuando entraban en conflicto los intereses de unas y otras, cosa que solía ser muy habitual cuando las diferentes localidades coincidían con motivo de la celebración de Cortes

Generales, entradas reales o virreinales, embajadas o proclamaciones regias. Este

tipo de actos obligaba a los ayuntamientos a trasladarse por sí o por diputados fuera de su jurisdicción coincidiendo en muchas ocasiones con embajadores de otros pueblos. Es en este momento

cuando solían entrar en conflicto los intereses de unos pueblos que se consideraban más antiguos y preeminentes que otros. En el contexto de estas disputas, que normalmente solían acabar en los tribunales, era donde los ayuntamientos daban buena cuenta del elevado concepto que tenían de su localidad.

En todos los casos se fabulaba acerca de una fundación mítica o legendaria de la ciudad. Haciéndose eco de uno de los rasgos que caracterizarían a lo que en época contemporánea la historiografía denominaría vascoiberismo, muchas poblaciones (Pamplona, Estella, Tudela o Tafalla) aseguraban haber sido fundadas después del diluvio universal por Túbal, nieto de Noé. En prueba de ello remitían a sus primitivos nombres en euskera (*Iruñea* o *Lizarra*) que vinculaban a la localidad con la llegada del patriarca, concebido como padre de los españoles. Algunas iban más allá, asegurando que su actual topónimo derivaba del nombre de Túbal convirtiendo a Tudela en Tubela y a Tafalla en



Mazas de la ciudad Tudela, primera mitad del siglo XIX. Ayuntamiento de Tudela. Foto I. Miguéiz.



Tubala. La pronta evangelización en tiempos apostólicos y la constancia en mantener íntegro y sin mancha el depósito de la fe católica eran otro de los rasgos que conformaban la identidad e imagen de estas localidades, tal y como testimoniaba, entre otras cosas, el rosario de santos y mártires más o menos legendarios que habrían nacido o pasado por estas tierras. A ello se sumaban el sinfín de privilegios concedidos por los reyes en atención a la nobleza y antigüedad de la ciudad y a los servicios prestados a la Corona. Además, todas presumían en la medida de sus posibilidades de su especial relación con la monarquía y la Iglesia. Si Pamplona tenía catedral con cabildo y obispo, Tudela tenía iglesia colegial con un deán inmediato a la silla apostólica y con privilegio de mitra y báculo. Si Pamplona era asiento del virrey y de los Tribunales Reales, Olite y Tafalla lo habían sido en el pasado del rey y su corte, como lo testimoniaban sus palacios reales. Si Pamplona tenía ciudadela, Estella había tenido uno de los castillos más inexpugnables del reino de Navarra y una relación muy particular con sus reyes que solían establecer su corte en ella.

Por este motivo, el ceremonial era tan importante, pues era la manifestación visible de esa posición privilegiada, de esa historia y de esa nobleza cuyos orígenes se perdían en la noche de los tiempos. Es evidente que el grado de complejidad del protocolo y la riqueza de sus manifestaciones exteriores

en el número y calidad de atributos y en la brillantez de las ceremonias organizadas por el consistorio podía variar de una localidad a otra al depender del capital económico y humano de los municipios. Pero en todos los casos, la importancia que se prestaba a la cuestión no era menor, pues el sistema representativo del Antiguo Régimen hacía de los ayuntamientos la encarnación de la localidad y de su población, de ahí que se velase con tanto cuidado por ceremonial y la imagen institucional. El honor y el decoro de la institución municipal equivalían a los de la población entera. De ahí, la complejidad de resolver cuestiones ceremoniales, ya que más allá de la mera vanagloria, en la cuestión se ponían en juego el derecho y el pundonor de las poblaciones, crucial en aquella sociedad que idolatraba el decoro hasta el paroxismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA RUIZ, A., *Vestir la autoridad. Atributos de poder y representación municipal en Navarra*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro / Universidad de Navarra, 2021.
- FUENTES PASCUAL, F., *Bocetos de historia tudelana*, Tudela, Gráficas Muskaria, 1958.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., «El Ayuntamiento de Sangüesa (Navarra) y algunos cultos religiosos», *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 18, 1999, pp. 237-249.

Banco de la villa de Larraga construido por Miguel de Zufía en 1775-1776. Parroquia de Larraga. Foto A. Aranda.







Segunda parte  
**LOS HOMBRES Y LO TRASCENDENTE**









LOS  
PROHOMBRES



THE  
MUSEUM  
OF  
THE  
MILITARY  
ARTS  
AND  
MANUFACTURES  
OF  
THE  
CITY  
OF  
LONDON  
1750



# EL RETRATO: LA INMORTALIDAD DE LO CADUCO

PILAR ANDUEZA UNANUA

Universidad de La Rioja

Si en el siglo XIX la aparición de la fotografía democratizó definitivamente el retrato gracias a su módico precio y su capacidad de multiplicación, el desarrollo de los medios de masas un siglo después y más recientemente la reproducción de las imágenes personales a través de la fotografía digital, con su expansión instantánea por las redes sociales, han propiciado que este género haya adquirido una extraordinaria fortaleza. Pero precisamente merced a esta proliferación imparable, sin contención, socialmente se ha vulgarizado, dejando atrás su carácter elitista y minoritario y perdiendo el aura de exclusividad y en buena medida su cualidad artística.

Tal y como señaló Freedberg, «cuando las imágenes están entre nosotros, los muertos permanecen entre los vivos y la materia inerte parece cobrar vida». Esta idea de eternizar la presencia del individuo y vencer o resistir a la muerte alimentó el retrato en la cultura occidental desde su nacimiento en la Grecia clásica. Era la fórmula para perpetuar la fama y la gloria del individuo adquiridas por sus obras. Tras la Edad Media, donde el género decayó enormemente, el Renacimiento, reforzado por el Humanismo, recuperó esta idea de la memoria. Y así se prolongó durante toda la Edad Moderna, tal y como lo puso

de manifiesto Saavedra Fajardo, quien, retomando a Tácito, afirmaba en su *Idea de un Príncipe Político Cristiano* (1640): «Es común a todos la muerte, y solamente se diferencia en el olvido o en la gloria que deja a la posteridad. El que muriendo substituye en la fama su vida, deja de ser, pero vive». Lógicamente, apoyar la reputación adquirida por las acciones meritorias con el extraordinario poder que ofrecían las imágenes hizo que el retrato se convirtiera en un género muy desarrollado desde el siglo XV entre la realeza, la alta nobleza y los príncipes de la Iglesia, abriéndose lenta y progresivamente a partir de entonces hacia otros grupos sociales. De este modo, a través del retrato se hacía inmortal lo caduco, pues, como indicaba Leon Battista Alberti en *De Pictura* (1436), lograba que «estén presentes los ausentes» y que «los muertos se vean casi como los vivos», sugiriendo la verosimilitud y la dignidad como cualidades fundamentales del género. Rigor, decoro y respeto serían exigidos igualmente por Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1633). El retrato moderno alcanzó así un denominador común: el parecido o semejanza entre la persona retratada y la efigie resultante, propiedad de la que se hicieron eco Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua castellana* (1611) y Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649), lo que no fue incompatible

Leyenda del obispo de Patrás en la capilla de San Pedro de la Rúa de Estella. Tercer cuarto del siglo XVII. Foto Gobierno de Navarra [pp. 266-267].

Marqués de San Adrián por Francisco de Goya, 1804. Museo de Navarra [pp. 268-269].

Sebastián de Eslava y Lasaga, virrey de Nueva Granada, c. 1750. Palacio de Guenduláin, Pamplona. Foto Eduardo Sanz.

con la introducción ocasional de intenciones moralizadoras y enaltecedoras, e incluso alegóricas.

### LA REPRESENTACIÓN DEL DONANTE

Si la Antigüedad ha resultado egoísta con Navarra, al menos de momento, aportando prácticamente solo una cabeza de Augusto divinizado, la Edad Media nos ofrece un conjunto de retratos limitado, pero de gran interés, a través de dos fórmulas: la figura del donante y la efigie del fallecido sobre su sepulcro.

Impulsar las obras de un templo o sufragar un retablo, especialmente si estaba destinado a presidir una capilla propia, fue una ocasión que no desaprovecharon algunos individuos para retratarse junto a una imagen sagrada, en un acto propagandístico, pero también como recordatorio de sus devociones particulares y propiciación de su salvación. Siguiendo los cánones de representación medievales, el donante solía aparecer de menor tamaño, de perfil, arrodillado, orante, en un lugar secundario, normalmente en un ángulo marginal de la escena, subordinado en una composición narrativa más compleja, marcando su inferioridad jerárquica. Eran, además, representaciones arquetípicas, sin buscar el parecido físico, aunque siempre ricamente ataviadas, como correspondía a individuos de su estamento. Así lo vemos, por ejemplo, en el personaje masculino que acompaña a la Epifanía del tímpano de la portada meridional de Ujué, de mediados del siglo XIV, quizás Luis de Beaumont, lugarteniente de Carlos II, o en el relieve de la familia del notario Enequo Pinel adorando a la Trinidad triábrica en la parroquia de San Pedro de Olite (1432).

Carlos Pasquier de Agorreta y su esposa, tercer cuarto del siglo XV. Retablo mayor de la parroquia de San Miguel, Barillas. Foto Carlos J. Martínez Álava.







El gótico internacional dejó en la pintura navarra durante la primera mitad del siglo XV varios ejemplares relevantes en los que se repetía el esquema de los donantes flanqueando al santo titular. Es el caso de los pequeños retablos de San Nicasio y San Sebastián (1402) y el dedicado a Santa Elena (1416), que fueron sufragados por Martín Périz de Eulate, mazonero de las obras reales, y su esposa Toda Sánchez de Yarza para la capilla que poseían en la estellesa parroquia de San Miguel, donde situaron su sepulcro, en el que volvieron a representarse.

En la catedral de Tudela se custodian otros dos retablos que acogen en sus tablas centrales la imagen de sus patrocinadores. Se trata del correspondiente a Santa Catalina de Alejandría, a quien acompaña un anónimo clérigo, y el magnífico mueble dedicado a Nuestra Señora de la Esperanza, a cuyos pies Bonanat Zahortiga representó en 1412 al canciller Francés de Villaespesa y su esposa Isabel de Ujué con destino a su propia capilla funeraria. Por su parte, avanzado el siglo XV, el copero mayor de Juan II, Carlos Pasquier de Agorreta, y su mujer se hicieron efigiar acompañando a san Miguel en el retablo mayor de Barillas. De manera mucho más marginal, en el guardapolvos del retablo, con un esquema todavía medieval, figurarían Pedro Marcilla de Caparroso, mercader y consejero real, y su mujer y sus hijos, en el retablo de Santo Tomás de la catedral pamplonesa, terminado en 1507.

El fin de la Edad Media no supuso el ocaso de la figura del orante. Sin embargo, se abandonó su representación en menor tamaño y su ubicación secundaria para avanzar, además, hacia la individualización de los rasgos faciales, hecho que coincide en el siglo XVI con el auge del retrato como género artístico. Ejemplo significativo es la figura de Luis Enríquez Cervantes de Lacarra, prior de Berlanga de Duero, que asiste arrodillado a la Asunción y Coronación de la Virgen, en una escena pintada en el círculo de Rolan

Mois a finales del siglo XVI para presidir su capilla en la iglesia de la Victoria de Cascante. En el monasterio de Fitero se retrató al abad Plácido del Corral y Guzmán en el banco del retablo del Cristo de la Guía que él sufragó en 1637, mientras los señores de Ablitas, Gaspar Enríquez de Lacarra y su esposa, fueron representados en 1657 adorando al *Ecce Homo* en el ático del retablo mayor de la parroquia de Ablitas. Finalmente, la imagen del donante en Navarra se cierra con una pintura llegada desde la Nueva España a Tudela. Ejecutada en 1701 por Juan Correa, uno de los artistas más afamados de aquel virreinato, representa una Inmaculada a cuyos pies se sitúa, de medio cuerpo y ricamente ataviado, Pedro Ramírez de Arellano, capitán de caballos y gobernador de Xicayán.

## EL RETRATO FUNERARIO

La presencia de la efigie del difunto sobre su sarcófago funerario estuvo totalmente ligada a las pautas impuestas por los monarcas durante la Edad Media. Desde su aparición en el siglo XIII de la mano de Sancho el Fuerte, son varios los sepulcros exentos navarros con la estatua del yacente que han llegado hasta nuestros días, destacando el del obispo Arnaldo Barbazán, situado en la catedral de Pamplona y fechado hacia 1330, que muestra al prelado con las manos cruzadas sobre el vientre, vestido de pontifical, con báculo, con los pies apoyados sobre un león y acompañado de sendos ángeles que sujetan el sudario sobre el que reposa su cuerpo. Esta misma estructura fue seguida poco después en la sepultura de una infanta niña no identificada conservada en la misma seo. De extraordinaria calidad es el cenotafio que el monasterio de Fitero dedicó al arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada como agradecimiento a su munificencia. Vinculado a la escuela castellana de fines del siglo XIII o principios de la siguiente centuria, nuevamente se muestra al mitrado vestido de pontifical, sobre sendas arpiás y

Sepulcro de Francés de Villaespesa e Isabel de Ujué. Detalle, c. 1421-1425. Catedral de Tudela. Foto Blanca Aldanondo. Diario de Navarra.



acompañado de varios ángeles y monjes. La urna funeraria, que apea sobre seis leones y ha conservado su policromía original, narra en sus frentes sus exequias bajo arcos apuntados.

Una segunda tipología de monumento funerario lo constituye el que sigue la estructura de arcosolio. El primer ejemplar conservado en Navarra se corresponde con el del obispo Miguel Sánchez de Asiáin, situado en la seo pamplonesa, bajo una tracería y fechado en el tercer cuarto del siglo XIV. El retratado, que se gira hacia el espectador, se acompañaba de pintura y escultura.

La ejecución del espléndido sepulcro de Carlos III y su esposa Leonor por el artista Jehan Lome entre 1413 y 1419 tuvo una extraordinaria repercusión en los años inmediatamente siguientes, dejando obras de gran calidad salidas de su taller e incluso posiblemente de sus propios cinceles en el caso de algunas estatuas yacentes. Así parece en los dos sepulcros que encargó Sancho Sánchez de Oteiza, primero cuando era deán en la colegial de Tudela y posteriormente como obispo de Pamplona para su catedral. En el primer caso, el yacente, policromado, está en actitud orante, con rostro detallado, pero no realista, con un león a los pies y acompañado de dos diáconos niños, mientras en el segundo son dos ángeles quienes lo escoltan, repitiéndose el felino en el mismo lugar. Se rodea de un cortejo funerario y plorantes en el interior del arcosolio y en el frente del sarcófago. A las mismas fechas corresponde el sepulcro del noble Pere Arnaut de Garro y su esposa Juana Beunza en la misma catedral. Sus estatuas se muestran también orantes. Él viste de caballero, mientras ella luce largo vestido y tocado de cuernos con velo. Como los reyes, sus pies reposan sobre un león y un par de canes respectivamente.



Miguel de Arizcun, marqués de Iturbieta, c. 1740. Colección particular.



Aunque también datada en los años veinte del siglo XV, ajena a la estética de Lome y en conexión con Aragón resulta el majestuoso sepulcro policromado de los mencionados Villaespesa y esposa, ubicado en su capilla tudelana. Ataviado él como letrado, apoya una mano en la espada y en la otra porta un libro, mientras ella, que aparece con tocado de rollo y largo vestido, pasa la cuentas de un rosario. En sus rostros se adivinan avances hacia la individualización. De gran interés son los relieves que se sitúan en las paredes del arcosolio con distintas escenas de celebraciones religiosas a las que acude toda la familia.

La llegada de la Edad Moderna impulsó una nueva modalidad en los enterramientos, donde el retrato del difunto dejó su posición yacente para pasar a estar arrodillado y orante, siguiendo la tipología impuesta por Pompeo Leoni en los mausoleos de Carlos V y Felipe II en El Escorial, aunque en Navarra contaba con el precedente del sepulcro de los condes de Lerín, encargado en 1491, hoy en el palacio de Liria (Madrid). Así se comprueba en el monumento funerario de Gabriel

Catalina de Alvarado, marquesa de Montejaso, por Antonio Rizzi, 1617. Monasterio de agustinas recoletas, Pamplona. Foto J. L. Larrión.

Esparza, arzobispo de Badajoz, Salamanca y Calahorra, en su capilla de la parroquia de Iturgoyen. El monumento funerario, de hacia 1675, se organiza bajo un arco triunfal clasicista donde el finado aparece representado de manera realista delante de una mesa con almohadones, libro y mitra. La misma estructura, pero con gran aparato barroco compuesto por cortinajes, guerreros, inscripciones y labras heráldicas, se repitió en 1739 en el sepulcro de Martín Carlos de Mencos, almirante del mar Océano y general de la Armada de Nápoles, y su esposa María Turriillos en el convento de concepcionistas recoletas de Tafalla que ellos patrocinaron. Finalmente, con un lenguaje totalmente renovado de gusto academicista se levantó en 1767 el mausoleo del virrey conde de Gages en el convento de capuchinos de Pamplona, trasladado en 1810 a su catedral. Encargado por Carlos III al destacado escultor de la Corte Roberto Michel, fue realizado en jaspe y mármoles, combinando epitafio –flanqueado por Hipnos y Thanatos–, urna sepulcral, retrato de busto del fallecido y escudo de armas.

## EL RETRATO MODERNO EN LA PINTURA

Aunque posiblemente los primeros retratos pictóricos modernos habrían aparecido en Navarra en el siglo XVI, los ejemplares más antiguos conservados corresponden a la centuria siguiente. Aunque escasos, presentan una sobresaliente factura merced a su importación. El número de pinturas se eleva en el Siglo de las Luces con calidades desiguales y procedencias diversas. Tal y como hemos señalado, el retrato estaba unido al deseo de inmortalidad del efigiado, pero en su realización existían también otros factores como los sociales y comunicativos. Así por ejemplo, a través del retrato se hacía patente el patronazgo sobre un cenobio, como se ve en el monasterio de agustinas recoletas de Pamplona, donde cuelgan los extraordina-



rios y minuciosos retratos de Juan de Ciriza, secretario de Felipe III, y su esposa Catalina de Alvarado, marqueses de Montejaso, firmados por Antonio Rizzi en 1617, que siguió con precisión la elegancia de los modelos cortesanos. Felipe Diriksen ejecutó antes de mediar aquella centuria el retrato del hijo natural del marqués, Juan de Ciriza, arcediano de la Cámara de la catedral Pamplona. Hacia 1739 debieron de llegar igualmente desde la Villa y Corte al monasterio de clarisas de Arizcun los retratos sedentes de sus patronos, Juan Bautista de Iturralde, ministro de Hacienda de Felipe V, y su esposa Manuela Munárriz, marqueses Murillo, atribuidos al pintor Antonio González Ruiz.

En esta misma línea, ligados al mecenazgo artístico y procedentes de la Nueva España, pueden situarse los retratos de Martín Elizacochea, obispo de Valladolid en Michoacán, que financió la construcción de la nueva iglesia de Azpilcueta (Baztán) donde cuelga su efigie (1751), y José Pérez de Lanciengo, arzobispo de México, cuya imagen pintada por Juan Rodríguez Juárez hacia 1720 fue remitida a la parroquia de San Pedro de Viana, su localidad natal. De pie y vestidos ambos con la preceptiva indumentaria eclesiástica, siguen el mismo esquema compositivo, con gran cartela oval informativa y bufete sobre el que apoyan bonetes, mitras y libro. Similar procedencia novohispana presenta el retrato de medio cuerpo y actitud orante del comerciante Miguel Francisco de Gambarte, situado en la capilla de la Virgen de las Nieves de la parroquia de San Pedro en Puente la Reina que financió y dotó generosamente a mediados de aquella centuria.

El deseo de mostrar ante la sociedad el prestigio profesional, económico y social alcanzado se observa con claridad entre estos navarros que formaron parte de *la hora navarra del XVIII*. Conscientes de la posición obtenida, enviaron a sus familias su efigie, efigie que a buen seguro ocuparía un lugar privilegiado en la casa familiar, convirtiéndose







en motivo de orgullo ante los visitantes. Los más significativos son los retratos de militares. Con el magnífico antecedente del indómito y desafiante Tiburcio de Redín (c. 1635), atribuido a fray Juan Rizzi y hoy en el Museo del Prado, destacan los correspondientes a Esteban Joaquín de Ripalda y Marichalar, conde de Ripalda, intendente general del Ejército de Andalucía y asistente de Sevilla, Miguel José Gastón de Iriarte, retratado como teniente general de la Real Armada, o Sebastián de Eslava, virrey de Nueva Granada, tanto de medio cuerpo como entero, al que acompaña una escena de la defensa de Cartagena de Indias que protagonizó en 1741. No faltaron tampoco los hombres de negocios que triunfaron en la Corte. Seguramente a imitación de Juan de Goyeneche, se hizo retratar con igual sencillez una de sus personas de confianza en Madrid, Miguel Gastón de Iriarte, nacido en Iriarte de Errazu, mientras Miguel de Arizcun, oriundo de Arozarena en Elizondo, asentista y marqués de Iturbietta, quiso dejar patente bajo su casaca su pertenencia a la nobleza con una rica encomienda de la Orden de Santiago, cuajada de brillantes y pendiente de una cinta roja. Al ámbito de las familias baztanesas ligadas a la Corte pertenece el único retrato femenino conocido, el correspondiente a M.<sup>a</sup> Antonia de Goyeneche e Indaburu.

Hubo también en el siglo XVIII algunos retratos de obispos de Pamplona de muy desigual calidad, como el baztanés Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari (1768-1778) o el del vianés Francisco Añoa y Busto (1736-1742), pintado por José Luzán hacia 1755 en Zaragoza cuando ocupaba su sede episcopal, así como de intelectuales, como el jurisconsulto nacido en Sangüesa Isidoro Gil de Jaz, realizado en 1765. Gozaron también de algunas representaciones las clausuras femeninas, donde figuraban algunas fundadoras o retratos colectivos de la comunidad. Excepcional resultó por su iconografía la imagen mortuoria de la madre Josefa de San Francisco (1665) en el convento de agustinas recoletas

de Pamplona. Las efigies se hicieron también presentes, aunque de manera muy popular e ingenua, en los exvotos entregados en algunos santuarios.

De los pinceles de Goya salió el retrato de más calidad conservado en Navarra. Se trata de José María de Magallón y Armendáriz, marqués de San Adrián, fechado en 1804 al que, con una eficaz sencillez, representa elegante y altivo. Con anterioridad, hacia 1783, el aragonés había plasmado en una representación de aparato la imagen de otro navarro, Miguel de Múzquiz, ministro de Hacienda y conde de Gausa, de rostro afable y cansado.

El siglo XIX amplió extraordinariamente el desarrollo del retrato al introducirse la fotografía como técnica artística e incorporar nuevos grupos sociales a las representaciones. Al retrato individual masculino, se unió con fuerza el femenino, así como el infantil, el de pareja y el del grupo familiar, realizados inicialmente en estudio con un telón de fondo fijo. No obstante, el retrato pintado prosiguió de la mano de autores como García Asarta o Esparza, reclamados por la burguesía bilbaína, a los que seguirían, prolongando el género hasta bien entrado el siglo XX Ciga o Pérez Torres, mientras entre los fotógrafos sobresalieron Coyne, Dulcloux, Pliego, Zaragoza, Roldán, Mena, Ibáñez e incluso aficionados como Altadill, quien retrató reiteradamente a su familia.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (dir.) y otros, *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco», *Príncipe de Viana*, 183, 1988, pp. 51-68.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.) et al., *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «La imagen del donante: de la representación al gran retrato», *Diario de Navarra*, 19-1-2018, pp. 68-69.

Antonia Asiáin Echarte, por Marín y Coyne, c. 1874-1881. Colección particular.





# CASAS Y PALACIOS: ESCENARIOS DE EXHIBICIÓN Y PODER

PILAR ANDUEZA UNANUA

Universidad de La Rioja

**A pesar de que la casa no ha recibido el** interés de los historiadores hasta fechas recientes, indiscutiblemente ha sido el lugar de convivencia y sociabilidad por antonomasia. Allí transcurría la vida cotidiana del ser humano. En ella nacía, moría, trabajaba, descansaba, celebraba y convivía con familiares, amigos y vecinos. Sin embargo, junto a esta sempiterna dimensión social de la casa en la que se desenvolvía la vida cotidiana, algunas construcciones domésticas relevantes en lo arquitectónico han sumado otros usos y significados, erigiéndose a lo largo del tiempo en un relevante soporte escenográfico de poder, en una imagen de triunfo proyectada por sus propietarios ante la sociedad. En efecto, desde la Antigüedad, faraones, reyes y emperadores construyeron residencias cuyo tamaño, empaque y amueblamiento, así como el personal que las custodiaba y atendía, constituían un símbolo de autoridad, mando y dominio. Emulando a los monarcas, durante siglos en Europa se unieron a esta práctica nobles y príncipes de la Iglesia, sumándose en la Edad Moderna una burguesía ennoblecida. Construir una residencia familiar preeminente se convirtió en muchas épocas en la principal estrategia de exhibición del prestigio social y del encumbramiento económico. Se erigió así

en símbolo del linaje, aspecto muy acentuado en buena parte de Navarra merced a la identidad social que otorgaba la casa a sus propietarios al ser sujeto de derechos y obligaciones.

De acuerdo con la documentación, el espacio habitacional del ser humano en Navarra recibió tradicionalmente el nombre de casa, *etxe* en euskera. Sin embargo, se utilizaron otros vocablos para denominar las viviendas que destacaban por algún motivo. Así, se denominó en plural *-casas-* cuando la morfología del inmueble resultaba relevante y su propietario era persona de posición acomodada, e igualmente se utilizó la expresión *casa principal de mayorazgo* cuando el edificio encabezaba un vínculo formado generalmente por tierras, inmuebles y censos. Aunque no era imprescindible que fuera sobresaliente, se tendió a realizar construcciones significativas, pues representaba a la estirpe que daba nombre al mayorazgo. El *palacio* era en tierras navarras la residencia de los monarcas, así como la de los obispos y durante la Edad Media de los caballeros. Pero entre ellos destacaban los denominados *palacios cabo de armería*, una categoría privada de Navarra, situados en el medio rural, que se correspondían con *casas solariegas de la primera nobleza* y cuyo origen resulta

Casa principal de los Loygorri, Cintruénigo, 1756. Foto Larrión & Pimoulier.

incierto. Exentas de contribuciones y alojamientos de tropas, estaban dotados de preeminencias honoríficas y, a menudo, gozaban de asiento en las Cortes. Desde el siglo XVII su número aumentó sustancialmente, pues los monarcas, necesitados de recursos económicos, concedieron esta merced real a casas cuyos propietarios hicieron un donativo a la Corona. Esta categoría jurídica no estaba asociada obligatoriamente con una arquitectura relevante y, de hecho, en ocasiones el edificio podía tener la apariencia de un caserío, como se ve en los palacios Hualde y Echeveltzea de Errazu. Avanzado el siglo XVIII, a imitación de lo que ocurría en Madrid, las edificaciones domésticas más notables comenzaron a llamarse palacios con el significado que hoy otorgamos a las fábricas suntuosas. Ya en el siglo XIX apareció en Navarra la *villa* para denominar a las nuevas residencias burguesas, exentas y rodeadas de una zona ajardinada, nombre al que se sumó el *chalet*, como sinónimo, al llegar el siglo XX.

### LA EDAD MEDIA: CASTILLOS, TORRES Y PALACIOS

Dejando a un lado los castillos y palacios del rey, que alcanzaron su cenit en magnificencia y esplendor en época de Carlos III, las principales construcciones domésticas medievales fueron castillos, torres y palacios. Ligadas a la nobleza, y por tanto al estamento preeminente, la mayor parte de las que han llegado hasta nuestros días son edificaciones bajomedievales, especialmente del siglo XV, momento en el que aumentaron sus dimensiones y complejidad.

Siguiendo la estela real, entre los castillos sobresalen los que levantaron en la segunda y tercera década de la mencionada centuria Lancelot de Navarra, hijo bastardo del rey noble, en Arazuri, y el que construyó en Peralta Pierres de Peralta, maestrestal del mismo monarca. De planta rectangular y piedra el primero y cuadrangular, piedra y

ladrillo el segundo, alzan torres en sus cuatro esquinas. Similar estructura en torno a un patio se siguió igualmente en el palacio de Artieda, erigido por Juan de Artieda, chambelán de la reina Blanca.

Pero la tipología constructiva más repetida y extendida entre los nobles fue la torre. Constatada su existencia desde los siglos XI y XII, la mayoría de las conservadas pertenecen al siglo XIV y, sobre todo, a la centuria siguiente, siendo casi todos palacios cabo de armería. Exentas o asociadas a edificaciones anejas destinadas a usos residenciales, cuadras y graneros, presentaban una planta cuadrangular o rectangular de hasta cinco alturas, aspilleras distribuidas en los distintos lados y remates con matacanes, adarves y almenas, lo que denota su misión militar, a la que se unió también la función residencial avanzado el siglo XV como atestiguan algunos vanos geminados. Entre las mejor conservadas se sitúan las de Yárnoz, Echálaz, Ayanz, Celigüeta, con cuatro torreoncillos bajos circulares en sus esquinas, Olcoz, Otazu, Elío, Lerruz, Arbizu, Munárriz o Echauri, a las que se suman las de Lesaca, Echalar y un importante número en Baztán, donde destaca Jaureguizarrea de Arráyoiz por haber conservado el cadalso de madera, como ocurre también en Jaureguía de Donamaría.

### EL SIGLO XVI: PALACIOS RURALES Y CASAS URBANAS

Conquistado el reino de Navarra por Fernando el Católico en 1512 e incorporado a la Corona castellana, el siglo XVI introdujo importantes novedades en la arquitectura doméstica de la élite social. La nobleza, todavía dedicada a las armas y al servicio al rey, siguió residiendo en el ámbito rural, en sus palacios cabo de armería. Aunque se levantaron nuevas torres, como Gorraiz, fue más habitual que a las construcciones medievales se les añadieran ahora nuevos cuerpos y dependencias e incluso nuevas





Torre, Olcoz, siglo XV.  
Foto Alberto Galdona.  
Diario de Navarra.









torres como en Olza, sin que faltaran las que se reformaron en profundidad para eliminarles su aspecto militar como denota el palacio de Traibuenas. No obstante, la modalidad arquitectónica más relevante, por su planta, volumetría y grandes proporciones, que continuaría en los siglos siguientes fue el palacio torreado, es decir, una construcción cuadrangular o rectangular, de uso totalmente residencial, a menudo con un patio central, cuya fachada se mostraba flanqueada por sendas torres, bien alineadas, como ocurre en el palacio de Ochovi, bien adelantadas, como se aprecia en Olloqui, ambos construidos en sillarejo, que ponen de manifiesto ya frontispicios con un eje central marcado por la portada de medio punto con la labra heráldica encima y vanos distribuidos rítmicamente. Aunque con un aspecto compacto y cerrado, mucho más señorial resulta, por el empleo de sillería, articulación de cuerpos y concepción de ventanas, el señorial palacio de los Azpilcueta en Barasoain, levantado por el capitán Juan de Azpilcueta a instancias de su tío, el doctor Azpilcueta, a mediados de la centuria, con dos niveles separados por cornisas molduradas, rematados por ático con galería de arquillos de medio punto, ventanas centrales entre pilastras y vanos adintelados en las torres. Debió de inspirarse en la cercana casa del Cordón de Tafalla, con la misma estructura, pero todavía con entrada descentrada, construida en la década de los años treinta, como documentó Ochoa, por Bernardino Hualde de Baquedano, procurador de la colegiata de Roncesvalles, legándola en su testamento de 1549 a su hermanastro, Francisco de Navarra, entonces obispo de Badajoz, quien a su vez la donó al mariscal Pedro de Navarra en 1554. La estrecha amistad entre ambas familias agramontesas explica su similitud arquitectónica.

Durante el siglo XVI, como ocurría en el resto de la península, también se desarrolló la tipología de palacio urbano, concentrándose sus mejores ejemplares en Estella y en Tudela,

dos ciudades de gran vitalidad cultural por aquellas fechas. Aunque la casa más grande correspondió a la que erigió Luis de Beaumont, condestable de Navarra, en la capital navarra, los principales promotores fueron familias dedicadas a actividades mercantiles, como los Eguía y los San Cristóbal en la ciudad del Ega, mientras en la capital ribera destacaron los Tornamira, judeoconversos, los Cabanillas, ganaderos y productores de lana, o los Magallón, en este caso nobles que también actuaron como mercaderes y prestamistas.

Estas nuevas residencias urbanas, situadas entre medianiles, ocupando varios solares adquiridos previamente, se organizaron en torno a un patio de dos alturas, abierto a través de arcos de medio punto o dinteles sobre zapatas apoyados en columnas clásicas o pilares poligonales como se ve en la casa de los Condestables en Pamplona, en la de los Eguía de Estella o en la tudelana de los Magallón, también llamada palacio de los marqueses de San Adrián, dotada además de una escalera claustral donde el pintor Pietro Morone desarrolló un extraordinario ciclo pictórico en grisallas con un programa humanista de mujeres ilustres de la Antigüedad clásica para ensalzar las virtudes de la señora de la casa, Laura de Soria, esposa de Pedro Magallón, como estudió García Gainza. Las fachadas de estos edificios, construidas en ladrillo sobre un zócalo o basamento de piedra, en su mayoría con puertas descentradas, otorgaron una especial significación al piso noble con amplios vanos, desarrollando tanto en la casa de los Cabanillas de Tudela, conocida como Casa del Almirante, como en la casa de los San Cristóbal de Estella, decoraciones escultóricas *a la romana* con claras referencias al mundo clásico con presencia de hermes y Hércules en alusión nuevamente a la virtud. No faltó en ninguno de estos edificios una labra heráldica que pregonaba la nobleza de sus habitantes, destacando por su extraordinario tamaño, rodeado de una láurea circular, el correspondiente a los Eguía estelleses. Por encima,



se remataban con una galería de arquillos y amplios aleros de madera profusamente labrados, sin que faltaran los de ladrillo con juegos geométricos, como se ve en la fachada que hizo en el palacio decanal tudelano a partir de 1515 el deán Pedro Villalón, camarero y notario apostólico del Papa Julio II, donde plasmó el Renacimiento italiano que había conocido de primera mano a través de un eje formado por una sencilla puerta, escudo de armas y gran ventanal con decoración *a candelieri*.

### LOS SIGLOS XVII Y XVIII: LA FIEBRE CONSTRUCTIVA

Los siglos XVII y XVIII introdujeron nuevos perfiles entre los impulsores de la arquitectura doméstica más notable. Entre ellos, gran relevancia adquirieron los emigrantes participantes de *la hora navarra del XVIII*, es decir, aquellos individuos procedentes en gran medida de los valles atlánticos que, apoyados en amplias redes familiares, de paisaje y amistad, salieron del reino para servir a la Monarquía, tanto en la Administración como en el Ejército, dedicándose también en muchos casos a actividades mercantiles. Madrid, las Indias y la bahía gaditana fueron los principales destinos. Igualmente, entre los promotores resultó significativo un nutrido grupo de hombres de negocios y comerciantes que, aprovechando la particular fiscalidad aduanera navarra, basaron su negocio en la exportación de lana castellana a Francia e importación desde allí de productos manufacturados de lujo y coloniales que introducían en el mercado castellano. Unos y otros protagonizaron un fuerte enriquecimiento económico que se acompañó de una rápida progresión social.

La extraordinaria importancia que adquirieron la imagen y la apariencia en una cultura tan visual como la barroca se manifestó en estos grupos sociales con la construcción de una gran casa familiar con aspecto señorial, ricamente alhajada y amueblada, capaz de sobre-

salir por ubicación, tamaño y características formales sobre el resto del caserío. Se generó así durante buena parte del Siglo de las Luces en Navarra una auténtica fiebre constructiva en el ámbito de la arquitectura doméstica con ejemplares de morfologías y tipologías muy diversas, utilizando los materiales propios de cada área geográfica, pero incorporando en gran medida elementos de la arquitectura culta, visibles en portadas, abundantes balcones, ricas carpinterías y rejerías con las omnipresentes y vistosas labras heráldicas en lugar bien visible. En los núcleos urbanos los nuevos edificios se situaron entre muros medianeros, en las calles y plazas más sobresalientes, generalmente vías ceremoniales, sobre solares amplios resultantes de la agregación de varias casas, mientras en los pueblos fue más habitual la casa exenta.



Las construcciones financiadas con dinero procedente de América proliferaron por todo el reino. Entre las erigidas en el siglo XVII destacan la casa principal de José de Salcedo, gobernador de Nueva Vizcaya, en Milagro, o el palacio cabo de armería Jarola de Elvetea, levantado por el capitán y comerciante Miguel de Vergara en 1674. Pamplona acogió en la centuria siguiente la casa del gobernador de Nuevo Reino de León y marqués de San Miguel de Aguayo, Agustín de Echeverz, con una monumental portada parlante, la

Portada del palacio del marqués de San Miguel de Aguayo en Pamplona, 1709. Foto Pilar Andueza.

de Luis de Guendica, gobernador de Callao, la de Gaspar de Eslava, marqués de la Real Defensa gracias a su tío Sebastián de Eslava, virrey de Nueva Granada, o la del hombre de negocios Juan Francisco Navarro Tafalla.

El dinero llegado desde las Indias y desde la Villa y Corte tuvo una extraordinaria repercusión en el valle de Baztán en el siglo XVIII, donde se renovaron o construyeron de nueva planta multitud de casas notables. Sirvan como ejemplos la casa Echeverzea de Maya, financiada por Tomás de Iriberry, marqués de Valbuena, Iturralde en Arizcun, levantada por Juan Bautista de Iturralde, marqués de Murillo, junto al convento de clarisas que él patrocinó, el palacio cabo de armería de Ohárriz, sufragado por el hombre de negocios afincado en Madrid Francisco Martín de Jaúregui, así como Arozarena y Arizcunenea, promovidas por el marqués de Iturbeta, Miguel de Arizcun. Pero este fenómeno no estuvo ligado exclusivamente a Baztán, sino que dejó testimonios en todas las merindades, como la casa de Juan José Munárriz en Estella, la de los marqueses de Feria en Tafalla, la de los Goyena en Murillo el Fruto o la de Alonso de Ezcurdia en Betelu.

Nuevamente, como había ocurrido anteriormente, la tipología de más empaque siguió siendo el palacio torreado. Si los primeros ejemplares del siglo XVII fueron levantados por la nobleza linajuda, como atestiguan los ejemplares puristas de Viguria y Azcona, al declinar la centuria, el modelo fue elegido también por quienes habían amasado fortunas fuera del reino, como hicieron Francisco Juaniz de Echálaz, marqués de Zabalegui, en Muruzábal, y los Vizcaíno en Miranda de Arga. En el siglo XVIII los mejores ejemplares, de muros enfoscados, sillares en vanos y esquinas, con portal entre columnas toscanas, se corresponden con la casa Iriarte de Errazu, la casa Echeverría de Irurita, conocida como palacio Gastón de Iriarte, y el palacio Reparecea de Oyeregui, solares con hijos en América,







Madrid y Cádiz. Muy cerca de Pamplona, el hombre de negocios Pedro Fermín Goyeneche, de origen baztanés, copió el modelo en el palacio de Subiza. Fuera de la merindad de Pamplona se sitúan el mutilado palacio de los Gómara en Valtierra y el que levantó con cuatro torres el marqués de Andía en la Sierra de Urbasa.

Por su parte los comerciantes y hombres de negocios se ubicaron fundamentalmente en Pamplona, donde destacan las casas de los Vidarte y los Goyeneche en la plaza del Castillo, y en localidades riberas, junto a la frontera. Corella se convirtió merced a este fenómeno en una auténtica ciudad palacial con las mansiones de ladrillo de familias como los Virto, Sesma, Miñano, San Juan, Anchorena, Iriarte, Goñi o Escudero, mientras en Cintrúenigo destacaron las magníficas casas erigidas por los Loygorri y los Ligués. En Tudela hicieron lo propio los Ezquerro, los Labastida o los Huarte, cuya gran escalera constituye uno de los ejemplos más sobresalientes del país.

## EL SIGLO XIX: BURGUESES Y EMIGRANTES

El número de navarros que abandonó su tierra en los siglos XIX y XX fue muy significativo, como lo fue la prosperidad que alcanzaron algunos de ellos en América, reflejada en sus lugares de origen a través de labores filantrópicas, pero también de una nueva residencia familiar. A estos «americanos» se sumaron en la promoción de la arquitectura doméstica terratenientes y burgueses locales, algunos de los cuales levantaron sus residencias unifamiliares en los nuevos ensanches abiertos en la capital navarra. La casa continuó siendo testimonio fehaciente de estatus, pero transformó sustancialmente las tipologías. Excepto el monumental palacio que con un lenguaje neogótico levantó en las últimas décadas del siglo XIX en Dicastillo la condesa de la Vega del Pozo y duquesa de Sevillano, se impusie-

Casa del Almirante, Tudela, 1552.  
Foto Sergio Casi.









ron, de acuerdo a las nuevas mentalidades, villas y chalets de tamaños más reducidos, pero más confortables, en los que se aplicaron estilos muy diversos, como analizó Azanza. Entre ellos, destacan por su apariencia y pomposidad los edificios eclecticismos, entre los que se sitúan Casa Camona en Tafalla, Echandi Enea en Vera de Bidasoa, o ya en Elizondo Justo Enea, Paularena y, muy especialmente, Manuelenea, levantada hacia 1904 por Jaime Urrutia, enriquecido en Argentina, caracterizada por su riqueza cromática, mansardas y mirador, elemento muy extendido en la época. No faltaron los ecos medievalistas, como el palacete que erigió Miguel Uranga en Burlada al declinar el siglo XIX, ni los guiños al neomudejarismo como se aprecia en la villa construida en Murillo de Lónguida por Esteban de Ancil, emigrado a Cuba. Finalmente, también se hizo presente el regionalismo, en ocasiones reproduciendo el caserío en casas como Latadia en Arizcun, Garaicoechea de Sumbilla o Villa Cruz Alta en Vera de Bidasoa, y en otras recreándolo, como en el chalet de Pedro María Irurzun en Pamplona, diseñado en 1930 por Víctor Eusa, arquitecto de notables residencias para la burguesía en aquella década. Finalmente todavía en 1955 un historicismo evocador de la arquitectura de los Austrias se plasmó en el chalet de Ambrosio de Izu en la capital.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDUEZA UNANUA, P., «La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, 4, 2010, pp. 265-263.
- AZANZA LÓPEZ, J. J., «Mansiones para la burguesía urbana de los siglos XIX y XX», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, 4, 2010, pp. 285-321.
- MARTINENA RUIZ, J. J., *Navarra: castillos torres y palacios*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008.
- OCHOA LARRAONA, M. E., *Arquitectura señorial del Renacimiento en Navarra. Pamplona, Estella y Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2017.

Villa Manuelenea, Elizondo, c. 1904. Foto Juan Mari Ondikol.

DRECHO DE  
NATVRALEZA QVE  
LOS NATVRALES DE LA  
MERINDAD DE SAN IVAN DEL  
Pie del Puerto tienen en los Reynos de  
la Corona de Castilla.

*Sacado de dos sentencias ganadas en juyzio contencioso, y de otras  
escrituras autenticas, por Don Martin de Vizcay Presbytero.*



CON LICENCIA.

En Çaragoça: Por Iuan de Lanaja y Quartanet.  
Año 1621.



# DENTRO Y FUERA DEL REINO: SER Y VIVIR COMO NAVARRO

ALFREDO FLORISTÁN IMÍZCOZ

Universidad de Alcalá

*Rex navarrorum* y *rex Navarrae* sustituyeron, desde mediados del siglo XII, a las primeras denominaciones de rey de Pamplona o de los pamploneses. «Navarro» se consolidó como denominador común desde la Baja Edad Media, después de la dramática separación de Aragón (1134), y ante la masiva inmigración de *francigeni* ( francos) norpirenaicos. Tal gentilicio refería, de inmediato, una condición política y jurídica: ser súbdito de un rey, estar bajo su jurisdicción. Pero esta dimensión 'nacional' (territorial) se superpuso a otras, digamos, 'patrióticas' (locales), más sentidas y operativas para la mayoría de las familias.

¿Cómo se llegaba a ser navarro y quiénes no lo eran, desde una consideración jurídica?; ¿y cómo seguían siéndolo los que vivían fuera, cómo se congregaban entre ellos y cómo eran reconocidos por los demás? La conquista e incorporación a la corona de Castilla (1512-15) determinó cambios decisivos porque coincidió con la novedosa construcción de una Monarquía de España compleja, imperial y ultramarina. El *Fuero* (siglos XIII-XIV) no precisaba cómo se era navarro, aunque sí lo relativo a la vecindad en la comunidad local, con sus derechos y deberes. La llegada de reyes «de otra tierra o de extraño lugar o de extraño lenguaje» (1234), que amenazó con marginar a los «*ricos hombres naturales*» y los «*ancianos*

*nos sabios de la tierra*», suscitó una defensa enérgica pero imprecisa. ¿Quiénes eran los «*naturales y nacidos, habitantes y moradores*» del reino, frente a los «*extranjeros y de lengua extraña*» (1503), a los de «*extraña naturaleza, lengua y hábito*» (1510)?

Las Cortes protestaron a Juan III y Catalina por contradecir su juramento inicial y haber favorecido la entrada de bernes, suletinos y otros franceses en oficios y beneficios. En 1508, se quejaron genéricamente de los de Ultrapuertos:

«Según fuero, los alcaldes han de ser de la tierra en que fueren, es a saber, en Navarra navarros y en Ultrapuertos de la misma tierra, de manera que ninguno de Ultrapuertos debe ser en Navarra alcalde [...] pues no son del fuero de Navarra, que antes son aforados al fuero de Gascuña, y diferentes en lengua, hábito y conversación».

Con esta prevención, los Tres Estados incorporaron al juramento inaugural de Fernando el Católico (1513) una cláusula clarificadora: «*entendiendo ser natural el que fuere procreado de padre o madre natural del dicho reino de Navarra; y el que fuere nacido en el dicho reino de extranjero no se entienda ser natural del dicho reino*». En Aragón y en Castilla funcionaron exigencias similares, en las

Portada del libro de Martín de Vizcay, *Derecho de naturaleza que los naturales de la merindad de San Juan del Pie del Puerto tienen en los Reynos de la Corona de Castilla*. Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1621. Biblioteca de la Universidad Pública de Navarra.

que se reforzaban el *ius soli* (nacer en el reino) y el *ius sanguinis* (de padre o madre natural), aunque luego se relajaran ambos requisitos. En Navarra se mantuvieron vigorosos por una ley de Cortes de 1580: natural sería «*quien fuere procreado de padre o madre natural habitante en el dicho reino de Navarra; y el que fuere nacido en el dicho reino de extranjero no natural y habitante, no se entienda ser natural*». Además, sólo el reino –en sus Cortes– podría naturalizar a los extranjeros, y no el rey en sus Consejos, como era habitual en el resto de España.

Esta ley se pidió para rechazar a dos aragoneses que Felipe II había naturalizado navarros, y manejó un argumento de xenofobia recíproca: «*pues los aragoneses no admiten en su reino a ningún navarro en oficios y beneficios, y aun algunos que allí los tenían han sido excluidos de ellos por no ser aragoneses, no sería justo que ellos fuesen más privilegiados en Navarra que los navarros en Aragón*». Ahora bien, quizás esto hubiera sido impensable con respecto a los castellanos, porque una cierta afinidad popular les favoreció muy pronto, al menos en las comunidades locales. Sospechamos que hubo tendencias asimétricas en cuanto a la consideración social que los navarros tuvieron con respecto a la asimilación de los naturales de los territorios limítrofes. Las podemos simplificar así: 1º los navarros lograron pasar por castellanos más fácilmente que los castellanos por navarros; 2º navarros y aragoneses se marginaron con hostilidad duradera; 3º los ‘vascos’ de Ultrapuertos quisieron mimetizarse como navarros para llegar a ser castellanos.

Todo esto se refería a oficios y beneficios, laicos y eclesiásticos, que dependían de las comunidades locales y no del rey. Hemos atendido casi exclusivamente a las batallas de poder en torno a la extranjería de jueces y prelados, que el rey quería imponer para mejor controlar el país, y a la consiguiente resistencia de las elites perjudicadas, ignorando los niveles inferiores. En 1552 se quiso

privar al roncalés Pedro de Luxar de un beneficio curado en una iglesia de Valladolid argumentando que era navarro. En el consiguiente pleito, sentenciado a su favor, el licenciado Luis Francés, que había sido oidor en el Consejo de Navarra durante una década y entonces servía en la audiencia de Galicia, testificó esta práctica como asentada:

«En todo el dicho tiempo vio cómo se tenía por cosa averiguada y cierta que los castellanos eran habidos y tenidos por naturales en el dicho reino [Navarra] para efecto de poder tener beneficios eclesiásticos, y nunca se les puso acción ni impedimento alguno por ser castellanos, como se hacían con otros que eran de otros reinos [...] Y en lo que toca a los navarros para el reino de Castilla, sabe este testigo y es cierto y notorio que muchos del reino de Navarra tienen oficios y prelacías en estos reinos de Castilla [...], porque son habidos y tenidos por naturales para los poder tener».

Sospechamos que esta mutua convalidación popular entre castellanos y navarros no siempre resultó pacífica o equilibrada, pero como tendencia predominante preparó dos reales cédulas de 1553 (Castilla) y 1581 (Indias). Felipe II reconoció en ellas que los navarros quedaban «*dispensados y connaturalizados*», y que serían admitidos allí en oficios y beneficios sin contradicción alguna, porque Navarra «*está incorporada en nuestra corona real de Castilla*». Se trata de un caso único en el complejo entramado de la Monarquía de España.

Las Cortes de Navarra discriminaron de forma asimétrica a los nacidos en los territorios limítrofes. Las de Tudela de 1558 recordaron por enésima vez el compromiso del rey de no contar con más de cinco ministros suyos extranjeros en «*oficios y beneficios*», pero subrayaron que esto lo referían «*especialmente [con respecto a los naturales] de los reinos de Aragón, Cataluña y Valencia*». Las de Sangüesa de 1561 insistieron en excluir a «*arago-*



neses, franceses y otras cualesquiera naciones que no sean naturales» para beneficios, dignidades y pensiones eclesiásticas, también locales, pero sin mencionar a los castellanos. Las Cortes de Tudela de 1583 excluyeron, por último, a los nacidos en aquellas comunidades que, desde el sur, los navarros veían como «Tierras de Ultrapuertos», y que desde Francia denominaban «Basse Navarre», aunque sus nativos se identificaran a sí mismos como «Tierra de vascos» [*«heuscal herrian»* en su lengua]. La correspondiente ley sentenció: «Vascos sean habidos por extranjeros en oficios y beneficios».

Estos norpirenaicos, que se consideraban la «sexta merindad del reino», se encontraban en una situación enrevesada. Fernando el Católico conquistó aquellas tierras y, aunque con interrupciones y resistencias, él y Carlos I recibieron su juramento de fidelidad, cobraron impuestos y administraron justicia. Pero, hacia 1527-29, el Emperador retiró su guarnición de San Juan de Pie de Puerto y dejó de ejercer allí su soberanía, aunque sin formalizar un arreglo con Enrique II de Albret, que empezó a gobernarlas como *roi de Navarre*. Sus habitantes no dejaron por ello de emigrar a tierras surpirenaicas, como era tradicional, y en ellas quisieron, con razón, ser tratados como navarros y no como franceses.

Probablemente esto se toleró mejor mientras la ruptura religiosa y política no envenenó el ambiente. La militante conversión calvinista de Juana III Albret y el liderazgo anticatólico y antiespañol del *roi de Navarre*, Enrique III Borbón-Albret, aspirante al trono de Francia, lo trastocaron todo desde los años 1560. Las Cortes de 1583 entendieron que no podían considerar navarros a los «súbditos y vasallos de otro príncipe», máxime si era hereje y enemigo, y que debían asimilarlos a los demás franceses y extranjeros. Los de Ultrapuertos replicaron (1586) que nunca se les había distinguido «de los otros naturales de las otras cinco merindades» en cuanto a oficios y beneficios:



Portada de la recopilación de *Los fors et costumaz deu royaume de Navarre deca-ports. Avec l'estil et aranzel deudit royaume*, Pau, Jérôme Dupoux [1644]. Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico, Ministerio de Cultura.

«Y aunque de presente la Alta y Baja Navarra están en poder de dos diferentes príncipes, es cierto que todas las seis merindades constituyen un reino, como las partes al todo. Si bien la malicia de los tiempos ha querido persuadir que no es miembro de este cuerpo dicha merindad, llamando a sus naturales 'franceses', quitándoles el nombre de 'navarros' sólo por estar debajo del dominio del Cristianísimo rey de Francia y estar aquella ultrapuertos».

Felipe II, por intereses comprensibles, suspendió la exclusión de estos «vascos» (1587, 1594), e intercedió en su favor, como también Felipe III. Pero la ruptura popular, un hecho evidente e irreversible, avanzó y se aceleró por la guerra abierta entre los reyes de España y de Francia desde 1635.

Luis XIII de Borbón sancionó en 1611 una nueva versión del *Fuero* de sus súbditos bajo navarros, muy diferente del medieval y del



Portada del libro André Favyn, *Histoire de Navarre* Contenant l'Origine, les Vies et conquestes de ses Roys depuis leur commencement iusques a present [...]. Paris, Laurent Sennius, 1612. Archivo Real y General de Navarra.



que conservaban íntegro sus hermanos altonavarros (*Les fors et costumaz deu Royaume de Navarre deça-ports*, Orthez 1644). Y en 1617 decretó la unión de Navarra y Francia. Todo ello en el contexto de una vigorosa campaña antiespañola que desarrollaba, entre otros, el tema del imperialismo expansivo español y sus usurpaciones en Italia y Navarra. A las cuatro *Histoires du Royaume de Navarre* publicadas entre 1590 y 1629 reivindicando el derecho de los reyes de Francia (Bordenave, Olhagaray, Chappuys y Favyn), se sumaron varios panfletos escritos por miembros de la intelectualidad bearnesa-bajonavarra (l'Hostal, Oihenart). En este contexto de hostilidades se entiende la obra de Martín de Vizcay, un presbítero nacido en Çaro y ordenado en Bayona, pero que emigró a Zaragoza hacia 1614 y sirvió como capellán y clérigo de confianza de un notable burgués, regidor de la ciudad, Diego Facet.

Allí, en 1621, Vizcay publicó un libro que tituló *Derecho de naturaleza que los naturales de la merindad de San Juan del Pie del Puerto tienen en los Reynos de la Corona de Castilla*. En él reunió noticias de una veintena de bajonavarros que, sin haberse naturalizado, habían obtenido beneficios eclesiásticos en la Navarra surpirenaica y en Castilla, y de altonavarros que los tenían en Ultrapuertos, y aportó información detallada de los argumentos jurídicos que habían empleado con éxito ante los tribunales, animando así a sus connacionales a hacer lo mismo. Se trataba de evitar que se criminalizara (como herejes y enemigos) y que se marginara a los bajonavarros, confundidos con los demás inmigrantes «*franceses*»; y, si era posible, aspiraba a abrirles el amplio mundo de Castilla y sus Indias. El libro gira en torno a los beneficios eclesiásticos, aunque también había en juego poderosos intereses fiscales, porque los comerciantes aragoneses, si lograban pasar por navarros, quedaban exentos de tasas aduaneras.

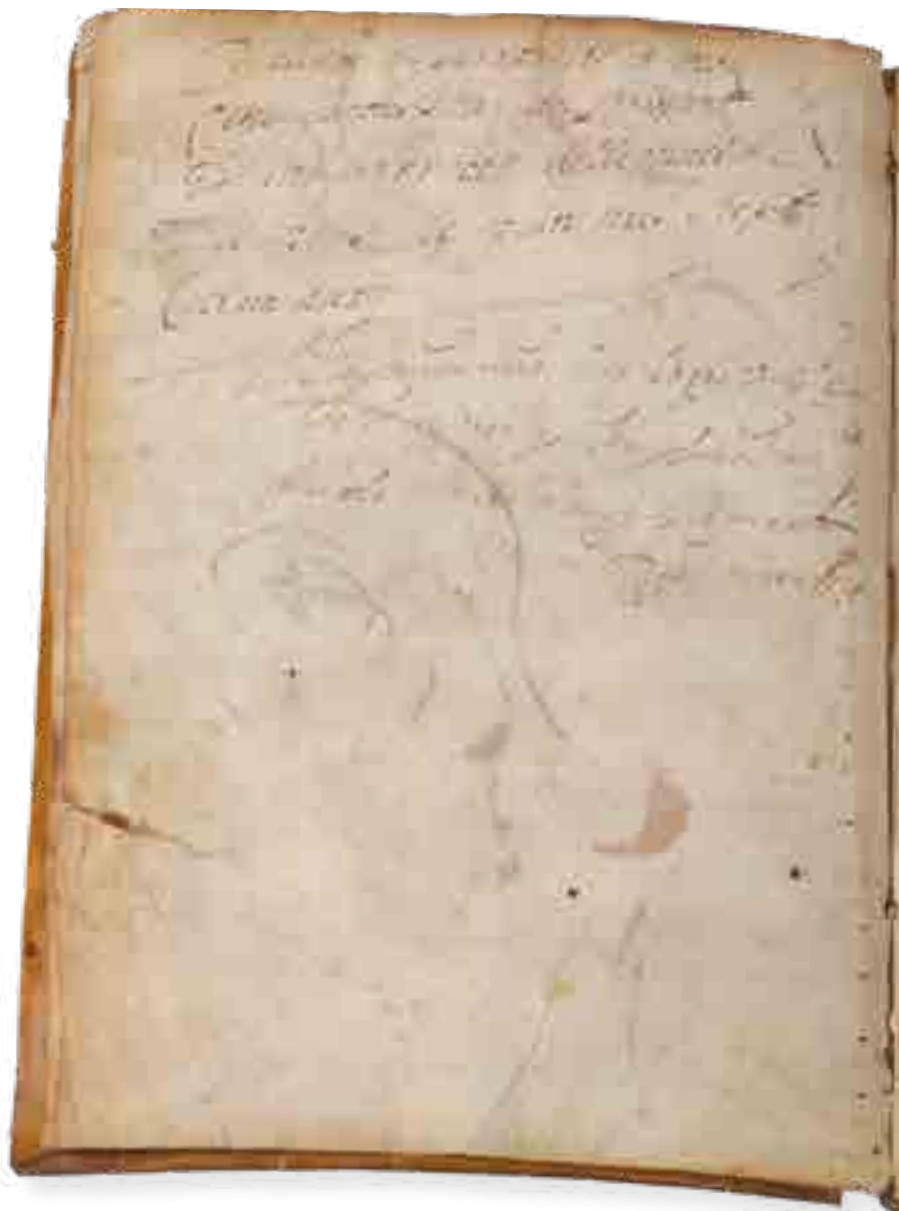
En definitiva, Vizcay desarrolló un criterio naturista y comunitarista sobre quiénes eran navarros y quiénes no, porque defendía que la naturaleza derivaba de la comunidad histórico-legal, a la que se pertenecía por nacimiento y sangre, independientemente de quién fuera el soberano en cada momento. Lo que debía prevalecer era el «*reyno de Navarra*» así querido por Dios, y por lo tanto inmutable y eterno, sobre la voluble y arbitraria decisión de sus cambiantes reyes. Eran los navarros como tales, representados por sus Tres Estados, quienes reconocían a sus iguales y, por eso, no cabía que un monarca pudiera naturalizar (hacer navarro) a nadie. Después de un examen administrativo más o menos riguroso, y contra el pago de una importante cantidad de dinero, las Cortes de Navarra procedieron a un cierto número de naturalizaciones, relativamente pocas, que reforzaron el arraigo social ya logrado por el matrimonio, o abrieron la puerta a los negocios mercantiles.

La emigración medieval difundió por toda España el gentilicio «navarro» y otras variantes (Navarrete, Navarrés, Naharros, Narros, Navarros, etc.), y la moderna y contemporánea ha salpicado América de topónimos exportados por conquistadores y exploradores, misioneros y administradores, o meros pobladores. Como los ingleses y los franceses, los navarros en Indias pretendieron denominar las nuevas realidades honrando sus tierras y lugares de procedencia. Un caso paradigmático, aunque excepcional, es el de la ciudad de Pamplona, en el NE de la actual Colombia, fundada por el capitán baztanés Pedro de Ursúa el 1 de noviembre de 1549; la erección de una Tudela colombiana, sin embargo, resultó un fracaso. Tampoco ha perdurado la denominación de «Nueva Navarra» para un amplio territorio desértico, poblado por los indios de la Pimería alta, que hoy comparten el estado de Sonora (NO de México) y el de Arizona (SO de los Estados Unidos). Esta denominación la utilizó por primera

vez un jesuita tirolés, formado en el Imperio alemán y que trabajó como misionero y explorador de aquellas tierras entre 1687 y 1711, el P. Eusebio Francisco Kino (Kühn; Chini). Fundó alrededor de veinte misiones para promoción y defensa de los indios; exploró la península de Baja California, además de recorrer Arizona y el Norte de México; y, como cartógrafo, elaboró los primeros mapas de aquel territorio, que reutilizó Nicholas de Fer, cartógrafo de Luis XIV y Felipe V. Lo denominó «Nueva Navarra» por devoción personal a san Francisco Javier. Pero la expulsión de la Compañía en 1767, la hostilidad indígena y la separación de España en el XIX han consagrado, finalmente, la denominación de Sonora para aquellas tierras, la que habían usado los conquistadores al principio.

Un caso diferente fue la creación de un «Nuevo Baztán», treinta y cinco kilómetros al NE de Madrid, por el financiero y promotor industrial Juan de Goyeneche (Arizcun 1656-Madrid 1735). Emigrado en los años 1680, hizo fortuna con los abastecimientos militares, el arrendamiento de impuestos y la financiación de las necesidades financieras de Felipe V durante la Guerra de Sucesión. Lideró un pequeño grupo de comerciantes-financieros de origen navarro, que lograron con ello un rápido ascenso social. A principios del siglo XVIII encargó a José de Churriguera la erección de un palacio, con su iglesia adosada, y el trazado de una nueva población, con sus casas y talleres, que denominó Nuevo Baztán, y que se completó, en lo fundamental, entre 1709 y 1713.

Pero, además de la añoranza y del amor a su tierra, ¿qué podía congregar e identifi-



car a los navarros más allá de sus fronteras? Los vínculos de parentesco, de amistad y de relación profesional o estamental, fueron siempre los más fuertes y operativos. Pero durante los siglos XVI y XVII los navarros empezaron a identificarse en torno a otras dos referencias más abstractas, desarrolladas entonces, principalmente la lengua vascongada y la devoción a san Fermín y a san Francisco Javier.

Los navarros, en buena medida copiando y emulando a otros «vizcaínos» (Zaldivia, Garibay, Poza, Echave), tendieron a identificarse con los «tubalos» primitivos pobladores de España, hombres cultos y monoteístas, que no habrían mezclado su sangre con





Grabado de Juan Francisco Leonardo, con una imagen del Valle de Baztán y una alegoría de su nobleza, que ocupa el frontis del libro de Juan de Goyeneche, *Executoria de la nobleza, antigüedad y blasones del Valle de Baztán*, Madrid, Imprenta de Antonio Román, 1685. Biblioteca Nacional de España.

romanos, godos o musulmanes. Lo probaba el hecho, incontrovertible para ellos, de que habían conservado una lengua muy diferente, que creían originada en el momento de la caída de Babel, una lengua de sabiduría que habría sido la primitiva de toda España. Prudencio de Sandoval (1614), Juan de Sada (1628) y, en particular, José de Moret (1684), se apropiaron de estas pretensiones y las adaptaron al reino, colocándolo por delante de las demás comunidades de lengua vascongada del sur y del norte de los Pirineos. El influente cronista oficial estableció una perfecta continuidad entre los «tubalos» originarios, los vascones de las fuentes romanas, y los navarros que lucharon con

los musulmanes. Frente a la idea de pérdida-reconquista de España, común y predominante entre los cronistas de los otros reinos peninsulares, Moret desarrolló el binomio continuidad-preservación de un territorio nunca hollado por los invasores. Si Asturias había sido el refugio de los godos, invasores recientes de Hispania, Navarra habría sido el reservorio incontaminado de los españoles originarios. Tales ideas debieron de difundirse también entre los navarros asentados en Indias, para quienes la lengua y la descendencia de Tubal contribuyó a acercarlos a los «vizcaínos» vascoparlantes.

Pero también los navarros elaboraron una importante identidad común, ésta más diferencial, cuando el papa reconoció a san Fermín y a san Francisco Javier como patronos igualmente principales de Navarra en 1657, zanjando una enconada polémica. La devoción a san Fermín reunió a los navarros en la corte en 1683, quienes prefirieron congregarse y colocar su cofradía nacional bajo su protección, a diferencia de los vizcaínos, que lo hicieron bajo la de san Ignacio unos años más tarde (1713). Pamplona decidió erigir una nueva capilla para honrar al santo en la iglesia de San Lorenzo, que se terminó en 1717, sufragada por la ciudad y por muchos navarros de los puertos de Santa María, de Cádiz y Sevilla, o instalados en Indias. En 1649, Miguel de Urdániz reconocía la creciente devoción con que le honraban los navarros de fuera del reino, aunque compartida con san Francisco Javier, al que Juan de Goyeneche dedicó la iglesia de Nuevo Baztán. Desde entonces, han sido un polo de identidad de los navarros más allá de sus fronteras.





**FESTIVOS, SOLEMNES,  
REVERENTES CULTOS,  
Y DEVOTOS, MERCIDOS APLAUSOS,  
QUE LA MUY ILUSTRE, NOBLE, VENERABLE,  
PRIMITIVA, Y REAL CONGREGACION  
DE NACIONALES NAVARROS  
DE ESTA CORTE,**

CUMPLIENDO CON SU SANTO INSTITUTO, TRIBUTA, Y CONSAGRA  
A SU ESPECIALISSIMO PROTECTOR, A SU TUTELAR NUMEN

**SAN FERMIN MARTYR,**

SU VENERADO PATRONO, Y DEL ESCLARECIDO REYNO DE NAVARRA,  
Natural, y primer Obispo de la muy leal Ciudad de Pamplona, su Cabeza:

**EN LA TRANSLACION,**

QUE DE SU SANTA EFIGIE SE HACE DESDE EL CONVENTO DE LA SANTISSIMA TRINIDAD  
de Calzados á su nueva Capilla, erigida á sus expensas en las Casas, que fué denominacion de Monte-Rey, en el Prado  
de San Geronymo, los dias 24. 25. 26. y 27. del presente mes de Septiembre de 1746.

**S**e hará principio el Sabado 24. del expresado, entre quatro, y cinco de la tarde, con solemníssima Procecion, que saldrá  
de dicho Convento con las Imagenes de Maria Santissima del Partocinio, aquella Madre, y Abogada, la del Sazno, y la de  
San Francisco Xavier, Compañero de la Congregacion, con cantos en ella diversos Cantos de Musica, y el planible deco-  
rato, correspondiente acompañamiento.

**Domingo 25.** predicará el Doctor Don Joseph Xavier Rodriguez de Arizano, Canonigo de la Santa Iglesia de Toledo, Pri-  
mado de las Españas.

**Lunes 26.** predicará el Rmo. Padre Maestro Fray Agustin Sanchez, del Orden de la Santissima Trinidad de Calzados, Pre-  
dicador de S. M. Capitan de la Suprema, y de las Justas Cortes, y Ex-Provincial de la Provincia de Castilla, Leon,  
y Navarra.

**Martes 27.** predicará el Doctor Don Joaquin de la Quintana y Echeverria, Canonigo Magistral de la Santa Iglesia de  
Toledo.

**ESTARA PATENTE EL SANTISSIMO SACRAMENTO EN ESTOS TRES DIAS.**

El Illustrissimo Señor Arzobispo de Edeña, Abad de la Real Iglesia Colegial de San Esteban, del Consejo de S. M. y Con-  
sejero de la Reyna Viuda, concede ochenta dias de Indulgencia á todos, y qualquier personas, que en obsequio del Glo-  
rioso San Fermin, concurren á las Funciones de su Coronacion en su nueva Capilla, qualquiera de los mencionados qua-  
tro dias.

El Illustrissimo Señor Don Pedro Clemente de Arolegui, Arzobispo de Liria, del Consejo de S. M. concede sesenta dias de  
Indulgencia á todas las personas, que recitar un Padre nuestro, y una Ave Maria en la nueva Capilla del Glorioso San  
Fermin en qualquiera de los quatro ya citados dias.

Asistirá el Sabado 24. finalizada la Procecion, al Te Deum, y sírve la Musica de la Real Capilla de S. M. con todo genero  
de Instrumentos, así como los tres siguientes dias á Missa, y Sufia; y en los intermedios habrá variedad de Concursos,  
que socoran toreros hábiles, y especiales Musicos de esta Corte.

Cartel de las fiestas con motivo del traslado de la Real Congregación de San Fermín a la capilla del prado de San Jerónimo. Archivo de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros.





Imagen de San Fermín en su capilla de Pamplona. Foto Parroquia de San Lorenzo.

## BIBLIOGRAFÍA

FLORISTÁN IMÍZCOZ, A., «'Teniéndolos por naturales de estos reinos'. Naturaleza legal y afinidad social: castellanos, navarros, 'vascos' y aragoneses», *Studium, magisterium et amicitia. Homenaje al Profesor Agustín González Enciso*, Pamplona, Eunate, 2018, pp. 227-235.

IMÍZCOZ BEUNZA, J. M.<sup>a</sup>, «Los navarros en la corte. La Real Congregación de San Fermín (1683-1763)», en B. J. García García y Ó. Recio Morales (eds.), *Las corporaciones de nación en la Monarquía Hispánica*

(1580-1750), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2014.

JIMENO ARANGUREN, R., «Navarras y Pamplonas en la diáspora», en Á. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, vol. II, pp. 235-250.

ZABALZA SEGUÍN, A., «Las cartas de naturaleza en el reino de Navarra (1513-1781)», en M. Galán Lorda (ed.), *Instituciones y personas que actuaron como puente de enlace entre Navarra y la Monarquía Hispánica*, Pamplona, Aranzadi-Thompson Reuters, 2021, pp. 277-342.





# LA HUELLA DEL EMIGRANTE: UNA METÁFORA DEL TRIUNFO ANTE LA COMUNIDAD DE ORIGEN

PILAR ANDUEZA UNANUA

Universidad de La Rioja

**Hasta bien entrado el siglo xx, Navarra** fue tierra de emigrantes, una dinámica que se invirtió radicalmente merced a la puesta en marcha del Programa de Promoción Industrial aprobado por la Diputación Foral el 10 de abril de 1964. El proyecto, que aspiraba a modificar la estructura económica de la entonces provincia, generando nuevas fuentes de riqueza y armonizando el desarrollo de sus comarcas, supuso una auténtica revolución económica y social que dejó definitivamente atrás aquella Navarra agrícola y ganadera para transformarse en la comunidad que hoy conocemos. Desde entonces, Navarra no solo dejó de expulsar a sus naturales hacia la emigración, sino que en muy pocos años se convirtió, gracias a la implantación de un potente sector industrial, en un polo de atracción para gentes llegadas de otros puntos de España, pasando también en las últimas décadas a acoger inmigrantes extranjeros.

## EL PROCESO MIGRATORIO

Desde el siglo xvi la emigración navarra fue un proceso ininterrumpido que se prolongó a lo largo de todo el Antiguo Régimen, intensificándose en la centuria siguiente para alcanzar su plenitud en el Siglo de las Luces, coin-

ciendo con lo que Caro Baroja denominó magistralmente *la hora navarra del xviii*. Se trataba de un fenómeno de naturaleza social y económica por el que un nutrido grupo de navarros, procedente en gran medida –que no exclusivamente– de los valles atlánticos, abandonó desde finales del siglo xvii el viejo reino con destino a diversos lugares, donde no pocos de ellos alcanzaron nutridas fortunas y un paralelo encumbramiento hasta alcanzar incluso un título nobiliario.

En este contexto, los navarros, dejando atrás su tierra y respaldados por la hidalguía que les daba su lugar de origen, pasaron a servir a la Monarquía hispánica en diversos destinos como asentistas y financieros, ocupando puestos como funcionarios o servidores de la alta Administración del Estado, así como en el Ejército, sin que faltaran cargos de confianza de la familia real como secretarios y tesoreros. El grupo de emigrantes se nutrió también con hombres de negocios y comerciantes que, en ocasiones, compatibilizaron sus actividades con el servicio público, mientras algunas estirpes distribuyeron a sus miembros en diversos destinos para controlar y ampliar sus empresas y proyectos. Tejiendo amplias redes clientelares basadas en la familia, el lugar de origen y la amistad, los navarros desarrollaron una intensa política

Palacio Jaureguía, Irurita.  
Foto Pilar Andueza.

de colocación de sus parientes y allegados que se prolongó a lo largo de toda la centuria. Nutrieron así una emigración continuada en el tiempo hacia la Villa y Corte o donde lo solicitara el servicio al rey, sin olvidar aquellos lugares donde los intereses personales o familiares fueran más favorables. América fue igualmente un importante destino. Allí llegaron algunos navarros con la sencilla idea de hacer fortuna, dedicándose al comercio, la ganadería, la minería, etc., pero también allí se dieron cita los que recibieron nombramientos como virreyes, gobernadores, corregidores, oidores, altos cargos militares



Estación del tren «El Irati» en Pamplona, Hauser y Menet, 1911-1936. Archivo Real y General de Navarra.

y funcionarios. La carrera de Indias, a ambos lados del Atlántico, especialmente en Cádiz y en El Puerto de Santa María, tuvo también protagonistas navarros. No podemos, finalmente, perder de vista a los que, dedicados al sacerdocio, alcanzaron la alta jerarquía eclesiástica, lo que les llevó a tomar muy diversos rumbos.

La necesidad económica, la idea de enriquecerse e incluso la aventura siempre han estado presentes en los procesos migratorios, pero en el caso navarro las causas

principales para abandonar la tierra natal también se hallaron en la severa legislación familiar y en una organización económica y social muy rígida. En efecto, amparado por el derecho civil navarro que permitía la libertad testadora, en buena parte de la Navarra septentrional y la Zona Media primó el sistema de heredero único, de modo que todos los bienes, encabezados por la casa solar, se transmitían a un único descendiente. Con esta fórmula se garantizaba la salvaguarda del patrimonio familiar y se evitaba su desmembración o conversión en unidades económicas o minifundios tan pequeños que hicieran imposible su subsistencia. A este factor se unió el derecho de vecindad del que gozaban algunas casas, derecho que dividía la sociedad entre propietarios, integrados gracias a él en la estructura política, jurídica y productiva de la comunidad, y los habitantes o moradores, que permanecían al margen de aquella fraternidad. El derecho de vecindad otorgaba a los primeros el acceso a los recursos comunales (agua, leña, tierras, pastos, etc.), absolutamente imprescindibles en una economía rural. Obtener la vecindad en la Zona Media y en la Ribera no resultaba difícil. Sin embargo, en el norte y especialmente en el siglo XVIII, las ordenanzas eran tan estrictas que impedían de manera tajante construir nuevas casas con aquel derecho. Lógicamente, de este mecanismo que trataba de equilibrar demografía y recursos resultó inexorablemente un importante excedente de población que aquella tierra y aquella sociedad no podían absorber. Permanecer soltero en la casa nativa contribuyendo a su mantenimiento, buscar el matrimonio con el heredero o heredera de otra casa vecinal o dedicarse a la vida eclesiástica fueron salidas naturales para los hijos de algunas familias, a las que se unió con fuerza la emigración, que abría nuevos horizontes para los «excluidos».

Durante el siglo XIX la emigración navarra no solo perduró, sino que creció extraordina-



riamente con América como principal destino. Si hasta entonces había sido la Navarra Atlántica la principal fuente de alimentación del flujo migratorio, ahora se sumó con fuerza la Navarra pirenaica, así como la Zona Media y la Ribera ya en el último tercio de la centuria, continuando en las siguientes décadas. Novedad de este periodo fue la incorporación sistemática de la mujer desde 1880. De este modo, la segunda mitad del siglo XIX se convirtió en una auténtica sangría demográfica para Navarra contra la que trataron de luchar, sin éxito, las autoridades civiles y religiosas apoyadas por la prensa.

Al sistema de heredero único que hemos apuntado líneas atrás, se sumaron ahora en la emigración otros muchos factores de expulsión. Los sucesivos conflictos bélicos que asolaron la centuria provocaron el empobrecimiento, favorecido además por la inestabilidad política del país. Navarra tenía una economía de subsistencia. Carente de un tejido industrial y cerradas las viejas ferreñas, se basaba en una agricultura con escasa innovación tecnológica, incapaz de ampliar sus tierras cultivables y asumir los excedentes demográficos. Periodos de malas cosechas dificultaban la provisión de alimentos y, en consecuencia, se hacía presente la pobreza e incluso la miseria, a menudo ligadas a epidemias y enfermedades como el tifus y el cólera. Escapar del sistema de quintas que sustentaba al ejército también impulsó a los jóvenes varones hacia destinos lejanos. En suma, una Navarra donde un importante sector de la población vivía en una situación precaria o atravesaba serias dificultades económicas halló en la emigración una alternativa para su supervivencia.

Pero en los procesos migratorios a las fuerzas de repulsión hay que unir los factores de atracción. Entre ellos destacaron, como para todos los europeos, las políticas desarrolladas desde los años cuarenta del siglo XIX por las nuevas repúblicas americanas para atraer mano de obra con la que contribuir a

su emergente desarrollo, a las que se sumó la propaganda de las agencias de emigración que «garantizaban» el trabajo y la prosperidad y ofrecían una imagen idealizada del destino. Finalmente, el regreso al pueblo del «americano» rico que volvía con caudales se convirtió igualmente en una fuerza de seducción para emularlo, sin olvidar el efecto llamada de parientes y paisanos que, como había ocurrido en centurias anteriores, propició una emigración en red.

## LA HUELLA DEL RETORNO

Lamentablemente, no existen datos para conocer cuántos de los emigrantes volvieron al lugar que les había visto nacer, temporal o de manera definitiva, y resulta imposible calcular cuántos de ellos alcanzaron en su destino una posición económica solvente. No obstante, en líneas generales y como una constante a lo largo de los siglos, se aprecia entre quienes lograron un enriquecimiento económico, volvieron o no a su patria, un interés por su tierra natal, que se tradujo en el envío constante de remesas monetarias con diversos

San Rafael, por Luis Salvador Carmona, c. 1747. Parroquia de Santa María, Sesma. Foto Larrión & Pimoulier.





Conjunto de platería guatemalteca, c. 1748.  
Parroquia de San Martín, Lesaca. Foto Larrión & Pimoulier.





finés y, más puntualmente, en la remisión de piezas artísticas. Ordenados estos donativos desde la lejanía, de forma periódica o puntual, bien en vida, bien a través de disposiciones testamentarias, no faltaron quienes mostraron su generosidad ya de retorno, e incluso los que invirtieron su capital iniciando negocios en Navarra. Paradigmático resulta el caso de Domingo Elizondo Cajén, natural de Arive, quien, tras enriquecerse en Argentina, regresó definitivamente en 1888 y fundó el complejo industrial «El Irati, S.A.» en 1907, de la que su tren eléctrico que unía Pamplona y Sangüesa resultó su imagen más visible.

La familia dejada atrás se erigió lógicamente en la principal preocupación para el emigrante. La casa nativa, donde permanecían los padres o el hermano/a que la había heredado, resultó muy reforzada a través de diversos cauces. Pagar deudas y aumentar el patrimonio con la compra

de ganados, tierras, censos, etc. sirvió para mejorar la situación económica de la parentela y mejorar su posición social, aspecto al que también contribuyó el dinero destinado a las dotes de las mujeres que permanecían todavía en el hogar. Una dote generosa facilitaba un matrimonio ventajoso. En este sentido no faltaron los indianos que, enriquecidos y una vez regresados, buscaron también un solar de prestigio, como se ve en la figura de Tiburcio de Hualde, que casó en 1773 con la palaciana de Jaureguía de Irurita, Teresa Echenique, uniendo así nobleza y dinero, como atestigua su arquitectura, que fusiona

torre bajomedieval y ampliación palacial dieciochesca.

Financiar la renovación arquitectónica de la casa solar o su construcción de nueva planta fue para los emigrantes una constante que se inició fundamentalmente a finales del siglo XVII y que transformó a lo largo de la siguiente centuria de manera extraordinaria muchas localidades navarras de Bértiz Arana, Cinco Villas y, sobre todo, el valle de Baztán, modificando radicalmente su aspecto, aunque los ejemplos salpican toda Navarra con Pamplona a la cabeza. Los siglos XIX y XX dejaron ejemplos más puntuales, si bien introdujeron lenguajes arquitectónicos novedosos. El enriquecimiento de la vivienda familiar se remató nutriéndola con destacados muebles y ajuarés. En ocasiones, los emigrantes enviaban el dinero con el que costear su compra, aunque no faltaron los objetos remitidos desde sus destinos. Así, hemos constatado la presencia de mobiliario llegado de Francia, Inglaterra, Holanda, Barcelona, Valencia o Salamanca, así como de tierras lejanas, como los escritorios de China que había en la casa de José García de Salcedo de Milagro. De la misma manera llegaban porcelanas, como los tibores orientales que recibió desde Madrid M.<sup>a</sup> Antonia Goyeneche, o la vajilla de la Compañía de las Indias orientales que poseía el conde de Repáraz con sus armas. Muy habitual fue la remisión de piezas de plata con las que vestir la mesa, el tocador, el escritorio o iluminar la casa. No en vano, se apreciaban por su valor económico, pero también este consumo suntuario tenía una gran capacidad de representación y resultaba una extraordinaria vía de exhibición y ostentación ante la sociedad. Un ejemplo paradigmático lo hallamos en la casa que José de Armendáriz y Perurena, marqués de Castelfuerte, ordenó levantar en Pamplona a su hermano y heredero Juan Francisco. Siendo virrey del Perú entre 1724 y 1736, desde Lima no solo remitió nutridas

remesas monetarias que permitieron una magna construcción, sino que desde allí envió abundantes y relevantes piezas, como escenográficos talleres y otras más exóticas como una lengua de sierpe engastada en oro. Otro tanto hizo Sebastián de Eslava, virrey de Nueva Granada entre 1740 y 1749, que, de regreso a España e instalado en Madrid, no solo financió la construcción de la nueva casa familiar en Pamplona, sino que regaló a su sobrino y heredero, Gaspar de Eslava, marqués de la Real Defensa, muebles, piezas de plata, joyas e incluso una carroza grande con sus armas pintadas que llegó desde la Corte y posiblemente se corresponde con la conservada en el palacio Guenduláin. Conjuntos de piezas argénteas fueron trasladadas igualmente desde la Villa y Corte por Miguel de Arizcun, marqués de Iturbieta, a su casa solar, Arozarena de Elizondo, y también trajo consigo a la casa Goyenechea de Ordoqui (Arizcun) Juan Tomás de Goyeneche en su regreso definitivo a su tierra.

Las profundas convicciones religiosas de la sociedad del Antiguo Régimen, prolongadas también posteriormente en el ámbito navarro, propiciaron que no pocos emigrantes quisieran dejar una huella material en su comunidad de origen a través de variadas obras pías y de beneficencia, a las que se unieron las ayudas aportadas para la construcción o reforma de las parroquias donde habían recibido las aguas bautismales, sin que faltaran fundaciones conventuales que situaban bajo su patronato. Entre los numerosos casos del siglo XVIII sobresale la figura de Martín de Elizacoechea, obispo de Durango y Valladolid de Michoacán, quien sufragó desde la Nueva España la nueva parroquia de San Andrés de Azpilcueta, erigida entre 1750 y 1752, cuyos retablos acogieron esculturas llegadas de Madrid y salidas de las gubias del mejor escultor del momento, Luis Salvador Carmona, a quien los navarros residentes en la Corte solicitaron otros bultos destinados a otros tantos

templos. Otras parroquiales que recibieron ayudas de emigrantes en aquella centuria fueron las de Irurita, Lesaca, Ciga, Maya, Narvarte, Aranaz, Huarte-Pamplona, Enériz, Gaztelu, Eulz, las capillas de San Fermín y de la Virgen del Camino en Pamplona, y la capilla de Santa Ana en Tudela. Esta promoción artística y devocional se prolongó durante los siglos XIX y XX, destacando la figura de Braulio Iriarte, que colaboró en la nueva parroquia de Elizondo, o Antonio Aróstegui, con cuya ayuda llegada desde Buenos Aires se hizo posible un nuevo templo en Garralda, inaugurado en 1916.

Por su parte, entre los conventos financiados por emigrantes navarros podemos destacar el de agustinas recoletas de Pamplona, que se erigió merced al patrocinio de Juan de Ciriza, marqués de Montejaso, secretario de Felipe III, a partir de 1631, o el de concepcionistas recoletas de Tafalla, fundado en 1667 gracias a las últimas voluntades de María de Turrillos, viuda de Carlos Martín de Mencos y Arbizu, gobernador y capitán general de Guatemala. En 1736, Juan Bautista Iturralde, asentista, ministro de Hacienda de Felipe V, y su esposa Manuela Munárriz, marqueses de Murillo, patrocinaron el convento de clarisas de Arizcun, sumándolo al colegio seminario de San Juan Bautista que acababan de erigir en Pamplona. Otros cenobios levantados gracias a los caudales amasados por emigrantes fueron el benedictino de la Encarnación de Corella y el de carmelitas descalzas de Lesaca, a los que se unieron los que recibieron ayudas económicas como el de franciscanos de Viana o el de la Enseñanza de Tudela.

No faltaron tampoco los que quisieron plasmar sus devociones a través de sus ayudas a ermitas, basílicas y santuarios, así como sufragando retablos, camarines o capillas, y regalando ajuares de plata y textiles. Entre los conservados destaca el tesoro de San Fermín de Pamplona, que recibió una mitra y un báculo de origen chino remitidos





Parroquia de San Juan,  
Garralda, 1916. Foto Bibiano  
Esparza.



Miguel Jacinto Gambarte, c. 1751. Parroquia de San Pedro, Puente la Reina. Foto Larrión & Pimoulier.



desde México por Felipe de Iriarte en 1765 y un conjunto de bandejas y jarras regaladas por el mencionado marqués de Castelfuerte en 1730, cuya munificencia se extendió a las benedictinas de Corella y a otros templos pamploneses. Dignos de mención son también los conjuntos mandados por Juan José de Fagoaga a Goizueta desde la Nueva España en 1756 y por Juan de Barreneche y Aguirre a Lesaca en 1748 desde Guatemala, prohombres cuya generosidad financió además los monumentales retablos mayores de aquellas parroquias.

Pero no solamente se contabilizan piezas de plata, sino que los emigrantes se hicieron presentes a través de la remisión de sus retratos (el comerciante Miguel de Gambarte, los arzobispos Elizacochea y Pérez de Lanciego, los militares Pedro Ramírez de Arellano, Juan Antonio Zelaya, etc.), y de imágenes de devoción, especialmente novohispanas, como Nuestra Señora de Guadalupe, la Virgen de los Remedios o la Trinidad antropomorfa, salidas de los pinceles de destacados artistas como Juan Rodríguez Juárez y Juan Correa. Estas iconografías fueron también remitidas a sus casas familiares, junto con objetos exóticos o novedosos, bien por su naturaleza, como cocos o piedras bezares, bien por su técnica, como enconchados y lacas. A su vez, la imagen de arzobispos y virreyes navarros quedó plasmada en América en diversas galerías de retratos institucionales.

La impronta de los emigrantes navarros sobre su tierra natal se prolongó durante el siglo XIX y las primeras décadas de la centuria siguiente, centrada ahora en labores filantrópicas a favor de su pueblo y su valle. Dieron gran importancia a la formación de los niños y a la salud y propiciaron en consecuencia fundaciones asistenciales y educativas. La ayuda para la instalación de alumbrado eléctrico, la traída de aguas, la construcción de

frontones, lavaderos, fuentes, abrevaderos, molinos, cementerios, carreteras o escuelas llegó ahora casi exclusivamente de América, especialmente de boyantes negocios desarrollados en Argentina y México, y recaló con fuerza en localidades como Elizondo, Errazu, Elvetea, Oronoz Mugaire, Sumbilla, Leazcue, Beinza Labayen, Beramendi, Murillo de Lónguida, Huarte-Pamplona, Bearin, Huici, Iraizoz, Larrainzar, Viscarret, Aldaz, Arive, Orbaiceta, Garralda o Garayoa.

Todavía hoy, en el imaginario colectivo de buena parte de Navarra está presente la figura del emigrante, fomentada por los recuerdos familiares y las historias locales. Pero sobre todo permanece como una huella indeleble y perfectamente visible gracias a los legados que materializó con su magnanimidad. No obstante, el emigrante no solo aportó a su tierra natal y a su casa. También llevó y extendió por el mundo la imagen de Navarra y su patrimonio inmaterial con la fundación de centros y hogares navarros, a través de los cuales sus descendientes siguen hoy ligados al solar de sus antepasados.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-GÁLLEGO, J. A. *et al.*, *Navarra y América*, Madrid, Mapfre, 1992.
- AZANZA LÓPEZ, J. J., «Aproximación a la arquitectura de los americanos en Navarra (en el centenario del traslado de Bearin, 1904-2004)», *Príncipe de Viana*, 232, 2004, pp. 421-476.
- CARO BAROJA, J., *La hora navarra del XVIII: (personas, familias, negocios e ideas)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969.
- IDOATE ANCÍN, R., *Emigración de la Navarra Atlántica a América en el siglo XIX (1840-1874)*, Pamplona, Caligrama, 2020.
- LARRAZA, M. M. (coord.) *et al.*, *Navarra y el Nuevo Mundo*, Pamplona, Mintzoa, 2016.









LAS ARTES







# AD AETERNUM: TESTIMONIOS DE LA MONUMENTALIZACIÓN MEDIEVAL

CARLOS J. MARTÍNEZ ÁLAVA

**El patrimonio medieval de Navarra es tan rico** que nos permite viajar en el tiempo de manera gratuita y física. Podemos trasladarnos a la Edad Media con la sencillez de quien sale de excursión un domingo por la mañana. Sólo es cuestión de mirar con conciencia lo que nuestros paisajes nos ofrecen. Nos adentramos en el espacio personal e intransferible de un patrimonio *«cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad»* en palabras del Plan Nacional del Paisaje Cultural (2012). Para enriquecer su valor como patrimonio social e identitario debemos hacerlo nuestro, debemos participar en el proceso vivencial de forma activa. Como Fernando Pessoa destacó hace más de un siglo *«vemos y oímos mejor cuanto más amplia e informada sea la inteligencia que hay detrás de nuestro ver y oír»*. De hecho, son nuestra mirada racional y nuestro ser emocional los que confieren personalidad patrimonial a los paisajes. Y protagonizándolos de forma constante, como salpimentando una buena receta, aquí y allí se despliegan testimonios de una monumentalización realizada en piedra a partir de los últimos años del primer milenio.

## LEJANOS ECOS DEL PRIMER MILENIO

Pero centrémonos en los edificios conservados. Los testimonios más antiguos son templos o estructuras defensivas de reducida carga estilística y visual, más relevantes por la documentación que por sus alzados. Se trata de restos diseminados, unos casi perdidos, otros utilitarios, los más muy transformados. San Pedro de Usún, San Miguel de Villatuerta, un par de metros de muralla en Pamplona junto al exterior del claustro catedralicio, elementos diversos de Santa María de Eristáin o Santa Elena de Abaiz, las ruinas del santuario de Arlas en Peralta, modillones de la mezquita de Tudela, un sillar figurado de Abaurrea baja, las ventanas monolíticas de Ujué... El origen de estas construcciones o fragmentos bien puede situarse en el siglo IX.

Un ejemplo paradigmático es la ermita de San Pedro de Usún. La noticia de su consagración es la más antigua de las conocidas en el ámbito del reino de Pamplona. La ceremonia la presidió el año 829 nada menos que Opilano, obispo de Pamplona. Aproximadamente veinte años después, el pequeño cenobio recibió la visita de San Eulogio. Antes de 924, alojó temporalmente a

Monasterio de Leire.  
Foto J. L. Larrión [pp. 312-313].

Pamplona. Las torres de San Saturnino desde la capilla Barbazana. Siglos XIII y XIV.

un enfermo Sancho Garcés I ¿Se corresponde esa imagen histórica con la del edificio que da acceso por el sur a la foz de Arbayún? Completamente aislado sobre el cauce del río Salazar, lo contemplamos hoy como un alargado prisma rectangular, con cubierta de madera a dos aguas. Da la impresión de que en su configuración actual muy poco queda de aquel edificio del primer milenio. Quizá sólo algunas secciones del muro sur, si bien, su fisonomía general y efecto monumental no sería muy diferente al que vemos más de mil años después.

La iglesia de Santa María de Eristáin también conserva relevantes elementos prerrománicos, fechables seguramente ya en el siglo X (muros perimetrales y vanos). Fueron sustancialmente transformados durante la segunda mitad del siglo XII, momento en el que se añadió el ábside semicircular con sus bóvedas. Templo y entorno configuran una verdadera reliquia urbana que nos traslada directamente a los momentos finales del primer milenio. Si lo observamos desde el suroeste, el templo se sitúa en la parte superior de una era que centra la vida de una pequeña población preindustrial. Un *unicum* entre los paisajes antropizados navarros. Próxima a la génesis constructiva de la nave de Eristáin estaría también San Miguel de Villatuerta, excepcional por su escultura monumental (Museo de Navarra) y fechada por inscripción entre 971 y 978.

### MIRAMOS CON MIEDO DESDE LAS ALTURAS

Más allá de templos disgregados o aislados, también del siglo X datan testimonios documentales de un encastillamiento generalizado, motivado por la presión del Califato de Córdoba sobre la teofrontera meridional del reino de Pamplona. El miedo va a movilizar los pocos recursos existentes para urbanizar las escarpaduras y la altura de los cerros. En la crónica de la expedición de castigo



que lideró Abd-al-Rahman III en verano de 924 se dice que «*avanzó por el Desfiladero de los Vascones [...] quemando fortalezas y destruyendo el país, hasta parar en la aldea de Sangüesa, de la que era oriundo el bárbaro Sancho, a quien Dios extirpe, y cuyos edificios fueron destruidos*». Poco después, los cronistas de Al-Andalus distinguen a Ujué como la fortaleza más potente y elevada de la frontera.





Sin embargo, en Ujué no perduran arquitecturas visibles de esa época, salvo los basamentos de los ábsides románicos del santuario. Sí conserva una silueta aguerrida como pocas. Al igual que otros lugares que comenzaron ahora a habitar de nuevo las alturas, Ujué fue ampliando y mejorando sus estructuras defensivas y espirituales con el paso del tiempo. Si paseamos hoy por sus callejuelas percibimos perfectamente el sacrificio que supone para

una población agrícola decidir encastillarse. En líneas concéntricas, el caserío medieval se arracima en la ladera meridional de la montaña, protegido por la sombra y la silueta del recinto defensivo de la parte alta. Ya al amparo de la plataforma del santuario, magnífico en su combinación de primer románico y gótico radiante, intuimos la amenaza que, en cualquier momento, puede aproximarse desde el suroeste.

Santa María de Eristáin desde el suroeste. Segunda mitad siglo x.

El depósito de agua y el muro del antiguo cementerio nos ayudan a situar la desaparecida torre defensiva de la parte norte de la plataforma. Desde el punto de vista funcional se asociaba a la gran iglesia que fortificaba el flanco suroriental del cerro, el más vulnerable y simbólico del encastillamiento. Este mismo patrón constructivo lo podemos seguir en

Gállego. De los ejemplos navarros, el peor tratado por el paso del tiempo ha sido Rocafort, que vio su castillo y seguramente parte del templo románico de Santa María destruidos en 1521 por las tropas castellanas. Como en Ujué, también Gallipienzo y San Martín de Unx han conservado sus magníficos templos, de función y orientación similar, pero no los



Santa María de Ujué. Pasaje perimetral hacia el oeste. Siglo XIV.

otros recintos cuya monumentalización visible, algo más tardía, arranca de los primeros años del siglo XII y se extiende a prácticamente toda la Edad Media. Es el caso de Rocafort (primero Sangüesa, luego Sangüesa la vieja), San Martín de Unx, Gallipienzo o, más tarde, Caparroso. Podemos seguir este mismo proceso en las comarcas cercanas de Aragón, con Sos, Uncastillo o Murillo de

castillos y recintos defensivos. Como otras muchas poblaciones navarras que vieron crecer posteriormente sus caseríos vecinales, los materiales de estos edificios fueron utilizados como cantera, tras perder su valor estratégico.

En la línea de los citados encastillamientos y en su mismo contexto geográfico e histórico, podemos visitar hoy Santa Elena



de Abaiz, despoblado a un par de kilómetros de Lerga. La iglesia se construyó en dos momentos diferentes: el más antiguo, en torno al año 1000, muestra características prerrománicas; el segundo, más pragmático, cubrió la nave con madera a dos aguas sobre arcos diafragma a partir ya del siglo XIII. El primer proyecto tiene también un marcado

ladera por muretes y empalizadas. Al oeste y al sur, el islam; al norte y al este, Leire y las montañas. Sobre el mirador de la torre de Abaiz podemos percibir ecos de un mundo difícilmente humanizado, latente, joven, casi niño, que parecería entonces mísero y frágil ante el esplendor y la riqueza del valle del Ebro.



carácter defensivo. El despoblado constituye un estupendo mirador al Valdeaiibar, que por sus peculiares características nos traslada fácilmente a aquella Navarra nuclear del año 1000. Para ello debemos sustituir las amplias parcelas agrícolas por densas superficies boscosas, las carreteras por caminos y senderos, y las poblaciones del entorno por reducidos enclaves humanos, protegidos sobre la

### **EL CONSUELO DE LA FE Y LA SEGURIDAD**

Muy cerca de allí, a finales del primer tercio del siglo XI, la primera monumentalización románica va a llegar de la mano de la ampliación oriental del monasterio de San Salvador de Leire. También encastillado sobre las estribaciones del Arangoiti, constituye el centro espiritual y político del reino de Pamplona.

Santa Elena de Abaiz desde el oeste. En torno al año 1000.





Sanguesa desde el Sagrado Corazón. Proyecto urbano, siglo XII-XIII.

Y va a protagonizar la vanguardia del cambio. Para los cronistas francos de la época, *«una vez engalanado el mundo entero con la blancura de las iglesias nuevas, llegó un momento, en el octavo año después del milenario de la Encarnación del Señor en que diversos indicios permitieron exhumar varias reliquias de santos que habían permanecido largo tiempo ocultas [...] como si se hubieran entregado a la contemplación de los fieles, para verter en sus corazones un poderoso consuelo»*. En este contexto, Sancho III el Mayor va a peregrinar junto a Roberto II el piadoso, rey de Francia, más allá de Gascuña a venerar la santa reliquia de la cabeza de San Juan Bautista. Es verosímil pensar que en torno al 1020, la idea de cons-

truir un monasterio como los que edificaba Roberto II en Orleáns, animara al rey Sancho a patrocinar en Leire una empresa de empeño hasta entonces desconocido.

El nuevo proyecto ampliaba el templo prerrománico con una nueva cabecera de tres ábsides erigida sobre una iglesia baja, destinada a ser relicario de relicarios. Allí se custodiaría el tesoro más preciado del monasterio: los cuerpos de las mártires Nunilo y Alodia, la osamenta de San Virila y otros restos de santos y mártires. La nueva estructura, ambiciosa *ad aeternum*, incorporaba un pasadizo a los pies de la cripta y bajo la iglesia alta, que permitiría la visita ordenada de los peregrinos. Racionalidad aplicada a los nuevos





tiempos. Todavía hoy podemos asomarnos a ese pasadizo y a través de sus fenestrelas, imaginar el efecto que haría sobre los fieles el resplandor de la arqueta califal de Leire, cofre de las reliquias de las Santas, iluminada por la doble ventana del ábside central de la nueva cripta monumental. La muerte va a monopolizar buena parte de la liturgia y el arte. Nadie deseaba pasar la eternidad de la vida futura en el Infierno. Para evitarlo debían estar en orden con Dios; y para ello, nada mejor que las oraciones de los monjes y la intercesión de los mártires y santos confesores. Conforme avanza el siglo XI, la impronta de Leire proyectará hacia la Navarra nuclear otras iglesias de tres ábsides. Algunas ya las hemos situado

en Ujué o Rocafort. Otras, van a cristianizar antiguos cultos locales en San Miguel de Aralar, con extensión a San Miguel de Izaga y San Esteban de Arriaundi en Larumbe.

Otra institución monástica llegada desde más allá de los Pirineos, los canónigos de San Saturnino de Toulouse, va a colaborar a través de la explotación del priorato de Artajona con la consolidación de la teofrontera meridional. El reino comienza a mirar hacia el sur, no ya con miedo, sino con actitud amenazante. Nos encontramos con uno de los conjuntos monumentales más pintorescos y conocidos de Navarra. El recinto se erige entre 1085 y 1110 como una enorme fortificación que en origen contó con 17 torres prismáticas, de las que más o menos reconstruidas, hoy conservamos 9. En la parte oriental de la parcela una primera iglesia románica estaba ya construida en torno al 1100. A partir del segundo cuarto del XIII será sustituida por el gran templo gótico meridional que hoy podemos visitar.

La progresiva sensación de seguridad junto a la renovada fe en las reliquias y las peregrinaciones favorecerá también la fijación y desarrollo del Camino de Santiago. A partir del siglo XI se convierte en un verdadero río de gentes que van a repoblar las nuevas villas y burgos que jalonan sus sucesivas estaciones. Además la presencia unificadora del mensaje y la liturgia de los monjes de Cluny va a favorecer, por vez primera desde hacía muchos siglos, la unidad contextual de todo el occidente cristiano. Y el lenguaje estilístico utilizado para su consolidación arquitectónica y monumental va a ser el del románico pleno de la catedral de Pamplona, finalizada en torno a 1125. Bajo su impronta, se constata la decisiva monumentalización románica que abarcará el resto del siglo y el primer tercio del XIII, y todavía hoy protagoniza buena parte de nuestros espacios urbanos y rurales. De hecho, se conservan más de 150 edificios iniciados o construidos sustancialmente en este momento. Pero para ese ingente esfuerzo hacía falta fe y mucho, mucho dinero.

## RECURSOS DINERARIOS PARA LA EXPANSIÓN DEL ROMÁNICO PLENO

Más allá del episcopado y el cabildo pamplo-nés, parte del impulso monumental lo van a protagonizar las élites nobiliarias que durante el segundo tercio del siglo financiarán de forma directa o indirecta la construcción de nuevas iglesias especialmente en Valdorba y la Navarra oriental. Este proceso expansivo y costoso no se entendería sin la extensión del reino hacia el sur (Aragón y Pamplona unidos bajo el cetro de Alfonso el Batallador) y la conquista de Zaragoza (1118), Tudela (1119) y el valle del Ebro. A partir de entonces, las jerarquías cristianas que patrimonizarán la conquista van a contar con unos cuantiosos recursos dinerarios que financiarán el renovado esfuerzo constructivo y monumentalizador. Nada es suficiente para garantizar el acceso de las almas de los difuntos al Más Allá. Entre otros, en Valdorba se construyen el Santo Cristo de Cataláin, la Asunción de Olleta, San Pedro de Echano y San Martín de Orisoain; y en otras zonas aledañas, Santa María del Campo de Navascués, San Martín de Artaiz, Santa María de Arce, San Pedro de Aibar, San Martín de Unx o San Adrián de Vadoluengo en Sangüesa. Para entender el proceso, vamos a detenernos en este último edificio.

El lugar de Vadoluengo era propiedad de Fortún Garcés Cajal, noble de origen aragonés muy próximo a Alfonso el Batallador y beneficiario directo de las campañas militares recientemente realizadas sobre el Valle del Ebro. Su amplia capacidad financiera le permitió contratar en la obra de San Adrián a un importante taller que trabajará también en San Pedro de Aibar y San Nicolás de Sangüesa. En 1133, Fortún Garcés y su mujer Toda donan el templo, por la salvación de sus almas, a Santa María de Nájera (entonces perteneciente a Cluny). La misma dinámica se vivirá en otras iglesias de fundación particular como el citado de San Nicolás en la misma

Sangüesa o Cataláin en Valdorba. Con el tiempo, la mayor parte de los templos ahora erigidos por iniciativa nobiliaria bien se transformarán en parroquias como Eristáin, Olleta, San Pedro de Aibar o San Martín de Unx, bien pasarán a estar gestionados por cofradías como Echano o Eunate.

Paradójicamente, esta efervescencia constructiva contribuirá en el sur a la desaparición de otra monumentalización anterior, la protagonizada por las sinagogas y las mezquitas y demás elementos característicos de la arquitectura islámica. Es muy significativa la sustitución de la mezquita mayor de Tudela por la colegiata de Santa María, más tarde catedral de Tudela. De hecho, ya a fines del siglo XII se va a fijar una imagen de Tudela perfectamente visible todavía hoy. Si observamos el centro histórico de la ciudad desde el otro lado del Ebro, al norte del gran puente, la silueta de la urbe distingue los testigos monumentales de La Magdalena, en primer término, y de la catedral de Santa María en el centro. La imagen monumental de las culturas islámica y judaica queda reducida a los planos de zonas de Tudela, Estella y otras poblaciones del sur. Paradójicamente, podemos escuchar ecos de esa arquitectura islámica en los interiores del Santo Sepulcro de Torres del Río, con su cúpula califal, o de Santa María de Eunate, con los lucernarios de inspiración andalusí.

## AD AETERNUM, DE LAS CIUDADES A LOS PUEBLOS

En el último tercio del XII, los grandes monasterios compartirán ímpetu constructivo con las ciudades, que transforman y enriquecen sus estructuras urbanas con proyectos parroquiales de un empeño y ambición casi utópicos. En torno al 1200 se está trabajando en al menos una veintena de grandes iglesias de tres naves. De hecho, veremos obras abiertas durante cien o doscientos años y templos que nunca llegarán a concluirse. Hay que tener



en cuenta que las dotaciones parroquiales urbanas eran financiadas principalmente por las aportaciones de vecinos y vecinas, progresando en función de la situación económica y demográfica del barrio.

Como ejemplo de efervescencia monumental, fijémonos especialmente en Estella. Caminando por la antigua rúa de Peregrinos vemos el Santo Sepulcro, Santo Domingo sobre ella, a su lado Santa María Jus, San Pedro de la Rúa con las dos alas de su claustro, el antiguo palacio real en frente y, ya saliendo hacia Irache, Nuestra Señora de Rocamador; al otro lado del río se erigieron primero San Miguel y luego San Juan y San Pedro de Lizarra, estas dos casi completamente góticas. Estella es nuestra capital medieval.

También en el siglo XII se van a articular desde el punto de vista urbano Sangüesa, Puente la Reina o el Burgo de San Saturnino de Pamplona. En las dos primeras, el protagonismo de un puente y del Camino de Santiago dan sentido a toda la configuración urbana, tanto entonces como hoy. Así lo podemos comprobar si observamos Sangüesa desde las alturas del Sagrado Corazón.

En Pamplona, también destacan entre el caserío moderno los «tocones» o cerros testigo medievales de la catedral de Santa María, San Saturnino o San Nicolás. Ese *skyline* es especialmente revelador desde las torres de la fachada occidental de la catedral; o desde la terraza con arquerías de la capilla Barbazana. Todavía hoy las torres de San Saturnino compiten con las de la seo, proyectadas, como una sobra o un eco, en los bloques prismáticos del edificio Singular.

Junto a estos grandes edificios, muchos pueblos de Navarra resuelven sus dotaciones parroquiales con una tipología templaria que caracteriza por antonomasia a la iglesia rural. Se trata de un edificio de nave única, con cabecera semicircular (en ocasiones testero plano) y bóvedas de cañón apuntado (muy pocas con tramos de crucería), con torre (normalmente posterior) o espadaña a los pies.

Esa dotación, con muchos siglos a sus espaldas, es la que conservan hoy. De hecho, se han censado más de doscientos edificios conservados en la actualidad y procedentes de los siglos XIII y, en menor grado, XIV. La última monumentalización medieval. La más densa y la más persistente, *ad aeternum*.



San Martín de Orísoain desde el este. Siglo XII.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., *El arte románico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.
- GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M., *Enciclopedia del Románico en Navarra*, 3 vols., Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, 2008.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., «El paisaje monumental: un blanco manto de iglesias», *Signos de identidad histórica para Navarra*, I, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 289-312.







# EN EL MEDIEVO: LO TRASCENDENTE SE HIZO PIEDRA, MADERA, COLOR, ORO Y PLATA

ALEJANDRO ARANDA RUIZ

Patrimonio Cultural

Arzobispado de Pamplona y Tudela

**La imagen y el signo han sido dos polos** de una tensión que ha llenado secularmente las artes figurativas. Los siglos del Románico supusieron, tras la querrela iconoclasta de la Alta Edad Media, una verdadera eclosión de imágenes. Las centurias del Gótico, tras la reacción cisterciense, supusieron una floración sin precedentes.

La doble funcionalidad cultural y catequética de las imágenes en el Medioevo determinará su emplazamiento dentro del templo, que se va a convertir así en *Domus Dei* y en *Biblia pauperum*. Dentro del ámbito sagrado, los soportes de los que se va a servir la iconografía son tres.

En primer lugar, se sitúa la escultura monumental, realizada en piedra y que asociada a la arquitectura va a dotar a esta de contenido iconográfico y simbólico.

En segundo lugar, se encuentra la imaginaria o la escultura exenta. Destinada al culto y realizada en su mayoría en madera, no faltan excepcionales ejemplares recubiertos de plata, así como esculturas labradas en piedra, alabastro, cobre o plata. Dentro del terreno escultórico, van a tener un lugar destacado los sepulcros, los cuales se abordan en otro capítulo de esta misma obra.

Por último, cabe hacer mención a otro tipo de soportes que, salvo excepciones, no hacen

su aparición en Navarra hasta el período del Gótico. Nos referimos a las pinturas murales y a los retablos.

## LA ECLOSIÓN DEL ROMÁNICO

### **La escultura monumental. Lugares para el aprendizaje y la reflexión: portadas y claustros**

El proceso de construcción de grandes portadas en Navarra comienza hacia 1112-1127 con la portada occidental de la catedral románica de Pamplona, obra del maestro de la catedral de Santiago de Compostela Esteban y su taller, que traerán a estas tierras el repertorio formal y el estilo compostelano y del Languedoc. A ella seguirá, hacia 1120-1135, la portada occidental de Leire.

Al último tercio del siglo XII, edad de oro de la escultura monumental románica navarra, pertenecen las portadas de Santa María de Sangüesa, labrada por dos talleres de procedencia borgoñona y aragonesa, y la de San Miguel de Estella, con influencias de Silos y Armentia. Del foco tudelano destacan las soberbias portadas de San Nicolás y de la Magdalena en la capital.

Al tratarse del punto de acceso al templo, las portadas se convierten en un poderoso

Retablo de la Virgen de la Esperanza de la catedral de Tudela, obra de Bonanat de Zahortiga de hacia 1412. Foto J. L. Larrión.

medio para catequizar y educar al pueblo en determinadas verdades de fe y principios morales. Conforme a la espiritualidad imperante, los temas de carácter escatológico van a ser los predominantes, con un protagonismo indiscutible de la Segunda Venida y/o del Juicio Final. En consecuencia, los tímpanos mostrarán la iconografía de la *Maiestas Domini*, Cristo en posición sedente, dentro de una mandorla (San Miguel de Estella y Magdalena de Tudela) y acompañado del Tetramorfos (Santa María de Sangüesa, San Miguel de Estella, Magdalena de Tudela). Excepcionalmente Cristo será humanizado como Cristo de las Llagas (Santa María de Sangüesa) o reemplazado por una Trinidad *Paternitas* (San Nicolás de Tudela). Todos estos temas son reforzados por representaciones de los profetas que anunciaron la venida del Salvador (San Miguel de Estella y la Magdalena de Tudela), episodios veterotestamentarios que prefiguraron el Juicio (Sangüesa), escenas de la vida de Cristo alusivas a la Encarnación o a la Redención (Sangüesa, San Miguel de Estella), episodios de la vida de santos que muestran el camino de la salvación (San Miguel de Estella) y el destino final de bienaventurados y condenados (Sangüesa). Con finalidad moralizante, se introducen representaciones simbólicas del mal y de pecados y castigos, con especial énfasis en la lujuria y la avaricia (Sangüesa, San Miguel de Estella, la Magdalena de Tudela).

En lo que atañe a los claustros, el primero de todos ellos es el desaparecido de la catedral de Pamplona (1127-1137/1142), cuyas labores escultóricas fueron comandadas por un excelente artista formado en Toulouse. A continuación, destaca el claustro parroquial de San Pedro de la Rúa de Estella, realizado hacia 1200 bajo la dirección de un maestro principal, posiblemente Martín de Logroño, con influencias de Silos. Finalmente, cabe mencionar el claustro de la catedral de Tudela (1180/1186-1200), comenzado por el maestro del capitel de las Tentaciones del Pórtico de la Gloria de Santiago y continuado por otros maestros de influencia aragonesa.

El tamaño de los claustros y su función específica como lugares de clausura canonical o de entierro, va a propiciar el desarrollo de vastos y

Portada occidental de la iglesia de San Salvador de Leire, hacia 1120-1135. Foto J. L. Larrión.















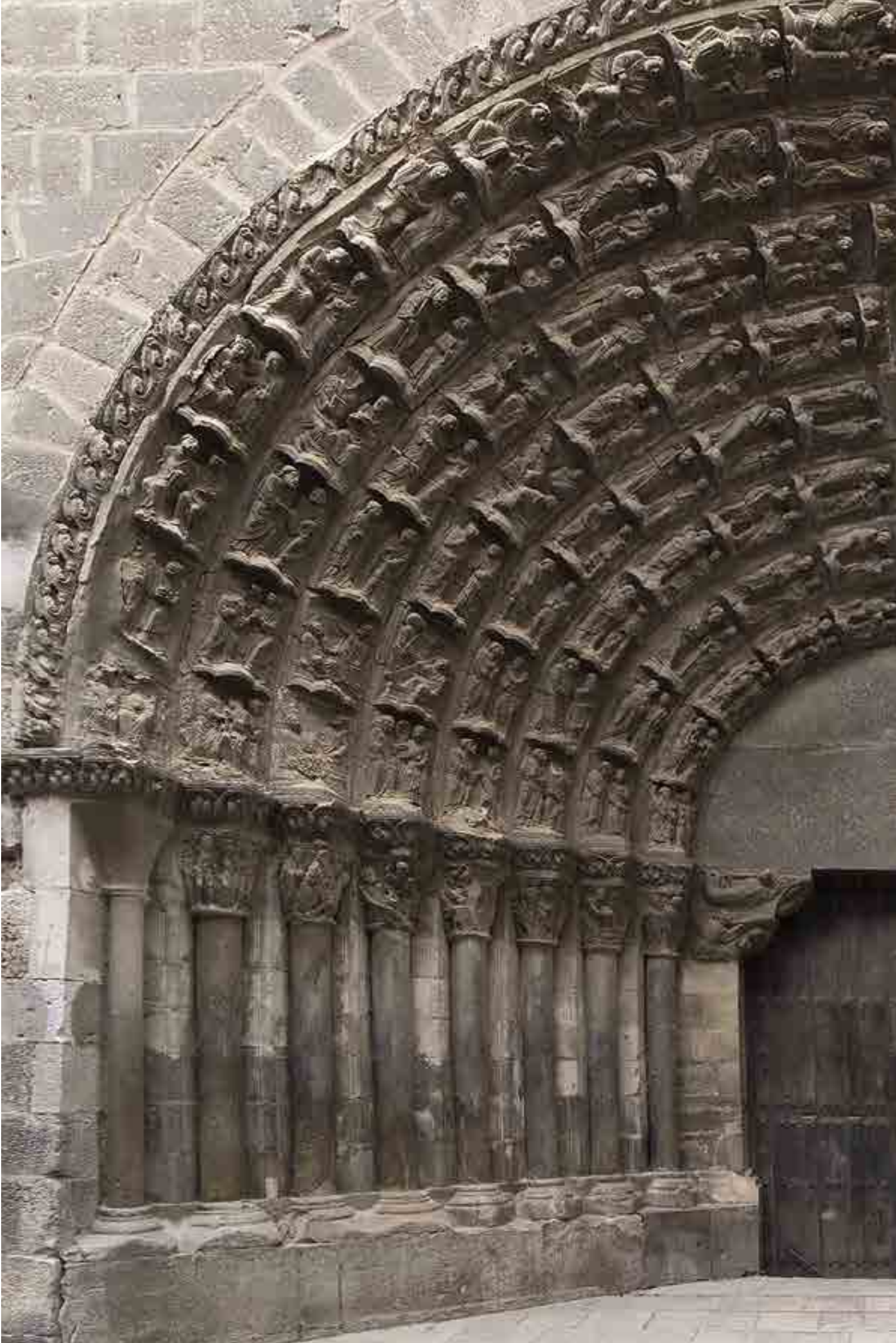
complejos programas iconográficos, determinados en ocasiones por el promotor de la obra. Y es que, salvo en el claustro de Estella, el acceso restringido a estos espacios hará que los temas en ellos representados estén destinados principalmente al estamento eclesiástico, mucho más culto que el pueblo llano. No extraña encontrar, por tanto, iconografías poco usuales, como en Pamplona, donde se podía contemplar la historia de Job, Jesús ante el sanedrín o la Magdalena anunciando la Resurrección a los apóstoles. En el caso de Tudela, se identifican el ciclo de la infancia, vida pública, Pasión y Glorificación de Cristo, así como episodios de la vida de la Virgen y de mártires. La iconografía se completa con representaciones decorativas y simbólicas, como las parábolas del sembrador y la cizaña, la del rico Epulón y la reprensión de Cristo a los fariseos.

#### **La imaginería. Focos de devoción: vírgenes y crucificados**

En el Románico la iconografía mariana por excelencia es la de la *Sedes Sapientiae* o Trono de Sabiduría. Al igual que sucede con las representaciones de Cristo en majestad, la Virgen y el Niño no son representados como seres humanos; María es un mero trono para su Hijo, representado no como niño, sino como Dios, la Suprema Sabiduría. Esta deshumanización se manifiesta a través de las actitudes hieráticas de los rostros, la incomunicación entre los personajes y la rigidez de las posturas. La Virgen de Irache, labrada hacia 1145 por el orfebre Rainalt, y su copia, Santa María la Real del Sagrario de la catedral de Pamplona, son los mejores ejemplos de esta iconografía. Cubiertas ambas por láminas de plata, las dos servirán de arquetipo para las tallas de Villatuerta, Ujué, Berriozar, Aldaba, Echálaz o Rocamador. Una variante de la anterior iconografía introduce cierta humanización por medio del gesto de María de sujetar al Niño por la espalda colocando su mano en el hombro o brazo del Hijo o haciendo el ademán de protegerlo. La Virgen de Jerusalén de Artajona –excepcionalmente realizada en cobre y esmaltes– y las tallas de Zurucuáin, de Nuestra Señora de

Portada de la iglesia parroquial del San Miguel de Estella, hacia 1180-1190. Foto J. L. Larrión.





Portada del Juicio de la catedral de Tudela, c. 1220-1230.





Cataláin y de la antigua titular de la catedral de Tudela son elocuentes testimonios de ello.

Los crucificados también participan de esta deshumanización. Tallas como la del Santo Sepulcro de Estella o la de Cizur Mayor muestran un Cristo vertical y frontal que adopta una postura rígida y muestra una anatomía geométrica y antinatural. Clavado con cuatro clavos, la imagen de Jesús suele vestir una perizoma que llega a cubrir parcialmente las rodillas. Tampoco en la cruz Cristo se apea de su condición de Dios, tal y como lo atestigua la corona real con la que se toca en los ejemplares de Caparros, Pitillas y Torres del Río, esculpidos en los años treinta del siglo XIII.

### Las artes suntuarias

El frontal de esmaltes del santuario de San Miguel de Excelsis en Aralar es, junto con el evangeliario de la colegiata de Roncesvalles, uno de los escasos ejemplos de mobiliario litúrgico románico que ha sobrevivido hasta nuestros días. Obra cumbre de la esmaltería europea, el frontal debió de realizarse, según Fernández-Ladreda, para la catedral de Pamplona entre 1175 y 1185, pudiendo ser su promotor el obispo Pedro de Artajona y sus artífices artistas comandados por un maestro de Limoges.

## LA FLORACIÓN EN LOS SIGLOS DEL GÓTICO

### La escultura monumental

El tema del Juicio Final va a seguir teniendo una presencia importante en las portadas de este período, aunque con novedades que evidencian el avance del nuevo estilo. En la portada del Juicio de la catedral de Tudela (1220-1230) condenados y salvados ya no son representados como una masa informe, sino perfectamente individualizados y organizados conforme a sus pecados y estamento social. La portada de la iglesia de la Virgen de

Legarda (1260-1270) la protagoniza el Cristo de las Llagas, rodeado de las *arma Christi*, junto a María y san Juan. Similar iconografía muestra la portada de San Saturnino de Pamplona (1330-1335), aunque con particularidades, como la de incorporar en las claves de las arquivoltas un Cristo resucitado, una Trinidad Trono de Gracia y un Calvario.

Por otro lado, cobrarán especial importancia los episodios y escenas de la vida de la Virgen, asociados al furor mariano que se vive en la Baja Edad Media. La Dormición de María y el ciclo completo de su Glorificación lo encontramos en las portadas del Amparo (hacia 1320) y de la Preciosa (hacia 1330) de la catedral pamplonesa. En el mismo templo, ya hacia 1425 y 1429, aparece nuevamente el tema de la Coronación de la Virgen, esta vez en la portada del crucero septentrional. La Virgen con el Niño, entronizada y coronada, protagoniza el tímpano de la portada de Santa María de Olite (1260 y 1320) de la que, además es titular. Otros templos también dedicarán sus portadas al titular, como San Saturnino de Artajona (1290-1300), en donde el tímpano acoge diferentes escenas del martirio de este santo. La Crucifixión también será un motivo iconográfico especialmente apreciado, como se comprueba en las portadas del Arcedianato de la catedral iruñesa (hacia 1320) y en la del Santo Sepulcro de Estella (1340).

Respecto a los claustros, será el de la catedral de Pamplona (1280-1335) el que mejor refleje los cambios producidos en la mentalidad del momento. En un pleito de 1311 se hacía referencia a su construcción como «la sutil y suntuosa obra del claustro, que para alabanza de la bienaventurada Virgen María se ha comenzado en la iglesia de Pamplona». Pues bien, junto a la temática religiosa, cobrarán especial importancia la profana, inspirada en la literatura y en las fábulas de la antigüedad clásica. Como fruto de la reconciliación con la naturaleza que se experimenta durante el Gótico, las claves acogerán los vientos y los meses del año. Estos mensarios también







tuvieron cabida en otros soportes, como en los frontales de Eguillor, Góngora y Arteta (segundo cuarto del siglo XIV) o en las pinturas murales de la parroquia de Ardanaz de Izagaondoa (1354-1361).

### **La imaginería. Nuevas formas y tipos para nuevos tiempos**

No es hasta finales de los años setenta del siglo XIII cuando las imágenes marianas comienzan a incorporar el nuevo estilo a partir de un arquetipo perteneciente a un templo destacado. En este caso, serán la desaparecida titular de la catedral de Burgos, Santa María de Sangüesa y Nuestra Señora de Roncesvalles –estas dos últimas forradas de plata– los modelos más difundidos. Aunque con diferentes variantes que indican una evolución, del modelo burgalés derivan tallas como las de Los Arcos, Fitero, Mendigorriá, Santa María de Olite o el Puy de Estella –forrada de plata–. Al segundo modelo se adscribirán algunas como las Zuazu, Roncal o Urzainqui. Por su parte, la excepcional talla de Roncesvalles, importada de Toulouse, servirá de ejemplo, entre otras, a las vírgenes de Janáriz, Turrillas y Olaz Subiza.

Respecto a los crucificados, los más antiguos, como el de Barásoain (segundo tercio del siglo XIII), participan todavía de las características de los Cristos románicos, aunque este incorpora ya la novedad de los tres clavos. Las tallas de Nagore, Cáseda, Peña (último tercio del siglo XIII), Otazu y Sansoáin (primer tercio del siglo XIV) introducen avances como una anatomía menos geometrizable, un tratamiento más realista de los paños y el empleo de la corona espinas. El Crucificado de Puente la Reina (1315-1320), de filiación italiana, es la primera representación en Navarra de un Cristo doloroso, del que posteriormente surgirán otros ejemplares, como el de Aibar.

El extraordinario desarrollo que experimenta el culto a los santos se manifestará en la multiplicación de imágenes con función

cultural. Una de las más antiguas, hoy en paradero desconocido, es la de san Pedro de Erdozáin (segundo tercio del siglo XIII). Tal y como sucede con el resto de la escultura, partiendo de los precedentes establecidos en el Románico, las representaciones evolucionarán hacia un mayor naturalismo. Entre 1276-1387 se sitúan las magníficas tallas en madera policromada de san Pedro de Sansol, Santiago y san Bartolomé de la parroquia de Santiago de Puente la Reina y el antiguo titular de Santiago de Sangüesa, realizada en piedra. Al genial artista Jean Lome y a su círculo se vinculan, ya en el primer tercio del siglo XV, las imágenes de san Sebastián de Tafalla, de Santiago en Olite o de san Jorge en San Miguel de Estella.

### **La ampliación de los soportes: pintura mural y retablos**

A la escultura monumental y exenta se van a sumar en el Gótico la pintura mural y los retablos que, vistiendo el interior de los templos, van a contribuir al esplendor del culto divino y a la edificación de los fieles.

La pintura mural, cuyos primeros ejemplos se encuentran en Artaiz (primera mitad del siglo XIII), arranca dependiente de fórmulas neobizantinas. En el siglo XIV la pintura mural discurre a través de dos corrientes estilísticas: el gótico lineal pleno y la corriente italogótica. A la primera pertenecerán excepcionales conjuntos, como las pinturas murales de San Salvador de Sangüesa y las realizadas por Juan Oliver en el refectorio de la catedral de Pamplona, Ororbia, Olloki o el Crucifijo de Puente la Reina. A los seguidores de Oliver y a la escuela de Pamplona se adscribe el Árbol de Jesé del claustro catedralicio. Por su parte, la corriente italogótica tendrá un excelente ejemplo en las pinturas del sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin de la seo iruñesa.

En lo que respecta a la iconografía, por su carácter de punto focal de la iglesia, tendrán especial interés las pinturas de los paramentos y bóvedas de los ábsides en los que, como en las portadas, habrá una predilección por temas



vinculados a la Segunda Venida de Cristo y/o al Juicio Final. En Artaiz sus pinturas debían de estar protagonizadas por un Pantocrátor acompañado del Tetramorfos. En San Saturnino de Artajona, el Juicio lo presidía el Cristo de las Llagas con las *arma Christi*, el de San Salvador de Sangüesa una Trinidad Trono de Gracia y el del sepulcro de Sánchez de Asiáin un Dios Padre en una mandorla con María y Cristo.

Las vidas de los santos también estarán presentes, como la de santa Ágata en Oloki o la de san Martín en Ekai. También el Crucificado va a tener su importancia como se aprecia en el mural del refectorio de la catedral de Pamplona y en el Árbol de Jesé del claustro. Asimismo, la heráldica va a ocupar un lugar destacado en el primero de ellos. En este sentido, el Gótico va a suponer un momento de esplendor de los emblemas heráldicos que, pintados o esculpidos, aparecen en edificios, esculturas exentas, murales o retablos. Como señalan Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, la incorporación de armerías a esta clase de obras buscaba asegurar la memoria personal, reivindicar la propiedad o patronato de un lugar, exaltar un linaje, prestigiar una persona o institución o simplemente seguir determinados gustos artísticos.

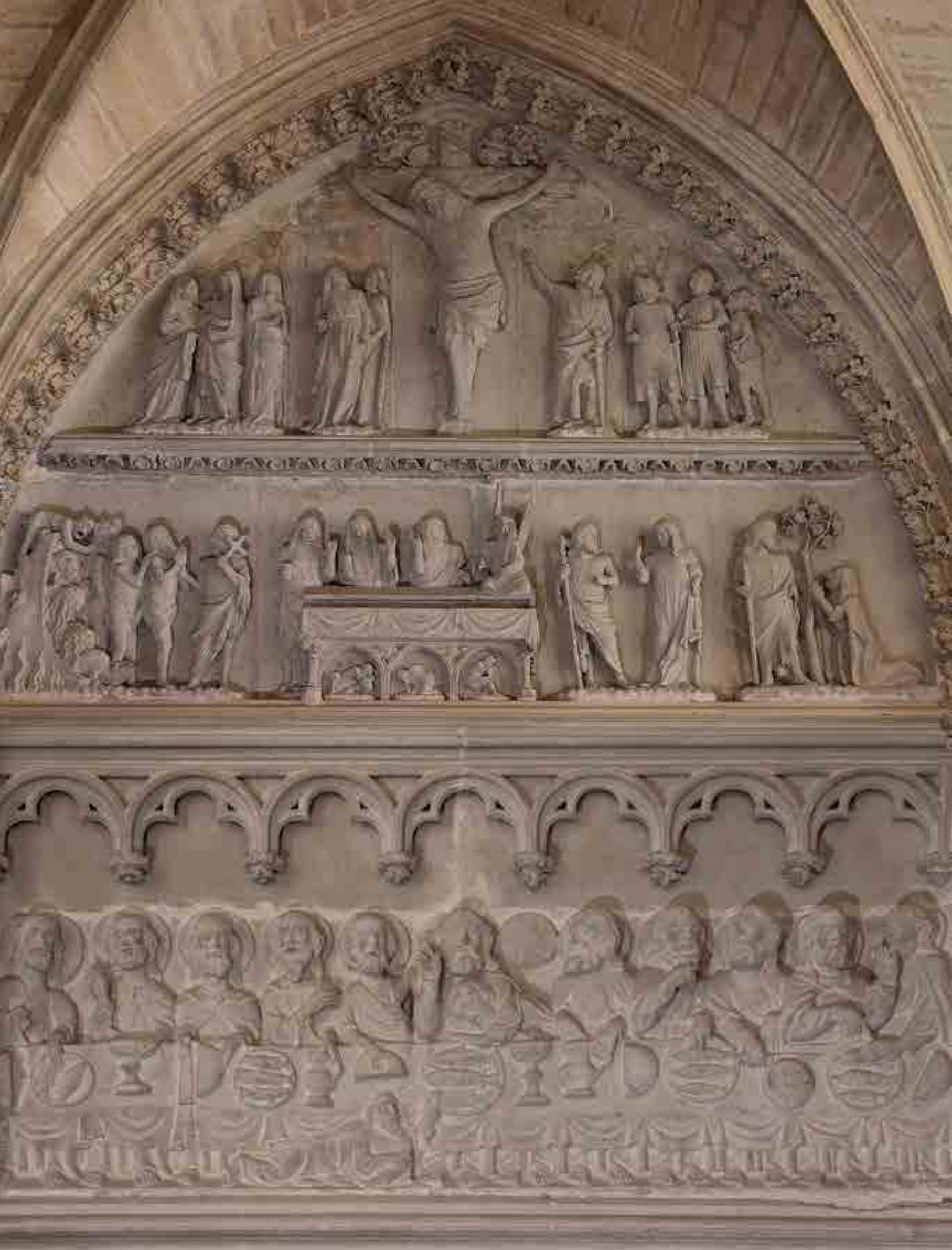
Finalmente, el Gótico va a conocer un gran desarrollo de una de las piezas de mobiliario litúrgico más importantes: el retablo. Se trata de retablos con mazonería de exquisitas arquitecturas de madera dorada que enmarcan representaciones pictóricas, siendo en ocasiones el titular una imagen de bulto. De este modo, los primeros retablos corresponden a los de san Nicasio y san Sebastián y al de la Santa Cruz de la parroquia de San Miguel de Estella, realizados hacia 1402 y 1416. A estos retablos siguen otros, también en la primera mitad del siglo xv, como los de santa Catalina y el de la Virgen de la Esperanza de la catedral de Tudela, este último obra de Bonanat Zahortiga. Los ejemplares más espectaculares pertenecen al llamado Gótico hispano-flamenco, desarrollado a partir del segundo tercio del siglo xv y entre los que cabe mencionar el retablo mayor

de la catedral de Tudela, obra de Pedro Díaz de Oviedo de hacia 1487, y los retablos de la Duda de santo Tomás y del Cristo de Caparroso de la seo pamplonesa, realizados hacia 1507. De cronología similar son los retablos de la Visitación de Los Arcos y de los santos Juanes de Muruzábal.

En lo concerniente a su iconografía, existe la tendencia a colocar en el banco escenas de la Pasión, costumbre que se irá afianzando conforme avance el siglo xv (retablos de la Santa Cruz de San Miguel de Estella, de la Virgen de la Esperanza y mayor de la catedral de Tudela y Duda de santo Tomás de la catedral de Pamplona). Por su parte, la calle central del retablo se dedica al titular, siendo habitual colocar en el ático un Calvario (retablos de santa Catalina y de la Virgen de la Esperanza de la catedral de Tudela, san Marcos de Santa María de Cascante). En otras ocasiones el ático acogerá otras iconografías, como una Coronación de la Virgen en el retablo de la Duda de santo Tomás de Pamplona o un san Blas en el de la Visitación de Los Arcos. Las calles laterales se destinarán a la vida del titular (retablo de la Santa Cruz de Estella, mayor de la catedral de Tudela) o a las de otros santos, solas o acompañadas de episodios de la vida de Cristo o de la Virgen (retablos de santa Catalina y de la Virgen de la Esperanza de Tudela y de san Miguel de Barillas). Las representaciones aisladas de santos, solos o por parejas, también son frecuentes, reflejando las devociones de mayor popularidad del momento (retablo de los santos Juanes de Muruzábal).

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAGONÉS, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (dir.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (dir.), *El arte románico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.





# NAVARRA: ESPEJO DE UNA CATEDRAL

CLARA FERNÁNDEZ-LADREDA

Universidad de Navarra

**Sin duda la característica más peculiar** del rico y variopinto repertorio del arte medieval navarro, a lo largo de sus dos grandes etapas –románica y gótica–, sea su estrecha dependencia de un mismo monumento: la catedral de Pamplona.

Esta situación, que supone un fenómeno único dentro del panorama hispánico, fue posible por una conjunción infrecuente de circunstancias. En ambos periodos, en el complejo catedralicio, se realizaron obras –en el románico el templo, el claustro y la imagen titular, y en el gótico el claustro y las dependencias canónicas–, que fueron pioneras en la introducción de nuevas fórmulas estilísticas en el reino –el románico pleno en el caso de las tres primeras, y el gótico radiante en el de las dos últimas– y tuvieron un alto nivel cualitativo, rasgos que las convirtieron en focos de atracción y modelos dignos de imitar. Además, en torno a las respectivas canterías, se formaron y aglutinaron grupos de artistas, que –finalizada la empresa catedralicia– estuvieron a disposición de los promotores locales para aplicar los esquemas pamploneses, aunque fuera con sus correspondientes simplificaciones y mermas de calidad.

Como acabamos de indicar, durante el románico los puntos de referencia fueron el

templo, el claustro y la escultura de la titular.

El primero fue comenzado por iniciativa del obispo Pedro de Rodez (1083-1115) en el año 1100 y consagrado por su sucesor Sancho Larrosa (1122-1142) en 1127. La dirección corrió a cargo del maestro Esteban, que había trabajado en el monumento más importante del románico hispano –la catedral de Santiago de Compostela– y conocía asimismo el innovador arte tolosano. Como anticipamos, su construcción supuso la entrada del pleno románico en Navarra y su difusión por el territorio, debido a la influencia que ejerció sobre una serie de edificios navarros del segundo cuarto o segundo tercio del XII, tanto en el aspecto arquitectónico como escultórico. Ya que el primero será abordado en otro capítulo de esta publicación, aquí nos ceñiremos al segundo.

Por desgracia contamos con escasos restos. Por una parte, estarían las piezas tradicionalmente conocidas –cinco capiteles, dos ménsulas y tres relieves–, conservados en el Museo de Navarra, y distribuidos entre sala y depósito. Por otra, las tres cestas descubiertas en 2020, que se guardan en el Museo diocesano.

Sin duda las obras más influyentes fueron los capiteles, ya que están detrás de una

Tímpano de la puerta del Arcediano (arriba) y dintel de la puerta del Refectorio del claustro de la catedral de Pamplona. Montaje Elena Aranda.

serie de realizaciones escultóricas de iglesias navarras, a las que sirvieron como fuente de inspiración.

Comenzaremos por uno de los hallados recientemente, pues se trata de una pieza poco conocida, pero de excepcional interés tanto en el aspecto temático como estilístico, y su estado es relativamente bueno. Muestra cuatro figuras femeninas acuclilladas, emplazadas en los ángulos bajo sendas volutas y separadas por una esbelta hoja festoneada hendida flanqueada por caulículos, que ocupa el centro la cara. El rasgo más destacado de estas figuras son las grandes cabezas –conservadas solo en dos casos– proyectadas hacia delante, peinadas con largas melenas agitadas por el viento y cuyas mejillas parecen arañar con las manos. Ha sido copiado de manera bastante fiel en dos cestas de la portada principal de la abacial de Leire y más desvirtuada en las arquivoltas. También se detecta su eco en algunas ménsulas de la iglesia de Santa María del Campo de Navascués, en la que intervino el taller legerense.

Interesa igualmente un capitel, bien conocido, expuesto en el Museo de Navarra, decorado con pájaros picoteándose las patas sobre fondo de hojas lisas en lanceta, enmarcadas por dos tallos rematados en volutas acaracoladas, centrados por hoja festoneada hendida; como detalle curioso cuenta con unos vástagos exentos que unen el dorso de las aves y las volutas, y que acabaran por convertirse en característicos de este taller catedralicio. El motivo de los pájaros –con variantes, como el entrecruce de las cabezas, su sustitución por testas de dragones o el picoteo de motivos vegetales en vez de las extremidades– aparece en diversas obras. Con una apariencia similar lo volvemos a encontrar en Leire, en las cestas de una ventana de la nave y en otra de la portada principal –incluso con el detalle de los vástagos exentos de unión entre dorsos de los animales y volutas–, y en las arquivoltas de esta, y

en Navascués en varios modillones del alero. Con un tratamiento formal bastante distinto, lo vemos en realizaciones posteriores, como las iglesias de Esparza de Galar y Cataláin en Garínoain, e incluso muy tardías, como el pórtico de la de Gazólaz (XIII).

Otro capitel de temática animalista, perteneciente al mismo Museo pero guardado en depósito por su mal estado, presenta en la parte inferior una serie de leones de cabezas voluminosas con fauces entreabiertas, largas patas culminadas en prominentes garras y lomos curvados, en los que se enroscan serpientes cuyas cabezas ocupan la parte superior de las caras, alternando con testas monstruosas colocadas bajo volutas emplazadas en las esquinas; como en el caso anterior está dotado de vástagos exentos que enlazan unas y otras. La misma fórmula en versión más esquematizada la localizamos en una cesta de la portada de Leire y aún más tosca en otra de la ermita de Echano en Oloriz, que mantiene sin embargo el vástago de unión. Una tercera cesta, procedente de la desaparecida iglesia de San Nicolás de Sangüesa y actualmente en la Cámara de Comptos de Pamplona, se aleja más del prototipo. Los leones, pero aislados, se repiten en las arquivoltas de la portada legerense y en varias ménsulas de Navascués.

Un cuarto capitel, expuesto en el Museo de Navarra, combina elementos animales y vegetales, pues desarrolla una decoración a base de un entrelazo de tallos triples, que en ocasiones brotan de cabezas monstruosas ubicadas en las esquinas superiores y culminan en abanicos rematados con botones y otras veces arrancan y terminan en hojas triples vueltas; el conjunto se complementa con medias margaritas y vegetales digitados entreabiertos que rellenan los huecos de los entrelazos. Interpretaciones simplificadas –mediante la eliminación de los motivos de relleno–, pero que acusan aún la dependencia del prototipo pamplonés, las encontramos en una cesta de la portada legerense, en otra de la ventana de





Capitel con figuras femeninas  
procedente del desaparecido  
templo-catedral románica  
de Pamplona. Foto Roberto  
Chaverri.

la capilla interior de San Miguel de Aralar y en dos de la portada de Santa María de Zamarce –si bien la primera ha sustituido las cabezas monstruosas por testas humanas–. Ejemplos más esquemáticos se hallan en cestas del interior de este último templo. Una variante todavía más sencilla –reducida al entrelazo– la localizamos en sendas cestas del interior de la cabecera de la abacial de Irache y de la portada de Gazólaz.

Por último, citaremos un capitel de asunto exclusivamente vegetal, muy bien conservado, descubierto en las recientes excavaciones, que puede verse en el Museo Diocesano de Pamplona. Se cubre con varios niveles de hojas festoneadas y a veces hendidas –que en el caso de las esquinas se curvan mucho hacia afuera–, coronadas por volutas en los ángulos; una vez más se detecta el empleo de vástagos exentos, que enlazan volutas y hojas.

La fórmula, incluso con el típico detalle de los vástagos, se extiende por la Valdorba, donde la vemos en cestas de las iglesias de Cataláin –en el interior–, Olleta, Orísoain –en el interior y en la portada– y Echano –en el interior–. Sin los vástagos y en versión sofisticada, se empleará en el palacio real estellés (fines del XII) –en especial en algún capitel conservado en el depósito del Museo de Navarra–, de donde debió pasar, con el correspondiente descenso de calidad, a otros templos de Tierra Estella, como los de Olejua y Aberin (c. 1200).

Por su parte las dos ménsulas que sustentaban los tímpanos de la portada presentan las típicas cabezas monstruosas, caracterizadas por grandes fauces, pómulos marcados, globos oculares hundidos, arcos supraciliares salientes, orejas a base de orificios, melenas constituidas por mechones en cordón triple

Capitel con figuras femeninas de la portada principal de la iglesia de San Salvador de Leire. Foto Carlos J. Martínez Álava.





terminados en rizos, y garras con tres dedos culminadas en largos uñas.

Una de ellas es androfaga, pues tiene entre sus mandíbulas el cuerpo de un hombre, en el que clava sus grandes dientes triangulares. Probablemente de ella derivan las ménsulas devoradoras de otras portadas navarras, como las de Santa María de Sangüesa, Gazólaz, San Miguel de Estella (1170-1180) y Otazu (c. 1200). El tema del monstruo andrógago se empleó igualmente en modillones de aleros, como acreditan los ejemplos de Navascués, Arce y Echano. La otra ménsula ha perdido el elemento que sujetaba entre las fauces, por lo que ignoramos si era también andrógaga, pero muestra en cambio una característica boca de pajarita, muy difundida en el románico navarro.

Por su parte el claustro, promovido por el obispo Sancho Larrosa (1122-1142), recibió el impulso decisivo a partir de 1127 –tras la consagración del templo– y debió concluirse hacia 1141. Su anónimo maestro principal acredita una formación tolosana, pero dependiente de una corriente posterior a la que se aprecia en las obras del taller del templo. Conocemos la existencia de trece capiteles dobles, todos conservados en el Museo de Navarra, excepto uno que está en paradero desconocido. Cinco eran historiados, tres expuestos –los de Job, la Pasión y la Resurrección– y dos –el de la Última Cena y uno de asunto no identificado– en depósito por su mal estado, y ocho de temática decorativa –dos que combinan vegetales con figuras humanas, cinco puramente vegetales y uno que fusiona motivos vegetales y animales–, seis en sala, el séptimo en depósito y el octavo desaparecido.

Su influjo se detecta a partir de 1140 y parece más reducido que el las esculturas del templo. Se percibe en los capiteles de la portada de Artaiz, en la que se supone que intervino un artista formado en el mismo taller del claustro, tanto en los asuntos –cesta con tres hileras superpuestas de hojas de acanto–

como en el aspecto formal –plegados a base de dos líneas curvas paralelas, vientres prominentes–. También en los de la de Arce, indistintamente en los ornamentales –entrelazos y hojas en espiral– y en los historiados –ropajes con plegados a base de dobles líneas y ricas orlas–. Se nota igualmente en sendas cestas del interior de la cabecera de Irache: una con dos hileras superpuestas de hojas de acanto, que mantiene incluso los agujeros del trepano de su modelo claustral, y otra con zarcillos inscritos en marcos arqueados.

El románico catedralicio influyó asimismo sobre el panorama artístico navarro a través de la imagen de la titular, Santa María de Pamplona, que pudo ejecutarse a raíz de la finalización del templo catedralicio en 1127, por desgracia algo alterada –las manos y el Niño no son los originales–. Pertenece a la variante de la iconografía mariana conocida como Trono de la Sabiduría y está realizada en madera, forrada de plata, excepto cara y manos que están policromadas. Su característica más definitoria es la compleja indumentaria, integrada por túnica, sobretúnica, manto cerrado y toca, que ostenta en el dorso un original adorno –un nudo del que pende un cabo de tela–. Sirvió de modelo para las vírgenes de Ujué –que mantiene la cubierta metálica–, Berriozar, Aldaba y Echálaz –localidades las tres cercanas a Pamplona–, y quizás para la de Irache.

En el gótico el foco difusor de la influencia catedralicia será el complejo canonical (1280-1335), renovado tras la guerra de la Navarrería, en especial el claustro y más puntualmente la sala capitular –hoy capilla Barbazana– y el refectorio.

En el campo de la plástica, su eco se percibe en un nutrido grupo de obras dispersas por toda Navarra, que figuran además entre las empresas más sobresalientes llevadas en el reino, durante el segundo tercio y aún la segunda mitad del XIV. De hecho –salvo la portada de la iglesia de Santa María de Olite y su derivada de San Saturnino de Artajona–



Santa María de Pamplona,  
titular de la catedral de  
Pamplona.



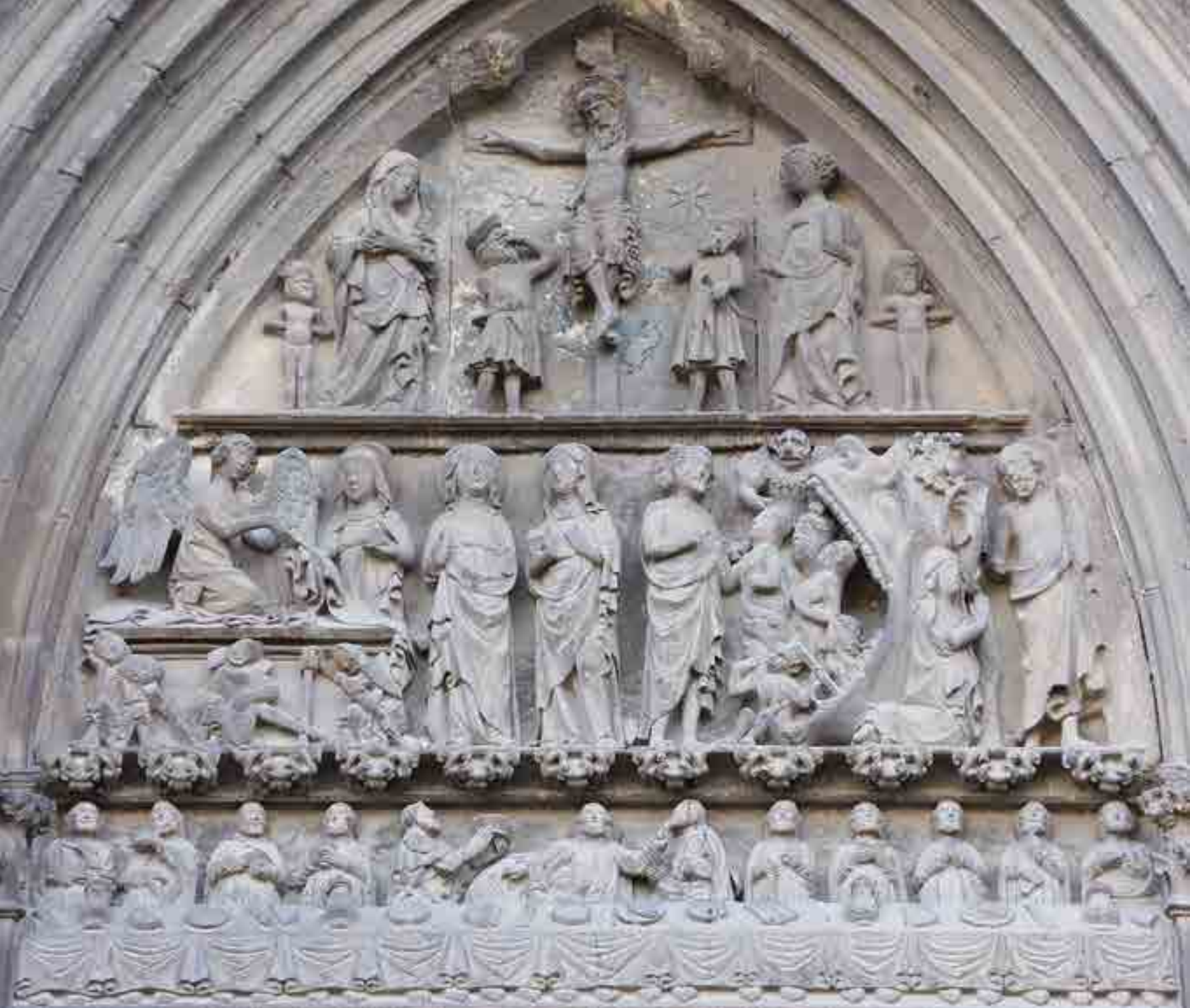
prácticamente todas las realizaciones escultóricas importantes de la centuria tienen vínculos con la empresa catedralicia

Podríamos citar en primer lugar el Hospital de Roncesvalles –hoy colegiata– que institucionalmente estuvo ligado desde sus orígenes a la sede iruñesa, como fundación del obispo de Pamplona, Sancho Larrosa. Su claustro y la aneja sala capitular –hoy capilla de San Agustín–, promovidos por el prior García Ibáñez de Viguria (1327-1346), pretendían emular a sus equivalentes pamploneses. El primero fue destruido por una fuerte nevada en el XVII, pero antiguos escritos nos informan de su filiación y el examen de los restos llegados hasta nosotros –aunque descontextualizados y/o en mal estado– la confirman. Así, la repisa conservada *in situ* en el muro oriental y la escultura de la Virgen sedente pisando un dragón traslada a la capilla de San Agustín remiten al grupo de la Epifanía firmado por Perut del claustro de la catedral e igual ocurre con las dos estatuas que flanquean el acceso al capítulo, inspiradas en el grupo de la Anunciación de las jambas de la puerta Preciosa claustral. En el caso de la sala capitular las coincidencias se reflejan en el uso de la bóveda de terceletes –poco habitual en Navarra– y el empleo como capilla funeraria del promotor.

Por su parte la cantería de la parroquia de San Saturnino de Pamplona parece haberse desarrollado simultáneamente y en paralelo con la catedralicia, con la que mantuvo estrechos lazos Su realización plástica mas relevante, la portada, compartió artífices con la catedral. En efecto, los capiteles –que desarrollan la vida de Cristo–, el tímpano –dedicado al Juicio Final– y las figuras de las arquivoltas pueden atribuirse al autor de las claves de la sala capitular de la seo. Las estatuas de Santiago y san Saturnino –que probablemente en origen estaban emplazadas en los derrames laterales y actualmente se guardan en el interior– se relacionan con Guillermo Inglés, maestro de la segunda fase de obras claustral y responsable de las esculturas de las puertas del Amparo –excepto el tímpano–, el Refectorio –el tímpano solo parcialmente– y el Arcedianato del citado ámbito.



Virgen de Berriozar, titular de la antigua parroquia de Santa María de Berriozar (hoy en la parroquia de San Esteban).



Tímpano de la portada de la iglesia del Santo Sepulcro de Estella.

La monumental portada de la iglesia del Santo Sepulcro de Estella, quizás la más lograda de las creaciones de la plástica navarra del XIV tras las catedralicias, conecta asimismo con el claustro, tanto en el aspecto iconográfico como estilístico. En cuanto al primero, la temática del tímpano es una síntesis de la de sus equivalentes de dos de las portadas claustrales: la del Refectorio –de la que está tomada Última cena– y la de Arce-dianato –de la que derivan las escenas de la Crucifixión y del ciclo de la Resurrección–. En

el terreno formal, resulta evidente que el taller que intervino en Estella se relaciona tanto con Guillermo Inglés –que trabajó en las dos puertas mencionadas– como con el anónimo maestro de la puerta del Preciosa.

En el caso de la nave de Ujué y su pasadizo circundante, una de las grandes empresas artísticas navarras del momento, sus vínculos con la seo pamplonesa se circunscriben al campo iconográfico. Quizás el ejemplo más significativo sea el tímpano de la portada principal, que agrupa una Epifanía –inspirada



en la de Perut del claustro– y una Última cena –basada en la de la puerta del Refectorio–. Pero también en las cestas del interior del templo, y en las consolas y claves del pasadizo encontramos referencias a los capiteles claustrales e, incluso, a ménsulas de la sala capitular.

Finalmente cabe decir que otros edificios menos destacados, pero interesantes, como la ermita de San Zoilo de Cáseda –dependiente del canónigo hospitalero catedralicio y promovida por uno de los titulares del cargo, Pedro de Olloqui– y la parroquial de Cizur Mayor –localidad vecina a Pamplona– experimentaron el ascendiente de la plástica del claustro –como acreditan varios de los capiteles de ambas– y, excepcionalmente, del refectorio –como demuestra una ménsula de Cáseda–.

En el terreno pictórico es evidente que el grueso de la pintura mural navarra del XIV –que ocupa, además, una posición descolante en el panorama europeo– depende de un artista, Juan Oliver, que vino desde el sur de Francia a Navarra probablemente para colaborar en la catedral y cuya creación más importante fue hecha para ese ámbito, aunque actualmente se conserva en el Museo de Navarra: el mural de la Pasión –firmado y fechado en 1335–, que presidía el testero del refectorio, y la complementaria cabeza de Cristo, que decoraba el tímpano de la puerta de acceso al púlpito del lector. Establecido en Pamplona, a partir de sus realizaciones catedralicias y gracias a sus contactos con miembros del cabildo, llevará a cabo a lo largo de la década de 1330 una serie de obras en iglesias de distintas localidades navarras. Así el ciclo de la vida de Cristo de la parroquial de San Julián de Ororbia, recientemente descubierto y cuyo encargo acaso le llegó de la mano de un canónigo, Gonzalo Martínez de Ororbia. También el mural dedicado a santa Ágata de la iglesia de Olloqui, quizás promovido por otro capitular, el hospitalero Pedro de Olloqui. O las pinturas del Crucifijo de Puente la

Reina–repartidas entre el templo y el Museo de Navarra, y muy perdidas–, cuya temática gira en torno a la cruz.

Además, alrededor de Oliver se constituye y articula la denominada «escuela de Pamplona», integrada por una serie de maestros de nombre conocido o anónimos, a los que se vinculan obras dispersas por Navarra, datadas a partir de los años 40. Entre ellos habría que mencionar en primer lugar a Roque, considerado como discípulo de Oliver por las concomitancias de sus creaciones, autor del ciclo de la traslación de las reliquias de san Saturnino de la iglesia del santo en Artajona –hoy en el Museo de Navarra–, que firmó y fechó. Se le adjudica asimismo la escena de entierro, que decora un nicho funerario de la antigua conventual de San Pedro de Ribas –hoy parroquia de Nuestra Señora del Río–, muy perdido. Estaría también Martinet de Sangüesa, cuyo nombre acompaña las representaciones de la Virgen con el Niño y el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos de Ujué, en las que se aprecian influjos de ambos, Oliver y Roque. A ellos se suman una serie de pintores anónimos, como los autores de los murales de Belascoáin, Ecay, Azanza y Olleta –los tres primeros conservados *in situ* y el último trasladado al Museo de Navarra–, en los que se percibe el eco de Oliver, ciertamente desvirtuado por el paso del tiempo o por su carácter popular.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (dir.), MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J. y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *El Arte románico en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2002.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (dir.), MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y LACARRA DUCAY, C., *El arte gótico en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2015.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (coord.), *Enciclopedia del románico en Navarra* (3 vols.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2008.





# LA ATRACCIÓN DE LO DISTANTE: LOS GRANDES MONASTERIOS

LUIS JAVIER FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA

Académico Correspondiente  
Real Academia de la Historia

**Si tratamos de definir el entorno visual y existencial de los navarros, un elemento imprescindible y permanentemente presente es el Cristianismo. No hay pueblo o lugar de Navarra que no cuente con un templo cristiano perteneciente a la Iglesia Católica, que es la forma concreta que ha revestido el Cristianismo en esta tierra. Pero la impregnación general no excluye la presencia de entidades y la existencia de lugares donde se manifiesta de forma más evidente o con mayor peso, como son los grandes monasterios, a la vez instituciones y monumentos que aportan a la sociedad navarra un claro componente religioso. No hay que conceptualizar el monacato como un rasgo diferenciador de Navarra con respecto al contexto español o europeo, sino más bien valorar su plasmación concreta, para mejor entender su magnitud intrínseca y su proyección social.**

A la vez que el Cristianismo emergía y caminaba hacia su libertad en el mundo romano de los siglos III y IV, surgió una tensión existencial en su seno. Su propagación social comportó una vivencia más atemperada de la fe y provocó que quienes deseaban una práctica intensa y fervorosa se retiraran a ambientes aislados, alejados del ruido cotidiano, para lograrla de forma individual o

comunitaria. El alejamiento del mundo por parte de los monjes (anacoretas o cenobitas) no fue un movimiento unidireccional, pues la radicalidad de la vida monástica suscitó la admiración y la atracción del entorno social, que quiso entablar relaciones con el monacato, a la vez que el monacato se hacía presente en la vida social. Esta tensión entre la voluntad de alejamiento y la existencia de profundas relaciones entre la sociedad y los monjes también ha presidido la historia del monacato en Navarra y sigue viva en la actualidad.

## TEMPRANOS MONASTERIOS

Las noticias de la existencia de monasterios en Navarra se remontan al siglo IX. Poco después de que crónicas carolingias atestiguaran por escrito la existencia diferenciada de los «*navarri*» (801, 805, 829) se recogen los primeros testimonios de un vigoroso foco monástico en los valles del Pirineo navarro y aragonés. El monasterio de Usún consagraba su iglesia en el 829. San Eulogio de Córdoba, en su carta del 851, recuerda el viaje realizado tres años antes y su visita a los monasterios de Leire, Igal (valle de Salazar), Urdaspal (valle de Roncal), Cillas (valle de Ansó) y Siresa

Cabecera de la iglesia del monasterio de Leire, 1054.  
Foto de J. L. Larrión.



Cabecera de la iglesia abacial del monasterio cisterciense de Fitero (finales del siglo XII – principios del siglo XIII). Foto J. Latorre.





(valle de Hecho). Poco después, cerca de Leire nacía el monasterio de Fuenfría.

Era un foco alentado por la renovación monástica emprendida en el Imperio Carolingio, basada tanto en la disciplina fervorosa de la Regla Benedictina como en la pujanza intelectual, de la que dan testimonio las obras clásicas y cristianas que atesoraban. Con todo, su liturgia y su normativa respondían a esquemas visigótico-mozárabes, como en toda España, y así continuaron hasta finales del siglo XI, cuando todavía la «*lex toletana*» estaba vigente en las iglesias y monasterios del valle de Roncal. Y las raíces visigodas se perciben en el siglo X en los importantes cenobios del territorio riojano (San Millán, Albelda, Nájera), a los que en territorio navarro debe añadirse Irache, documentado ya en el 958.

Más allá de los testimonios escritos, es difícil percibir sensorialmente esta pujanza monástica en la actualidad, como no sea a través de las imágenes romanistas de las Santas Nunilo y Alodia, cuyas reliquias fueron depositadas en Leire en el 881, o la recientemente descubierta inscripción sepulcral del abad Theudano en Irache.

## ESPLENDOR Y REGLA BENEDICTINA

A lo largo del siglo XI este monacato conoce dos fenómenos diferentes, pero complementarios. Uno es el proceso de selección natural que convierte a algunos cenobios en los grandes monasterios que hoy conocemos, presididos por imponentes templos que son trasunto de la afluencia de donaciones, protagonizadas por reyes y nobles, que pregonan la atracción que la vida monástica, cuando es vigorosa, suscita en la sociedad. La cabecera de la iglesia de Leire, consagrada en 1057, refleja la fortaleza del cenobio en el siglo XI, cuando sus abades se convirtieron en obispos de Pamplona y acumularon un amplio patrimonio. El otro gran cenobio es Irache, presidido en la

Complejo monástico de La Oliva, que reúne edificios construidos entre los siglos XII y XX. Foto Archivo Real y General de Navarra.







segunda mitad del siglo por la figura de San Veremundo.

La implantación de la Reforma Gregoriana en ambos monasterios (1083 y 1099) supuso la plena adopción de la Regla Benedictina como norma única para su organización y funcionamiento, a la vez que la liturgia mozárabe era sustituida por el rito romano. Raimundo en Leire y Arnaldo en Irache, ambos franceses, marcaron el inicio de una nueva etapa, pero no la interrupción del crecimiento patrimonial, que permitió conformar grandes señoríos monásticos en espacios regionales. Compartieron los ideales reformadores de Cluny, pero ni se vincularon jerárquicamente

a la abadía borgoñona, ni se integraron en la orden cluniacense. Entre 1093 y 1134 Leire vivió su cenit, mientras que Irache avanzaba más lentamente hacia la plenitud patrimonial y monumental, que no se alcanzó hasta finales del siglo XII y principios del XIII, plasmada en la nueva iglesia monástica y en la talla de la Virgen que la presidía, hoy venerada en la iglesia de Dicastillo. La exención de la autoridad episcopal provocó un largo conflicto de Leire con los obispos de Pamplona, que se saldó con la derrota monástica y un deterioro patrimonial y disciplinar.

Junto a estos dos grandes monasterios benedictinos proliferaron pequeños monas-



Panda meridional del claustro del monasterio cisterciense de Irzu (siglo XIV). Foto J. L. Filpo Cabaña.



terios, a veces denominados «*monasteriolos*», esparcidos por muchos núcleos rurales. Eran comunidades exiguas, con frecuencia vinculadas a una familia, que pueden ejercer funciones parroquiales. Sólo algunos tuvieron relevancia a nivel comarcal. Muchos de ellos acabaron donados a los grandes monasterios y los más significativos desempeñaron en su seno la función de prioratos. Entre los más de 80 monasterios incorporados a Leire, sólo 15 alcanzaron relevancia comarcal (Oteiza de Berrioplano, Elizaberría de Ibargoiti, Larrasoña, Cisa, Igal, Roncal, Santa Engracia, Ribas en la Sonsierra...). Más allá de sus avatares concretos, estos pequeños monaste-

rios transmitieron el influjo que los grandes monasterios ejercieron en la sociedad circundante.

### **ECLOSIÓN DEL CÍSTER**

Toda Europa se vio sacudida en el siglo XII por el impacto de una nueva forma de vivir la Regla Benedictina, basada en el rigor y la austeridad, que se propagó desde la abadía de Citeaux ó Císter (1098), germen de la Orden Cisterciense (1119). A lo largo de esta centuria los cistercienses fundaron por toda Europa más de 500 monasterios, en lo que fue una eclosión y una demostración



de la permanente admiración que la vida monástica rigurosa suscitaba en la sociedad. En la Península Ibérica fueron 69 y el primero de ellos fue el de Fitero (1140), en origen castellano, pero que acabó integrado en Navarra dos siglos más tarde. La puesta en marcha del monasterio de La Oliva por voluntad del rey García Ramírez puede situarse en torno a 1149. Lope de Artajona, obispo de Pamplona, fundó el monasterio de Iranzu (1176). La crisis disciplinar que vivió Leire condujo a su incorporación a la Orden Cisterciense (1237), aunque provocó una pugna que duró setenta años entre benedictinos y cistercienses. La novedad cisterciense se plasmó también en los monasterios femeninos; Tulebras fue el primero de toda España (1149) y le siguió el de Marcilla (1160).

La autonomía de los monasterios cistercienses quedó matizada por una normativa común (la «*Charta caritatis*») y un mismo espíritu, que condujo a una idéntica forma de vida en todos ellos, asegurada por los mecanismos de control que desplegaba la Orden a través del Capítulo General y del sistema de visitas anuales. La uniformidad se plasmó también en el ámbito monumental. El Císter desarrolló un prototipo de monasterio basado en una gran iglesia, un claustro anejo a ella y un sistema de dependencias que se distribuían según un patrón muy determinado. El ciclo fundacional de cada monasterio abarca un siglo, tiempo necesario para concluir el complejo monumental que cada abadía exigía y que suele concluirse a partir de mediados del siglo XIII. Desde entonces se proyecta en la sociedad navarra, como en el resto de España y Europa, una imagen funcional y monumental de monasterio cisterciense que ha pervivido, con las lógicas transformaciones, durante ocho siglos. La iglesia de Fitero o los complejos de La Oliva e Iranzu son la plasmación visual de ese modelo monástico que todavía hoy tiene ante sí la sociedad navarra.

## CRISIS BAJOMEDIEVAL

Es conocida la crisis que en los siglos XIV y XV conoció la vida monástica, tanto benedictina como cisterciense. Diversos factores se fueron encadenando para tejer un largo periodo de decadencia, tanto patrimonial como religiosa. Los problemas internos de la Orden Cisterciense redujeron su vitalidad en la segunda mitad del siglo XIII y requirieron una reforma (1335), que fue insuficiente, como también los ulteriores intentos. La progresiva implantación de la reserva pontificia eliminó las elecciones abaciales por la comunidad y las sustituyó por designaciones desde Roma, que encomendaban el monasterio y su administración a personas ajenas a la comunidad. Mediante el procedimiento de renunciar al cargo de abad y lograr que Roma reconociera a un sucesor se formaron dinastías abaciales hasta bien entrado el siglo XVI. Aunque fueron un lastre para la vida monástica, en algún caso dejaron elementos monumentales positivos, como la amplia nave gótica de Leire, obra de los abades de la familia Leache-Añués. La guerra civil del siglo XV repartió los grandes monasterios entre los bandos. Irache fue controlado por los beamonteses, mientras que los agramonteses controlaron los monasterios cistercienses, tanto masculinos como femeninos. Marcilla pasó de ser un monasterio femenino a priorato masculino a principios del siglo XV.

## IMPACTO DE LA REFORMA CATÓLICA

La conquista e incorporación de Navarra a la Corona de Castilla (1512-1515) trajo consigo la vinculación de las estructuras eclesiásticas navarras a las castellanas, pero se mezcló con la reforma disciplinar necesaria para superar la crisis bajomedieval. Los benedictinos de Irache, como beamonteses proclives a Castilla, aceptaron pronto los planteamientos reformistas y



se incorporaron a la Congregación de San Benito de Valladolid (1522). Recibieron como «Presidente» a fray Álvaro de Aguilar, que se convirtió en el primer abad trienal (1528). La implantación de abades temporales eliminó la posibilidad de que las familias nobiliarias ambicionaran el cargo y liberó a los monasterios de su presión, a la vez que facilitó la elección de buenos abades. El restablecimiento de la disciplina monástica se tradujo también en una reforma de la administración del patrimonio monástico, bien visible en los nuevos libros de cuentas, y permitió recuperar recursos. Las saneadas rentas del monasterio y el vigor espiritual de la comunidad reformada quedaron monumentalmente plasmados en el claustro tardogótico y plateresco de Irache, iniciado en 1540-1547 y concluido en una segunda etapa (1574-1586), a continuación completado por el sobreclaustro herreriano (1586-1589). El impulso reformador había sido capaz de renovar completamente el espacio central de la vida monástica.

Además, Irache ofrece un ejemplo de ampliación de funciones, que conlleva una interacción con la sociedad circundante y se plasma en un nuevo espacio monumental. El monasterio se dotó de imprenta y el colegio monástico fundado inicialmente para educar a los propios monjes (1539), admitió estudiantes laicos a partir de 1550. Concebido para preparar en Artes y Teología a quienes luego completaran sus estudios en universidades, fue transformando su naturaleza. En 1569 consiguió que la Universidad de Salamanca reconociera sus grados. Una bula de Paulo V (1615) reconoció la Universidad de Irache como sucesora de la que hasta entonces estaba instalada en el monasterio leonés de Sahagún. Una real cédula de Felipe IV (1665) confirmó los estudios en Artes (Filosofía), Teología, Derecho (civil y canónico) y Medicina. El pleno reconocimiento dio lugar a un nuevo edificio, articulado en torno a un segundo claustro,

que albergó las dependencias universitarias. Su fachada occidental, ejecutada a fines del siglo XVII, pregona las conexiones del monasterio con la sociedad circundante a través de una panoplia heráldica que incluye a la monarquía, las órdenes militares y elementos nobiliarios. La Universidad jugó un papel importante en la sociedad circundante hasta que sucesivas reformas gubernamentales le privaron de los estudios de Medicina (1753) y Derecho (1770), para acabar suprimiéndola (1807).

Entre los monasterios cistercienses navarros los impulsos reformadores se abrieron paso con dificultad. Las dinastías abaciales agramontesas se oponían a cualquier intento reformista que redujera su poder omnímodo y a los planes de incorporar los monasterios a la Congregación de Castilla. La monarquía impuso el reparto de las rentas monásticas entre el abad, el convento y la fábrica del monasterio, ejecutada en las cuatro grandes abadías entre 1562 y 1582, a la vez que quebraba las dinastías abaciales e introducía abades foráneos. Pero la oposición a la solución castellana no sólo anidaba en los abades, sino también en las comunidades, que preferían integrarse en la Congregación de la Corona de Aragón, creada en 1616 y a la que se unieron en 1636. Con ella se extinguieron los abades perpetuos y sus gobiernos autoritarios, sustituidos por abades cuatrienales que lograron restaurar el vigor disciplinario.

Como era habitual en la trayectoria monástica, la reforma se tradujo en nuevas construcciones que, sin perder la esencia de los complejos monásticos, les dieron la apariencia y las dimensiones que configuran su imagen actual. Si el monasterio medieval de Leire se ubicaba al norte de la iglesia, el nuevo monasterio construido entre 1567 y 1648 al sur del templo duplicó el volumen edificado, creó el nuevo ámbito para el desenvolvimiento de la vida monástica y prefiguró su imagen actual. Fitero cambió casi







todas sus dependencias monásticas en los siglos XVI y XVII, comenzando por el claustro (a partir de 1550) y culminó el palacio abacial en el siglo XVII. La Oliva antepuso al conjunto monástico medieval un palacio abacial, construido a partir de 1565 y reformado en 1780. Marcilla, convertido en abadía en 1608, construyó de nuevo todo el conjunto monástico a partir de 1773, en un estilo neoclásico, austero y funcional, que renovaba totalmente la estética monástica sin renunciar a la grandiosidad de una fachada cuajada de vanos.

### DE LA RUINA AL RENACER

La Desamortización de 1835 quebró la trayectoria vital y monumental de todos los monasterios, sometiéndolos al abandono y a la ruina, pues eran edificios aislados de los núcleos urbanos y por lo tanto inútiles para usos dotacionales. Sólo Fitero, enclavado en el centro de un pueblo, pudo salvar su iglesia como parroquia. Los compradores de los cotos monásticos dieron un uso marginal a los edificios como almacenes agrícolas, o los abandonaron a su ruina. Tuvo que pasar una generación para que se comprendiera su valor histórico y monumental y fueran declarados Monumentos Nacionales, como Leire en 1867 o Irache en 1877, y las instituciones públicas velaran por su conservación.

El reto era doble. Para que volvieran a jugar un papel en la sociedad navarra era precisa la restauración material de los edificios y la recuperación de la vida monástica. Un primer expediente consistió en entregar monasterios a órdenes de vida activa, para que sirvieran de centros de formación. Los agustinos compraron el monasterio de Marcilla (1864), donde siguen establecidos, mientras que los escolapios dieron vida a Irache durante un siglo (1887-1984). Un golpe de suerte permitió que una comunidad cisterciense pudiera comprar el monasterio de La Oliva en 1927 e iniciara la restauración material y funcional del

Fachada de la ampliación del monasterio benedictino de Irache (siglos XVI-XVII), construida para albergar su universidad.







monasterio. La Diputación Foral de Navarra emprendió en 1945 la restauración de Leire, que permitió en 1954 la implantación de una comunidad no cisterciense, sino benedictina, como lo había sido hasta 1237. También acometió la restauración integral del monasterio de Iranzu (1942), en el que se instalaron los Teatinos (1943).

En este aciago periodo de dos siglos sólo un monasterio cisterciense femenino, el de Tulebras, se mantuvo vivo, sin interrumpir la vida monástica desde 1149 a la actualidad. Sus monjas fueron capaces de restaurar por si mismas todo el complejo monástico de forma callada y paciente en las tres últimas décadas del siglo xx. En 1917 una comunidad de monjas cistercienses amplió la vida cisterciense en Navarra con la instalación de la abadía en Alloz.

Tres comunidades cistercienses y una benedictina continúan hoy una tradición monástica más que milenaria en Navarra y, a la vez que se distancian del ruido de la vida cotidiana, ofrecen a la sociedad la propuesta de la vida que sigue suscitando interés, en un relación bidireccional entre monasterios y sociedad que siempre ha existido, aunque con formas diferentes, y de la que son testigos y motores sus complejos monumentales.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ANDUEZA UNANUA, P. (coords.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007.
- FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., *Leire, un señorío monástico en Navarra (siglos IX-XIX)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993.
- FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., «El Císter en Navarra», *El monasterio de La Oliva*, dir. por D. Gutiérrez, Burgos, Monte Carmelo, 2006, pp. 35-114.
- MUNITA LOINAZ, J. A., *El monasterio de La Oliva en la Edad Media (siglos XII al XV). Historia de un dominio cisterciense navarro*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1995.

En 1954 los benedictinos restauraron la secular vida monástica en Leire.  
Foto J. L. Larrión.







# LA ESPECTACULAR FLORACIÓN DE TEMPLOS Y RETABLOS MONUMENTALES DEL QUINIENTOS

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

Universidad del País Vasco

**La obra de arte constituye, por su** capacidad de reproducir y transformar la realidad, uno de los principales documentos históricos. En las líneas que siguen trataremos de hacer una lectura de los monumentos e imágenes como reflejo de las profundas transformaciones del Viejo Reino en la monarquía hispana y universal y cómo las percibieron los navarros. Solo a partir de 1530, se puede afirmar que se inicia la Edad Moderna en Navarra, coincidiendo con la total pacificación, tras el abandono de Ultrapuertos y la coronación de Carlos V como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Entonces se produjo una apertura de fronteras que permitió el trasiego de gentes de otros reinos peninsulares y norte de Europa, principalmente franceses, y el intercambio de mercancías, ideas y formas culturales. Entre ellos se contaba un numeroso grupo de mazoneros y entalladores galos, procedentes de Normandía, Picardía, Champaña y Borgoña, que, como Esteban de Obay, son los introductores y protagonistas del Renacimiento en nuestra tierra. Además, la pertenencia a la diócesis de Tarazona de casi toda la Ribera, con Tudela y su deanato, y a la de Calahorra y La Calzada, la vicaría de Viana y su climata, el valle de Aguilar y Zúñiga, convirtió estas zonas

en los focos más sobresalientes de nuestro Renacimiento, con obras singulares como la portada-nichal de Santa María de Viana, temprana versión «a la romana» del Nichal del Belvedere de Bramante.

## SÍMBOLOS DEL PODER DE LOS AUSTRIAS EN MURALLAS Y TEMPLOS

La ostentación del poder de Carlos V se plasma en los escudos imperiales de la muralla de Pamplona, labrados en piedra blanca en 1553, de los que solo el del Portal de Francia permanece en su ubicación original. Sus elementos emblemáticos son la corona imperial, el águila bicéfala y la cadena con el vellocino de la orden del Toison. Su divisa personal, las columnas de Hércules con el lema PLVS VLTRA, solo aparece en el precedente del Castillo Viejo, si bien figura en el reverso de cornados acuñados en Pamplona durante su reinado. El protagonismo de las cadenas adquiere más notoriedad en el escudo imperial del Portal de la Solana de Viana, donde ocupan incluso el primer cuartel, desplazando a las castellanas a su izquierda. Aunque la ciudadela de Pamplona constituye hoy un lugar de recreo para todos los vecinos y visitantes, fue desde su construcción una

Interior de la parroquia de San Pedro de Mendigorriá, c. 1545-1601 por Juan de Goyaz (traza), Martín de Larrarte, Martín de Mazquiaran (maestro mayor, desde 1556) y Diego de Areso, Foto J. A. Goñi.







obra faraónica, gravosa e inaccesible para la población. Fue mandada levantar por orden de Felipe II a partir de 1571 por ingenieros italianos, como una moderna fortaleza frente a la amenaza francesa y en previsión de un motín de sus habitantes. Su planta pentagonal, muy difícil de ejecutar según Serlio, simbolizaba el poder y la fortaleza reales y encerraba una verdadera ciudad autónoma con una organización radial.

Sabemos que tres escudos con las armas reales de Felipe II, fiel defensor de los postulados del Concilio de Trento y cabeza de la Contrarreforma, lucieron en el frontis de la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Tafalla, escoltados en los laterales por otros cuatro de la villa, si bien hoy se guardan en el ayuntamiento. Estos blasones, pintados en tablas por Juan García de Araiz en 1583, recordaban una concordia por la que el regimiento se había comprometido a convertir el presbiterio en panteón de Felipe II y sucesores, por la cesión de materiales de la muralla vieja para la obra del templo. En la línea de respeto al Reino de su progenitor se inscribe la acuñación de monedas con el numeral navarro de Felipe (IV) en el anverso y las cadenas surmontadas por la corona real en el reverso. En el escudo que remata el retablo de la Piedad en la catedral de Pamplona, realizado por Domingo de Bidarte en 1600, la corona real abierta ha sustituido a la imperial, las cadenas figuran bajo las barras de Aragón en el segundo cuartel y se incluyen, junto a las armas de los otros reinos peninsulares, las de Portugal.

### **LAS IGLESIAS PRISMÁTICAS, CASAS DE DIOS PARA FIELES Y MUERTOS**

El inicio de la Edad Moderna en Navarra en 1530 coincide con un periodo de paz y buena coyuntura económica, lo que se tradujo, según A. Floristán, en un fuerte crecimiento demográfico, iniciado a fines del siglo anterior. Aunque con distintos ritmos cronológicos y comarcales, en 1600 la población total casi se había duplicado. Los dos primeros tercios del XVI contemplan un gran aumento de habitantes en los valles de las merindades de Estella, Pamplona y Sangüesa, que

Cabecera y crucero de la parroquia de San Martín de Lesaca, 1561-1599, por Martín de Igola (traza), Juan de Bulano y Juan de Santesteban. Foto JeMonBe.

en el último tercio se ralentiza, en tanto que crecen más moderadamente las villas de la Ribera del Ebro. Los datos de los libros sacramentales y los recuentos de vecinos con fines fiscales explican la febril actividad constructiva de un siglo en el que se construyen de nueva planta (Abárzuza, entre 1522 y 1593, o Mendigorriá, entre 1540 y 1601), amplían con cabecera y crucero (Barásoain o Aibar) o cubren las cajas de muro medievales (Zuasti o Elorz) más del 60 % de las iglesias parroquiales navarras, y se produce un aumento de casas en villas y pueblos. Las tres naves de las iglesias-salón de Cintruénigo y Cascante facilitaban las procesiones en su interior, encabezadas por la cruz, imágenes o reliquias. Con los nuevos vecinos y parroquianos se incrementan los cuarteles y alcabalas, así como los diezmos y frutos primiciales, que son la fuente de financiación de estos edificios de patronato mixto.

Los navarros contemplaron admirados cómo emergían en el centro del caserío grandes templos prismáticos de tradición gótica y muros rectilíneos, fabricados a plomada por canteros guipuzcoanos, que sustituyeron a las angostas iglesias medievales en alto, convirtiéndose desde entonces en signos de identidad de cada pueblo. Con sus plantas longitudinales, principalmente de nave única y cruz latina, se crearon espacios amplios y unificados con mayor capacidad, visibilidad y acústica para seguir los oficios. El número de tramos y capillas, así como el coro se adecuaban al censo de vecinos de cada localidad. Además, en sus trazas se tuvo en cuenta no solo a los feligreses, sino la previsión de futuros enterramientos en sagrado, con un módulo por sepultura de siete pies de largo por tres de ancho. Una vez concluida la fábrica se procedía al encajonado, es decir, la compartimentación del suelo de la nave en hileras con sepulturas, orientadas canónicamente de este a oeste, como ocurrió en Cintruénigo, Santa María de Tafalla, Aoiz, San Adrián o Lesaca. Se repartían entre los

vecinos a cambio de una limosna que aumentaba en las filas más próximas a las gradas del altar mayor, reservándose la primera al abad y beneficiados, la segunda para hidalgos y se apartaban diez para pobres y extranjeros.

## LAS PESTES Y LOS SANTOS DE NECESIDAD

Las dos oleadas de peste más terribles, desencadenadas durante el reinado de Felipe II, tuvieron una incidencia desigual en Navarra. Impotentes, los ayuntamientos de las ciudades reaccionaron cerrando las murallas a personas y mercancías, confinando a infectados y organizando procesiones y rogativas a la Virgen y a santos antipestíferos. Los principales testimonios materiales de las epidemias y sus itinerarios de propagación son ermitas como las de San Sebastián (Gastiáin, Muniáin o Lacunza), retablos, tallas y pinturas. La de 1564-1566, introducida en 1562 por los puertos de Barcelona y Valencia y procedente de Zaragoza, llegó desde Logroño a Navarra en 1564, llevándose a fines de ese año al imaginero Arnao de Bruselas, autor de los retablos de Lapoblación y Genevilla, donde en 1563 había fallecido el entallador Andrés de Araoz. De esos años son las imágenes expresivistas de Eulz, patrón de la iglesia, Piedramillera, titular de un colateral y Aibar, en su retablo principal, donde hubo un brote en 1564. Desde el ático del retablo de Ochagavía, San Roque y San Sebastián, ejecutados por Miguel de Espinal, velan por los vecinos de la villa salacena.

Procedente de Flandes, la peste bubónica, llamada atlántica (1599-1601), penetró por el puerto de Santander en 1596 y se extendió por todo el norte peninsular como un reguero de pólvora. Se cebó con especial virulencia en Estella, figurando entre los fallecidos el escultor Juan II Imberto, su mujer y su hija. Ahora, San Sebastián, invulnerable a las flechas-bubones, va a compartir protagonismo con San Roque, recién canonizado en 1584 y abogado antipestífero específico, muy popu-





Retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Lapoblación, c. 1555-1560, por Andrés de Aroz y Arnao de Bruselas. Policromado en 1563-1564 por Diego de Aroz. Foto J. M. Ramírez.

lar además por su condición de peregrino y sus milagros. Ambos se alojan en correspondencia en muchos retablos romanistas como los de Aras, Iturgoyen o San Martín de Unx, donde flanquean al titular. El escultor Bernabé Imberto es el autor de los retablos colaterales de San Sebastián en Andosilla y Etayo, que incluye a San Roque en el ático. No obstante, San Sebastián siguió siendo la devoción preferida como podemos ver en los retablos de Learza o Egüés. Finalmente, la presencia de pinturas manieristas de San Roque y San Sebastián, de Juan de Lumbier, en sendos retablos de Cadreita, nos confirma su popularidad.

### LOS RETABLOS, BIBLIAS EN MADERA, ORO Y COLOR

A lo largo del siglo XVI las iglesias de Navarra se poblaron de retablos, de los que aún se conservan unos 200, que ambientaban los oficios y servían de catequesis a los fieles, en

Talla de San Jerónimo penitente, procedente de la capilla Barbazana de la catedral de Pamplona, 1577, por Juan de Anchieta. Museo de Navarra. Pamplona. Foto Museo de Navarra.



su mayor parte iletrados. Sus estructuras, que acogen imágenes, historias en relieve o pinturas, componen teológicamente una historia de la Salvación humana con los principales misterios, devociones y ejemplos a seguir. Si en la primera parte de la centuria se equiparan los retablos de tablas pintadas (42) y talla (54), en el último tercio se imponen unos 90 de escultura romanista sobre una docena de pincel. Predominan los de advocaciones marianas, por lo que hemos escogido como ejemplo para poder entender lo que veían en ellos los fieles el retablo mayor de la Asunción de Lapoblación, quintaesencia del Renacimiento, obra de Arnao de Bruselas. La calle central es el eje de referencia, donde se superponen el sagrario, la Virgen con el Niño en actitud maternal, la Asunción-Coronación, como mediadora y el Calvario con el Crucificado como culminación de la redención. En el banco, flanquean al sagrario dos emotivos relieves pasionarios de la Lamentación sobre Cristo muerto y el Santo Entierro. En las calles laterales se narra un ciclo mariano, con la Anunciación, Visitación, Nacimiento y Epifanía. En las entrecalles se alojan seis apóstoles como «puertas del cielo», con gestos heroicos y atributos reconocidos por todos, dando preferencia a Santiago peregrino. Las Madonas rafaelescas más bellas se deben a «la mano del Fraile» Juan de Beauves, como las de Huarte Araquil y Esquíroz o la Asunción de Lumbier. Sabemos que gozaron de gran popularidad y fueron imitadas en clave miguelangelesca por Juan de Anchieta y Lope de Larrea.

Desde la Edad Media, el santo más invocado fue San Martín de Tours, a quien están dedicadas casi cien iglesias en Navarra, como ocurre en la vecina Francia y territorios periféricos. Sin ser mártir, le invocaban en las letanías las gentes sencillas, entre las que tenía fama de milagrero. Con antelación al Concilio de Trento predomina entre los titulares de retablos San Martín partiendo la capa, convirtiéndose el soldado romano en un caballero de la época de Carlos V, practicando la caridad



con un pobre tullido muerto de frío (Arlegui o Satrústegui). El retablo de pintura de Orísoain incluye un ciclo con las tablas de la caridad de San Martín, la aparición de Cristo con la capa, su ordenación episcopal y la muerte con el ascenso de su alma al cielo. Tras el Concilio de Trento y, sobre todo a partir de la publicación de las Constituciones Sinodales en 1591, se impone entre los titulares de retablos romanistas la iconografía de San Martín como obispo de Tours, vestido de pontifical con mitra, capa pluvial y báculo. Es representado en sus dos variantes, sedente en cátedra (San Martín de Unx o Azcona) o erguido, bendiciendo con un gesto de autoridad (Legaria o Sarasa), enfatizando así la jerarquía de los preladados.

### FORTUNA DE LA ESCULTURA ROMANISTA EN UNA TIERRA DE GIGANTES

Una de las características más visuales del Romanismo es la exaltación anatómica de las figuras con independencia del sexo y la edad, equiparando sus físicos a la entidad moral de los personajes. Esta manera miguelangelesca, adoptada oficialmente por la Iglesia de Roma, tuvo una excelente acogida en Navarra, al coincidir con los gustos estéticos de unas gentes que valoraban mucho la fortaleza y los alardes. En esta línea se expresan las partes cuando piden figuras con «grandeza», «más crecidas», con «gravedad» y «fieras expresiones», o se refieren a los telamones desnudos como «chicotes». La anatomía hercúlea de los hombres maduros se hace extensiva a los ancianos (Moisés y profetas), mujeres (Virgen, santas o virtudes), jóvenes (San Sebastián, ángeles e ignudi) y niños (Jesús, San Juanito, telamones o putti), como podemos comprobar en las tallas de Juan de Anchieta entre 1576 y 1588 y sus discípulos Pedro González de San Pedro, autor del retablo mayor de Santa María de Tafalla (1589-1592), o Bernabé Imberto, cuya obra maestra es el retablo principal de Mendigorriá (1594). Embadurnados los reta-

blos de Cáseda y Aoiz en el siglo XVIII, los perfiles inconfundibles de Anchieta se aprecian mejor en obras en blanco como el San Jerónimo de la Barbazana o en aquellas que todavía lucen la policromía del natural de Juan de Landa, como el retablo de Añorbe (1597) o el Cristo del Miserere de Tafalla (1600).

Gracias a esta caracterización, todos sin distinción identificaban a simple vista a los héroes cristianos frente a los malvados. Si contemplamos el relieve romanista de la Piedad, titular de su retablo en la catedral de Pamplona, llama la atención la descomunal figura de la Virgen con sus telas ampulosas, respecto a Cristo muerto, inspirado en el de la Piedad de la catedral de Florencia de



Miguel Ángel, que sostiene en su regazo. Esta desproporción evidente no se debió a que su escultor, Domingo de Lussa, desconociera que un hombre de 33 años suele tener más envergadura que su madre, sino porque la belleza neoplatónica se obtenía acomodando la forma al contenido. Solo la mano de María es mayor que la cabeza de su Hijo. De esta forma se pretendía mostrar el dolor, pero también la entereza y aceptación de la Virgen, verdadera protagonista de la escena. De igual forma, las diferentes escalas de las figuras que componen la Trinidad de su ermita en Iturgoyen, obra del escultor Martín

Tallas de San Martín entre San Sebastián y San Roque, abogados antipestíferos, en el antiguo retablo mayor de la parroquia de San Martín de Unx, c. 1595-1598, por Juan Jiménez de Alsasua. Policromado en 1604-1606 por Juan de Frías Salazar. Foto J. L. Larrión.







de Morgota, se adecuaban a la jerarquización espiritual entre un Padre Eterno enorme, la paloma del Espíritu Santo grande y un Cristo crucificado reducido.

## TÓPICOS, NEGACIÓN Y PAPEL DEL COLOR

La imagen que los navarros del siglo XVI tenían de sus iglesias, en nada se corresponde a la que hoy muestran muchos edificios, privados de sus revestimientos. Sabemos que todas estuvieron pintadas, con sucesivas renovaciones, hasta que en la segunda mitad del XX se impuso la moda de «sacar la piedra». Ante esta fría desnudez romántica que hoy ofrecen, se ha llegado a afirmar que coincidía con los gustos estéticos de una tierra como Navarra de cristianos viejos e hidalguía colectiva, que se decantaba más por las artes volumétricas como la cantería o la retabística que por el color. Al ver parroquias como la gótica de San Román de Arellano, totalmente pincelada en 1580, entendemos mejor los enlucidos con aparejos fingidos que iluminaban sus interiores oscuros. Bastaba con mirar a un San Cristóbal gigante, pintado en el muro del evangelio, con calzas y capa corta según la moda de Felipe II, para ser preservado ese día de muerte súbita.

En las tierras de la Ribera del Ebro en torno a Tudela, dependientes de la diócesis de Tarazona se localiza un excelente conjunto de retablos pictóricos renacentistas, como los de Cintruénigo, Tulebras, Fustiñana, o Fitero, realizados entre 1525 y 1591 por pintores aragoneses, como Pedro de Aponte, Jerónimo Cósida o Diego González de San Martín, italianos como Pietro Morone y flamencos, como Rolan Mois, vinculados a los talleres de Zaragoza. Esta preferencia por el color en zonas con un importante pasado musulmán y mudéjar y judío, justificaría la correlación que ya advirtió R. Buendía en Andalucía, Toledo o Levante, donde se decantaron más por la imagen pintada que por

la escultórica. Descendiente de una familia de conversos, Francisco Vicente Tornamira, astrónomo tudelano, incluyó en el retablo de San Gregorio para su capilla en 1564 una tabla de la Inmaculada Tota Pulchra. La elección como enclave sagrado para construir algunas iglesias gótico-renacentistas, del solar o las ruinas de la antigua mezquita (Valtierra o Murchante) o la sinagoga (la Merced de Pamplona o Cascante) llevaba implícito un significado de continuidad y superposición cristiana, tras la aún recordada expulsión de los judíos en 1498 y los musulmanes en 1516, siguiendo el modelo castellano.

Debido a su carácter narrativo, brillantez del color y detallismo la pintura sobre tabla llegaba más eficazmente a la gente sencilla, permitiendo contraponer la virtud al vicio. Muchos pueblos de la Cuenca y valles cercanos encargaron en Pamplona, entre 1530 y 1575 «retablos de pinzel y fusta del Romano» con un desarrollo en casillero de ciclos de la vida de la Virgen, la Pasión o sus santos patronos a pintores como Juan de Bustamante (Huarte-Pamplona o Cizur Mayor), Miguel de Baquedano (Ichaso) o Ramón de Oscáriz (Lete, Cia o Inza). El fecundo taller de Sangüesa, vinculado a Zaragoza, surtió en la primera mitad del siglo XVI de retablos mixtos a los pueblos de toda la merindad y su periferia, que han desaparecido en su mayor parte, están desmontados, como las tablas del de Gallipienzo, de Pedro de Sarasa II (1543), reensamblados o repintados y, en su mayor parte, fuera de su destino original. De esta forma, nadie asocia hoy estas iglesias con el color que para nuestros antepasados era el acabado imprescindible, que les daba la última vida y la expresión.

## BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.); ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GARCÍA GAINZA, C., *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.

Retablo de la Asunción de la parroquia de Santa María la Real de Fitero, c. 1570, atribuido por J. Criado a Diego González de San Martín. En los extremos del primer cuerpo, tablas de San Lucas a lo divino como pintor y San Damián como médico, c. 1590. Foto J. L. Larrión.







# ¿QUÉ VIERON LOS NAVARROS EN LOS SIGLOS DEL BARROCO? UNA VISIÓN EN SEIS REGISTROS

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA

Universidad de Navarra

**La llegada del siglo xvii y el desarrollo de** aquella centuria y la siguiente supusieron para los navarros vivir la experiencia junto a unas imágenes nunca vistas hasta entonces. Sus ojos iban a contemplar grandes capillas para los patronos, complejos conventuales de jesuitas, carmelitas y otras pujantes órdenes, y santuarios, especialmente, marianos. Sus sentidos iban a degustar unas fiestas sin precedentes, acompañadas de comparsas de gigantes, músicas y unas manifestaciones artísticas que, *in crescendo*, intentaban captar al individuo mediante los sentidos, siempre mucho más vulnerables que el intelecto.

Tras siglo y medio de pensar, vivir y experimentar con las artes del Barroco, la construcción de la fachada de la catedral abrió las puertas, definitivamente, a la estética del academicismo.

## **LA EXHIBICIÓN DEL PODER MUNICIPAL EN SUS CASAS CONSISTORIALES, PLAZAS Y LAS CAPILLAS DE PATRONATO**

El desarrollo del poder municipal se tradujo y visibilizó en las casas consistoriales, los balcones de toros, las plazas, algunas obras de urbanización, carnicerías, cárceles, fuentes,

regadíos, puentes y, más tarde, en algunos monumentos conmemorativos. Gran parte de aquellos edificios lucieron espléndidos escudos, muchos de los cuales aún se conservan. Otras construcciones, que no eran de propiedad municipal, en las que las corporaciones ejercían el derecho de patronato, también ostentaban el emblema heráldico de la población.

Se conservan un buen número de casas consistoriales correspondientes a los siglos del Barroco, pese a las numerosas destrucciones y modificaciones. Ejemplos tan importantes y significativos como los de Viana, Lesaca, Baztán, Corella, Larraga, Estella, Corella, Vera y, por supuesto, Pamplona, constituyen una excelente muestra de aquel esplendor. En ellos apreciamos las distintas tipologías, materiales, técnicas, influencias y artistas que hacen tan diversa a toda la arquitectura navarra del momento. Sus caracteres estilísticos son prácticamente los mismos que los de los palacios y enormes mansiones de las diferentes zonas de Navarra, desde los grandes bloques cerrados de ladrillo de la Ribera, hasta los magníficos ejemplares de piedra de los valles septentrionales.

Algunos lucen imágenes alegóricas en su exterior. En la casa consistorial de la capital navarra, las esculturas de las alegorías del

Capilla de Santa Ana de Tudela, erigida entre 1712 y 1725. Foto Blanca Aldanondo. Diario de Navarra.

buen gobierno –prudencia y justicia– se asocian con la Fama del remate y los dos Hércules, que aluden a la virtud que aniquila toda discordia. El ayuntamiento de Vera (1773-1776) presenta, asimismo, pinturas posteriores de las cuatro virtudes cardinales –prudencia, justicia, fortaleza y templanza–, y en la Casa de la Ciudad de la Plaza Nueva de Tudela encontramos en hornacinas simuladas, sendas pinturas alegóricas de las artes y la abundancia, realizadas en 1859.

La construcción de la Plaza Nueva de Tudela, levantada entre 1687 y 1691, respondió, como en otros casos, a la necesidad de crear un espacio regular, capaz de congrega a las multitudes durante los numerosos actos y espectáculos de carácter civil y religioso. Como quiera que el ayuntamiento estaba en otro lugar, la institución mandó levantar una casa denominada de la ciudad, distinguida del resto de las edificaciones por su alzado, con rica balconada de hierro y escudos de piedra policromados. El ejemplo de la plaza de Tudela es el más conseguido de la arquitectura barroca en Navarra y no igualado en importancia hasta que, en 1856, el arquitecto Martín Saracíbar, diseñó la de Tafalla.

En relación con el uso de la plaza tudelana y de la del Castillo de Pamplona para los toros, hay que mencionar los suntuosos edificios destinados a balcones para dichos festejos levantados

para las corporaciones municipales en algunas localidades como Viana (Santiago Raón, 1685) y Los Arcos.

## EL ORNATUS DEL CULTO DIVINO

Los seres humanos somos una mezcla de sentimientos, razonamientos, creencias, circunstancias y experiencias vividas. Estas últimas junto a los sentimientos son y, *a fortiori*, lo debieron ser en el pasado de gran intensidad, en tiempos en que las imágenes y los sonidos eran escasísimos, jugando un papel de primer orden en la transmisión de la cultura.

Los templos barrocos o barroquizados constituyen una mezcla de decoración, retórica, teatral y sensual, en el contexto de una cultura que supervaloraba a los sentidos por ser mucho más indelebles que el intelecto y, por tanto, aptos para excitar y cautivar al individuo marcándole conductas.

Orozco Díaz señaló la progresiva teatralización del templo a partir del siglo XVII en su aspecto psicosociológico, desencadenada como consecuencia de la normativa tridentina y analizada como fenómeno concomitante a la teatralización de la vida.

El conjunto de unidad entre campanas que convocan a la *exaltatio gaudii*, las escenografías áureas de los retablos, púlpitos, los órganos, las esculturas de madera, la pintura, los oros y colores, arropados en el rico ceremonial litúrgico y la polifonía, convierten en un espectáculo el interior de las iglesias para todos los sentidos, logrando provocar sensorialmente al individuo, conmoviéndole y enervándole. Los campanarios esbeltos, que destacan en las siluetas de

Andas de plata para las parroquias de Corella, realizadas en 1777 por Miguel de Lenzano con la plata de otras andas que regaló Roque Aguado, conde de Monterilros en 1766. Foto J. L. Larrión.





los pueblos, albergan balcones para conjuratorios. Junto a pórticos, camarines y sacristías conforman unas tipologías de amplio desarrollo a lo largo de la geografía foral. A todo ello hay que unir los ricos ajuares de ornamentos, colgaduras y reposteros y vasos sagrados.

También, los sonidos del órgano pasaron a formar parte de los elementos de poder y persuasión dentro del templo, cual metáfora de las jerarquías angélicas. En plena cultura del Barroco, tan íntimamente aliada con los sentidos, las voces y sonos del órgano constituían uno de los más sensuales medios para la fascinación de quienes asistían a las ceremonias dentro del templo.

### **LAS NUEVAS DEVOCIONES EN EL CONTEXTO DE LA REFORMA CATÓLICA**

Los siglos XVII y XVIII vieron, como en el resto de los países católicos, un culto sin precedentes en torno a la eucaristía, traducida en los vasos sagrados, los riquísimos ornamentos y, sobre todo, en los monumentos de semana santa y en los ostensorios. No quedó atrás la devoción mariana.

La devoción a la Virgen del Rosario experimentó un gran desarrollo, como prueban sus numerosas cofradías y las imágenes, destacando un grupo importantísimo de tallas del siglo XVIII, importadas desde la Corte y realizadas por Luis Salvador Carmona y su círculo, entre las que mencionaremos las de Falces, Santesteban, Arizcun, Lecároz, Sesma o Azpilcueta. No en vano Nuestra Señora del Rosario contó con trece parroquias y 270 cofradías.

El movimiento inmaculista estuvo presente, tempranamente, en las instituciones navarras, tanto en las del Reino, como en las locales y diocesanas, así como en las de las órdenes religiosas –jesuitas y franciscanos especialmente– y de múltiples cofradías. El juramento concepcionista de las Cortes de

Navarra de 1621 y los votos de los principales ayuntamientos (Pamplona en 1618, Tudela en 1619, Estella en 1622, Olite en 1624 y Sangüesa en 1625) constituyen una buena muestra de ello. Imágenes y lienzos de primera categoría son un testimonio excelente de la plasmación de la devoción a lo que entonces era un piadoso misterio.

En cuanto a las advocaciones de la tierra, este libro contiene un capítulo dedicado al tema y a él nos remitimos. Simplemente anotaremos, que de la misma manera que las órdenes religiosas tuvieron advocaciones propias, en el caso de muchas localidades, ya fueran nuevas advocaciones o viejas, lo que sí se hizo fue levantar impresionantes santuarios, como verdaderos signos de identidad de ciudades y villas, a la vez que expresión de una exaltación de las devociones marianas, sin precedente.

Por lo que toca a los santos, a las órdenes religiosas les correspondió irradiar y difundir la devoción a sus fundadores y a modelos de santidad que quedaban lejos de los viejos paradigmas tradicionales y medievales. En algunos casos como en el de santa Teresa, el papel de las ramas masculina y femenina de los carmelitas descalzos habla de un interés muy especial y de una aceptación. No fueron fenómenos encerrados en los claustros, sino que trascendieron a la sociedad ampliamente.

Por su inicio y proyección destacaremos el culto y el nombre de Joaquín, que se extendió desde Pamplona a tierras peninsulares, particularmente valencianas, a raíz de tantos sucesos extraordinarios que se narran en la vida del famoso hermano Juan de Jesús San Joaquín y sobre todo como consecuencia del nacimiento del hijo de los virreyes de Navarra, el conde de Oropesa, don Manuel Joaquín Octavio de Toledo, en 1644, uno de los primeros que llevaron el nombre del santo, y cuyo natalicio perpetuó Antonio de Solís en una comedia titulada *Eurídice y Orfeo*.











## FIESTA NUNCA ANTES VISTA

La fiesta pasó en los siglos del Barroco a tener un componente triunfal y de gran exhibición de recursos de todo tipo. En su devenir, el desfile y la procesión, con bailes de los gigantes, incluso en el interior del templo, la música omnipresente, los olores de incienso y semillas aromáticas, el espectáculo de ricos altares y arquitecturas efímeras en las calles, colgaduras, tapices y reposteros, constituían un auténtico deleite y espectáculo para los sentidos, cautivando a quienes contemplaban aquellas fiestas.

El siglo XVII dio oportunidades variadas para el desarrollo de muchas fiestas, momento en el que se alcanzaba el verdadero clímax y el llamado Siglo de las Luces no quedó atrás en un fenómeno que fue *in crescendo*. Nada más comenzar el siglo XVII, durante el pontificado del obispo Venegas y Figueroa, tuvo lugar en Pamplona la fiesta del *Corpus*, celebrada en 1609 y 1610 con mayor boato que en años anteriores, según se puede comprobar en sus relaciones. En el siglo XVIII los festejos de inauguración de las capillas de San Fermín y la Virgen del Camino marcaron verdaderos hitos en el desarrollo de la fiesta en la capital navarra.

La cultura del Barroco encontró en aquellas celebraciones un aliado fundamental, con los recursos del impacto sensorial que atrae y deslumbra, la grandilocuencia, el ornato, la desmesura, la extravagancia, los cortinajes que encubren, etc. Todo en función de conmover, impresionar, enervar y, en definitiva, para provocar sensorialmente al individuo, marcándole conductas a través de las voluntades.

Los sermones y la música fueron aliados perfectos de las artes visuales en toda aquella intención de conmover y mover conductas. En lo que se refiere a la música, no podemos sino recordar que la capilla de música de la catedral, como primera institución del Reino, experimentó sobre todo en el siglo XVIII un notable crecimiento e

importancia para la vida musical de la capital Navarra, contando con nuevo órgano, excelentes maestros de capilla, instrumentistas y cantores, capaces de interpretar delicadas partituras. Por lo que respecta a los ministriles, que interpretaban música instrumental, hay que hacer notar que, al principio, formaron un conjunto independiente de la capilla de cantores, para intervenir en ocasiones puntuales, si bien, más tarde, se introdujeron en la interpretación polifónica, primero como apoyo armónico para sustentar las voces, luego duplicando las voces y, finalmente, en el siglo XVIII, con más preponderancia.

## CULTURA Y ARTE

Abordaremos en este apartado lo referente a la visibilidad de aquellos edificios que contuvieron los libros de las grandes bibliotecas que aún se conservan, que son las del monasterio de Fitero, Carmelitas Descalzos de Pamplona y catedral de la misma ciudad. Asimismo, realizaremos unas breves reflexiones de lo que supuso la llegada de las tendencias artísticas desde tierras foráneas y el papel de los talleres locales a la hora de construir un sinnúmero de imágenes visuales

La biblioteca más antigua conservada es la del monasterio de Fitero, erigida a partir de 1607. No en vano fue el que contó con más rica librería en los siglos de la Edad Moderna. Su construcción se debió al empeño de un abad culto y escritor que, incluso, instaló una imprenta en el monasterio, fray Ignacio de Ibero, abad entre 1592-1612. La imagen de aquella librería trascendió a la literatura universal, gracias a la leyenda de *El Miserere* de Gustavo Adolfo Bécquer.

La biblioteca de la catedral de Pamplona fue diseñada por el maestro Juan Lorenzo Catalán, en torno a 1760. Su espléndida estantería fue realizada por Silvestre de Soria, encargándose de su dorado Pedro Antonio





de Rada. La obra estaba plenamente acabada para los sanfermines de 1767. Sin duda, es el mejor conjunto conservado con sus libros en sus anaqueles. Por último, citaremos la librería conventual de los Carmelitas Descalzos de Pamplona, levantada a tal fin por el albañil Gregorio Barco en 1730.

Respecto a las artes que, a la postre, fueron el principal soporte de las imágenes, nos remitimos a lo que publicamos en los aspectos introductorios de la monografía sobre el arte Barroco en Navarra. En cuanto a la evolución formal, encontramos los mismos periodos que en la española en general. A lo

largo de los dos *primeros* tercios del XVII, se produjo una arquitectura de gran simplicidad de líneas, prolongación de las tipologías herrerianas. Coincidiendo con las últimas décadas de la centuria, en pleno reinado del último de los Austrias, los detalles ornamentales de gran resalte, en una evolución similar a la que sufren los grandes retablos de la época, invaden algunas zonas concretas de los edificios, sobre todo cornisas y anillos de cúpulas. Una floración de la retablística y la figura del pintor Vicente Berdusán completan unas artes en pleno vigor en la segunda mitad del siglo XVII.

Cúpula fingida del camarín de la Virgen del Yugo en Arguedas, por el José Eleicegui, 1728. Foto J. L. Larrión.



Un tercer momento –en realidad es continuación evolutiva del anterior– se desarrolló hasta bien entrado el siglo XVIII, con una verdadera profusión decorativa. El ornato en esos momentos invadirá las obras arquitectónicas y los géneros escultóricos. La pintura decorativa, plenamente barroca, se encuentra en conjuntos como los Franciscanos de Viana o el camarín del Yugo de Arguedas. No faltaron en las décadas centrales del setecientos algunos ejemplos de un arte barroco de corte más internacional, relacionado con

el arte constructivo de otros países como Francia e Italia, que aportan soluciones más de acuerdo con el espíritu de los tiempos que se estaban viviendo. Son edificios de planes centralizados o en otros casos borrominescos, que rompen con la monotonía de las plantas de cruz latina, con la gran cúpula en el crucero. Ejemplos de esta corriente renovadora son la ermita del Patrocinio de Milagro (1699-1703), la iglesia del colegio de la Compañía de María de Tudela (1732-42), el crucero y cabecera de la basílica de San





Gregorio Ostiense de Sorlada (1758-1765), la fachada de los Remedios de Sesma (1747-1754), así como algún proyecto irrealizado de la capilla de San Fermín, fechado en torno a 1760. La transición hacia las fórmulas académicas y el Neoclasicismo, en pleno Rococó, ya en el último tercio del siglo, tiene un buen ejemplo en la actual iglesia de los *Agustinos* de Marcilla, antes de cistercienses, levantada a partir de 1773, con planos del aragonés fray Benito Plano y la asistencia del lego Ignacio Asensio.

## LOS NAVARROS QUE TRIUNFARON

El triunfo de los navarros, de modo especial en el siglo XVIII, se hizo patente, además de en sus mansiones, en sus colecciones, así como en las manifestaciones que traspasaban los muros de sus casas, con la colocación de vítores y los ricos regalos que muchos de ellos hicieron a parroquias, conventos y otras instituciones.

Respecto a los vítores, adoptaron frecuentemente la forma de águila con las alas explayadas, como se podían ver, en el ayunta-



Interior de la iglesia de la Compañía de María de Tudela, 1732-1742. Foto Blanca Aldanondo. Diario de Navarra.



El Sr. D. Juan Alonso de Al-  
cala Zúñiga y Zuñiga, Ar-  
chivero, Dignidad y Oficio de  
D. Juan de Calabazas, de  
una y Espolva y un ganso  
del Obisado de Plasencia  
Beneficiado de la V-  
de Filipe, Fuero de  
compra perteneciente al  
obispo de Plasencia.  
Nació en Borja  
el 12 de Julio de 1811  
yendo con su padre  
Juan de Alcala  
y D. Juan  
Zuñiga.



miento de Elizondo en el valle de Baztán. Por ser piezas de madera, han desaparecido en muchos lugares. La praxis, cuando un hijo de la localidad ascendía en puestos militares, de la iglesia, el ejército o la administración, era el propio ayuntamiento de la localidad quien disponía la colocación de uno en la casa natal y otro en el ayuntamiento. Las hogueras formaban siempre parte de las celebraciones, al igual que los toros o novillos, música, luminarias y la visita a la casa del homenajeado. A veces, los gastos ocasionados dieron motivo a quejas.

En cuanto a las colecciones, no cabe duda que la más potente fue la de un navarro en tierras riojanas, aunque a su muerte vino a parar a Lumbier. Nos referimos al arcediano de Calahorra don Juan Miguel Mortela (1687-1770), natural de Sorauren. A lo largo de su vida juntó una importantísima colección de pintura, figurando en ella obras de Escalante, Rafael, Ribera, Cotto, Maratta, Murillo y Palomino. Una frase de la escritura de fundación de mayorazgo en 1774 resulta harto ilustrativa sobre la posesión de semejantes obras: «*Ytten declaro que como he sido muy aficionado a la pintura, he llegado a juntar una colección bastante numerosa de cuadros originales de autores antiguos y modernos, los más sobresalientes y de primera nota, y como estas alhajas hacen honor a las casas, es mi voluntad que queden vinculadas a la fundación de este mayorazgo*».

Sabemos de otros conjuntos de pintura de eclesiásticos y nobles, aunque en ningún caso se puede hablar de colección. Como señala Pilar Andueza, el estrado –más tarde salón– fue el lugar más ricamente amueblado y alhajado de las casas con posibles. Durante

el siglo xvii abundaron allí bufetes, escritorios, papeleras y escaparates. A lo largo de la siguiente centuria se agregaron arañas, espejos de marcos dorados, cornucopias, consolas, así como abundantes sillas y los novedosos canapés. La pintura tuvo lugar en diferentes aposentos, al igual que la plata y algunas piezas de porcelana. Los cuadros con óleos de diferentes temas y las láminas grabadas se hicieron dueños de las paredes, dominando las de temática religiosa, aunque también hubo pinturas de países, floreros, mapas y esporádicamente algún retrato.

Finalmente, por lo que respecta al regalo, éste cobró una dimensión social importantísima, especialmente las ricas obras de orfebrería que llegaron desde Ultramar. Al respecto, hay que tener en cuenta que algunas de aquellas piezas lucían en todo su esplendor en días señeros, como las custodias en el día del Corpus. Lo mismo podemos observar en cuanto a los azafates con los que se adornaban los altares o las coronas y joyas de las imágenes marianas. Los convecinos de los generosos donantes tenían ante sus ojos obras que difícilmente hubiesen llegado a sus localidades. Esculturas cortesanas, lienzos novohispanos, orfebrería peruana y mexicana, tibores orientales, suntuosos bordados aragoneses o de Manila son testimonios fidedignos de cómo los emigrados que triunfaban no olvidaban sus casas nativas y las parroquias en donde fueron bautizados.

## BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014.

Retrato del arcediano de Calahorra don Juan Miguel Mortela y Ciganda (1687-1770), natural de Sorauren, cuya colección de pintura llegó a su muerte a Lumbier. Catedral de Pamplona. Foto J. L. Larión.





# ESCENOGRAFÍAS Y SOCIABILIDAD: CASAS, CALLES Y PLAZAS

PILAR ANDUEZA UNANUA

Universidad de La Rioja

**Si hay una imagen que queda grabada con nitidez en la retina del viajero que con curiosidad visita una región, esa es indudablemente la que ofrecen sus pueblos y ciudades a través de sus calles, sus plazas, sus casas y sus monumentos más significativos. Su paisaje y su urbanismo, en unas ocasiones predecible y racional, en otras anárquico e incluso anodino, pero a menudo también sorprendente con ricas perspectivas y pintorescas vistas, quedan para siempre como impronta imborrable en el recuerdo.**

## EL URBANISMO

La Edad Media resultó fundamental en la conformación urbanística de muchos núcleos de población navarros, desarrollados en algunos casos sobre asentamientos romanos. La dominación musulmana dejó una fuerte huella en la Ribera, como lo atestigua con precisión el casco histórico de Tudela. Fundada según las crónicas musulmanas en el siglo IX en tiempos de Al-Hakam I, se generó urbanísticamente de manera espontánea, acogiendo un apretado caserío que se distribuía a través de calles irregulares, estrechas y sinuosas, dando como resultado un trazado laberíntico, propio de las ciudades islámicas, a la que se dotaría también

de alcazaba, castillo y murallas. Muchos de estos elementos defensivos, especialmente los castillos, estuvieron también presentes en otras localidades riberas como Ablitas, Arguedas, Cortes, Barillas, Buñuel o Monteagudo, protegiendo su caserío y desempeñando una función militar que proseguiría en los siglos sucesivos, ya en manos cristianas, siendo reconstruidos y ampliados.

Por su parte, el siglo XII fue una centuria de expansión, florecimiento e impulso para el reino cristiano de Pamplona. Desde los últimos años de la década anterior, el rey Sancho Ramírez, el obispo de Pamplona Pedro de Roda y, poco después, Alfonso el Batallador desarrollaron una política de repoblación que se acompañó de un gran impulso urbanizador que se concretó en la creación de nuevos burgos nutridos con población franca, dando lugar a Estella, Sangüesa, Puente la Reina y al crecimiento de Pamplona. Se ubicaron jalonando el Camino de Santiago, principal vía de comunicación, para favorecer la vertebración social y económica del reino. Las nuevas poblaciones, que fueron propulsadas a través de la concesión de fueros, acogieron así gentes con oficios mercantiles y artesanales, potenciando el nacimiento de gremios y burguesía. No faltaron en ellas habitantes judíos, agrupados en juderías, cuya presencia

Calle Mayor, Los Arcos. Estudio fotográfico Mas, 1916. Archivo Real y General de Navarra.

fue también notable en diversas localidades de la Ribera.

El trazado urbanístico que aplicaron los reyes en estas nuevas fundaciones respondía a un plan regular, generalmente rectangular o hexagonal, atravesado por una vía principal, la rúa Mayor, en ocasiones acompañada por una o dos vías paralelas, así como por otras u otras transversales de menor entidad. En su interior se disponía la iglesia o las iglesias en lugar estratégico, destinando algún espacio abierto para el mercado semanal y cerrando el perímetro con una muralla en la que se alternaban cubos y lienzos pétreos, en una estructura similar a la que todavía hoy se conserva en el cerco de Artajona, construido por las mismas fechas. El vecindario se distribuía en casas situadas entre medianiles, en solares muy profundos y de estrechas fachadas, perceptibles todavía hoy en día. La ubicación de las nuevas poblaciones junto a un curso fluvial obligó en todos los casos a la construcción de relevantes puentes, resultando de gran significación el que cruza el Arga en Puente la Reina.

Esta misma estructura urbanística preconcebida fue seguida igualmente en poblaciones de nueva planta creadas para vigilar la frontera con Castilla como lo atestigua todavía hoy con claridad la ciudad de Viana, fundada por Sancho el Fuerte en 1219, a la que acompañaron también con un urbanismo geométrico otras villas cercanas como Aguilar y Torralba. El siglo XIV trajo asimismo el control de otras áreas territoriales, como el valle del Araquil, frente a la presencia de bandas de malhechores con la creación de planos regulares en Echarri Aranaz y Huarte Araquil.

Frente a este urbanismo premeditado, también se desarrolló otro espontáneo en localidades de menor tamaño, en unas ocasiones nacidas sencillamente como pueblo-calle al calor del Camino de Santiago, como Burguete o Espinal, y en otras distribuyendo su caserío en la falda de una colina, al amparo de un cas-



tillo o de una iglesia, adaptándose sus calles a la orografía del terreno de manera anárquica e irregular, como ocurre en San Martín de Unx, Ujué o Larraga.

La intensa actividad cultural y humanista que vivieron en el siglo XVI ciudades como Estella y Tudela no tuvo una especial repercusión en los núcleos urbanos. Por el contrario, los acontecimientos políticos marcaron de manera extraordinaria el urbanismo de





la capital navarra. La conquista de Navarra en 1512 convirtió a Pamplona en una plaza militar de gran relevancia para la Monarquía hispánica frente al enemigo francés, lo que le obligó a realizar una intensa y continuada política de fortificaciones en los siglos sucesivos. Si Fernando el Católico levantó un castillo en 1513 y su nieto Carlos V reforzó las murallas con bastiones triangulares, a Felipe II se le debe la construcción de una

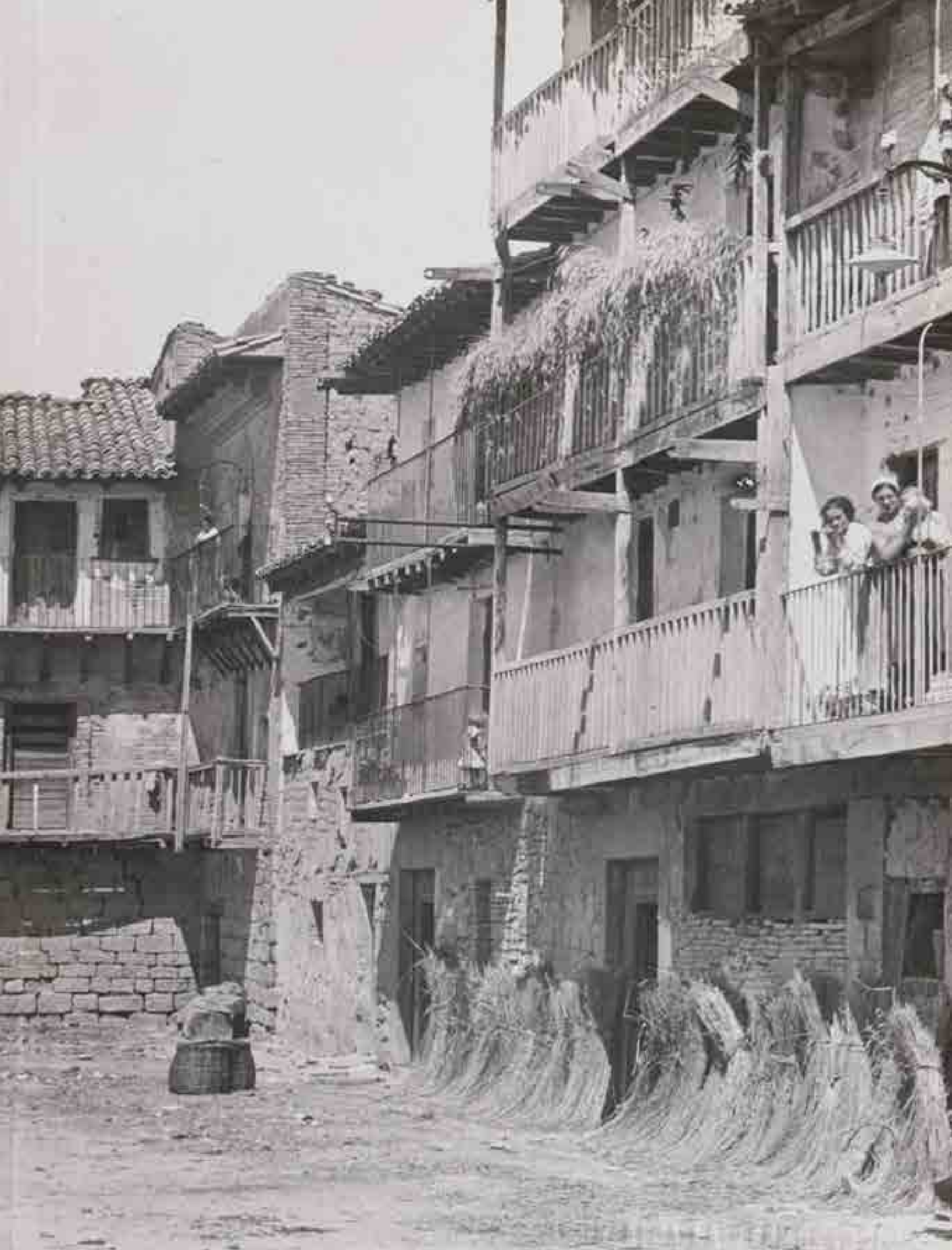
nueva ciudadela a partir de 1571, siguiendo el proyecto del ingeniero militar italiano Giacomo Palear, el Fratín, con una planta pentagonal estrellada reforzada con baluartes en los extremos que, progresivamente, merced a la imparable evolución de la artillería, tendría que ser robustecida con medias lunas, revellines y contrafuertes.

El Barroco dejó un extraordinario sello en la imagen de Navarra, hoy todavía perfecta-

Puente, Puente la Reina, siglo XI.  
Foto Larrión & Pimoulier.









Plaza de los Fueros, Tudela, 1687-1691. Foto Blanca Aldanondo. Diario de Navarra.

mente visible, que se manifestó tanto en los trazados urbanos, como en sus perfiles, que ahora se enriquecieron y monumentalizaron con numerosas construcciones religiosas, nuevos ayuntamientos e innumerables casas y palacios levantados por destacados prohombres, como se analiza en su correspondiente capítulo.

Con las bases asentadas por el espíritu renovador del Concilio de Trento, desde el siglo XVI, pero especialmente en las dos siguientes centurias, las órdenes religiosas vivieron una gran expansión, de modo que diversas localidades navarras, como Tudela, Pamplona, Estella o Corella al acogerlas fueron adquiriendo el aspecto de ciudad conventual gracias a la construcción de numerosos cenobios, a los que se unieron basílicas,

oratorios, ermitas, capillas de los santos patronos, así como nuevas torres en las parroquias, ofreciendo de este modo dinámicas siluetas con nuevas cúpulas, campanarios o espadañas y abundantes fachadas vignolescas o palladianas. No faltaron tampoco conventos en localidades de menor entidad que igualmente transformaron por completo su fisonomía, como se aprecia en Lesaca, Arizcun, Tafalla o Villafranca.

A la impronta conventual, diversas localidades navarras sumaron en estos siglos barrocos significativas actuaciones urbanísticas que se concretaron espacialmente en la creación de plazas mayores, típicas del urbanismo hispanoamericano, llamadas a convertirse en el corazón de la ciudad moderna. En ellas confluían el deseo de la monarquía de embe-

Plaza del Salvador, Sangüesa. Estudio fotográfico Mas, 1916. Archivo Real y General de Navarra [pp. 386-387].





llecer y regularizar los lugares públicos, pero también la necesidad de dotar a los núcleos urbanos de lugares estables destinados a usos comerciales y lúdicos, especialmente la fiesta taurina, auténtico motor en el nacimiento de buena parte de ellas. Las nuevas plazas se convirtieron en espacios de sociabilidad y convivencia cívica, así como en símbolos del municipio y referente para la comunidad, siendo todavía hoy áreas donde las multitudes se concentran con motivo de celebraciones, especialmente las fiestas patronales. En unas ocasiones la creación de estas plazas fue espontánea, como ocurrió con la plaza del Castillo de Pamplona o en la antigua plaza del Mercado de Corella, de donde derivan sus plantas levemente irregulares, pero en otras respondió a un plan previo, como aconteció

en Larraga con una planta en L y, sobre todo, en la actual plaza de los Fueros de Tudela, único exponente navarro de plaza cerrada y fachadas uniformes, presidida por la Casa del Reloj. Proyectada por Domingo Ducazcal, se ejecutó entre 1687 y 1691. En todos los casos, a los optativos soportales en la planta baja, se sumaron siempre grandes balconadas recorriendo los frontispicios para actuar como tribunas de espectáculos.

Buena parte de estas actuaciones urbanísticas estuvieron asociadas a la construcción de casas consistoriales que se levantaron ahora presidiendo estas plazas u otras ya existentes, pero siempre monumentalizando y dignificando los principales espacios públicos del municipio. Desde que en el siglo XVI los ayuntamientos comenzaran a adquirir más poder

Plaza de los Fueros, Tafalla, 1856-1866. Foto J. L. Larrión.

y competencias, necesitaron de un edificio permanente, no solo como lugar de reunión, toma de decisiones y área ceremonial, sino también como símbolo de la autoridad local y emplazamiento en el que ubicar diversos servicios como carnicería, alhóndiga, granero, cárcel, mesón, toril, escuelas, etc. Aunque ya en el siglo XVI se construyeron las primeras casas concejiles, como Sangüesa, Lumbier o Allo, su proliferación, asociada a una plaza, se produjo especialmente en los siglos XVII y XVIII como lo atestiguan las correspondientes a Pamplona, Estella, Larraga, Puente la Reina, Elizondo, Echalar, Arano, Goizueta, Lesaca, Vera de Bidasoa o Viana, ciudad esta última donde el autor de su monumental fachada torreada (1686-1692), Juan Raón, levantó con una estructura similar el Balcón de toros municipal para presidir la plaza del Coso, creada exclusivamente para la fiesta taurina, donde también se instalaron los desaparecidos balcones de toros del cabildo parroquial y de la nobleza. Igualmente Sangüesa también levantó su propio balcón municipal en la plaza de San Salvador. Habría que esperar a 1856 para asistir, de la mano de Martín Saracíbar y con un lenguaje neoclásico, a la última gran actuación urbanística regular ligada a la construcción de un ayuntamiento: la plaza de los Fueros de Tafalla, con una alargada planta en U paralela al Camino Real.

Los siglos XIX y XX se dejaron sentir con fuerza en Navarra. Mientras la despoblación fue ganando terreno en los pueblos hasta hacerse alarmante en las últimas décadas, en las ciudades se fueron creando nuevos barrios –ensanches en Pamplona– destinados a acoger a una población creciente, alimentada por el éxodo rural. Lamentablemente, la llegada de la «modernidad» devoró con voracidad algunos espacios y tejidos urbanos históricos, haciendo desaparecer relevantes elementos patrimoniales como las murallas de Pamplona o destacados conventos desamortizados, sin olvidar muchas construcciones populares. En contraposición, han sido

los siglos en los que todas las poblaciones navarras se han dotado de unas infraestructuras urbanas, garantizando la calidad de vida de sus habitantes.

## LA CASA

La extraordinaria variedad morfológica y tipológica se erige como el rasgo más significativo de la arquitectura doméstica en Navarra, tanto en la popular como en la culta, en la urbana como en la rural. En esta heterogeneidad confluyen factores de diversa índole, especialmente de naturaleza geográfica, económica, sociológica e incluso jurídica, sin olvidar, claro está, los de tipo cultural, marcados por las modas, los usos y los gustos artísticos.

En Navarra siempre ha dominado un tipo de hábitat concentrado con núcleos de población de diverso tamaño –progresivamente mayores hacia la Ribera estellesa y tudelana– en los que las casas se disponían generalmente formando calles entre medianiles o separadas por estrechas belenas, sin que faltaran algunas exentas. Sin embargo, en la Navarra húmeda del norte, este modelo de población ha convivido con el hábitat disperso, caracterizado por viviendas aisladas y diseminadas por las laderas de sus montes. En este modelo mixto, todas las construcciones domésticas responden a la tipología de caserío, único modelo de edificio residencial que se puede identificar con nitidez en la arquitectura vernácula navarra: un bloque paralelepípedo de planta rectangular, normalmente de dos o tres niveles y desván, de muros enfoscados, cubierto a dos aguas, con fachada perpendicular al caballete del tejado, en la que se dispone la puerta perfectamente centrada, a veces precedida de un gorape, con ventanas armónicamente distribuidas y, con frecuencia, con un amplio balcón de extremo a extremo. De gran tamaño y robustez, el caserío estuvo asociado sociológicamente a la familia troncal, jurídicamente



al sistema de heredero único y económicamente al autoconsumo. Esta modalidad contrastaba con la sencillez de las viviendas de otras zonas de Navarra, especialmente las situadas en la Ribera que, aunque también de carácter prismático, dos alturas y desván, eran de dimensiones mucho menores, ligadas a la familia nuclear, al reparto igualitario de las herencias y al arrendamiento de su propiedad.

Adaptar la actividad constructiva a los materiales que le aporta la propia tierra y a la climatología donde se ubica son invariantes en el desarrollo de la arquitectura en cualquier latitud. De acuerdo con ello, en Navarra se pueden distinguir tres franjas horizontales a la hora de determinar los componentes utilizados en su ejecución, especialmente visibles en las fachadas, que responden con precisión a la diversidad paisajística de las tres zonas, aunque todas comparten el abundante uso de madera en su estructura interior. En el norte, en los valles húmedos del noroeste, así como en los valles pirenaicos y en las cuencas prepirenaicas, se utilizó fundamentalmente la piedra, dispuesta y tratada de diversas maneras. Mientras en Roncal, por ejemplo, los muros se levantaban en mampostería, lo más extendido fue ocultar este material irregular a través de un enfoscado blanco, dejando grandes sillares a la vista en esquinas y enmarques de vanos. No faltaron en algunas localidades de la vertiente atlántica, coincidiendo con la presencia de importantes masas forestales, los entramados de madera, muy visibles en los valles de Cinco Villas, Urumea, Baztán o Bértiz Arana. Asimismo, también se construyeron fachadas íntegramente en sillería, si bien limitadas a la arquitectura culta. Por el contrario, la ausencia de canteras determinó el uso de la arcilla en la Ribera. El protagonista fue el ladrillo, cuya capacidad decorativa se plasmó en las viviendas más acomodadas, así como en las galerías de arquillos que coronan muchos edificios,

mientras el adobe y el tapial tuvieron un uso mucho más puntual en construcciones auxiliares. Finalmente, en la amplia Zona Media, como espacio de transición, se dieron cita diversas modalidades constructivas, recibiendo influencias del norte y del sur. Así, no faltaron las casas de sillería, asociadas a la nobleza, así como, de manera mucho más generalizada, las de mampostería con y sin revocos. Sin embargo, como se aprecia en las cabezas de merindad –Estella, Pamplona, Olite o Sangüesa–, o localidades como Viana, Los Arcos o Puente la Reina, lo más habitual fue la combinación de la sillería para la planta baja y el ladrillo para los niveles superiores.

La casa navarra se dotó también de diversos elementos para hacer frente a las adversidades climatológicas. Es el caso de los grandes aleros de madera en zonas de elevada pluviosidad, donde a menudo los muros laterales se prolongaban flanqueando la fachada para protegerla. Igualmente proliferaron tejados de gran inclinación, tanto a dos como a cuatro vertientes, para evitar la acumulación de nieve en los valles de Aézcoa, Roncal o Salazar, donde sus frontispicios, además, se erigieron con un carácter muy compacto y cerrado, con vanos pequeños, para defenderse del frío, sin que faltara una solana aprovechando la zona más resguardada de la casa para aprovechar el calor. Chimeneas cilíndricas coronaban los tejados en esta área pirenaica.

Aunque la pervivencia de los modelos edilicios en la arquitectura popular a lo largo del tiempo fue muy significativa, en la evolución de la casa navarra se aprecia en las fachadas una tendencia progresiva a centrar las portadas, tanto de medio punto como adinteladas, así como hacia una disposición más regular de los vanos, ampliando su tamaño para favorecer la iluminación y la aireación. En algunas latitudes, como la Montaña y la Zona Media, resultaron en muchas ocasiones elementos relevantes las carpinterías de puertas y ven-



Lecumberri, 1905-1957. Archivo Real y General de Navarra.

tanas, las rejerías y, sobre todo, los escudos de armas, muy extendidos en Navarra merced a la hidalguía colectiva de la que gozaban diversos valles y localidades, lo que permitió a sus vecinos lucir con orgullo en sus sencillas casas de labranza un emblema heráldico que los proclamaba nobles.

Hasta la industrialización de Navarra en el siglo XX, la economía navarra se basó funda-

mentalmente en la agricultura y la ganadería, lo que hizo que los principales asentamientos humanos fueran rurales. Allí se situaba la casa, un lugar de habitación, pero también de trabajo, circunstancia que obligó a dotarla de espacios para ganado, para los aperos y para el almacenaje de todo tipo de productos, tanto relativos a la alimentación humana como animal. En consecuencia, en todo el reino





proliferaron las cuadras en las plantas bajas y amplios desvanes y graneros bajo los tejados, sin que faltaran en algunas zonas bodegas, asociadas a los lagos. En la planta principal se ubicaban habitualmente las estancias destinadas a los moradores, destacando la cocina, espacio femenino por antonomasia, en el que la presencia de la lumbre encendida casi de manera permanente atraía con su calor a

todos los miembros de la familia, haciendo de ella el lugar donde transcurría la vida del día a día. Guisar, comer, lavar, rezar, coser, hilar, preparar conservas, arreglar pequeños utensilios o simplemente charlar eran actividades cotidianas entre sus paredes. Abundantes eran los útiles metálicos, de madera y de cerámica que allí se reunían, al igual que los muebles para dar asiento a toda la familia, destacando las sillas bajas de enea y los taburetes, generalmente para mujeres y niños, junto con los escaños de altos respaldos que eran ocupados por los hombres. Los dormitorios eran de gran sencillez y solo las casas de economía más acomodada disponían de una sala destinada a la recepción de visitas o a la celebración de banquetes con motivo de algún acontecimiento familiar o de las fiestas patronales. La habitabilidad, la comodidad y la higiene no se hicieron presentes plenamente en la casa navarra hasta siglo XX con la llegada de los avances tecnológicos derivados de la Revolución Industrial. La instalación del agua corriente, del cuarto de baño y de la cocina económica transformaron para siempre los espacios domésticos históricos, modificando también radicalmente los usos y costumbres de sus habitantes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDUEZA UNANUA, P., *Patrimonio y familia: la casa y el espacio doméstico en Navarra*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2019.
- BARANDIARÁN, J. M. y MANTERLOA, A. (dirs.), *Atlas etnográfico de Vasconia, 1-2. Casa y familia en Vasconia*, Vitoria, Eusko Jaularitzza, 2011.
- CARO BAROJA, J., *La casa en Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1982, 4 vols.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., «La práctica urbanizadora en la Navarra medieval», en A. J. Martín Duque (coord.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, vol. 1, pp. 313-326.







# DEFENSA Y AMPARO. UNA MIRADA A LAS FORTIFICACIONES NAVARRAS Y AL CONJUNTO DEFENSIVO DE PAMPLONA

CARMEN JUSUÉ SIMONENA

UNED Pamplona

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

Universidad del País Vasco

**Desde la temprana aparición de pequeñas ciudades, *oppida*, en épocas protohistóricas,** emplazadas en puntos elevados, con gran visibilidad del entorno circundante, control estratégico y muchas veces ceñidas por un recinto amurallado, son muchas las noticias y vestigios de fortalezas o recintos amurallados en Navarra. Así, ya en los siglos IX y X, con motivo de las diversas campañas musulmanas aparecen en las crónicas noticias de diversas fortalezas como *Sajrat Qays*, posiblemente el castillo de Garaño, con un torreón circular y dos recintos circundantes. En origen se trataba de puntos aislados de vigilancia, entre los que destacan, entre otros muchos, el del monte Gaztelu, sobre Eca y Ollo, Leguín en Izagaondoa, Falces, Caparroso... De gran interés estratégico era el paso del río Aragón, acceso natural hacia la comarca de Sangüesa, vigilado por la plaza fortificada de Santa María de Ujué y, más adelante, por Aibar y, en tierras meridionales, Tudela, con recinto jalonado de torres cilíndricas, esquema habitual en las alcazabas musulmanas.

Durante el reinado de Sancho Garcés (905-925), que conquistó Monjardín, las tierras de Estella y ocupó la Rioja Alta, la nueva frontera aparece defendida por las fortificaciones de Monjardín, Cárcar, Peralta, Falces, Carcastillo, Caparroso, Peña y Sos, hasta Luesia y Uncastillo. Será, sin embargo, Sancho Garcés III el Mayor, rey de Pamplona (1004-1035), quien establecerá un alargado cinturón de posiciones defensivas en tierras de Ribagorza, Aragón, Rioja y, por supuesto en Navarra, donde una vez tomado Funes, dejaba en su retaguardia, los cerros fortificados de Peralta y Falces junto con Arlés, mientras que Caparroso y Murillo el Fruto jalonaban el curso inferior del Aragón, quedando al sur el desierto estratégico de las Bardenas, tierra de nadie, y en las alturas, la fortaleza-santuario de Santa María de Ujué.

Es decir, la defensa del reino navarro se articulaba mediante puntos fuertes de diversa naturaleza, emplazados en zonas fronterizas y en las principales vías de comunicación, mientras que, las poblaciones amuralladas debían de ser escasas. En este sentido, uno

Estella. La Gallarda, puerta del recinto medieval. Pertenecía al cinturón amurallado del barrio de San Juan y fue derribada, en 1906, para facilitar la expansión urbana. Foto J. Altadill. Archivo Real y General de Navarra.

de los recintos más antiguos debió de emplazarse en la ciudad de Olite donde se sitúa un recinto amurallado de posible origen romano, el llamado «cerco de dentro», cuya adscripción en algunos tramos, a época romana, parece indudable, mientras que actualmente se descarta esta cronología en la zona calificada en un primer momento como *praetorium*, así como la de diversas torres y lienzos. Se trata, por tanto, de un recinto con base

romana en algunos puntos, pero sometido a diversas modificaciones que han llevado a un planteamiento diferente sobre todo a partir de diversas evidencias arqueológicas, por lo que su estado actual y su cronología, según nuevas aportaciones en vías de investigación, deberá ser considerado como resultado de posteriores intervenciones.

El proceso urbanizador en Navarra a lo largo de la Edad Media con la consiguiente





aparición de las llamadas «villas nuevas», surgirá con el desarrollo económico experimentado en Europa Occidental, de tal manera que, la acumulación de viandantes europeos desde finales del siglo XI desencadenó en la encrucijada pirenaica una rápida metamorfosis social. Alumbró, en concreto, un nuevo grupo de hombres de negocios, mercaderes, artesanos, hospederos, cambiadores de moneda..., y nació así una burguesía cuyo

acelerado crecimiento constituyó, apenas una centuria después, el factor más incisivo de equilibrio y compenetración en la pervivencia de un reino casi inviable por sus dimensiones y emplazamiento.

La fundación de nuevos asentamientos, muchos de ellos amurallados, no respondió a una decisión arbitraria, pues surgieron en lugares estratégicos, encrucijadas de caminos, puntos de intercambio y recibieron un estatuto propio y privativo que regulaba su situación. La inserción de estas comunidades francas se inició en el último tercio del siglo XI, protagonizada por Sancho Ramírez y sus hijos, que entre 1076 y 1134 gobernaron los reinos de Pamplona y Aragón. Se verificó mediante la concesión de fueros, cartas en las que se dotó, a varios lugares, de un estatuto que constituyó una novedad en el panorama legal de ambos reinos. Así, nacieron y recibieron respaldo oficial Jaca, en 1076 y, casi al mismo tiempo, el primer «burgo» de Estella, enseguida el de Sangüesa y, algo más tarde el de Puente la Reina, en 1122, o el de San Cernin de Pamplona en 1129, entre otros.

### UNA MIRADA A LAS VILLAS FORTIFICADAS MEDIEVALES

Las villas fortificadas, tal y como menciona J. Martínez de Aguirre, defendían no sólo territorios y puntos estratégicos sino también pobladores. No extraña, por tanto, que los fenómenos de las nuevas urbanizaciones y las construcciones de murallas conllevaran, en cuanto a la creación de infraestructuras defensivas, una apuesta por parte de la corona desde finales del siglo XI hasta el siglo XV.

En Estella, cerca de la antigua aldea de Lizarrara, el rey Sancho Ramírez, fundó un burgo de francos en torno a la capilla de San Martín y a la iglesia de San Pedro al que, en 1076 o lo más tarde en 1084, concedió un fuero semejante, aunque independiente,

Cerco de Artajona. Fechado entre 1084 y 1109, se trata de uno de los conjuntos amurallados más importantes y mejor conservados del reino, alzado para la protección de los habitantes de la nueva villa. Foto Larrión & Pimoulier.



al de Jaca, momento en que comienzan las obras de la fortaleza que se prolongan hasta el siglo XIII, ofreciendo un conjunto defensivo definido por el baluarte de Zalatambor, que protege el barrio de los francos, la Atalaya como avanzadilla a las incursiones del sur y Belmecher guardando el flanco oriental, creando un sólido sistema defensivo. La primitiva villa de Sangüesa, se emplazaba a un lado del río Aragón («la Vieja», acabó denominándose Rocaforte desde el siglo XV). El posterior núcleo urbano, Sangüesa la Nueva, se instaló hacia el sur, en la otra orilla del río. La concesión del Fuero

de Jaca al primer burgo por el rey Sancho Ramírez antes de 1094, se conoce a través de su confirmación en 1117 por Alfonso el Batallador, monarca que en 1122 lo extendió a los pobladores del «burgo nuevo», surgido junto al puente y el palacio real, la actual Sangüesa. Con un plano regular en cuadrícula, contó con un cerco defensivo con cuatro portales en el que los torreones almenados de las iglesias de Santiago y Santa María, defendían el flanco este y el estratégico puente.

Cuando fue conquistada por Alfonso I de Aragón y Pamplona (22 febrero 1119), Tudela





era una ciudad de cierta importancia. Posiblemente a raíz de la conquista, Alfonso I extendió a los antiguos y futuros vecinos cristianos, en 1119, los fueros de los infanzones de Sobrarbe, pero la versión tudelana sólo se ha conservado a través de un texto manipulado un siglo después. Fortificado el primer núcleo de población en el siglo VIII, fue amurallada más tarde contando con cuatro puertas, un gran foso y atalayas en los cerros próximos completando las defensas.

Respecto a Puente la Reina, la *Villa vieja* llamada *Murubarren*, *Murugarren*, anterior al siglo XI, aparece mencionada en 1049, antes

que Puente la Reina, aunque también, algo más tarde en relación con ella (*Murugarren circa Ponte de Arga*, en 1085). Alfonso I concedió en 1122 el Fuero de los francos de San Martín de Estella a los burgueses que, hacia 1190, se habían establecido en el lugar. La nueva fundación en terreno llano, adaptó su planta y el trazado de sus calles al Camino de Santiago, su eje urbano, y al río Arga por lo que ambos elementos, camino y puente, generaron su peculiar urbanismo. El núcleo cerró sus flancos con un cerco amurallado, jalonado con torreones, de los que cuatro abrigaban los portales.

La fortaleza de San Esteban, castillo de Monjardín, supuso un emplazamiento estratégico en las tierras de Deyo desde el siglo X. Foto Larrión & Pimoulier.



Este somero repaso por las villas navarras fortificadas, no debe olvidar otros lugares de importancia tales como el Cerco de Artajona, edificado entre 1084 y 1109, uno de los conjuntos amurallados más importantes y mejor conservados del reino, que debió de ser alzado con la intención de proteger a los habitantes de la nueva villa, muy especialmente ante eventuales ataques musulmanes; el de Torralba, en la comarca histórica de la Berrueza, sobre el alto Linares y alineada a lo largo de la vulnerable frontera con Castilla, ceñida por un poderoso cinturón amurallado; el de Viana, donde se concentraron los antiguos habitantes de once aldeas, rodeado de una muralla de 1.370 m y más de veinte torres; el de Aguilar de Codés, creada en 1219 por Sancho el Fuerte como un desdoblamiento de Marañón, que presenta el esquema de ciudad camino, reduciendo su trazado urbanístico a dos grandes arterias paralelas encintadas por una muralla; o el interesante recinto amurallado del castillo de Los Arcos, también, como los anteriores, en importante línea defensiva; así como el recinto amurallado del desolado de Rada. Ya en el siglo XIV, resalta la creación y urbanización de nuevas villas fortificadas en el valle del Araquil, con el fin de frenar los ataques castellanos en la zona, tales como Echarri Aranaz, Huarte Araquil y otras dos que no llegaron a cuajar: Villadefensa y Villafuert.

La conquista de Navarra a comienzos del siglo XVI, hizo que las murallas de ciudades y villas, al igual que los castillos, fueran demolidas o desapareciendo poco a poco por causas naturales. Actualmente diversos intentos de remodelación y rehabilitación, así como diversos estudios históricos o arqueológicos, consiguen poner en valor estas edificaciones, tan necesarias en su momento, que ahora renacen con un interés cultural.

## **EL CONJUNTO DEFENSIVO DE PAMPLONA. LA CIUDADELA, EMBLEMA DE LA CIUDAD**

Entre los siglos XII y XIV, los tres núcleos urbanos de Pamplona –Navarrería, Burgo de San Cernin y Población de San Nicolás– constituían tres recintos fortificados separados entre sí. Tras el privilegio de la Unión, sancionado por Carlos III el Noble en 1423, que prescribía su mantenimiento, fueron derrumbadas en algunos sectores para facilitar la unión de los tres núcleos. Sin embargo, tras la conquista de Navarra en 1512, y la demolición de recintos de otras villas y ciudades, las antiguas murallas pamplonesas no resultaban operantes frente al progreso de la nueva artillería.

De tal manera que a comienzos del siglo XVI comenzó una progresiva transformación de las fortificaciones de Pamplona dado que Fernando el Católico quiso reforzar la defensa de la capital con un nuevo castillo, cerca del levantado por Luis el Hutín, justamente donde hoy se emplaza el Palacio del Gobierno de Navarra. El proyecto se encargó al ingeniero Pedro Malpaso y, aunque el castillo fue desmantelado a finales del siglo XVI, se conoce su aspecto por el testimonio gráfico del ingeniero Picaño en 1548. Se trataba de una fortaleza de planta cuadrada con cubos redondos en las esquinas, foso húmedo, puente levadizo y gruesos muros para resistir los efectos de la artillería. Sin embargo, el conjunto fortificado de la ciudad había quedado bastante obsoleto por lo que, durante el reinado de Carlos V, se realizaron diversas obras de reforma con arreglo a las nuevas técnicas.

Las partes más antiguas de las murallas actuales son los baluartes de Labrit y el Redín, construidos entre 1540 y 1550 y los frentes en talud oriental y septentrional. En 1553 se abrieron dos nuevos portales con escudos imperiales, de los que solo ha llegado a nuestros días el de Francia. Se conservan además otros dos blasones procedentes del portal de la Rochapea y del Castillo Viejo, reaprove-



chados en el Portal Nuevo y el Archivo Real y General de Navarra.

Sin embargo, cuando se acomete la verdadera transformación y remodelación del recinto pamplonés, con el fin de asegurar el dominio sobre la frontera francesa, es bajo el reinado de Felipe II, aunque las obras se prolongaron a lo largo del siglo XVII con los últimos monarcas de la Casa de Austria.

## LA CIUDADELA O CASTILLO NUEVO DE FELIPE II

Actualmente, los pamploneses disfrutamos de la Ciudadela como recinto cultural y de ocio y de la Vuelta del Castillo, como el mayor jardín de la ciudad. Nada que ver con lo que fueron durante cuatro siglos una fortaleza inaccesible para la población hasta su cesión en 1964 al ayuntamiento y el glacis de seguridad circundante. En la visita que Felipe II realizó en 1592, el cronista la describe como *«un lindísimo castillo nuevo de piedra gruesa, con sus baluartes, fosos y todo lo demás que conviene a una buena fortaleza; el cual, aunque del todo no está acabado, bien se ve la traza y manera que tendrá»*. Su actual silueta estrellada se debe a los refuerzos del pentágono abaluartado con contraguarnidas y revellines en 1685 y la adecuación al sistema Vauban con fortines externos fue obra del general Verboom, quien en 1725 proyectó el arsenal, actual Sala de Armas.

La de Pamplona fue la primera ciudadela renacentista de planta pentagonal abaluartada construida en España y modelo de otras como la de Jaca. Esta traza a la italiana con ángulos era la más eficaz contra la artillería moderna. Pese a su desnudez escurialense, el pentágono es la tercera de las figuras geométricas perfectas de Platón y forma una sección áurea. Se concibió como una ciudad ideal autónoma con su plaza de armas y un urbanismo radial, imagen del poder regio. Se han conservado los tres baluartes que daban al campo para defender la frontera, pero los de

San Antón y la Victoria, que, unidos a dos cortinas de la nueva muralla, vigilaban la ciudad para prevenir una sublevación local., fueron derribados en 1889 para hacer el primer ensanche. Concluida en 1645, su apariencia final se corresponde con el segundo plano del capitán Fratín, aprobado por Felipe II, en el que se advierten notables diferencias y mejoras respecto a la traza original de 1571, producto de la supervisión y discusiones con el virrey Vespasiano Gonzaga. El peso de esta colosal empresa recayó en los navarros anónimos que en precarias condiciones trabajaron en su fábrica.

## DE LOS INGENIEROS ITALIANOS A LOS PEONES NAVARROS

La biografía de Vespasiano Gonzaga Colonna († 1591) se adecua al prototipo renacentista del cortesano de Castiglione, experto en armas y letras, si bien como virrey de Navarra adoptó prácticas autocráticas del príncipe de Maquiavelo. Próximo a Felipe II, añadía a su experiencia militar, un gran conocimiento de la teoría y práctica arquitectónicas y las matemáticas, que le permitió supervisar a los ingenieros responsables de las principales obras de fortificación. El autor de las trazas fue Giacomo Palearo Fratín († 1586), más conocido como el capitán Fratín, que había sido nombrado ingeniero real por Felipe II con un sueldo de 2.000 ducados anuales. El monarca le encomendó la inspección, supervisión o dirección de todas las fortificaciones marítimas y terrestres del Reino. Fue el primero de una dinastía familiar de ingenieros, continuada por su hermano Giorgio, su sucesor en 1587. Su hijo Francisco y su nieto Pedro Palear Fratín se establecieron en Pamplona, donde se relevaron como veedores de obras diocesanas durante la primera mitad del siglo XVII. De la dirección se ocupó el genovés Juan Luis de Musante y Rubiano († 1587), maestro mayor de obras reales de Navarra, quien casaría en Pamplona con una hija del



Ciudadela de Pamplona. Vista aérea. Foto Ayuntamiento de Pamplona.

veedor Miguel de Altuna. Falleció en Sangüesa, cuando dirigía desde 1578 la fábrica del monasterio nuevo de Leire. En su testamento legó a su aparejador Martín de Arriola los tratados de Vignola y Palladio, así como un juego de compases y escuadras. Tarifa Castilla ha dado a conocer su rica biblioteca de Pamplona, que incluía libros sobre poliorcética, y los papeles y trazas de Fratín sobre la ciudadela.

Es bien conocido el monopolio de los canteros guipuzcoanos, los especialistas del obispado de Pamplona, en la construcción de las parroquias gótico-renacentistas de Navarra, procedentes de pueblos situados al pie de macizos calizos como el Ernio o el Aizgorri. En 1572 se nombró al virrey de Navarra Vespasiano Gonzaga, capitán general de Guipúzcoa, quedando asociado desde entonces este cargo militar. Fueron muchos

los canteros de la Provincia que prestaron este doble servicio profesional y de armas en los dos castillos. Así, localizamos en el de Santiago a destacados canteros como Pedro de Echaburu II o Juan Martínez de Elduayen. En 1571 fue nombrado veedor de obras reales de la ciudadela Lope de Ugarte y entre 1577 y 1599 sirvieron en distintas compañías, canteros como Miguel de Iriarte. Juan de Catalandegui, Juan García de Alcívar o Martín de Elósegui.

El grueso de las cargas recayó en los pueblos de las cendeas y valles cercanos de la Cuenca, que tuvieron que aportar jornaleros y peones, más sus bueyes y acémilas para el transporte de los materiales a pie de obra. Su ausencia en las épocas de siega y vendimia supuso para muchos la ruina y la mendicidad. Junto a los peones, intervinieron mozas transportando tierra. Los bajos salarios e impagos











# LA FIESTA, EXPRESIÓN LÚDICA DEL PODER: ADMIRACIÓN, ADHESIÓN Y DIVERSIÓN

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA

Universidad de Zaragoza

**La identidad cultural de un pueblo se** expresa de muy diversas maneras y de forma particular en las fiestas, en las que se plasman sus costumbres, creencias, músicas, danzas y otros elementos inmateriales. Las diferentes manifestaciones festivas celebradas en Navarra desde la Edad Media hasta los albores del siglo XX fueron el escenario propicio para hacer gala del poder de las principales autoridades civiles y religiosas. Los festejos, con su boato y artificiosidad, pretendían suscitar el deslumbramiento de los espectadores hacia la grandiosidad de quien los organizaban o a quien se dedicaban, convirtiéndose en un medio no sólo de distracción, al romper con la rutina diaria, sino sobre todo de adhesión hacia lo que allí se homenajeara. En estas celebraciones se dieron cita las élites gobernantes y un numeroso público que invadió calles, plazas o edificios, espacios que sufrieron una metamorfosis con el levantamiento de arquitecturas efímeras y el derroche de luces, colores y sonidos, originando una realidad ficticia y fugaz. Fiestas que en unos casos tuvieron un carácter oficial, y en otros más popular, integradas por una serie de elementos que las componen y definen.

## **LA ESCENIFICACIÓN DEL PODER REGIO Y OTRAS CELEBRACIONES LIGADAS A LA FIESTA OFICIAL**

Los festejos oficiales comprendían, fundamentalmente, las ceremonias regias o vinculadas a la monarquía, como las visitas reales, reflejo de la lealtad de las instituciones del reino o una ciudad hacia la corona, que utilizaban un lenguaje culto y refinado, como los jeroglíficos o la emblemática. En ellas hacían acto de presencia el lujo y los cortejos, con personalidades de distinto rango ataviados para la ocasión, amenizados por la música producida por gaitas, clarines, trompetas y timbales, y acompañados con frecuencia de carros triunfales, animados por figuras alegóricas, componiendo escenas alusivas al tema que se festejaba.

Con motivo de estas recepciones brindadas a los monarcas, la nobleza protagonizó desde época medieval torneos y justas, combates caballerescos ecuestres transformados en entretenimientos cortesanos, como los organizados con ocasión de las coronaciones de Carlos III (1390) y Leonor (1403), en los que hubo corridas de lanzas, escaramuzas fingidas o juegos de cañas. En los festejos oficiales la música y los bailes también tuvieron un

Comparsa de gigantes y cabezudos de Pamplona en su visita a la Casa Misericordia, 1898. Archivo Municipal de Pamplona / Fermín Istúriz y Albístur.

papel protagonista, como testimonia la carola esculpida en un capitel del claustro gótico de la catedral de Pamplona, danza medieval por excelencia, en la que cinco personas con sus manos enlazadas se mueven al son que marcan dos músicos.

Con la llegada de la Edad Moderna los espacios urbanos se transformaron en ciudades ideales mediante el emplazamiento de arquitecturas efímeras, como los cuatro arcos de triunfo erigidos en Pamplona con motivo de la llegada de Isabel de Valois en 1560, realizados con figuras pintadas y epigramas que exaltaban a Pamplona, la Paz entre ambos reinos, la monarca como espejo de la Prudencia y el matrimonio. La capital del reino volvió a honrar con arcos de triunfo la visita

de Felipe II en 1592, al igual que hizo Estella encargando otro arco trazado por los Imberto y con la celebración de toros, luminarias y una tarasca, estructura de madera en forma de serpiente que echaba fuego y cohetes por la boca.

Durante los siglos del barroco se siguieron organizando torneos, como el celebrado en Tudela en 1620 en honor de la Inmaculada Concepción, para cuya ocasión la calle Herre-rías fue engalanada con banderolas, gallardetes, colgaduras y reposteros de tafetán. Esta misma ciudad festejó con especial esmero en 1746 la coronación de Fernando VI, adornada con arcos de triunfo, a la vez que desfilaron por sus calles carros triunfales, uno de ellos en forma de navío.





A lo largo del siglo XIX se continuaron encargando arquitecturas efímeras para las visitas reales, pero de acuerdo a una estética neoclásica, como el arco triunfal levantado en el término de Fontellas por la Diputación del Reino con ocasión de la visita a Navarra de Fernando VII y María Amalia de Sajonia en 1828, diseñado por Antonio Vicente, arquitecto de la Real Academia de San Fernando, una práctica que se mantuvo hasta el primer tercio del siglo XX.

La celebración de las exequias regias fue otra de las ceremonias principales de la fiesta oficial que exaltaba la monarquía, en las que adquirieron especial protagonismo los túmulos o catafalcos, armazones de madera dispuestos en el interior de los templos,

cubiertos con paños fúnebres e iluminados con antorchas, representación del soberano difunto que se hacía presente a sus súbditos por medio de símbolos alegóricos y emblemáticos. Hay constancia de los catafalcos erigidos en la catedral de Pamplona en el espacio del crucero por las honras fúnebres de Leonor (1415), Carlos III (1425), Fernando el Católico (1516), Felipe II (1598) obra de Domingo de Vidarte y Juan de Landa, o el de Mariana de Austria (1696) diseñado por Hércules Torelli, decorado con las figuras de la fama, virtudes cardinales, angelotes y calaveras coronadas y aladas, entre otros. Los túmulos diseñados en el siglo XIX de acuerdo a una estética académica continuaron siendo el centro del ceremonial fúnebre, si bien el lenguaje simbólico

Carola. Escena de música y danza medieval en un capitel del claustro de la catedral de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



fue sustituido por un programa heráldico de signo histórico-político.

Otro tipo de festejos excepcionales ligados a la fiesta oficial tuvieron lugar con motivo de la elevación de patronatos, teniendo especial significación en Navarra la celebración del copatronato de San Francisco Javier y San Fermín resuelto por el breve Papal de 1657. La capital navarra realizó importantes dispendios en músicas, danzas de paloteados y espadas, espectáculos taurinos, comedias y

artificios de pólvora, además de adquirir ocho gigantes y dos gigantillas, cuyos armazones hizo Martín de Arizu y las cabezas Francisco de Azpillaga.

También tuvieron una especial relevancia las fiestas extraordinarias organizadas por los ayuntamientos con motivo de la inauguración de capillas de santos patronos, que emplearon el mismo lenguaje escenográfico de las ceremonias oficiales, con la presencia de grandes procesiones, llamativos arcos y

Arco de triunfo diseñado por Antonio Vicente en 1828 y erigido en Fontellas con ocasión de la visita de Fernando VII y María Amalia a Navarra. Archivo Real y General de Navarra.



Catafalco para las honras fúnebres de la reina Mariana de Austria en la catedral de Pamplona, 1696. Grabado de Gregorio de Fosman y Juan Francisco Leonart.



monumentales altares repletos de elementos naturales y recursos de artificio. Con motivo de la inauguración de la capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo en 1717, hubo funciones religiosas, corridas de toros, luminarias, hogueras y fuegos artificiales, destacando la procesión del 7 de julio, en la que la comitiva estuvo acompañada de seis gigantes y dos tarascas, y a lo largo de cuyo recorrido diversas comunidades religiosas dispusieron nueve altares, como el de los franciscanos del que pendían jeroglíficos, o el de los jesuitas que contó con un jardín con flores, frutos y pájaros sustentado por cuatro arcos triunfales bajo los cuales circuló la procesión. En 1776 Pamplona volvió a vestirse de fiesta para celebrar la inauguración de la capilla de la Virgen del Camino en la iglesia de San Saturnino, en cuya procesión las comunidades religiosas colocaron nueve altares a los que se sumaron cinco arcos de triunfo, con abundancia de imágenes, alhajas, poesía y textos en el ornato de estos monumentos. También hubo un desfile de parejas simbólicas o mojigangas y de carrozas triunfales, una de las cuáles simbolizaba la unión de los burgos, además de fuegos artificiales y toros.

En el caso de la Ribera de Navarra sobresalió la festividad organizada con ocasión de la elevación en 1783 de la iglesia colegial de Santa María de Tudela al rango de catedral de la nueva diócesis tudelana. Durante las fiestas celebradas en octubre de 1784 se exhibieron doce arcos triunfales, y un obelisco y tres carros triunfales invadieron las calles, uno de ellos adornado con ocho jeroglíficos alusivos a cada una de las localidades que componían la diócesis, realizados por el pintor Francisco Ruiz, sin olvidar las novilladas y corridas de toros en la Plaza Nueva.

### LA FIESTA POPULAR: ENTRE EL CULTO Y LA DIVERSIÓN

Las fiestas populares, de menor pompa e intelectualidad que las oficiales, estaban liga-



das al calendario, por lo que se celebraban periódicamente de acuerdo a unos ciclos estacionales y en torno a grandes festividades, fundamentalmente de tipo religioso. Entre los componentes tradicionales que definen la fiesta popular destacan el sonido de las campanas, con un repique especial; el estruendo de la pólvora y las luces fugaces de los fuegos artificiales, elemento constante de las fiestas patronales como las de San Fermín de julio; las hogueras, como las de San Antón, San Juan Bautista, Santa Águeda, o la Inmaculada Concepción; los acordes de la música producida por atabales, clarines, chistus, timbales y gaitas; y las comparsas de gigantes, con las primeras documentadas en el siglo XVII, la de Pamplona, y la de Tudela desde 1614 por iniciativa del platero Felipe Terrén, que incorporó seis gigantones imitando personajes legendarios, dos enanos y un caballito, junto a la tarasca, que salían en las procesiones del Corpus y Santa Ana, comparsa cuya dirección corrió a fines del XVII a cargo del retablista Francisco Gurrea. Las diversiones con toros también constituían un obligado espectáculo en cualquier festejo civil o religioso desde época medieval, como sucedió en los reinados de Carlos II y Carlos III, desde los más oficiales celebrados en las plazas mayores, como la del Castillo de Pamplona o la de Plaza Nueva de Tudela (1687), cuyos balcones eran adornados con textiles y bordados, a los festejos populares en los que eran más propios los toros y bueyes ensogados, característicos de la festividad de San Cernin y la Virgen del Camino en Pamplona, mientras los clarines y chirimías interpretaban música popular.

Las fiestas tradicionales rompían la actividad laboral cotidiana, existiendo una estrecha relación entre el santoral, el año litúrgico y el agrario. El ciclo de invierno se iniciaba con la Navidad, periodo en el que se celebraba la *fiesta del obispillo*, que se remonta a la Edad Media y consistía en vestir con la máxima autoridad por un día a uno de los monaguillos de la parroquia. En la seo pamplonesa se fes-

tejava el día de Inocentes y era protagonizado por los niños cantores vestidos con traje de capellanes, a cuyo servicio quedaban los canónigos. Este festejo también formó parte del folclore navideño popular, en el que un niño ataviado como obispo y acompañado de una comitiva visitaba las casas de la localidad, bendiciendo a quienes les abrían la puerta y recogiendo los donativos que les daban, empleados para realizar una merienda en la vivienda del obispillo.

Entre las costumbres heredadas de época medieval también destaca el *rey de la faba*, que celebraban los reyes de Navarra en el siglo XIV el día de la Epifanía, para divertimento de los infantes. Varios niños seleccionados de entre los grupos menos favorecidos del lugar donde estuviese establecida la corte eran escogidos y participaban del reparto de una tarta o rosco, dentro del cual se había escondido una *faba* o haba, siendo elegido rey el que la encontraba. Este era vestido como un monarca y se le obsequiaba con dinero y trigo para su familia a costa de las arcas reales. El festejo salió poco después del ámbito de la corte y se popularizó.

El ciclo de invierno terminaba con el carnaval o carnestolendas, previo a la Cuaresma, tiempo de desinhibición, con excesos de comida y bebida, con músicas y bailes diferentes según la comarca, como el zorcico de Lanz, los volantes de Valcarlos y otras danzas propias del carnaval baztanés. En estos días era costumbre disfrazarse de forma estrofaría con atuendos que invertían la personalidad social (pobres vestidos de ricos), sexual (hombres vestidos de mujer) y animal (de oso en Burguete, Ituren o Zubieta), haciendo una interpretación popular de un mundo al revés, a lo que sumaban apalear y quemar un muñeco o pelele que simbolizaba la destrucción del mal.

El ciclo de primavera giraba en el calendario cristiano en torno a la Cuaresma y la Semana Santa, en la que se llevaban a cabo costumbres de religiosidad popular, como



la ceremonia del Descendimiento de Cristo de la Cruz en la tarde del Viernes Santo o las tradicionales procesiones que terminaban el Domingo de Resurrección. En este día se celebraba la procesión del encuentro, como la de la Bajada del Ángel en Tudela que ilustró Juan Antonio Fernández en 1787, en la que un niño vestido de ángel descendía desde el

Otras celebraciones también estaban asociadas a la fiesta primaveral, como la de los mayos, en la que el primer día de mayo se alzaba el tronco de un árbol en la plaza, símbolo de protección de las cosechas y los campos, costumbre cristianizada bajo la festividad de la Invencción de la Santa Cruz (3 de mayo); o las romerías, en las que se armoni-

(46)  
 Para la mejor inteligencia lo que representa este diseño, lease el folio 10 de este libro.

Vista de la función del Ángel, y Procesión con el Santísimo Sacramento que se hace en la mañana el Domingo Pascua de Resurrección.



balcón del Ayuntamiento por una maroma para quitar el velo a la imagen de la Virgen a la que anuncia la Resurrección de Cristo, acompañada por un amplio cortejo formado por la capilla de música, el cabildo con hábitos corales, clérigos con roquetes y mucetas y el regimiento con traje de golilla.

zaba el fervor religioso con la alegría de un ambiente festivo, teniendo especial eco las de Ujué, Roncesvalles y Codés.

Entre la primavera y el estío ha tenido lugar la celebración del Corpus Christi, la solemnidad religiosa católica más espléndida e importante, cuya fiesta fue instituida

Dibujo de la Procesión de la Bajada del Ángel en Tudela, por Juan Antonio Fernández, c. 1787. Archivo Parroquia Santa María de Tudela.



por Urbano VI en 1264. La procesión en la que la Sagrada Forma era paseada triunfalmente por las calles constituía uno de los actos más importantes del festejo, que en el caso de Pamplona se hacía al menos desde 1320, en la que participaban todas las instituciones del gobierno y todos los estratos sociales con la presencia de los gremios, cofradías, parroquias y conventos de la localidad en un orden preestablecido, siendo el mayor honor la proximidad a la Custodia bajo palio, que fue procesionada desde fines del siglo XVI en el templete argénteo realizado por el platero Velázquez

de Medrano por encargo del obispo Zapata. El suelo del itinerario se cubría con hierbas aromáticas y la comitiva discurría por calles y plazas adornadas con altares y arcos triunfales, engalanada con colgaduras, tapices y reposteros, a lo que se sumaron la música y danzas, el volteo de campanas o el sonido de arcabuces, creando un espectáculo que rompía las barreras de lo cotidiano.

En la procesión del Corpus de Pamplona desde 1584 animaba el cortejo la sierpe o tarasca, representación del mal y los vicios, ahuyentada por el Santísimo Sacramentado, realizada a costa del Ayuntamiento, y los

Procesión del Corpus Christi en Pamplona por Mariano Sanz y Tarazona, 1849. Ayuntamiento de Pamplona.





gigantes, representantes de los grandes de la tierra que rendían pleitesía a la Eucaristía, que se sumaron al cortejo en el siglo XVI, primero los del Regimiento y luego los del Cabildo. En el caso de la procesión del Corpus celebrada en Tudela en 1646, que contó con la asistencia de Felipe IV, también se erigieron arcos triunfales y los conventos colocaron altares en las calles por las que esta transcurriría.

El calendario festivo entre fines de junio hasta finales de septiembre marca una nueva etapa en la que sobresalen las fiestas patronales o *mecetas*, con un santo o una advocación mariana como protagonista, máximo exponente de la identidad comunitaria entre los vecinos de la localidad, como Santa Ana en Tudela o San Andrés en Estella. La relación de fiestas de San Fermín de 1756 en Pamplona ilustra la presencia de la música, la literatura, las artes, en cuyo desfile participaron maceiros, parejas a caballo que alegorizaban las nueve ciudades del Reino de Navarra con sus emblemas heráldicos y poesías y carros triunfales. En estos festejos patronales los mozos organizaban bailes al son de chistularis y otros músicos, como las danzas de espadas de Lesaca y Lacunza, o los paloteados de la Ribera, celebraciones en las que tampoco faltaban los toros.

La llegada del pensamiento ilustrado supuso la erosión de las bases socio-culturales y económicas de la fiesta tradicional del Antiguo Régimen. La élite no necesitaba plasmar de forma llamativa su preponderancia social en actos festivos de religiosidad popular, por lo que se insistió en un culto más austero y en la mayor laicización y elitismo de la fiesta, evitando lo folclórico. A raíz de la prohibición de Carlos III, en 1780 las comparsas de gigantes dejaron de salir en procesiones y diferentes actos religiosos, por considerarlos una distracción ante la fe, pasando por alto su significación y el gusto de las gentes. Las ciudades volvieron a introducir las comparsas en el siglo XIX para sus actos festivos, Pamplona en 1860 con los

nuevos gigantes realizados por Tadeo Amorena, Tudela en 1902 y otras localidades lo harían a fines de dicha centuria y a lo largo de la siguiente. Durante el siglo XIX la danza también desapareció de los acompañamientos oficiales tras haber participado invariablemente en los mismos desde el siglo XVI, las gaitas fueron sustituidas por bandas de músicas y la diversión estuvo más ligada a las plazas con quioscos, que no existían antes.

Todo un repertorio de festejos que en buena parte han ido desapareciendo como consecuencia de los cambios producidos en la sociedad, las instituciones, las devociones y religiosidad popular de cada momento, y que en el mejor de los casos han pasado a convertirse en folclore, porque el paso del tiempo provoca que cosas que antaño fueron importantes, hoy hayan quedado superadas. En definitiva, fiestas que aparentemente se han ido secularizando, se han vuelto más lúdicas, más espectaculares y menos rituales. La lectura de los datos recogidos en esta colaboración, que beben de los estudios de relevantes historiadores que nos han precedido, nos invita a no olvidarlas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZANZA LÓPEZ, J. J., «Fiesta, arte y sociedad en la Navarra barroca», en M. Torrión (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 2000, pp. 505-519.
- AZANZA LÓPEZ, J. J. y MOLINS MUGUETA, J. L., *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2005.
- ILUNDÁIN CHAMARRO, J. y ORDUNA PORTÚS, P., *Festejar (siglos XIII-XVI)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012.
- USUNÁRIZ, J. M<sup>a</sup>, «De Navidad al Carnaval», «El Carnaval», «Romerías y Rogativas», «Entre la primavera y el estío», «Fiestas de verano y otoño», en M. <sup>a</sup> A. Beguiristáin (ed.), *Etnografía de Navarra*, Pamplona, Diario de Navarra, 1996, vol. II, pp. 465-478, 481-494, 497-510, 513-526, 529-542.





# ECOS MUSICALES EN EL PATRIMONIO VISUAL

MARÍA GEMBERO-USTÁRROZ

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades (IMF-CSIC)

**En esta contribución propongo una** aproximación al paisaje musical de Navarra antes de 1900 mediante la observación de algunas significativas imágenes del patrimonio artístico y cultural. El paisaje musical, como parte del paisaje sonoro, ha atraído en las últimas décadas el interés de los estudios de musicología urbana. El concepto de paisaje sonoro (*soundscape* en inglés) fue acuñado por Reinhard Strohm en su influyente libro de 1985 sobre la ciudad de Brujas a finales de la Edad Media. La reconstrucción del paisaje sonoro a través de imágenes visuales solo puede ser parcial y presenta importantes limitaciones. Las representaciones de escenas musicales son silenciosas y muestran una realidad sonora congelada, estática, que para cobrar vida y sentido ha de ser completada con aproximaciones complementarias y, cuando es posible, con la reconstrucción del sonido o la música, si esta se conserva notada. Además, la iconografía musical no siempre es un documento realista, pues con frecuencia las representaciones de músicos e instrumentos forman parte de modas ornamentales o de programas simbólicos, como ya subrayó Emanuel Winternitz en su clásico libro de 1967 sobre iconología musical. A pesar de las limitaciones señaladas, los potentes ecos sonoros del pasado de Navarra

que es posible intuir y evocar mediante obras accesibles por la vista invitan a un atractivo ejercicio de imaginación históricamente informada. Para contextualizar adecuadamente las imágenes de temática musical que comentaré a continuación, remito a la primera historia general de la música en Navarra (Gembero-Ustárrroz 2016) y a la abundante bibliografía citada en esa obra.

## EL LENGUAJE DE LAS CAMPANAS

El paisaje sonoro en Navarra, como en otros muchos contextos del mundo occidental, no podría entenderse, al menos desde la Edad Media, sin el sonido de las campanas. Estos instrumentos idiófonos de percusión, generalmente poco visibles, protegidos por el envoltorio y la altura de los campanarios, fueron –y son todavía hoy– artefactos sonoros esenciales. Estaban presentes tanto en el mundo urbano como en el rural en todo tipo de edificios religiosos (templos catedrales, iglesias parroquiales, monasterios, conventos, ermitas) y también en algunos edificios civiles. Las campanas y sus diversos toques regulaban la vida diaria de las gentes y sus ocupaciones: marcaban las horas, delimitaban el territorio vinculado a la Iglesia católica y a cada templo concreto, avisaban

Tudela, iglesia de La Magdalena, campanario.



Ángel músico tañendo una zanfoña. Claustro de la catedral de Pamplona, arquivolta que enmarca la Epifanía de Jacques Perut (siglo XIV). Foto Eugenio Zúñiga.

de las funciones religiosas a las que había que acudir, advertían de situaciones de peligro, llamaban a cooperar en situaciones extremas, subrayaban los grandes acontecimientos e informaban sobre las principales fases de la vida de las personas, sus bautismos, casamientos y fallecimientos con distinción de su rango social, entre otros aspectos. Todavía podemos escuchar actualmente *in situ* el sonido inimitable de las campanas en cada templo, localidad, montaña o valle. Contemplando cualquier campanario, incluso sin escuchar directamente el tañido de las campanas, resuenan evocadoramente sus sonidos y repiques, que generaciones previas también percibieron. El poder de las campanas para ordenar el espacio y la vida de las personas era bien conocido por las autoridades eclesiásticas. Las *Constituciones sinodales del obispado de Pamplona* de 1590 (publicadas en 1591 y vigentes durante largo tiempo), junto con otras normas en cada templo, establecieron un detallado uso de las campanas y la jerarquía que tenían las de cada iglesia dentro de una misma población.

## LOS TIEMPOS MEDIEVALES

La intensa y variada actividad musical en la Navarra medieval, atestiguada por importantes fuentes notadas y documentos escritos de todo tipo, nos ha legado también interesantes representaciones escultóricas de instrumentistas en las iglesias de Artaiz, Echano, Garinoain, San Miguel de Estella, las de Santa María en Olite, Sangüesa y Ujué, La Magdalena de Tudela, San Zoilo de Cáseda, San Saturnino de Pamplona, catedrales de Tudela y Pamplona y el palacio real de Estella, entre otros edificios de aquella época. Esas imágenes, cuya interpretación simbólica es a veces compleja, reflejan la constante presencia de la música en el imaginario visual de la población y posiblemente también prácticas musicales que existían en la realidad.

Particularmente inspiradora es la arquivolta que enmarca el grupo escultórico de la Adoración de los Reyes Magos de Jacques Perut (siglo XIV) en el claustro de la catedral de Pamplona. La arquivolta incluye tallas de dos ángeles turiferarios y otros diez ángeles músicos que tañen los siguientes instrumentos: órgano portátil, arpa, salterio, dos cordófonos punteados de mango, cítola, viola de arco, aulós, cornamusa (gaita) y zanfoña. En 2006 se completó un proyecto de reconstrucción de los instrumentos representados en la arquivolta y en algunos otros lugares de la catedral pamplonesa promovido por su maestro de capilla Aurelio Sagasetta, en el que colaboraron lutieres nacionales e internacionales. El enorme interés de poder escuchar sonidos similares a los de la época gótica en los instrumentos reconstruidos no debe hacernos olvidar que desconocemos los repertorios concretos, melodías y texturas musicales que pudieron sonar en ellos. Es difícil, en cualquier caso, igualar la belleza y el poder evocador que transmite la imagen de conjunto de esa singular arquivolta musical.

La asociación de la música con personajes notables tuvo su máxima expresión en la figura de Teobaldo I (rey de Navarra en 1234-1253), que inauguró en el reino la dinastía de Champagne y fue uno de los más destacados *troveros* europeos (músicos y poetas que componían monodía profana en lengua de *Oïl*). De él nos ha llegado un considerable número de melodías y textos. Su imagen como músico ha ido indisolublemente unida a su figura como monarca. En el primer volumen de *Le Plutarque français*, obra iniciada por Edouard Mennechet (2.<sup>a</sup> ed. dirigida por M. T. Hadot, 1844) que recoge las hazañas e imágenes de los grandes personajes de la historia de Francia, se incluye un grabado con el retrato idealizado del rey Teobaldo precisamente como músico, tañendo un cordófono punteado similar a un laúd, pero con mástil recto.





Tañedora de rabel y músico con campanas (izqd.). Tañedora de viola de arco (fídula) y músico con una mandora (dcha.). Estos músicos aparecen flanqueando el primero y cuarto escudos de los donantes en el mural de la Pasión (1330 o 1335), pintado por Juan Oliver para el refectorio de la catedral de Pamplona. Museo de Navarra.

De singular interés es la representación de cinco músicos (hombres y mujeres) en el mural de la Pasión pintado por Juan Oliver para el refectorio de la catedral de Pamplona, actualmente conservado en el Museo de Navarra. La obra, que tiene como tema central la Pasión, muerte y Resurrección de Cristo, está fechada en 1330 según María Carmen Lacarra (en 1335 según Javier Martínez de Aguirre y Faustino Menéndez Pidal de Navascués). Los músicos aparecen en la parte inferior del mural, jalonando los cuatro escudos de los donantes y tañendo instrumentos que, de izquierda a derecha (desde la óptica de los espectadores), son: rabel, campanas, un aerófono parcialmente borrado, viola de arco (fídula) y mandora. El segundo escudo es el de la reina Juana II de Navarra y Felipe de Evreux. El tercer escudo corresponde al de Gastón II, conde de Foix y vizconde de Bearn. Los escudos primero y cuarto (incluidos en las ilustraciones de esta página) fueron identificados por María Carmen Lacarra como los del obispo de Pamplona Arnaldo de Barbazán y el arcediano de la tabla de la catedral pamploonesa Miguel Sánchez de Asiain, respectivamente. Javier Martínez de Aguirre y Faustino Menéndez Pidal de Navascués opinan, en cambio, que los escudos primero y cuarto serían los del papado y el papa Benedicto XII.

Se conserva abundante documentación sobre cantores e instrumentistas peninsulares y europeos al servicio de Carlos II (1349-1387), Carlos III (1387-1425) y el príncipe Carlos de Viana (1421-1461), entre otros miembros de la realeza navarra. Posiblemente también los donantes del mural de Oliver ejercieron labores de patronazgo musical, como era frecuente en personajes de ese rango, y eso podría explicar el interés de incluir músicos junto a los escudos. De hecho, Higinio Anglés, en su *Historia de la música medieval en Navarra* (Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1970, p. 327), documentó varios juglares que estaban al servicio del obispo de Navarra, el mencionado Arnaldo de Barbazán, entre 1330 y 1343. No es casual que en las pinturas de Oliver aparezcan mujeres músicas. Algunas de ellas también salen del anonimato en documentos escritos de la época, por ejemplo: María, juglaresa al servicio en 1339 del obispo Barbazán; Isabel «la chanteuse», «la cantadora» o «la cantadera», cantora y juglaresa activa en la corte de Carlos II de Navarra; y la juglaresa y danzadora Graciosa Alegre (Graciosa de Valencia), que actuó para Carlos III. Las interpretaciones de estas juglaresas resultan más fáciles de imaginar al observar las mujeres músicas representadas por el maestro Oliver.

## EL ANTIGUO REINO EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA

La incorporación del reino de Navarra a la monarquía hispánica en 1512 coincide con la etapa de formación y consolidación de las tres capillas de música navarras más relevantes: las de la catedral de Pamplona, colegiata de Tudela (que pasó a ser catedral en 1783) y Real Colegiata de Roncesvalles. Las capillas de música –grupos profesionales de cantores e instrumentistas varones que interpretaban polifonía en las liturgias más solemnes–, tuvieron su apogeo en los siglos XVI al XVIII, aunque algunas continuaron activas después. La Capilla de la catedral pamplonesa contó con unos dieciocho o veinte músicos simultáneamente en sus momentos de mayor esplendor, mientras que las de Tudela y Roncesvalles alcanzaron los catorce o quince miembros. Otras iglesias parroquiales de Navarra, particularmente en la zona media y la Ribera, tuvieron también capillas musicales de diversa entidad. Casi todos los templos eran escenario además para la constante

interpretación de canto llano (monodía en latín), que solía acompañarse cuando era posible por el órgano y el bajón.

El sonido de las principales capillas de música de Navarra se asoció no solo a los eventos litúrgicos importantes, sino también a los actos cívicos y simbólicos en los que constantemente participaban los músicos eclesiásticos. La Capilla de Música de la catedral de Pamplona era esencial para proyectar la imagen sonora del poder espiritual del primer templo navarro, asociado al de las principales autoridades del reino. Un ejemplo paradigmático es la representación simbólica de la jura de los reyes españoles como reyes de Navarra en la catedral de Pamplona, de la que se conservan dos grabados: uno de Dionisio de Ollo realizado expresamente para la obra *Fueros del Reyno de Navarra* (1686), primera impresión del Fuero General preparada por Antonio Chavier, y el segundo, dibujado por Antonio Rodríguez y grabado por Manuel Albuérne, publicado en la reedición de la misma obra en 1815. En ambas representacio-



Capilla de músicos pintada en la caja del órgano de San Pedro de Puente la Reina (detalle).

Representa a un conjunto de once músicos, similar al existente en varias iglesias de Navarra durante los siglos XVII y XVIII. Se distinguen el maestro de capilla en el centro, cuatro infantes cantores a sus lados y seis instrumentistas.



nes la Capilla de Música se sitúa al fondo, en el ángulo superior derecho de la escena, junto a los miembros de los tres estados del reino, mientras en el centro el rey (o su representante) es alzado sobre el pavés según el ritual característico de la monarquía navarra desde tiempos medievales. La imagen de 1815, que muestra a los músicos en plena actuación, permite distinguir: organista, arpista, bajonista y varios cantores adultos y niños con partichelas en las manos. Sabemos que en estas ceremonias se cantaba el *Te Deum*, además de otras piezas durante la misa, aunque desconocemos el repertorio concreto interpretado.

Entre las imágenes de los siglos XVII y XVIII que más poderosamente aúnan la atracción visual con la evocación sonora, están las de los grandes órganos barrocos ibéricos. Órganos y organistas, esenciales en la vida musical de cada localidad navarra desde la Edad Media, eran en muchos casos el único contacto de la población con los repertorios musicales cultos. Las cajas de los órganos, talladas, doradas y policromadas como si fueran retablos por escultores y doradores especializados, envuelven sutiles y complejos instrumentos musicales construidos por los organeros y reformados constantemente con el paso del tiempo. La disposición vertical en fachada de algunos de los tubos y la presentación de la trompetería horizontal en abanico aportan una poderosa singularidad y visibilidad a estos instrumentos. Entre las cajas de estética barroca más espectaculares conservadas en Navarra están las de los órganos del monasterio de Fitero, iglesias de San Miguel y El Rosario de Corella, Los Arcos, Santa María de Tafalla, Santa Engracia de Uztárroz, San Cipriano de Isaba, catedral de Tudela, Santo Domingo y San Nicolás de Pamplona y órganos de Cárcar, Larraga, Peralta y Sesma. El órgano de Lerín (hoy a la espera de una adecuada restauración) es particularmente significativo como símbolo del origen de la escuela de organería de esa villa, que generó

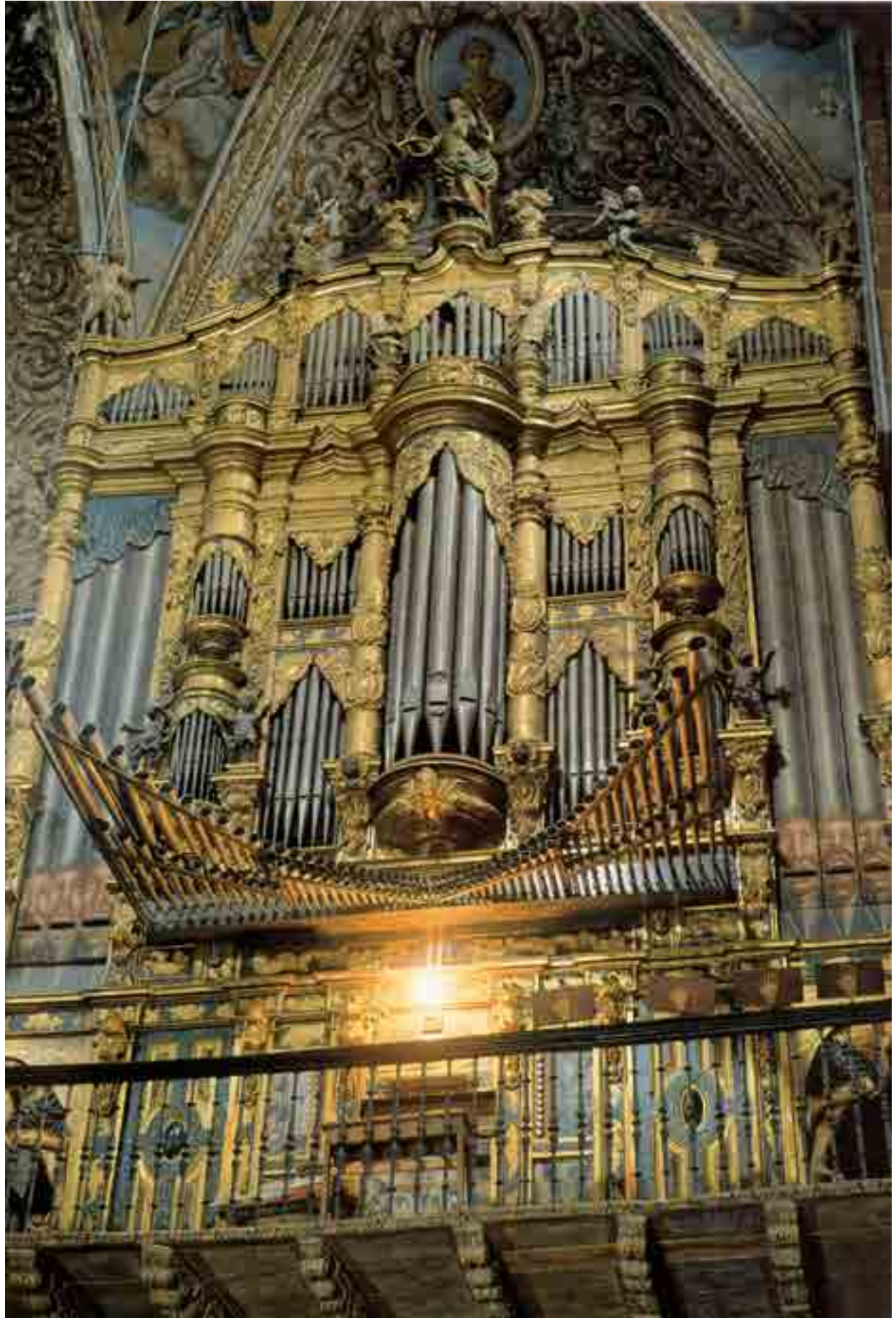


un excepcional foco de organeros que a partir del siglo XVII exportaron instrumentos, conocimientos y técnicas organeras hacia otras zonas peninsulares.

Es difícil localizar representaciones de prácticas musicales monásticas (masculinas y femeninas) o de géneros profanos como la música para tecla, de cámara, sinfónica y operística que se interpretaba en las casas nobiliarias de Navarra. Cabe imaginar el trajín de músicos e instrumentos que debió de existir en la segunda mitad del siglo XVIII, por ejemplo, en torno a la casa de los marqueses de Castelfuerte en Pamplona, para los que el italiano Girolamo Sertori compuso sonatas de tecla y recopiló al menos nueve volúmenes de *Divertimenti musicali per camera* (1758-1760) con obras sinfónicas y vocales; o evocar las veladas con música que parecen

La Capilla de Música de la catedral de Pamplona en la ceremonia de jura de los reyes de Navarra. Dibujo de Antonio Rodríguez grabado por Manuel Albuérne para la obra *Fueros del Reyno de Navarra* (1815), detalle.





Órgano de la parroquia de Los Arcos, construido en 1760-1761 por Lucas de Tarazona, organero de Lerín, con caja de Diego de Camporredondo y dorado de Santiago Zuazo.





resonar en el interior del magnífico palacio renacentista de los marqueses de San Adrián en Tudela, quizás escenario del estreno del drama musical (1762) compuesto por Juan Antonio Múgica para la boda entre José María Magallón (hijo del titular de la casa) y María Josefa de Armendáriz (hija de los marqueses de Castelfuerte), y en donde debieron de interpretarse los dúos y tríos para cuerda de José Castel (¿1737?-1807) publicados en París y tal vez algunas de sus obras sinfónicas y teatrales.

Un precioso testimonio visual de las danzas tradicionales durante la Edad

de chirimía con tambor, otras dos chirimías, trompeta y flauta con salterio (este último, similar a los utilizados en la música tradicional de la zona vasco-francesa y pirenaica). Varios niños desarrollan coreografías con los brazos entrelazados y portan hileras de cascabeles sujetos a sus piernas, similares a las denominadas «gambadas» o almohadillas con cascabeles todavía empleadas hoy en el vestuario de algunos danzantes tradicionales de Navarra (por ejemplo, en Ochagavía o Bera) para producir rítmicos sonidos al compás del baile.

Friso de niños procedente del palacio de Óriz (siglo XVI). Museo de Navarra (detalle que incluye tañedores de flauta con salterio, trompeta y una especie de chirimía con tambor).



Moderna se encuentra en los frisos ornamentales con niños desnudos danzando y jugando representados en las pinturas en grisalla del palacio renacentista de Óriz (hoy en el Museo de Navarra). Algunos niños tañen instrumentos: flauta y tamboril, pandereta, una especie

### NUEVOS SÍMBOLOS VISUALES EN LA MÚSICA DEL SIGLO XIX

Un aspecto destacado en la Navarra del siglo XIX, como en otros lugares, es el desarrollo del asociacionismo musical, que dio lugar a la creación de coros, bandas y escuelas de

Friso de niños danzantes procedente del palacio de Óriz (siglo XVI). Museo de Navarra (detalle que incluye danzantes con cascabeles sujetos a las piernas, el primero por la izquierda con flauta y tamboril).

música ya no necesariamente vinculados a las capillas de música religiosas o a las parroquias. Surgieron instituciones musicales civiles de largo recorrido, que en parte se convirtieron en símbolos musicales de Navarra, como el Orfeón Pamplonés (creado en 1865 y aún activo) y la Orquesta Santa Cecilia (fundada en 1878-1879), la más antigua orquesta sinfónica en activo del territorio español y germen de la actual Orquesta Sinfónica de Navarra. El perfil urbano de diversas localidades navarras comenzó a mostrar en el siglo XIX nuevos escenarios para la interpretación musical. Por ejemplo, en el corazón de Pamplona, la plaza del Castillo albergó desde 1841 el Teatro Principal (llamado Teatro Gayarre desde 1903 y trasladado en 1931 a su actual emplazamiento), sede de espectáculos teatrales, ópera, zarzuela y todo tipo de conciertos musicales. En el centro de la plaza, el quiosco enfatizaba el lugar desde donde habitualmente daban conciertos las bandas de música, esenciales en el espacio lúdico (y con frecuencia también simbólico y político) de la población.

La proyección nacional e internacional de numerosos músicos navarros del siglo XIX alimentó la percepción de la omnipresencia musical navarra a la que se refirió el escritor Benito Pérez Galdós. Algunas grandes figuras de la música de Navarra fueron mitificadas y pasaron a percibirse como las más importantes de la historia musical del antiguo reino. Esta visión romántica, aunque es reduccionista y olvida injustamente otras etapas brillantes de la historia musical de Navarra, sigue en gran parte viva en el imaginario popular actual. Es significativa la iconografía musical dibujada por J. Cañas en un diploma para premiar una de las pruebas del Concurso Internacional de Orfeones y Bandas organizado en 1894 por el Ayuntamiento de Pamplona. Junto a un estandarte con el escudo de Navarra y al escudo de Pamplona (símbolos institucionales), se reproduce la fachada del Teatro Principal (la infraestructura musical profana más relevante de la capital navarra) y una vista de Pamplona,

y se destacan los diez músicos navarros del siglo XIX que parecen haber sido considerados el *top-ten* de la época, si empleamos términos coloquiales actuales. Cuatro de esos músicos aparecen retratados: el tenor Julián Gayarre, el violinista y compositor Pablo Sarasate, Emilio Arrieta (relevante compositor de óperas y zarzuelas) e Hilarión Eslava (gran compositor de música religiosa). Los seis músicos restantes, aunque sin retrato, son mencionados por sus apellidos, que aparecen escritos en una cinta sostenida por angelitos: [Joaquín] Gaztambide, [Dámaso] Zabalza, [Felipe] Gorriti, M[ariano] García, [Buenaventura] Íñiguez y [Juan María] Guelbenzu. El diploma tiene firmas manuscritas de Pablo Sarasate y Joaquín Larregla (presidente y secretario del jurado, respectivamente), y de Agustín Blasco, entonces alcalde de la capital navarra.

La breve selección de ejemplos comentados muestra la riqueza de conexiones simbólicas entre el mundo visual y el mundo sonoro e invita a profundizar en ellas para mejorar el conocimiento de la imagen histórica de Navarra, incluyendo también en lo posible su paisaje musical.

## BIBLIOGRAFÍA

- GEMBERO-USTÁRROZ, M., *Navarra. Música*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016.
- GEMBERO-USTÁRROZ, M., «Re-mapping Urban Music in Spanish Regional Contexts: The Case of Navarre (Sixteenth to Eighteenth Centuries)», en T. Knighton y A. Mazuela-Anguita (ed.), *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout (Bélgica), Brepols, 2018, pp. 329-341.
- STROHM, R., *Music in Late Medieval Bruges*, New York, Oxford University Press, 1985 [ed. revisada, Oxford, Clarendon Press, Oxford University Press, 1999].
- WINTERNITZ, E., *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1979 [ed. original, Londres, Faber and Faber, 1967].



# GRAN CONCURSO

## INTERNACIONAL de Orfeones y de Bandas

DISPUESTO POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE

**PAMPLONA**

EN EL MES DE JULIO 1884

**C**ONCURSO de Lectura á primera vista.

Grupo Linceo Sección Lincea

Premio adjudicado á la Sociedad Banda  
Municipal de San Sebastian

Impreso en

en

en

*de Pamplona*

*de Pamplona*

*de Pamplona*









# Llegada de la Procecion del Valle de Arce



LO SAGRADO







# LAS GRANDES ADVOCACIONES DE LA VIRGEN

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA  
Universidad de Navarra

**Al igual que otros territorios peninsulares y europeos, la geografía foral se encuentra repleta de evocaciones marianas. Los orígenes medievales de las advocaciones los testimonian las propias tallas románicas y góticas, así como algunos conjuntos monumentales de singular importancia como Ujué o Roncesvalles. La mayor parte de las imágenes son de aquellos momentos, si bien no faltan algunos ejemplares de otras épocas, como la Purísima de Cintruénigo, obra que atribuimos a Bernal de Gabadi o la del Soto de Caparroso, obra con toda seguridad de Juan de Bazcardo.**

El periodo de la Contrarreforma supuso un claro acicate en todo lo referente al culto mariano, tanto en advocaciones generales como la Inmaculada, el Rosario o el Carmen, como en las particulares de pueblos y ciudades, que entraron en una auténtica competición con la construcción de nuevas fábricas para sus advocaciones locales. Por lo que se refiere a su proyección fuera de Navarra, hay que citar la edición del jesuita padre Villaña en su famoso *Compendio* de imágenes españolas de la Virgen. En la edición de 1740 menciona a las del Camino y Maravillas de Pamplona, Villar y Araceli de Corella, Ujué, Roncesvalles y Codés. A lo largo del siglo XVII, muchas de aquellas imágenes sufrieron el efecto de las modas y las convirtieron en ves-

tideras, aserrando sus rodillas, mantos y coronas primitivas, para hacerlas parecer erguidas. La contrapartida fue la riqueza de sus ajuares, tanto textiles como de joyas, coronas y rostrillos.

Las leyendas de sus apariciones prodigiosas en tiempos en que imperaba el maravilloso, las estampas devocionales, a una con los impresos que popularizaban sus gozos cantados, ferias y fiestas populares hicieron de muchos santuarios navarros lugares de peregrinación y, por supuesto, de romerías, algunas de las cuales han pervivido hasta nuestros días.

El siguiente momento de exaltación en el culto a la Virgen ya queda fuera de los límites cronológicos de esta monografía y se refiere a las coronaciones canónicas, concretamente las del Romero de Cascante (1928), Santa María la Real de Pamplona (1946), Ujué (1952), el Puy de Estella (1958), del Villar de Corella (1956) y de Roncesvalles (1960).

## LA CATEDRAL DE PAMPLONA, RONCESVALLES Y LOS GRANDES MONASTERIOS

La titular de la catedral es una imagen románica forrada de plata, a la que se añadieron en el siglo XVII el Niño y el trono argénteo,

Postal de la romería del valle de Arce a Roncesvalles, c. 1910. Colección particular [pp. 424-425].

Fotografía de la procesión de la Virgen del Camino, con motivo del IV Centenario, 1887. Colección particular.

cuando también se le empezó a denominar con la advocación del Sagrario. En 1276 fue sacada procesionalmente al objeto de aplacar a la soldadesca en la Guerra de la Navarrería, e impedir que se saqueara la catedral, aunque sin el éxito esperado. En 1368 el obispo pactó con su cabildo que en el día de la Asunción deberían acudir todos los vicarios y presbíteros de la ciudad a solemnizar la fiesta al coro catedralicio. En el día de su fiesta se disponía guardia armada dentro de la catedral para evitar desórdenes

La fiesta de la Asunción desde el siglo XIV al XVI ya se destacaba entre las más importantes dentro de la catedral y la diócesis. En el Breviario de 1332, de la época del obispo Barbazán, considerado como la guía litúrgica más antigua de la diócesis y de la catedral de Pamplona, encontramos la fiesta de la Asunción de la Virgen como parte de las fiestas excelentísimas o insignes, junto a las Pascuas de Navidad, Resurrección y Pentecostés. Su fiesta, que ha llegado a nuestros días con la solemne misa de la mañana y la procesión claustral por la tarde, no es sino expresión de su culto en nuestra época. La gran procesión por las calles con la titular del templo no tenía lugar, como cabría pensar, el 15 de agosto, sino el día de San Pedro, en que salía junto a las arcas-relicarios por las calles pamplonesas. Un cronista conjetura la razón de ello con el argumento de que la imagen era relicario y contenía, entre otras, las reliquias de los santos Pedro y Pablo.

La procesión se celebraba el 15 de agosto por la mañana, antes de la misa solemne, por las naves del templo con gigantes incluidos y un cuidado protocolo, que incluía varios villancicos y música con un órgano portátil. Por la tarde, se colocaba a la imagen en el trono de plata del Corpus y así permanecía durante toda la octava. En el día de esta última, 22 de agosto, es cuando la Virgen procesionaba por las naves y el claustro por la tarde. Un componente importante tanto

en la fiesta como en la octava fue la presencia de los gigantes, propiedad del cabildo, en las procesiones –matutina el 15 y vespertina el 22–, advirtiendo siempre que desfilaban los tales gigantes, pero en ningún modo «*la gigantilla ni el caballico o zaldiko*». Su presencia era obligada ya durante las vísperas, en un momento muy especial, con repique de todas las campanas al proceder al canto del *Magnificat*, cuando se abrían las puertas del claustro y saludaban.

De la imagen gótica, titular de la colegiata de Roncesvalles y su veneración, poseemos numerosos datos, en parte por las noticias que dejaron escritas algunos de sus canónigos, como el licenciado Juan de Huarte en las primeras décadas del siglo XVII. Las romerías cuentan con testimonios gráficos de más de un siglo y numerosos datos históricos. La imagen fue copiada en las localidades de Janáriz, Turrillas, la de pequeño tamaño del tesoro de Roncesvalles, Olaz-Subiza, Epároz y Urroz de Santesteban. Con destino a algunas encomiendas de la colegiata se hicieron copias, según testimonio del padre Roque Alberto Faci en su obra sobre imágenes en Aragón (1739). Tras anotar que había varias en España, cita concretamente dos, la de la ermita de su nombre en la villa de Alcolea de Cinca, en donde contaba con cofradía y la del convento de San Eloy de Lisboa, a donde la llevó doña Leonor de Aragón, hija de Fernando I de Aragón, casada con el infante don Duarte de Portugal en 1428.

Junto a las grandes romerías de junio de las cofradías mayores, la gran fiesta de la titular de la colegiata del día 8 de septiembre se denominaba de «*las sueltas*». Ibarra en su monografía supone que etimológicamente procederá de «*absolvere*». Por tanto, serían las gracias e indulgencias por visitar el santuario en tal ocasión lo que determinó el nombre. Era aquel día y el de su víspera de ferias, en que se recogían numerosas limosnas de devotos y cofrades que llegaban de Navarra, Aragón y Francia. En aras a conservar el





NRA. S. DEL SAGRARIO. DELA  
CATHEDRAL. DE PAMPLONA.





Imagen de la Virgen de Roncesvalles, segundo cuarto del siglo XIV. Foto Bibiano Esparza.

orden y evitar riñas, desórdenes y atropellos, solía llegar un alcalde de Corte desde Pamplona con soldados de los valles circunvecinos.

El mencionado Huarte afirma que en la citada festividad se celebran las sueltas «y bien sueltas, pues todos los sentidos sensuales andan sueltos... Concorre tanta gente que, de ordinario pasan de ocho mil y son tantas las pesadumbres y gastos...».

Otras fuentes señalan la llegada de ocho o diez mil peregrinos, lo que parece una cifra abultada. Al respecto, hay que tener en cuenta que los cronistas señalaban esas cantidades para significar simplemente que hubo un gran gentío. En cualquier caso, hay datos concretos, como las 1.200 raciones que se dieron el 8 de septiembre de 1772 y 1680 raciones en el mismo día de 1773.

Los grandes monasterios contaron con sus imágenes marianas. De especial importancia es la románica de Irache, datada a mediados del siglo XII. Los monasterios cistercienses contaron con imágenes góticas de la Virgen, aunque sólo el de Fitero, por haber quedado como parroquia después de la Desamortización, conservó *in situ* a su antigua titular, con la advocación de Nuestra Señora de la Barda. En general, el culto a estas imágenes no parece que trascendió fuera de los muros de sus monasterios. En el caso de La Oliva, la primitiva imagen se encuentra desde el siglo XVII en Ejea de los Caballeros.

### SANTUARIOS DE INFLUJO SUPRALOCAL: UJUÉ, PUY DE ESTELLA, CODÉS Y EL YUGO

Entre las imágenes marianas románicas navarras, la de Ujué destaca por su proyección y fama. Su santuario, con la protección de reyes y grandes personajes como Carlos II y Carlos III entre otros, se fue engrandeciendo a la vez que llegaron donativos singulares. Milagros, hechos portentosos, visitas y todo lo que solía rodear los grandes santuarios en siglos pasados son rastreables en Ujué. Los estudios del padre J. Clavería y J. J. Uranga nos dan buen testimonio de aquel fenómeno histórico y religioso-devocional. La historia y leyenda de la imagen se divulgaron en el siglo XVIII, fuera de las fronteras de Navarra, gracias a la obra del jesuita Juan de Villafañe. Una cofradía establecida en el santuario expedía al menos en el siglo XIX unas vistosas cartas de hermandad, con la imagen de la Virgen presi-



diéndolas, al modo de la que se imprimió en Pamplona, en 1852.

Estampas grabadas por distintos maestros aragoneses y navarros se tiraron por miles para vender y repartir en los días de señaladas fiestas, romerías y ferias. Medallas, gozos, novenas y otros impresos fueron los artículos más solicitados hasta la llegada de la fotografía, que en el caso de Ujué fue una instantánea de 1875. Las fiestas del milenario de su aparición de 1886 son conocidas por una publicación realizada *ad hoc*.

Nuestra Señora de Codés cuenta con una popular y divulgada leyenda que la acreditaba como milagrosa y portentosa, aportando algunos de sus propaladores diversos datos que la situaban, nada menos, que en tiempos altomedievales. Juan de Amiáx publicó su *Ramillete* en 1606, en donde se ocupó ampliamente del asunto, desde la época de los visigodos, a la invasión musulmana, hasta llegar al momento de su gran notoriedad, a mediados del siglo XVI, en gran parte debida al ermitaño Juan de

Santuario de la Virgen Codés,  
siglos XVI al XVIII.  
Foto J. L. Larrión.



Codés. Desde aquellos momentos y hasta el siglo XIX, la imagen y sus múltiples milagros fueron objeto de numerosos elogios. El padre Juan de Villafañe le dedicó unas páginas en su conocida obra, al igual que Moreno Cebada en sus *Glorias religiosas de España*. Un estudio sobre lo que supuso el santuario y su proyección lo realizó Fernando Bujanda, con datos documentales extraídos de los libros de cuentas y administración del santuario.

Junto a las estampas grabadas y litografiadas, los famosos paños que se distribuían en el propio santuario, desde el siglo XVI, fueron importantes vehículos en la transmisión de una devoción en alza durante los siglos del Antiguo Régimen. Las cuentas de administración de aquella casa son harto evidentes sobre la función que tenían aquellos objetos piadosos en la cuestación y demanda de limosnas para el santuario, que durante los siglos del Barroco gozó de amplias resonancias, como prueban diversas obras realizadas en él.

En la historia de la devoción a la Virgen del Puy de Estella, hay varias fechas que han marcado un antes y un después: 1642, 1885 y 1946, son los años de la traslación de la imagen al templo ampliado, de las celebraciones del milenario de la aparición y de la inauguración de la actual basílica. No cabe duda de que la Virgen del Puy fue la imagen mariana que más trampantojos pintados tuvo en siglos pasados. Avala este hecho el testimonio de don Francisco Eguía y Beaumont, que escribió largamente de la imagen en 1644, cuando afirma: *«Es tan grande la devoción que se tiene a esta santa imagen que, no contentos los hombres con gozarla en su santa basílica, tienen sus retratos de pincel para consolarse con su cotidiana vista. En sola la ciudad de Estella hay trescientos retratos. Hay de ellos y de buen pincel en Tarazona, Pamplona, Puente la Reina, Sevilla y Flandes»*.

Fue la primera imagen de la Virgen fotografiada, concretamente, en 1862, antes que

la de Ujué, que pasó por el objetivo fotográfico en 1876. El autor de la instantánea fue Leandro Desages, con la colaboración del sacerdote y luego jesuita Babil Moreno Sesma. En 1886, a raíz de la visita de Pedro de Madrazo al santuario, se le quitaron los mantos y su forro de plata fue renovado por el platero Eustaquio Carrasquilla.

El origen de la devoción secular a la Virgen del Yugo, en Arguedas y en otras localidades de la Ribera navarra, se pierde en el tiempo, sin que se pueda precisar la fecha. El imaginario popular situó su aparición allá por el año 1089, año que se hizo coincidir, en 1889, con el VIII centenario del hallazgo milagroso y el decimotercer centenario del III Concilio de Toledo. Una gran concentración de 8.000 personas procedentes de Arguedas, Villafranca, Milagro, Cadreita, Valtierra, Carcastillo, Murillo el Fruto y Mérida, festejó la efeméride.

Su fiesta se celebraba tradicionalmente el 25 de marzo, día de la Encarnación, trasladándose al segundo día de Pascua de Resurrección si había impedimento por coincidir con la Semana Santa. En 1863 la villa hizo voto para celebrar misa cantada con sermón el día del Dulcísimo Nombre de María. Hasta aquel año había otras muchas fiestas con visita al santuario, como ocurría el día de san Gregorio y la Cruz de mayo, prácticas que se suprimieron por la reducción del cabildo. Entre las fechas destacadas en torno a su culto, hay que mencionar también el año 1795 en que fue nombrada como patrona y abogada del Batallón número 10 de los Voluntarios de Navarra, con lucidos festejos.

Romerías, algunas harto accidentadas por la competencia de los pueblos vecinos, sermones, exvotos, un santuario del siglo XVII enriquecido con su camarín a comienzos de la siguiente centuria, cofradías y donativos hablan de la pujanza de aquella devoción, que traspasó los límites de la localidad de Arguedas.





Trampantojo de la Virgen del Puy en la parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella, mediados del siglo XVII.  
Foto J. L. Larrión.



Basílica de Nuestra Señora del Romero en Cascante, fines siglo XVII y siglo XVIII.

### EN LA CAPITAL NAVARRA

Espectacular fue la devoción popular que tuvo la imagen de la Virgen del Camino de la parroquia de San Saturnino. Su fama fue creciendo y fue titular de una cofradía que agrupaba a sirvientes de la ciudad. Así se puede comprobar en sus rogativas (1719, 1724, 1728, 1738 y 1770), las fiestas ordinarias y extraordinarias, la construcción de su capilla dieciochesca y gran retablo (1757-1776) y los grandes festejos del IVº Centenario de su aparición (1887). Los donativos en forma de joyas, mantos, dinero

y otras preseas no dejan lugar a dudas de ninguna clase, tanto entre los residentes en la ciudad, en sus distintos estratos sociales, como entre los que habían emigrado a otros lugares de la península y particularmente a Indias. Los legados artísticos superaron a los que recibió la ciudad para el adorno del patrón san Fermín. La primitiva imagen medieval se forró de plata (1721 y 1848), y desde 1702 luce una rica peana argéntea rematada por la media luna de 1675, alusiva al emblema del Burgo y al misterio concepcionista.



A aquellas imágenes, habría que sumar las de las diferentes órdenes religiosas (El Carmen para los carmelitas, la Inmaculada para jesuitas y franciscanos, la de la Merced para los mercedarios y la de los Remedios para los trinitarios), pero sobre todo dos que radicaban en sendos conventos de clausura. La de las Maravillas en las Agustinas Recoletas y la del Río en las Agustinas de San Pedro.

Los orígenes de todo un «boom» devocional hacia la Virgen de las Maravillas hay que ponerlo en relación con un suceso de carácter maravilloso, cuyo protagonista fue el hermano carmelita descalzo Juan de Jesús San Joaquín. Se conserva el testimonio del citado religioso, firmado de mano ajena, en 1661, porque no sabía escribir. Su texto, con mayor o menor amplitud se ha repetido desde aquellos momentos tanto en fuentes manuscritas como en diversos libros impresos. También se daba cuenta de la historia de la imagen en la biografía del hermano Juan de Jesús San Joaquín, editada en Madrid en 1684 y en Pamplona en 1753. De particular importancia para la difusión de su historia fue la inclusión por Moreno Cebada (1867) en sus *Glorias religiosas de España*, en donde afirma que «*los exvotos y presentallas que en gran número se hallan colocadas en las paredes de la iglesia donde es venerada, revelan la piedad nunca desmentida del pueblo navarro*». De numerosas curaciones, embarazos complicados y notables prodigios nos dan cuenta las fuentes manuscritas y editadas.

## LAS ADVOCACIONES LOCALES

Capítulo destacado en las artes del Barroco en Navarra es el constituido por un nutrido grupo de santuarios dedicados generalmente a la Virgen, que se remodelan o levantan de nuevo y por diferentes motivos en numerosas villas de la Ribera tudelana o estellesa y en el valle de Roncal y, por lo general, fuera del casco urbano. Navarra entera está salpicada de este tipo de edificios marianos, con la

excepción del valle de Baztán, que perteneció a la diócesis de Bayona hasta 1567.

En planta, la mayoría obedecen a los rígidos esquemas de la arquitectura conventual, con sencillas cruces latinas con cúpulas en sus cruceros. Suelen ser de ladrillo con camarines añadidos en el siglo XVIII y sus siluetas rompen en ocasiones paisajes monótonos. A ese modelo se sujetan casi todos los del seiscientos (Esperanza de Valtierra, Romero de Cascante o Zuberoa de Garde) y los del siglo siguiente (Mendigaña de Azcona, Remedios de Sesma, Remedios y Milagro de Luquin o del Soto de Caparroso). La gran excepción es la basílica de la Virgen del Patrocinio de Milagro, edificio proyectado en 1699 por Pedro Aguirre, con un plan centralizado original y propiamente barroco que revaloriza la personalidad de su autor. No quedaron atrás los retablos de los mismos, así como la decoración de algunos de sus camarines.

Algunos, los menos, contaron con gran proyección fuera de su valle o localidad. Entre ellos podemos destacar el del santuario de las Vírgenes de los Remedios y del Milagro de Luquin. Sus limosneros se desplazaban hasta la Berrueza, Valdega, la Solana, Echauri, Yerri, Orba y Araquil y pueblos como Lerín, Peralta, Artajona, Andosilla, Sesma, Cárcar, Lodosa, Falces, Milagro, Valtierra, Mañeru y Salvatierra.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARRAIZA, J., *Santa María en Navarra. Devoción, leyenda, historia*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1990.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017.
- FERNÁNDEZ LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988.
- NAVALLAS REBOLÉ, A., *Romerías de Navarra*, Pamplona, Arzobispado de Pamplona, 2021.





*Roldan y Mena*

PAMPLONA



# EL SANTORAL PROPIO Y SU PROYECCIÓN FUERA DE NAVARRA

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA  
Universidad de Navarra

## **SAN FRANCISCO JAVIER, NAVARRO UNIVERSAL**

**En pleno periodo de Reforma Católica,** cuando corrían renovados ideales de santidad, la Diputación del Reino de Navarra, recibió como patrón a san Francisco Javier, en 1621, proponiendo que las Cortes, como institución que encarnaba al Reino, ratificaran el patronato, algo que sucedió en 1624. En Navarra, los javieristas, muy influenciados por los jesuitas, tenían sus apoyos en las instituciones (Cortes y Diputación), entre cuyos miembros había exalumnos de la Compañía. Los ferministas, que no compartían aquella decisión, tuvieron sus partidarios en la ciudad de Pamplona y el cabildo de su catedral, junto a gran parte del clero, receloso del poder e influencia que venían acaparando los hijos de san Ignacio. Aquella lucha se debe contextualizar con otros enfrentamientos en la España del seiscientos, destacando lo sucedido con el patronato de Santiago y santa Teresa.

Las diferencias entre ambas facciones se agudizaron a partir de 1643, cuando la Diputación publicó un bando declarando como único patrón del Reino a san Francisco Javier. Los esfuerzos de unos y otros para conseguir partidarios se intensificaron. El choque finalizó con un Breve Papal de 1657,

que declaraba a ambos santos *aeque patroni principales* del Reino, con ciertas preeminencias para el primero, por su condición de mártir. Unas celebraciones festivas por todo lo alto, vinieron a corroborar la salomónica decisión pontificia.

Fiesta, religiosidad, cofradías e iconografía son testigos de la popularidad de que gozó el santo jesuita en su tierra natal. Su figura siguió creciendo, especialmente a partir de las últimas décadas del siglo XIX, cuando Pamplona se puso bajo su protección con ocasión de la epidemia de cólera; se fundó su archicofradía (1885) y se realizó la primera gran peregrinación a Javier, en 1886, con la asistencia de 12.000 personas. En el mismo contexto hay que situar la restauración del castillo y la creación del colegio de San Francisco Javier de Tudela. Hemos localizado una preciosa instantánea de Roldán y Mena de la segunda javierada, celebrada en 1896, coincidiendo con la colocación de la primera piedra de la nueva basílica.

Más allá de las fronteras forales, el santo fue aclamado como patrono de las misiones, navegantes, como abogado para tomar estado y contra la peste. Las numerosas estampas y libros sobre el santo hacían constar, por lo general, su naturaleza navarra. Series como las del Colegio Imperial de

Fotografía de la segunda javierada de 1896, de Roldán y Mena. Colección particular.





Madrid (Paolo de Matteis, 1692), hoy diseminada, las de México, la Merced de Quito o el castillo de Javier (Godefrido de Maes, 1692) constituyen un magnífico exponente de su culto, amén de sus capillas y retablos en la práctica totalidad de las iglesias de los jesuitas de todo el mundo. Gabriela Torres trazó un interesante estudio sobre las redes iconográficas que se generaron en torno a su imagen.

Grandes artistas de época barroca representaron a Javier como peregrino, misionero, o en escenas de su vida y obrando milagros. Rubens, Murillo, Zurbarán, Gregorio Fernández, Matteis y un largo etcétera dejaron excepcionales y numerosos ejemplos. Detrás de aquella abundancia hay que señalar unas causas ligadas a su papel de primer orden en la historia de la Compañía, junto a san Ignacio, así como su modelo de joven misionero que lo deja todo para seguir a Cristo. En muchos casos, los milagros de Javier hablan de los patronatos e imágenes. Los tiempos de la Contrarreforma fueron también de nuevos modelos de santidad, en sintonía con una Iglesia misionera y defensora de las obras de misericordia, como válidas para obtener la salvación. La construcción y difusión de la imagen de Javier como santo taumaturgo, misionero, extático y obrador de milagros fue algo que contribuyó a su fama internacional, siendo aclamado como patrón en ciudades y reinos. En el siglo XVII no bastaba que Roma presentase a Dios bienaventurados de grandes méritos y santidad, sino que Dios los ofreciera a Roma. El signo del beneplácito divino era el milagro, una señal que no dejaba duda alguna sobre la santidad.

El listado tal y como lo trae el padre Schurhammer, destacado historiador jesuita, es el siguiente: Naciones: Australia, Canadá, India Portuguesa, Reinos de Navarra y Nápoles, cantón de Lucerna y provincia de Nueva Vizcaya en México; diócesis: Amalfi, Eichstätt y Sevilla; ciudades y villas: Ajac-

cio (1672), Alejandría (1676), Amalfi (1630), Ancona (1648), Aquila (1657), Ascoli Piceno (1677), Avellino (1630), Bahía (1686), Bari (1622), Baçaim (1631), Bastia (1665), Campochiaro (1656), Capaccio (1630), Cavriana (1634), Casacalenda (1728), Castellammare di Stabia (1661), Chieti, Città di Castello, Civitavecchia, Cremona (1670), Eichstätt (1704), Fermo (1689), Foligno, Forlì (1634), Gaillac (1697), Génova (1684), Glatz (1680), Goa (1640), Graz, Graupen, Guatemala (1648), Hito (1722), Kottâr, Lungro, Luzern (1654), Macau (1622), Macerata (1656), Manâr (1624), Manila (1653), Malaca, Masaguano, Messina (1630), México (1660), Milano, Mindelheim (1659), Modena, Mondoví (1658), Montepeloso –Irsina– (1729), Napoli (1656), Nizza (1631), Nola (1656), Novara, Oberburg –Gorne Grad–, Ofen (1767), Pamplona (1624), Parma (1657), Piacenza (1669), Perugia (1630), Ponta Delgada (1658), Potamo (1652), Ragusa (1667), Recanati (1675), Reggio Calabria (1631), Sao Miguel –Açores– (1633), Sanremo (1649), Sant'Agata dei Goti (1630), Sarno (1629), Savona (1687), Scurcola Marsicana, Setúbal, Sorrento, Sulmona (1699), Taverna (1672), Torino (1667), Trani (1656) y Trieste (1667). Este listado resulta impresionante y no es completo, ya que se podrían agregar otras muchas localidades como Puebla de los Ángeles en México (1665) o Cádiz (1706) y el Puerto de Santa María en España (1680), entre otras. Lo que nos interesa destacar aquí es la proyección del santo y su culto, como verdadero taumaturgo a lo largo de continentes, reinos y naciones y, por la traslación de todos aquellos hechos al mundo de las imágenes.

## EL COPATRONO SAN FERMÍN

Como en tantas otras ocasiones, en el caso de san Fermín fue la fiesta religiosa la que trajo consigo las diversiones lúdicas y celebrativas que han ido cambiando con el

San Francisco Javier bautizando, en apoteosis ante reyes y alegorías y con el escudo de Navarra, según un modelo seiscentista. Mediados del siglo XVIII. Monasterio de Leire. Foto J. L. Larrión.







Martirio de San Fermín y san Francisco Javier bautizando de fines del siglo XVII. Colección particular. Cortesía de Subastas Segre.



Lienzo de san Fermín como patrono de Navarra, anterior a 1657. Agustinas Recoletas de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



devenir histórico. En pleno siglo XII –1186– el obispo de Pamplona, Pedro de París, recogió en Amiens las reliquias y dispuso que su fiesta, que ya se celebraba, tuviese el mismo rango que la de los apóstoles. Posteriormente, en 1445, la fiesta y su octava se extendieron a toda la diócesis, aunque el altar del santo, venerado en la catedral, sólo era popular en Pamplona y la fiesta en su honor se celebraba el 10 de octubre. En 1591 la ciudad de Pamplona solicitó del obispo la traslación de la fiesta al 7 de julio, petición que fue concedida. Ahí arrancan las fiestas actuales que, con el tiempo, fueron atesorando una pluralidad de componentes y funciones antropológicas. Los Sanfermines que hoy conocemos son la suma y condensación de tradiciones, costumbres, hábitos y fenómenos diversos de distintas épocas.

La caracterización iconográfica de san Fermín es muy sencilla, un obispo con vestiduras episcopales, anillo, báculo y con la mitra y la capa pluvial de color rojo alusivo a su martirio. El rostro moreno no será exclusivo de su conocido busto relicario de su capilla, su imagen oficial, sino que se repetirá en numerosas esculturas repartidas por toda la geografía foral. Respecto a los tipos iconográficos, únicamente tenemos la imagen aislada como santo obispo y escasas representaciones del martirio.

Su imagen fue, sin duda, una de las que más se identificaron fuera de estas tierras con Navarra y sobre todo con su capital, Pamplona. Fuera de Navarra, fueron los trinitarios los que difundieron su iconografía por España, a una con la Real Congregación de San Fermín de los Navarros establecida en Madrid. No obstante, fue Pamplona, la ciudad que se distinguió a lo largo de todo este periodo por un celo sin precedentes por mantener y acrecentar el culto al santo, con la construcción de la capilla en la parroquia de San Lorenzo entre 1696 y 1717, como hecho más señalado y la realización de grandes festejos cívicos y religiosos para celebrar sus

fiestas. Las diversas planchas para estampar sus grabados desde fines del siglo XVII colaboraron, asimismo, a la difusión de su culto e imagen.

## LOS SANTOS DE LOS MONASTERIOS

Entre los santos legendarios destaca la figura de **san Virila**, abad de Leire, cuyas representaciones, en general, no fueron más allá del monasterio, Tiebas, su localidad natal y otros puntos muy concretos. La leyenda sobre la eternidad, puesta de manifiesto en el famoso relato del monje oyendo al ruiseñor mientras transcurre el tiempo, no es propia y exclusiva de Leire, ya que aparece con alguna variante en otros lugares de Europa en la propia Edad Media. En el caso de san Virila quedó perfectamente plasmada en un lienzo que se conserva en el monasterio, realizado hacia 1675 y de clara filiación madrileña. Lástima que hayan desaparecido otras imágenes del monasterio, a las que alude el padre Argáiz en su *Soledad Laureada*, en el siglo XVII, cuando afirma «*tienen pintado y esculpido en diferentes partes de la iglesia, claustro y piezas públicas, el milagro: en unas el santo elevado entre los árboles y la avecilla cantando sobre él: en otra delante de los monjes y el ave trayéndole el anillo de la dignidad en el pico, declarándolo todo a los huéspedes que van a ver sus grandezas al monasterio*».

Sin salir de los muros del famoso monasterio, encontramos allí la representación de las santas mártires **Nunilo** y **Alodia**, que se han venido filiando a través de los siglos con Leire, por haberse conservado en su iglesia sus afamadas reliquias. El monasterio conserva sus esculturas en la portada, un retablo de Juan de Berroeta (1633), con las delicadas tallas de las titulares de fray Juan de Beauves y los bustos relicarios. Entre las conservadas en Navarra destacan las esculturas en piedra de su ermita en la localidad de Eulate en la Améscoa Alta, piezas de escultura tardogótica

de comienzos del siglo XVI. Pertenecientes al primer Renacimiento y de excelente calidad, son las esculturas del retablo de San Jorge en la parroquia de Allo, en donde aparecen sedentes con libro y palma. Son dos imágenes de bulto redondo, realizadas en 1557 por los maestros franceses establecidos en Logroño, Felipe de Borgoña y Juan Mordán.

La figura histórica de **san Veremundo** presenta a un abad que gobernó el monasterio de Irache, con acierto, entre 1056 y c. 1093. Entre los abades que reivindicaron al santo como signo de identidad de Irache, o fueron protagonistas de hechos que impulsaron su culto, destacan fundamentalmente tres. El primero, fray Antonio de Comontes que, a raíz de su curación en 1583, ordenó trasladar los restos del santo a una arqueta de madera policromada, realizada *ad hoc* a lo largo de los dos años siguientes. El segundo abad fue un navarro natural de Sada, fray Pedro de Úriz, que se convirtió en el motor para la fábrica de la capilla barroca, su retablo de resonancias cortesanas y una rica urna de plata para sus reliquias, actuaciones que intentó completar con la elevación y extensión de su fiesta, pidiéndolo a la Santa Sede, en un contexto en el que los copatronos san Fermín y san Francisco Javier, parecían haber oscurecido o desplazado la figura de san Veremundo que, a su entender, merecía otra consideración por ser el único santo del Reino que había nacido y muerto en él, conservándose, asimismo, sus reliquias en Navarra. El tercero de los abades fue fray Miguel de Soto y Sandoval, abad entre 1761 y 1765, profesor y cancelario en su universidad desde 1756. La edición de un texto suyo sobre el santo vio dos ediciones en el siglo XVIII, en 1764 y 1788, en tiempos en los que las Cortes de Navarra solicitaron con éxito la extensión del culto al santo para todo el Reino de Navarra, por parte de Roma (1767), cuando







habían pasado un par de décadas desde que el prelado pamplonés don Gaspar de Miranda y Argaiz, lo hiciese para todo el obispado de Pamplona.

El culto a **san Raimundo de Fitero**, abad de su monasterio y fundador de la orden de Calatrava fue autorizándose paulatinamente para el Císter (1702), para la diócesis de Tarazona (1728) y otras órdenes religiosas, reino de Navarra (1787), hasta llegar el año 1800, en que se extendió a toda España, a petición de Carlos IV, mediante un Breve expedido en Roma el 5 de diciembre de 1800. Su iconografía es muy rica en tipos: como canónigo de Tarazona, abad cisterciense, *miles Christi* y ecuestre militar. En Fitero se le veneró cual abad y fundador y su fama corrió en el siglo XVIII de la mano de estampas abiertas con planchas calco-gráficas de Juan Bernabé Palomino o fray Matías de Irala.

#### **LO LEGENDARIO: SAN MIGUEL IN EXCELSIS, SAN GREGORIO OSTIENSE Y SANTA FELICIA**

A lo largo de los siglos del Barroco parece haber cuajado definitivamente la leyenda de **San Miguel de Aralar** y su aparición al parricida Teodosio de Goñi, como ángel crucífero. Los ejemplos medievales son conocidos en Villatuerta y Berrioplano. A la difusión de la leyenda colaboraron, de un lado, algunos textos impresos y también, de otro, la difusión del ciclo de la historia en estampas de mayor o menor envergadura. Julio Caro Baroja y Jimeno Jurío han estudiado la génesis de la leyenda y su difusión, señalando las versiones que de ella se conocen, desde la difundida por el médico de Viana e historiador Diego Ramírez Dávalos de la Piscina, en su *Crónica de los Reyes de Navarra*, en el segundo tercio del siglo XVI, hasta la versión granada del tema, que apareció en el libro del Padre Burgui, que es quien habría dado

Santas Nunilo y Alodia, titulares de su retablo, esculturas de fray Juan de Beauves, c. 1570, con policromía de 1638 de fray Juan Bautista Perurena.  
Foto J. L. Larrión.



San Virila en un lienzo de filiación madrileña, c. 1675.  
Foto J. L. Larión.

carta de naturaleza a don Teodosio de Goñi y sus gestas legendarias. Sin embargo, como recuerda Arigita, hay que hacer notar que gran parte de los elementos del relato, con algunas variantes figuraba ya impreso desde fines del siglo XVII, como lo prueba el libro hagiográfico de san Saturnino y san Fermín de José Joaquín Berdún y Guenduláin, en el que se recoge la leyenda. Sin lugar a dudas, el texto que por excelencia difundió la leyenda

fue el del capuchino fray Tomás de Burgui, publicado en Pamplona en 1774. Grabados con la plasmación de la leyenda en viñetas, como los realizados en Pamplona por Juan de la Cruz en 1735, colaboraron eficazmente en la difusión de su culto.

En lo que a **san Gregorio Ostiense** se refiere, la leyenda le situaba como obispo de Ostia y bibliotecario de Roma, que fue enviado a estas tierras en tiempos del rey





Grabado de san Miguel de Excelsis por Juan de la Cruz. 1735. Colección particular. Foto J. L. Larrión.

Grabado coloreado y enmarcado de san Miguel de Excelsis por Juan de la Cruz, 1735. Colección particular. Foto J. L. Larrión.

García el de Nájera, para prevenir una plaga, falleciendo en Logroño el 9 de mayo de 1044. Colocado su cadáver sobre una mula, soltaron al animal, porque el obispo difunto había ordenado que se le enterrase donde la cabalgadura cayera por tercera vez y muriese. La caída y muerte se produjeron en Piñava, jurisdicción de Sorlada, que es donde se halla el santuario. Como protector de las plagas de langosta que asolaron al campo español, fue

ganando devotos en el contexto de la Edad Moderna, en que comenzó a peregrinar su cabeza-relicario fuera de su basílica. La salida más antigua de la «santa cabeza» data de 1552 y en muchas localidades la visita anual constituía un motivo de fiesta. En 1687 la Diputación del Reino la pidió para que recorriese las merindades de Navarra y su viaje más importante y largo data de 1756-1757, en este caso costado por la Real Hacienda,





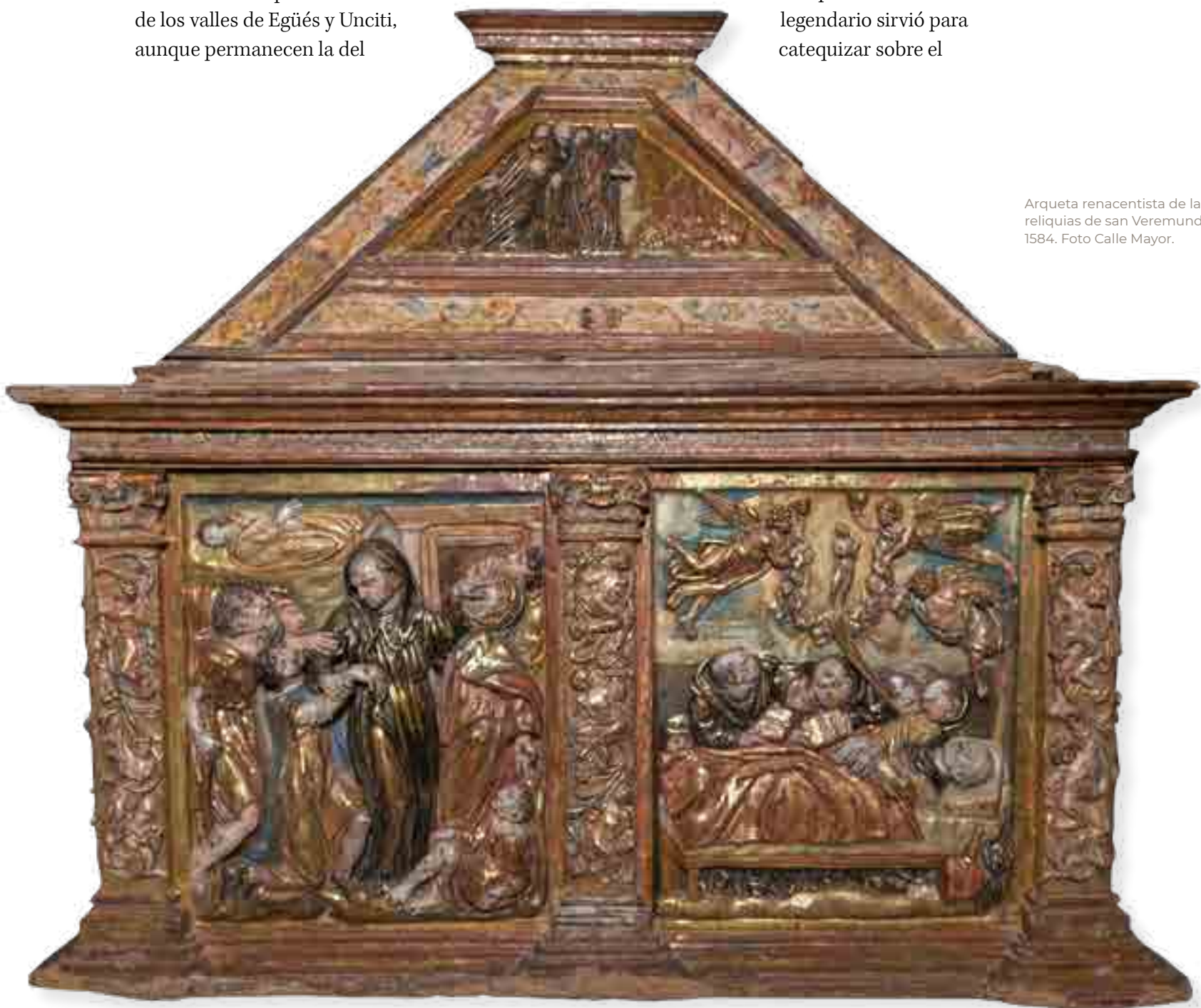


recorriendo Aragón, Levante, Andalucía, Extremadura y La Mancha. De ese modo, la localidad de Sorlada fue un topónimo de amplia resonancia en aquella España de los siglos XVII y XVIII, máxime con la ayuda del obispo de Pamplona don Gaspar de Miranda y Argai, auténtico paladín de la extensión de su rezo y culto.

**Santa Felicia** de Labiano ha sido, desde siglos atrás, lugar de romerías y visitas de numerosos devotos. Entre las primeras, han desaparecido las de los valles de Egüés y Unciti, aunque permanecen la del

valle de Aranguren y la general del domingo infraoctavo del Corpus. El relato legendario y trágico de su vida, a manos de su hermano Guillermo, con diferencias entre la tradición de Obanos y Labiano, quedó impreso en el corazón de las gentes, transmitiéndose por las plazas y de generación en generación entre familias y romeros. La versión de Labiano defiende el origen de los hermanos, en el seno de la corte francesa y la peregrinación de ambos a

Compostela. El relato legendario sirvió para catequizar sobre el



Arqueta renacentista de las reliquias de san Veremundo, 1584. Foto Calle Mayor.









abandono de privilegios y la vivencia de la pobreza, así como el perdón obtenido con la vida penitente.

Junto al cuerpo de la santa guarda la basílica una *wundervita* pintada con el tema de su martirio a manos de su hermano Guillén y otras viñetas alrededor con los pasajes más señeros del relato legendario, con largos textos explicativos. El contenido de sus inscripciones se ha divulgado en sus novenarios desde fines del siglo XIX. Por su forma podemos imaginar la composición en un pliego de cordel en el que un ciego o un marchante explica la leyenda al dictado de imágenes y textos, invitando a los oyentes a pedir a la santa protección contra los dolores de cabeza y «*en accidentes habituales, especialmente en tumores fríos o lamparones*», tal y como recogen algunos impresos y las estampas devocionales.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Iconografía moderna de los bienaventurados», *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 169-182.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Entre la historia, la leyenda y el mito: La imagen de San Raimundo, abad de Fitero y fundador de la Orden de Calatrava», en R. Fernández y P. Andueza (coords.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 125-172.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *De escoplo, pincel y buril. La imagen de san Veremundo de Irache*, Estella, Milenario de san Veremundo 1020-2020, ayuntamientos de Arellano, Ayegui, Dicastillo, Estella y Villatuerta, 2020.

Lienzo de la vida admirable de santa Felicia, mediados del siglo XIX, sobre una pintura anterior, con marco del segundo cuarto del siglo XVII. Foto Jesús Caso. Diario de Navarra.









EL LIBRO  
Y LAS  
BIBLIOTECAS





# QVADERNO

## de Leyes, Ordenanças, y Pro-

uisiones, hechas a suplicacion de los tres Estados del Reyno de Nauarra, por su Magestad: o en su nombre, por el Illustrissimo Señor Don Beltran de la Cueva, Duque de Alburquerque, Conde de Ledesma, y de Huelma: Señor de las villas de Cuellar, Monbeltran, y la Codolera: Visorey, y Capitan general del dicho Reyno de Nauarra, sus

fronteras y comarcas: con acuerdo del Regente, y los del

Consejo Real: este Año de Mill, quinientos, y cin-

quenta y tres: en las Cortes generales que en el

dicho Reyno se han celebrado, por lla-

mamiento del dicho Señor Duque

Visorey: sobre cosas muy vti-

les y necessarias ala

Republica del di-

cho Rey-

no.

# CON PRIVILEGIO

¶ Esta tassado en dos Reales.



# EL PODER Y LA IMPRENTA

JAVIER ITÚRBIDE DÍAZ

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

## DE LA COSTUMBRE A LA LEY IMPRESA

**Cuando mediado el siglo xv Gutenberg inventa la imprenta, que permite contar con libros no escritos a mano, el reino de Navarra se encuentra inmerso en una enconada guerra civil. A la división interna se suma el hecho de que Navarra es un territorio entre los reinos enfrentados de Castilla y Francia, y en consecuencia una pieza geoestratégica de interés para ambos.**

La imprenta llegó al reino de Navarra en 1490 de la mano del impresor francés Arnao Guillén de Brocar. Durante diez años trabajó en Pamplona, preferentemente en la impresión de libros litúrgicos y de oración para obispados como los de la capital navarra, Zaragoza, Lugo, Mondoñedo y Lescar. Pero la mencionada caótica situación política que sufría el reino explicaría la ausencia de encargos del poder civil y de disposiciones dirigidas a controlar la imprenta y, por el mismo motivo, empujaría a Brocar a abandonar Navarra en 1501 para instalar su imprenta en Logroño, frontera de Castilla.

En cualquier caso, el reino de Navarra se asomó a la modernidad con Brocar. Lejos quedaban los tiempos en que los acuerdos verbales y la costumbre –que «hace ley», proclama

el derecho navarro– habían sido superados por la letra escrita. Pero los manuscritos que recogían las normas legales –como el Fuero Viejo– y consignaban los acuerdos entre el monarca y las Cortes, con rango de leyes, tenían grandes limitaciones: había pocos ejemplares y eran poco fidedignos –los errores de los copistas alteraban en ocasiones el contenido de las disposiciones legales–. En la imagen del código del Fuero General, que en la páginas siguientes se reproduce, se advierte el despiste del copista, que en la primera columna copió dos veces la misma frase y lo subsanó tachando con tinta roja una de ellas.

A pesar de estas deficiencias, las leyes manuscritas tenían un valor supremo, hasta el punto de que cuando comenzaron a imprimirse fue necesario que el Consejo Real de Navarra proclamara en 1557 que los nuevos libros, los que se habían obtenido mecánicamente, tenían «la misma fe y crédito» que los viejos códigos.

## DEL ENTUSIASMO AL PÁNICO

Cuando en la década de 1470 la imprenta llega a los reinos de Castilla y Aragón, sus monarcas, deslumbrados por las posibilidades que ofrece, la apoyan decididamente, y

Biblioteca de la catedral de Pamplona, 1760- 1767. Foto J. L. Larrión [pp. 452-453].

Portada del *Cuaderno de leyes* de las Cortes de Navarra (1553). Biblioteca de la Universidad Pública de Navarra.

La mano al fonton dela cal  
rens. 7 sig. las gienis. Et el  
te fuego aya tales fames que  
sielen bendizir en el dia de  
fames que sielen bendizir  
en el dia de fames en la glesia.  
et ligue le en la mano consiell  
le fivite que no sieltre enras  
que los fieles le sieltren aca  
te de. n. dias.

**Forma de  
hoizies. Por quales mu  
ertes ha fivalgo hoizie.**

**S**i fivalgo marate aotto  
fivalgo. no tiene hoizie  
dio al fef. Oyaguera parma  
entes. si la muerte desafato  
one. Empe si marate afrano  
o amoro. o amero. o amilano  
true hoizie. Et si algun  
gato lo marate alguno de los  
idole scriptos onia. el homi  
cio rionem en la fies. de fef  
ferme en quodl comat et fuer.  
Si algun ganto marate aotto  
ganto. el hoizieo tanto. no  
man quevlla del sefnoz.

**Por  
muerte de quales el fivalgo  
hoizieo 7 como si la bestia ma  
ra.**

**S**i un fi fante es hoizien.  
fivalgo marate aotto. non  
tiene hoizieo al fef. exas si m  
tare aotto f. ane. ouilano. o  
laris. o mero. true hoizieo.  
Si cauallo. o bestia ninguna  
qualquiera p. f. ane. marate  
afrano ninguno. ouilano. o mo

io. ouido. el marate es hoizieo  
aquella bestia que marate es ho  
ziena 7 tiene el hoizieo. **Por  
muerte de quales psonas ex  
ne fivalgo hoizieo. 7 como pa  
cientes pueden empar al hoizieo.**

**S**i fivalgo alguno: fere.  
marate franco. villano:  
del fef. o mero. o uido. true:  
muere el fef hoizieo taqill qui  
le marate empar lo fivo. Empe  
tanto el hoizieo. no li tuen  
embarzar lo fivo. Oyaguera a  
quest hoizieo aforamento si  
embarzere en alguna casa. a  
sefnoz dela casa no lo empar  
no true hoizieo. Empe p. f. ane  
o afranoz si fiviere emparar.  
tente en casa a hoizieo. no es  
pstante un hoizieo. true ser  
q. r. de r. embarze. 7 la calois  
el. 20. ff. Como a fivalgo no pu  
eren demandar sen quevlla

**Como a fivalgo no pu  
eren demandar sen quevlla**

**S**i fivalgo nigu hoizieo.  
no marate a villano del  
f. ane. o en embarze. si  
p. ane. true hoizieo si quere  
p. ane. true hoizieo. quevlla p. r. ane  
del marate a si pro uare el pa  
rier. del marate. true el hoiz  
io lo p. ane. 7 si no p. ane. p. ane  
p. ane. true p. ane. co si mura.  
Si si copiente p. ane. a si como  
se f. ane. true el f. ane. 7  
si bene m. ane. que a si el f. ane.

**A que true ser demandado**

En todos los marates true  
en alguna casa p. ane. p. ane  
true. 7 todos los dia. true. 7  
p. ane. 7 p. ane. true. 7  
en m. ane.





**E**l forziado por el franco y por el  
 en aquella villa Real de Calatayud.  
 ni de orden forziado non  
 tiene demandar y fisco. si no  
 adaquil qui mató. si el Rey no  
 tiene demandar a nlla en carta  
 de forziado. si no. la persona q  
 mató. Como no tiene forziado  
 maestro que mata a escolar  
 contra su voluntad. *coraxo*

**E**n maestro que tiene el  
 escuela a escolares. y fiere  
 al escolar en maña que ni  
 no oviendo voluntad de ma  
 tarlo. ni de ferirle mal. non  
 tiene forziado. ni tienen que  
 rellar los parientes la su mu  
 er. Dnossi almoqz de las pla  
 gas si arriar. Algu plagante  
 que tenga fiere en el cuerpo.  
 er fiere al plagante. *que son*  
*en por amor de linar. si muere*  
*el. no es plagante. no es ten*  
*co de dar forziado el moqz. ni*  
*tiene que rellar los parientes*  
*del muere. Quanto el el*  
*forziado en la cuenca de pamp*  
*lona y quanto en las montañas*

**S**i algun omie auiene en  
 la cuenca de Pamploa  
 que aya por dar forziado. que  
 pegan. 4. s. o las. En yr. mesi  
 nas. Estas En yr. mesnas. sea  
 anexas parientes. 4. s. de trigo  
 er. 4. s. de vino. y el coque es  
 vino el qui ha a por dar el forzi

do. por los viues. o las. En yr.  
 mesnas quales esll ma quisi  
 ere que al es el fisco. Dnossi en  
 las montañas es por forziado  
 .yr. buies. En po cosa acosta  
 brada es que por ten. En yr. 4. s.  
 por el forziado. *Quanto el el*  
*forziado en la sierra de quey en a*  
*quanto en las montañas. co*

**E**n la sierra de quey en es el lo  
 mero. 4. s. o las. En  
 yr. mesnas. anexas. 4. s. de trigo  
 .yr. de coque. y 4. s. de vino.  
 En po cosa acostada es que por ten.  
 4. s. de trigo. En la sierra de quey en a  
 puent de aterraua en asuso.  
 En esterman. por todas las  
 montañas. yr. buies. En po  
 cosa acostada es que por ten.  
 yr. buies por ten. En yr. 4. s.  
 . *Quanto tenen por forziado*  
*dar de. Esquar ariba. y a un de*  
*ue dar mesuras repa de uno*

**D**e esquar en asuso. de  
 fant estera de la ribe en  
 asuso. a dar que llaman anca. y  
 nar. de aqllas soba nombrados  
 logares en asuso. anexas las  
 montañas. 4. s. de trigo.  
 de forziado. Gala hie de 4. s.  
 en que manan el Rey que  
 tengan sus bayles. a los se  
 nes como esll quisiere por me  
 suras. y por tener y por coque  
 er por dar unos lotes. aqllas

*forziado sea en  
 su que se pome*

para fomentar la circulación de los impresos decretan que su comercio esté libre de cualquier arancel.

Sin embargo, en la administración de los Reyes Católicos surgen voces que advierten que la multiplicación de los libros traería consigo la multiplicación de ideas subversivas tanto para el poder civil como para el eclesiástico. Para atajar este peligro se dispone en 1502 que todo manuscrito, antes de ser impreso, deberá obtener «licencia» para su publicación. En 1558, cuando la Reforma protestante ha arraigado en media Europa, Carlos V, monarca de los reinos hispánicos y emperador de Alemania, refuerza las medidas de control de la imprenta con el fin de prevenir «herejías, errores y falsas doctrinas».

Por su parte la Inquisición española siete años antes, en 1551, ya había publicado el primer *Catálogo* de libros prohibidos –más adelante se titularía *Índice*– que recogía los autores y títulos que eran nocivos para la fe y, en consecuencia, debían ser retirados de librerías y bibliotecas.

En Navarra antes de la conquista castellana no existió el Santo Oficio; después, a partir de 1512, tras la anexión por Castilla, se intentó establecerlo, pero no se pudo llevar a cabo por la oposición de las clases dirigentes a la creación de un tribunal foráneo. De cualquier manera, el control inquisitorial para evitar «la ruina espiritual de las gentes» se ejerció desde el tribunal de Calahorra, que en 1570 se trasladó a Logroño.

Por otro lado, como la frontera de Navarra con Francia era un espacio muy permeable a la entrada de la herejía protestante, la de los hugonotes, Felipe II hizo un llamamiento a las autoridades para acabar con el «exceso y desorden en meter y vender en él [se refiere al reino de Navarra] libros impresos fuera de nuestros reinos de España».

De esta manera, el inicial entusiasmo del poder por la imprenta pronto se convirtió en recelo de que sirviera para propagar ideas

subversivas, y después este recelo se transformó en pánico ante la herejía provocada por Lutero.

Dos siglos después, la Revolución Francesa volverá a poner la frontera navarra en alerta ante la avalancha de impresos, grabados, y mercancías diversas con mensajes subversivos. Desde Madrid llegaban constantemente órdenes prohibiendo su entrada.

## INSTRUMENTO DEL PODER

Como se ha visto, Navarra no tenía una legislación sobre el libro y, en consecuencia, a partir de la conquista se aplica la vigente en Castilla. La prioridad en la edición de textos legales estriba en la impresión de las leyes que aprueban las Cortes del reino, que ya se reúnen con regularidad, una vez sosegada la situación política y promulgada en 1524 una amplia amnistía. Las reuniones ahora las preside el virrey de Navarra, representante del emperador Carlos V.

La primera edición impresa conocida del que se dio en llamar *Cuaderno de leyes, ordenanzas y provisiones hechas, a suplicación de los Tres Estados del Reino de Navarra, por su Majestad* corresponde a la celebrada en Estella en 1552 y publicada en 1553. De esta manera, por vez primera, la imprenta permitió difundir eficazmente las normas legales aprobadas por las Cortes. Frente a los escasos ejemplares manuscritos –uno por merindad– que se venían empleando, en lo sucesivo se ofrecerá una tirada de quinientos. De esta manera quedaba resuelta la «penuria» de textos legales que sufrían las autoridades políticas y judiciales.

Como se comprueba en la imagen de la página 454, en la portada del *Cuaderno* impreso en 1553 figura el escudo imperial de la casa de Austria en el que aparece inserto el del reino de Navarra recientemente anexionado. Significativamente, en la portada del *Cuaderno* de las siguientes Cortes, celebradas en 1555, y publicado al año siguiente, campea



únicamente el emblema de Navarra; y así se hará, salvo contadas excepciones, durante cuatro siglos, hasta la supresión de esta institución.

La facultad de publicar los cuadernos de leyes pasa enseguida del Virrey al Consejo Real de Navarra. Sin embargo, las Cortes consideran que son ellas las que deben llevar a cabo la publicación, pues son las autoras de la legislación promulgada. En el fondo, latía su desconfianza ante las autoridades castellanas de que en la redacción final de las leyes prevalecieran los intereses de la Corona sobre los del Reino. El litigio se resolvió en 1569 cuando los Tres Estados acordaron que ellos serían en lo sucesivo los responsables de la publicación de los cuadernos de leyes. Y así fue, hasta el fin del reino en 1841.

La imprenta era un instrumento para la legitimación del poder. Por este motivo, Fernando el Católico, regente de Castilla, tras su acción militar encargó a un letrado de su corte un informe sobre la justicia de la conquista. Y para difundirlo lo mandó imprimir; de esta manera vio la luz en 1514, solo dos años después de la invasión militar, un libro con el título *De iustitia et iure obtenciones et retentionis Regni Navarrae* [Sobre la justicia y derecho a la obtención y retención del reino de Navarra]. Saltan a la vista los eufemismos empleados: «obtención» y «retención», en vez de «conquista» y «anexión».

## LAS VICISITUDES DEL FUERO GENERAL

Una vez reforzada la difusión de la actividad legislativa de las Cortes gracias a la imprenta, se hacía necesaria la impresión del Fuero General, que desde el siglo XIII se manejaba en contados y diferentes manuscritos. Precisamente una de las últimas disposiciones de los monarcas navarros fue su sistematización, pero la invasión castellana truncó esta iniciativa. En 1519 las Cortes retomaron el proyecto de redacción e impresión del Fuero, pero no

obtuvieron la aprobación de las autoridades castellanas porque consideraban que entrañaba «*cosas muy perjudiciales a la preeminencia real*».

Las Cortes volvieron a proponer esta iniciativa a lo largo del siglo XVI y siempre encontraron la callada como respuesta. Hubo que esperar siglo y medio, hasta 1686, para llevar a la imprenta el Fuero General. Apareció en una edición que recopilaba toda la legislación navarra, desde el fuero medieval hasta las leyes aprobadas en las Cortes a partir de 1512, con motivo de la «feliz unión» con el reino de Castilla, tal y como se proclamaba en la portada, que se reproduce en la página siguiente.

Considerando la utilidad de esta publicación, las Cortes ordenaron que fuera adquirida por todos los municipios de más de veinte vecinos y por los oficios relacionados con los tribunales.

Al cabo de un siglo, las Cortes de 1797 propusieron la reedición del Fuero General juntamente con la legislación reciente; pero en la España ilustrada no se veían con buenos ojos los rasgos diferenciadores, y las instrucciones recibidas desde la Corte señalaban que «*no se tocasse por ahora este punto y se reserva a mejor coyuntura*». Esta se produjo no por casualidad en 1815: con la vuelta de Fernando VII y la restauración del absolutismo, se autorizó la impresión de los *Fueros del Reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz unión con el de Castilla*.

## CONTROL DEL LIBRO Y LA IMPRENTA

A medida que el Consejo Real de Navarra se afianza como institución política, con facultades ejecutivas y judiciales, sus atribuciones se amplían y alcanzan el control del libro, de tal manera que asume las que en este campo ejercía desde 1512 el de Castilla. Desde mediados del siglo XVI, hasta la desaparición del reino en 1841, el Consejo Real de Navarra autorizará las licencias de impresión, deter-

FUEROS DEL  
REYNO DE NAVARRA,  
DESDE SU CREACION HASTA SU  
FELIZ VNION CON EL DE CASTILLA,  
Y RECOPILACION DE  
LAS LEYES PROMVLGADAS DESDE  
DICHA VNION HASTA EL AÑO DE 1685,  
RECOPILADAS, Y REDVCIDAS A LO  
SVSTANCIAL, Y A LOS TITVLOS A QUE  
CORRESPONDEN,

POR EL LICENCIADO D. ANTONIO CHAVIER  
*Abogado de los Reales Consejos, y Auditor General  
de la gente de Guerra de dicho Reyno, sus fron-  
teras, y comarcas.*

Con prologo, e indices copiosos de Fueros, y Leyes, en que se declara su  
principio, y progreso: y tabla de los vocablos mas oscuros  
de dichos Fueros para su mejor inteligencia.



*Pedro Vignet  
de Navarra*

En Pamploña En la Imptenta de Martin Gregorio de Zabala, Impresor  
deste Reyno. Año M. DC. LXXXVI.



# CARTILLA

PARA ENSEÑAR A LEER A LOS  
NIÑOS, CON LA DOCTRINA  
Christiana.



*CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO.*

En Pamplona: En la Imprenta de Martin Gregorio  
de Zabala, y Labayen, Impressor de la Ciudad, y  
Reyno de Navarra, en la Calle de las  
Pellegerias. Año 1672.

*Vendese en la misma Imprenta.*

*Cartilla para enseñar a leer  
a los niños, con la Doctrina  
Christiana editada en  
Pamplona en 1672. Archivo Real  
y General de Navarra.*

minará los privilegios del editor y marcará el precio de los libros.

La concentración de las instituciones del reino en Pamplona propició que la única imprenta existente en Navarra, la de Adrián de Amberes, activa en Estella desde 1546, se trasladara a Pamplona en 1568 atraída por los encargos oficiales. Y allí tendrán su sede habitual las imprentas navarras hasta avanzado el siglo XIX.

La imprenta también sirve a los intereses de Juana II de Albret, la reina en el exilio, que se ha convertido al calvinismo y, con el fin de catequizar a sus súbditos de la Baja Navarra, en su mayoría vasco-parlantes, financia la traducción al euskera de los evangelios y su impresión en 1571.

Por lo que concierne al poder espiritual, el obispo de Pamplona recurre a la imprenta para hacer llegar a los sacerdotes el calendario litúrgico y disposiciones de orden interno. No se conciben publicaciones para los fieles, entre otros motivos porque en su mayor parte son analfabetos, y en consecuencia se adoctrinan exclusivamente con las pláticas de los clérigos.

Desde el siglo XVI se imprimen de manera reiterada catecismos y libros de oración, y a mediados del XVIII se publican en vascuence. Estos se destinan a las misiones populares que predicán jesuitas de Pamplona en las zonas vasco-parlantes. Sin embargo, serán abruptamente prohibidos en 1766 por el conde de Aranda, al igual que los de otras lenguas minoritarias, con el propósito, acorde con el centralismo ilustrado, de que el castellano fuera el único idioma por ser «inteligible para toda la nación».

Por otro lado, hay que consignar que la imprenta facilitó material de aprendizaje a los más jóvenes, que hasta la fecha se habían limitado a recibir básicamente las explicaciones del maestro. La primera

<i>Saturnino en el primer siglo por la pronta divulgacion de la fe en todo el mundo.</i>	133
<i>Cap. VIII. Estado de la Christiandad en las Galias y España á la mitad del tercer siglo.</i>	151
<i>Cap. IX. De las Actas de S. Fermin Mártir, y Obispo de Pamplona.</i>	173
<i>Cap. X. Adjudicase á S. Fermin el Obispado de Pamplona por las mismas razones que se alegan para desposeerle.</i>	202
<i>Cap. XI. Por las Actas Riccardianas consta que S. Fermin fué Obispo de Pamplona.</i>	224
<i>Cap. XII. De S. Honesto.</i>	234
<i>Actas latinas de los SS. Saturnino, Honesto y Fermin.</i>	241
<i>Actas Riccardianas.</i>	243
<i>Compendio de las Actas sinceras de S. Saturnino, que se lee en dos MSS. Florentinos, uno de la Librería Laurenciana, y otro del Convento de la Santísima Anunciada de los Siervos de Maria.</i>	275
<i>Apéndice al capítulo VIII. Testimonio de Hesichio, Obispo de Salona á principios del siglo V, en favor de la predicacion de Santiago Apostol en España.</i>	307

imprenta de Navarra, la citada de Adrián de Amberes, imprimió y editó «cartillas» escolares para, mediante preguntas y respuestas, aprender las operaciones aritméticas básicas, a leer y escribir y la doctrina cristiana, que se completaba con las oraciones básicas. La Inquisición vigilaba también la ortodoxia de las cartillas y en 1561 dicho impresor tuvo que comparecer ante el tribunal de Calahorra para responder de una tirada en la que el credo en su versión latina estaba incompleto.



Entre las ediciones de lealtad a la Corona destaca *De obsidione Fontirabiae*, donde el jesuita pamplonés José de Moret relata la participación en 1638 de 5000 soldados navarros en la liberación de Fuenterrabía, perteneciente al reino de Castilla, que se encontraba asediada por tropas francesas. Se trataba por tanto de poner de relieve la participación del reino de Navarra en una contienda que tenía lugar fuera de sus fronteras y en la que, de acuerdo con su Fuero, no tenía obligación de intervenir. La obra, impresa en Lyon hacia 1655, fue encargada y financiada por Martín Redín y Cruzat, miembro del brazo eclesiástico de las Cortes de Navarra, que había participado en la campaña de manera destacada.

Dado que en la segunda mitad del siglo XVI se habían publicado los *Anales de la Corona de Aragón*, de Jerónimo de Zurita, las Cortes de Navarra consideraron que era necesaria una obra de estas características que probara la antigüedad y originalidad del reino hasta su anexión por Castilla. Corrían tiempos de centralismo e importaba dejar sentado el pasado singular de Navarra.

En 1600 las Cortes dispusieron que se escribiera «una Crónica del Reino». Tras algunos encargos frustrados, en 1654 encomendaron el ambicioso proyecto a Moret, que por esas fechas concluía su relato de la campaña de Fuenterrabía. Después de algunos estudios preliminares, en 1684, salió el primer tomo de los *Anales del Reino de Navarra*; el quinto y último vio la luz en 1715.

Por su parte, el Ayuntamiento de Pamplona encontró a finales del siglo XVIII una excelente oportunidad para proclamar el antiguo y honorable origen cristiano de la ciudad. El jesuita pamplonés Miguel José de Maceda, que había salido de España con motivo de la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, había tenido la oportunidad de consultar en la Biblioteca Ricardiana



## CAPÍTULO I.

*Las Actas de San Saturnino, publicadas hasta aquí, no bastan para determinar el tiempo en que floreció el Santo.*

1. No escribo de los Santos Saturnino, Honesto y Fermín quanto un Historiador de sus vidas podría decir. Del primero tratan largamente los Escritores de la Iglesia de Tolo-

A

### LEALTAD A LA CORONA

Las autoridades, la Diputación, el Consejo Real, el Ayuntamiento de Pamplona y, en menor medida, los de otras localidades, siguiendo la práctica generalizada en los restantes reinos, recurren a la imprenta para proclamar su lealtad al monarca y su familia. A partir de la segunda mitad del siglo XVII se prodigan en Navarra las crónicas impresas de las exequias reales, ceremonias de coronación, natalicios, etcétera.

# PENSAMIENTOS

## DE UN PATRIOTA.

---

**L**a Nación Española acaba de dar un testimonio incontestable de su generosidad, de su nobleza y circunspección. Los hombres que por espacio de seis años han dirigido los negocios del Estado con igual deshonra y desgracia, entre otros males que habían causado á la Patria uno de ellos era el que las demas Naciones creyeran que la venganza era el carácter distintivo de los Españoles. Y ciertamente tantas proscripciones, tantas delaciones promovidas por los que en aquel tiempo tenían el poder; las confiscaciones y los suplicios de que hemos sido testigos, parece que servian para apoyar tan degradante concepto. Los que despues de haber atacado y destruido los derechos mas sagrados de la Patria, habían establecido y organizado la tiranía, eran tambien á su vez devorados por el despotismo que ellos mismos habían creado.

La Nación sufre con resignacion pero sin abatimiento desastres tan no merecidos, y esto de la mano de un Príncipe por quien ella había hecho tan extraordinarios y tan mal pagados sacrificios. Este mismo Príncipe, mal aconsejado siempre, y sin toda la experiencia y conocimientos que debe poseer el Xefe de un Estado, sobre todo quando quiere gobernar por si solo, no ha sabido calcular las funestas consecuencias que debía producir un Gobierno cuyo desorden se sentia igualmente en todos los ramos de la administracion. Los avisos que se le deban eran interceptados, despreciados, ó castigados por los hombres sacrilegos á quienes él dispensaba, aunque *temporariamente* su confianza. La Nación se vio en fin en la alternativa de parecer victima de una mal entendida lealtad, ó de proclamar sus derechos y de hacerlos respetar del Monarca que ella misma había elegido, y que había liberado del castigo en que lo habian puesto la improvision, la impericia y la covardia de aquellos mismos Consejeros, que despues nos han causado males de tal tamaño, que su remedio apenas puede esperarse.

*Pensamientos de un patriota,*  
hoja suelta publicada por el  
impresor Joaquín Domingo  
al amparo de la libertad de  
imprensa vigente en el Trienio  
Liberal (1820). Biblioteca de la  
Colegiata de Roncesvalles.



de Florencia un códice que entendía era del siglo X. En él se relataba que san Saturnino, el obispo de Toulouse, a través de su discípulo Honesto, había convertido al cristianismo a la Pamplona romana. El descubrimiento implicaba, según Maceda, que san Saturnino había sido nombrado obispo por los «discípulos de los discípulos» y en consecuencia Pamplona había recibido «la luz del Evangelio en el primer siglo de la Iglesia». Todo un orgullo para una sociedad que a finales del Siglo de las Luces todavía mantenía el culto a la pureza de sangre y al título de «cristiano viejo».

El Ayuntamiento acordó publicar las *Actas sinceras* [...] de los santos Saturnino, Honesto y Fermín, que le había ofrecido Maceda, y hacerlo con el mayor decoro: contrató la edición a la Imprenta Real de Madrid, exigió el mejor papel y la mejor tipografía, y dispuso una tirada desorbitada –3000 ejemplares–, que vieron la luz en 1798. En las páginas 462 y 463 se reproduce esta obra.

## EL PRINCIPIO DEL FIN

En la guerra de Sucesión por el trono de España (1700-1714) los dos bandos recurrieron a la imprenta para promocionar su causa. Así en Navarra circularon hojas sueltas y folletos exaltando, fundamentalmente, al partido del candidato Borbón, por el que se había decantado el Reino.

Al cabo de un siglo la guerra volvió a azotar España y nuevamente la imprenta fue utilizada por los contendientes. En Pamplona en 1810 apareció la *Gazette de la Navarre* con la que las autoridades napoleónicas querían conectar con la población. Se publicaba dos veces a la semana y solo duró cuatro meses, lo que prueba el desprecio con el que fue recibida. Mientras tanto, en el otro bando, Fran-

cisco Espoz y Mina, general de la División de Navarra, desde 1812 llevaba consigo una imprenta para difundir sus partes de guerra.

El Trienio Liberal (1820-1823), que interrumpió el reinado absolutista de Fernando VII, restableció la constitución liberal de 1812, aprobada en el fragor de la guerra de la Independencia, cuyo artículo 351 garantizaba la libertad de «escribir, imprimir y publicar».

Esta situación no se había dado en los tres siglos y medio transcurridos desde la llegada de la imprenta y como consecuencia de ello, inmediatamente se produjo una insólita floración de hojas sueltas, folletos, periódicos y libros. Así nació el primer periódico navarro, *El Imparcial*, al que enseguida le siguió *El patriota del Pirineo*. Pero el restablecimiento de la libertad contaba con poderosos detractores que también recurrieron a la imprenta y editaron un periódico gratuito significativamente titulado *La verdad contra el error y desengaño de incautos*.

A partir de este momento la imprenta sufrió los avatares políticos que sacudieron a España durante los siglos XIX y XX, alternando censura y libertad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ITÚRBIDE DÍAZ, J., *Escribir e imprimir: el libro en el Reino de Navarra en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.
- ITÚRBIDE DÍAZ, J., *Los libros de un Reino. Historia de la edición en Navarra (1490-1841)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015.
- MARTÍN DUQUE, A., «José de Moret, primer cronista del reino», *Príncipe de Viana*, 227, 2002, pp. 1045-1054.
- SALCEDO IZU, J., «La imprenta en la legislación histórica de Navarra», en *Historia de la imprenta hispana*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 645-695.



**I**ncipit missale mixtum per totum anni circulum secundus usus ecclesie et diocesis pampiloni.

**Dñica prima aduentus domini Officium.**



**D**e te leuauit animam meam deus meus in te confido non erubescam neque irideat me inimici mei: etiam

uniuersi qui te expectant non confundentur. *Ps.* *Vias tuas domine demonstra michi et semitas tuas edoce me. Gloria patri et filio et. Sicut erat. Oratio*

**E**cce quesumus domine potentiam tuam et ueni: ut ab imminentibus peccatorum nostrorum periculis te mereamur protegere eripi te liberate saluari. *Qui ui. Ad romanos Cxij. ca*

**F**ratres: Sciētes quia hora est iam nos de somno surgere. Nūc enim propior est nostra salus: quam cum credidimus. Mor precessit: dies autem appropinquabit. Abijciamus ergo opera tenebrarum et induamur arma lucis: sicut in die honeste ambulemus. Nō in comestationibus et ebrietatibus. nō in cubilibus: et impudicijs. Nō in contentione et emulatione. Sed induimini dominum nostrum iesum christum. *R.*

*Uniuersi qui te expectant non confundentur domine. Ps. Vias tuas domine notas fac michi et semitas tuas*

edoce me *Alla. Ps. Virtutes celi mouebuntur: et tunc videbunt filium hominis uenientes de celo in nubibus cum potestate magna et maiestate.*

*Alla. Ps. Ostende nobis domine misericordiam tuam et salutare tuum da nobis.*

*Alla. Ps. Ecce uirgo concipiet: et pariet filium iesum christum. Luca Cxij. ca*

**I**n illo tempore: Dixit dominus iesus discipulis suis. Erunt signa in sole: et luna: et stellis: et in terris pressura gentium pro confusione sonitus maris et fluctus. Arescentibus hominibus pro timore et expectatione: que superuenient uniuerso orbi. Nam virtutes celorum mouebuntur. Et tunc videbunt filium hominis uenientem in nubibus: cum potestate magna et maiestate. His autem fieri incipientibus respicite et leuate capita uestra: quoniam appropinquat redemptio uestra. Et dixit illis similitudinem Videte ficulneam et omnes arbores. Cum producunt iam ex se fructum: scitis quoniam prope est estas. Ita et vos cum uideritis hec fieri: scitote quoniam prope est regnum dei. Amen dico uobis quia non peribit generatio hec: donec omnia fiant. Celum et terra transibunt: uerba autem mea non transient. *Offe. Ad te domine le*

*uauit animam meam deus meus in te confido non erubescam. neque irideat me inimici mei. etiam uniuersi qui te expectant non confundentur. Sacra*



# LAS BIBLIOTECAS DE NAVARRA EN LA EDAD MODERNA

ISABEL OSTOLAZA ELIZONDO  
Universidad Pública de Navarra

**El desarrollo de la imprenta favoreció el** incremento de volúmenes en las bibliotecas, que como sabemos son los lugares donde se guardaban y siguen guardándose los libros. Aunque eran de difícil consulta para los ajenos a ellas, porque se consideraban propiedad de las instituciones o personas que las habían creado, ya que no existía el concepto de biblioteca pública y por tanto accesible al público erudito. Lo que nos ha llegado de la modernidad, son fundamentalmente bibliotecas eclesiásticas. Y tiene su lógica porque estas instituciones perduraron en el tiempo, al contrario que las bibliotecas privadas, que era lo primero que se vendía al morir su propietario, para pagar los gastos de las costosas honras funerarias. Sin embargo algo podemos saber sobre su contenido, pues era obligación legal el realizar inventario de bienes de los difuntos, por lo que podemos decir que se trataba de bibliotecas profesionales (de personas ligadas a la judicatura o profesiones en las que era necesario el conocimiento del Derecho, de quienes se habían dedicado al ejercicio de la medicina, de militares de una cierta graduación, y de importantes familias ligadas a Sociedades Económicas, estudiadas especialmente en lo referente a Tudela).

Las bibliotecas eclesiásticas fueron creciendo en el transcurso del tiempo, porque tanto el clero secular como el regular, que vivía en comunidad sujeto a una determinada Regla monástica o canonical, dejaba sus bienes donde moría. No así las jerarquías eclesiásticas, porque catedrales, colegiadas y monasterios importantes estaban sujetos al derecho de Patronato real, y el rey proponía a obispos, priores y abades, que en muchos casos no terminaban su vida en el entorno navarro. Que era un lugar de paso en el recorrido de sus *curriculum vitae*, siempre dirigido a cumplir los designios de la Orden monástica, o a alcanzar cargos de altos vuelos pasando de diócesis a archidiócesis, y entre éstas a las más prestigiosas que eran las de Santiago de Compostela y Toledo. Las altas jerarquías eclesiásticas no dejaban sus libros en los lugares donde habían ejercido el cargo, y en caso de morir en Navarra se generaban grandes conflictos por el tema del expolio de sus bienes, teniendo derecho prioritario la Corona, para elegir entre otras cosas, libros de estas bibliotecas. En el siglo XVI sucedió que conventos desde los que habían llegado abades que rigieron monasterios navarros, reclamaron el valor de las bibliotecas que se habían traído desde su lugar de procedencia, teniéndose que pagar para que dichos libros

Página del Incipit Missale, dominica prima Adventus Domini, del *Missale mixtum... secundum usum ecclesie et diocesis Pampilonensis*. Pamplona: Arnao Guillem de Brocar, c. 1501. Biblioteca Navarra Digital.

quedaran en los monasterios navarros (casos de Fitero y La Oliva). Todo ello nos indica la alta valoración que se tenía del libro, no solo por su contenido, sino por su valor bibliográfico en el sentido en que lo entienden los bibliófilos.

En líneas generales podemos decir, que las bibliotecas canónicas de catedrales y colegiadas, y las bibliotecas monásticas, mantuvieron un crecimiento constante a lo largo de la Edad Moderna, hasta que este ritmo se cortó de forma brusca con las Desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX. La más dañina para la conservación del patrimonio bibliográfico fue la de Mendizábal (1836), pero hubo otras posteriores en las que se perdió una cantidad importante de ejemplares en el trasiego de ida y vuelta desde el monasterio a la Delegación de Hacienda Estatal de Pamplona, depósito en el Instituto Provincial de Pamplona, etc. De las bibliotecas cistercienses navarras, apenas se conserva nada de las de La Oliva, Leire y Marcilla, mientras que el expolio de la de Iranzu debe atribuirse a los avatares de la primera guerra carlista. Fitero tuvo más fortuna, porque aprovechando que la iglesia conventual era al mismo tiempo parroquia del pueblo, su biblioteca quedó al cuidado del párroco y no se trasladó a Pamplona hasta avanzado el siglo XIX, con la intervención de la Comisión de Monumentos Históricos de Navarra que puso más cuidado en la conservación de los volúmenes. De todas formas se ha podido reconstruir gran parte de lo perdido, gracias a los inventarios realizados en los procesos desamortizadores.

Se salvaron de la Desamortización las catedrales, y por ello las de Pamplona y Tudela conservan un importante número de obras. Mientras Roncesvalles se libró a duras penas, porque finalmente se consideró que la colegiada, fundación por otra parte del obispo de Pamplona Sancho de Larrosa en 1127, se regía por la regla de Canónigos regulares de San Agustín lo mismo que la

catedral pamplonesa, y en ambos centros religiosos se llevaba vida de comunidad con suficiente número de canónigos para salvar las cláusulas de los decretos desamortizadores. Por lo que su archivo (hay que aclarar que la Desamortización afectó también a los archivos monásticos, cuyos documentos y libros fundacionales pasaron a formar parte del fondo Clero del Archivo Histórico Nacional de Madrid) y biblioteca fueron devueltos desde Pamplona a Roncesvalles. Haremos una pequeña referencia de lo más notable de estas bibliotecas, pero adelantando conclusiones podemos decir que Navarra conserva un importante legado bibliográfico, cuya catalogación (Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico) y digitalización (BiNaDi, o Biblioteca Navarra Digital) va muy avanzada, pudiendo consultarse por Internet en el portal de la BN o Biblioteca de Navarra, accesible desde la página web del Gobierno de Navarra, sección Cultura.

## **BIBLIOTECA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA**

Su volumen sobrepasa los 10.000 ejemplares, que se conservan en una sala con mobiliario barroco de gran belleza, organizados siguiendo un sistema de clasificación que diríamos de materias. En cuanto a su valor tipográfico, hay incunables, postincunables y obras posteriores, de impresores prestigiosos como Arnao Guillen de Brocar el primer impresor de Pamplona, y Adrián de Amberes trabajador de la imprenta de Miguel de Eguía en Estella. Aunque en general hasta los años 70 del siglo XVI, la catedral prefirió imprimir las obras escritas por sus canónigos y las necesarias para el servicio eclesiástico, en París, Lyon, Toulouse, pero también Zaragoza. La situación cambió cuando la imprenta navarra trasladó su sede desde Estella a Pamplona, especialmente a partir de la actividad de Tomás Porrallis de Saboya, yerno de Adrián de Amberes. Las materias



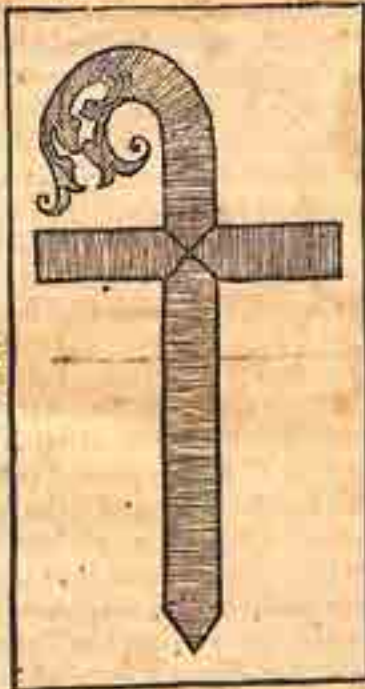
# RONCESVALLES.



Sentencia de reformation, pronunciada y executada por el licenciado don Martin de Cordova, Visitador y reformador Apostolico del Monasterio y Hospital Real de sancta MARIA de Roncesvalles, personas, y hacienda del, y sus anexos, que es en el Reyno de Navarra, en los montes Pirineos: en la vista que hizo de lo susdicho con Breves de nuestro muy sancto padre Sixto Papa Quinto, y con cedulas de la Magestad del Rey don Philippe nro Señor, en el año 1590.



*Esta insignia está obligados a traer de terciopelo verde*



*el Prior, dignidades, y Canonigos, sobre sus vestidos.*



Impressa con licencia de su Magestad en Pamplona, por mi Thomas Porrallis de Saboya.  
Año M. D. XC.

Portada de Roncesvalles, sentencia de reformation... por el Licenciado don Martin de Cordova... en el año 1590. Pamplona: Thomas Porrallis de Saboya, 1590. Biblioteca de Navarra.

*Le tiene el Prior, pene es del monastio de Exordia = Bayona*

# EXORDIA SACRI ORDINIS CISTERCIENSIS,

Alterum à S. ROBERTO, S. ALBERTICO, & S. STEPHANO, primis eiusdem Ordinis Fundatoribus, ante quingentos annos: alterum verò ante quadringentos ab Anonymo hætenus Monacho CLAREVALLENSI, sed reuera à S. HELINANDO, accuratè conscripta, & nunc primùm Typis excussa.

*Primo quidem cum innumeris penè exemplaribus MSS. præcipuè sacro cum Vaticano collata: tum & Scholijs, & Annotationibus, Commentarijs etiam in omnia serò, aut saltem obscuriora loca, illustrata.*

ADIECTIS ETIAM NONNULLIS ALIIS OPUSCULIS, quibus hæc duo Exordia illustriora redderentur: quæ sunt, Chronica Abbatum CISTERCII, Indices Sanctorum, Summorum Pontificum, & aliquot Cardinalium, Episcoporum, Scriptorum Ecclesiasticorum, virosumq; Illustrum, qui sub disciplina CISTERCIENSIS Ordinis militauere: quicq; in fidei probatè authoribus inueniri poterunt.

OPERA RMI. DOMINI DN. IGNATII FIRMINI IBERI POMPEIOPOLITANI, Monachi CISTERCIENSIS ex Monasterio S. MARIAE de Nogales, sacra Theologiae Doctoris, & Regij Fiteriensis Cœnobij, PHILIPPI II. inuictissimi Imperatoris Regis electione, Abbat, ac Sanctæ Generalis Inquisitionis Censuræ.

Ad Illustriss. & Reuerendiss. Dominum. Dn.

BERNARDVM DE ROJAS ET SANDOVAL, DIGNISS. ARCHIEPISCOPVM TOLETAN. HISPANIARVM PRIMATEM. S. R. E. CARDINALEM AMPLISS. ET PHILIPPI III. POTENTISS. HISPANIAR. REGIS A CONSILIIS, VIRVM NOBILITATE, PRUDENTIA, LITERIS AC PIETATE CLARISSIMVM.

Ex Typographio eiusdem Regij Fiteriensis Cœnobij. Anno. MDCVI.



van cambiando a lo largo del tiempo a lo largo de los siglos, cosa que sucedió en todas las bibliotecas tanto eclesiásticas como particulares, según las necesidades y gustos de cada época. Y lógicamente en función de las actividades específicas, relacionadas con la propia catedral, con la diócesis o con la autoridad pontificia.

En el siglo XVI no faltan las obras relacionadas con la puesta a punto de los textos de los Santos Padres de la Iglesia, la revisión de las Sagradas Escrituras (Antiguo y Nuevo Testamento con especial dedicación a los Profetas, Salmos y Evangelios), algo sobre el Apocalipsis de San Juan, las Biblias impresas en Amberes (de Vatablo, Rovilio y Plantino), las colecciones de Concilios (sin faltar los del navarro Bartolomé de Carranza). Las obras destinadas a la formación de párrocos y cura de almas, catecismos, sermonarios, exorcismos. Más los fundamentos de la Fe católica reforzados tras el concilio de Trento (autoridad pontificia, valor de la misa y los sacramentos, existencia del Purgatorio), literatura de carácter espiritual. Sobre el peligro protestante y la persecución sufrida por los católicos especialmente en Inglaterra, obras inquisitoriales con varios *Index* de libros prohibidos. Incluso la versión sobre los referentes a España en la *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez y Pelayo, de finales del siglo XIX.

Mucho Derecho (tanto civil como canónico y algo de Derecho de gentes). Acercándonos al siglo XVII, Derecho positivo en forma de Constituciones sinodales como las de la diócesis de Pamplona desde los tiempos del cardenal Cesarini, las del obispo Bernardo de Rojas y Sandoval impresas en Pamplona en 1591, y otras muchas de diversas diócesis españolas especialmente del siglo XVII. Constituciones papales, reglas de la cancillería pontificia, Rota romana, reglas de canónigos regulares de San Agustín. Pero además obras para la formación de los clérigos en las Artes liberales, especialmente

en las disciplinas del Trívium (gramática y vocabularios tanto latinos como castellanos, arte de escribir cartas, poesía y teatro de autores latinos del periodo clásico). Y otras relacionadas con el gusto de conocer otros países, su geografía, ciudades, monumentos, peregrinaciones (comenzando por Tierra Santa, Roma). Textos de autores del siglo de Oro (Góngora y sus *Soledades*, Quevedo y su *Política de Dios y gobierno de Christo*, Calderón de la Barca y sus *Autos sacramentales*, mientras que Miguel de Cervantes y Baltasar Gracián tendrán que esperar a ediciones del siglo XVIII).

Desde luego la Historia (sobre España la obra de Marineo Sículo, Mariana, Medina con sus *Grandezas y cosas notables*, Garibay y Zamalloa con su *Compendio Historial*). Historias de ciudades como Toledo, Sevilla. Hay un gran interés sobre la Historia de la América española (el Marañón y el Amazonas, México, el inca Garcilaso y su *Historia del Perú* pero en edición del siglo XVIII, lo mismo que la Florida, o el viaje realizado por Jorge Juan y Antonio de Ulloa a la América meridional, las Filipinas en la *Historia política de los establecimientos ultramarinos de las naciones europeas* de Pedro Jiménez de Góngora). Los grandes autores aragoneses y navarros algunos en versión manuscrita (Ramírez Ávalos de la Piscina y su *Coronica de los reies de Navarra*, Argaiiz y Antillón y su *Historia de los christianisimos reyes de Navarra*), y otros en versión impresa (Zurita, Dormer, Latassa, La Ripa, Abarca, Sada y Amézqueta, Moret, Conchillos). Obras muy del gusto barroco moralizador en forma de emblemas y empresas (Orozco, Saavedra Fajardo), jeroglíficos, algo de genealogía y heráldica. Historia eclesiástica de autores del siglo XVII (Orsi, Pineda), y del siglo XVIII (Fleury).

En el siglo de las Luces se aprecia un gran interés por la lengua francesa y su gramática, pero también vascongada (no falta la obra de Larramendi) y las reglas de la poesía española (Luzón). Junto a obras de devoción de

autores de moda en el siglo XVIII (Croisset, Languet de Gergy arz. de Sens), hay un buen número de obras que tienen como temática a la mujer, como la de A. L. Thomas, *la nueva Clarisa*, *Historia de Amelie Booth*, *Historia de la marquesa de Brianville*, y relatos cuyas autoras son mujeres (condesa de Genlis), cuentos tártaros traducidos del francés, *Historia del matrimonio* (J. Sánchez Toca). No falta la *Historia del lujo* de J. Sempere y Guarinos. Ni las grandes colecciones diococescas: las *Acta Sanctorum* distribuidas por meses, de los jesuitas J. Bolland, G. Henschenius, D. Papebroeck, J. B. Sollerio y J. Stilingo, cuya edición comienza en Venecia y continúa en Amberes, en ejemplares que van desde 1734 a 1845. La *España Sagrada* comenzada por el agustino Enrique Flórez en 1747, seguida por su correccionario Manuel Risco, interrumpida por la Guerra de la Independencia y continuada por la Real Academia de la Historia hasta el t. 51 editado en 1879. La obra del benedictino Benito Feijoo, *Teatro crítico universal*, y *Cartas eruditas y curiosas*, en edición pamplonesa de Cosculluela.

### BIBLIOTECAS CISTERCIENSES

El contenido de las mismas gira en torno a la Teología como reina de las disciplinas eclesiásticas, en sus vertientes dogmática, moral y positiva, más todo lo necesario para la formación de los monjes que implicaba el conocimiento de las Sagradas Escrituras, Patrística, Filosofía (física, metafísica y moral o ética aristotélica, pero también jesuítica), Historia de la Iglesia, concilios, sínodos. Textos relacionados con la cura de almas, ya que los monasterios cistercienses navarros tenían en sus villas señoriales, iglesias parroquiales donde ejercitaban esta función, por lo que en sus bibliotecas abundaban las obras predicables y sermonarios. Además Santorales para el seguimiento del calendario eclesiástico, y reglas monásticas especialmente de San Benito y San Ber-

nardo, pero también de la Trapa puesto que en el siglo XVIII algunos monasterios como La Oliva y Leire se adhirieron a esta estricta corriente de observancia monástica. Obras sobre rituales, magia, brujería, demonología y exorcismos especialmente en Fitero. Sobre el protestantismo y sus efectos especialmente en Inglaterra, y los *Index librorum prohibitorum*, ya que los monjes cistercienses de Fitero, ejercieron funciones expurgatorias bajo mandato del tribunal inquisitorial de Logroño.

No faltan las obras de Derecho. Mucha normativa puesto que los abades tenían jurisdicción civil (y en el caso de Fitero desde 1652 también jurisdicción penal) sobre quienes vivían en sus villas señoriales. La elaborada en los diversos capítulos generales de la Orden cisterciense celebrados en la provincia de Castilla, a los que acudían los monasterios navarros, y en la Provincia de Aragón cuando los monasterios bernardos navarros se integraron en la Congregación de Aragón en 1631. Y legislación de las Cortes de Navarra, puesto que los abades formaban parte del sector de la clerecía que asistía a ellas. Además Derecho canónico, Derecho civil (justiniano, de los reinos hispánicos), Derecho natural y de gentes. Relacionado con el entorno próximo, europeo y americano (Historia eclesiástica, Historia civil de los reinos hispánicos, Portugal, América y Oriente, Europa central, septentrional y occidental). Los avances en el conocimiento de la Tierra (cosmografía y geografía) especialmente en Fitero, que en su biblioteca construida según las disposiciones testamentarias del abad Ignacio Fermín de Ibero, tuvo dos esferas armilares, probablemente una terrestre y otra celeste, según el estilo que puso de moda la Real Biblioteca de El Escorial.

Más lo necesario para la formación en las Artes liberales, que los monjes destinados a realizar estudios universitarios debían conocer. Así lo referente al Trivium (gramática latina, griega y castellana; retórica





Grabado de indios peleando, de *Americae tertia pars memorabilium provinciae Brasiliae...* Francoforti ad Moenum, apud Matthiam Beckerum, impensis Th. de Bry, 1605. Biblioteca de Navarra.

Grabado de indios buscando oro, fol. 41 de *Secunda pars Brevis narratio eorum quae Florida, Americae Provincia Gallis acciderunt...* Francoforti ad Moenum: Typis Ioanis Wecheli, 1591. Biblioteca de Navarra.

con muchas obras de poesía tanto clásica como renacentista y de elocuencia sacra). En cuanto al Quadrivium está especialmente representada la matemática (aritmética, geometría, trigonometría), y la música sacra. También hay obras sobre Ciencias aplicadas (arte, arquitectura, pesas y medidas, astronomía, astrología, cronología, efemérides, poliorcética, planetología, relojería y autómatas).

Desde el punto de vista de su valor bibliográfico, hay que destacar la serie completa de los hermanos Theodor y Johanes de Bry, holandeses protestantes que publicaron en Franckfurt la bellísima serie sobre la colonización europea de las Indias Orientales y América (anglosajona, española y brasileña), con grabados propios y texto en latín de diversos autores. Que es un monumento por sus mapas, e imágenes sobre la vida, costumbres y conflictos de los nativos, percibida desde la visión idílica de quien descubre una naturaleza que rememora el Paraíso perdido tras la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén. La colección completa, procedente del monasterio de Fitero, se conservó por fortuna y hoy puede consultarse digitalizada en BiNaDi, para quien quiera disfrutar de

la belleza de los paisajes, modos de vida, y rituales (algunos macabros) de la población indígena.

## LA BIBLIOTECA DEL COLEGIO DE JESUITAS DE LA ANUNCIATA DE PAMPLONA

Expulsados en 1767 como los miembros restantes de colegios de la Orden en España, su biblioteca quedó en Pamplona para servir de Biblioteca inicial al Seminario Conciliar, fundado en 1777 bajo los auspicios del obispo Dutari, que llegó a la diócesis poco después de la salida de los discípulos de San Ignacio. Son unos 4.000 libros (menos de los inventariados tras la expulsión, según datos obrantes en el Archivo Histórico Nacional). La primera referencia del catálogo de esta biblioteca, la da Antonio Pérez Goyena en 1928, en la Revista Internacional de Estudios Vascos (RIEV), manifestando su riqueza en incunables y obras antiguas. A falta de una catalogación actualizada, haremos referencia a obras para servir lo establecido en la *Ratio Studiorum*, en la que el ciclo inferior de formación en Humanidades, daba gran importancia a la gramática y retórica, mien-

Portada con el escudo de armas sostenido por ángeles, de *Annales del Reyno de Navarra*, compuesto por el P. Joseph de Moret..., t. 1. Pamplona: Pascual Ibáñez, 1766. Biblioteca de Navarra.

tras el ciclo superior de 3 años incidía en la Filosofía (lógica-matemática, metafísica-psicología, y física-ética), y sobre todo en la Teología. Los jesuitas fueron innovadores en el ámbito científico en el siglo XVIII, e introdujeron nuevos textos de matemáticas, filosofía de la naturaleza o física, geografía y astronomía.

### BIBLIOTECAS PRIVADAS: LA DE LOS MARQUESSES DE SAN ADRIÁN

Conservada en la Biblioteca Pública de Tudela, representa los intereses de una familia ilustrada, que formó parte de la Real Sociedad

Tudelana de Deseosos del Bien Público. Preocupada por la educación de los hijos de las élites a las que pertenecía, contiene obra de filósofos ingleses y franceses innovadores en el tema. También se interesa por las materias científicas en cuya enseñanza fue pionero el Seminario Patriótico de Vergara, patrocinado por la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. Haré referencia sin embargo a otro tipo de obras de gran valor tipográfico, complementarias del *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelio, atlas impreso en Amberes por el gran impresor Christóbal Plantino. Si bien esta obra dio a conocer a través de mapas comentados, los continentes europeo, americano, africano y asiático, al tenor de los nuevos descubrimientos geográficos y de culturas exóticas para la visión europea, se planificó una ampliación de dicho proyecto,





para dar una visión de las grandes ciudades del mundo.

El proyecto coordinado por Georg Braun, canónigo de la catedral de Colonia, autor de los textos latinos con datos geográficos, históricos, sociales y económicos de las vistas de ciudades, con dibujos a doble folio realizados por artistas flamencos que recorrieron diversos países, y grabados de Franz Hogenberg, se tituló *Civitates Orbis Terrarum*, en 6 tomos publicados entre 1572-1617, con reediciones posteriores. Algunos de estos tomos forman parte de bibliotecas como la colegiata de Roncesvalles, y el marquesado de San Adrián, y nos permiten conocer el plano y perfil de las ciudades europeas antes de la guerra de los 30 años, y de las de otros continentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- LÓPEZ VALLEJOS, A., «Archivo (y biblioteca) de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, nº 266, 2016, pp. 1251-1273.
- MÉRIDA-NICOLICH GAMARRO, E., «La literatura pedagógica en la biblioteca de dos ilustrados navarros: los marqueses de San Adrián», *II Congreso General de Historia de Navarra de 1990*, *Príncipe de Viana*, anexo 15, 1993, pp. 235-243.
- MÉRIDA-NICOLICH GAMARRO, E., «Las nuevas ciencias en una biblioteca ilustrada: los marqueses de San Adrián de Tudela», en «*El mundo de las ideas*», *III Congreso General de Historia de Navarra, 1996*, CD-ROM, t. 3, pp. 2-16.
- OSTOLAZA ELIZONDO, M. I., *La memoria de los libros. Las bibliotecas del Císter navarro hasta la Desamortización*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2018.



Biblioteca del monasterio de Fitero. Foto J. Latorre.





# LOS ESCRITORES NAVARROS A TRAVÉS DE SUS OBRAS: ALGUNAS CALAS DEL RENACIMIENTO AL ROMANTICISMO

CARLOS MATA INDURÁIN  
Universidad de Navarra, GRISO

**El objetivo de este trabajo es mostrar la imagen que los escritores navarros ofrecen de sí mismos, según se refleja en sus propias obras literarias. Al tratarse de una materia tan amplia, me acercaré a ella a través de algunas calas –necesariamente breves y parciales– referidas a literatos de la época moderna y contemporánea, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo. He seleccionado, en la medida de lo posible, aquellos autores en los que se aprecia una mayor conciencia autorial, o bien otros cuya producción presenta un sesgo autobiográfico o pseudoautobiográfico.**

## **CARLOS DE VIANA (1421-1461)**

Aunque en la etapa medieval podría rastrearse ya algún escritor interesante para nuestro objeto (pienso, por ejemplo, en Teobaldo, cuarto conde de Champagne de ese nombre, que reinaría en Navarra como Teobaldo I), prefiero iniciar mi recorrido en tiempos del Humanismo, en los albores ya del Renacimiento, con la figura de don Carlos de Aragón, príncipe de Viana, mecenas protector de las artes y las letras y autor él también de obra de creación. Don Carlos nos interesa por su faceta de humanista y poeta de cancionero: tradujo a los clásicos (la *Ética*

a *Nicómaco* de Aristóteles –basándose en la traducción al latín de Leonardo Bruni– y *De toda condición de la nobleza* de Plutarco –en la versión de Angelo de Decembri–); escribió, al menos parcialmente, una *Crónica de los reyes de Navarra*; es autor asimismo de *Lamentación a la muerte del rey don Alfonso*, *Epístola a todos los valientes letrados de España*, *Milagros del famoso santuario de San Miguel de Excelsis* y *Cartas e requestas poéticas*; en fin, mantuvo correspondencia con algunos sabios de la época y favoreció a poetas navarros, catalanes, valencianos, aragoneses y castellanos (entre ellos Ausiàs March y Joan Roís de Corella). Personaje aureolado de leyenda, la historia y la literatura nos han ofrecido de Carlos de Viana una imagen melancólica, de verdadero héroe romántico, aplastado bajo el peso de su circunstancia personal y perseguido por la fuerza de un funesto e inexorable hado.

En efecto, han sido muchos los tópicos y fantasías que se han difundido en torno al príncipe de Viana, que tuvo que participar en intrigas políticas y diplomáticas, cuando su temperamento lo inclinaba mucho más al cultivo de las artes, la literatura y la música (recuérdese su estancia en Nápoles en la Corte de su tío Alfonso el Magnánimo). Era

Réplica de *El príncipe don Carlos de Viana* (1881), de José Moreno Carbonero. Salón de Remates del Palacio de Navarra (Pamplona). El lienzo original se encuentra en el Museo del Prado (Madrid).

sin duda un hombre más de letras que de armas, pero las circunstancias históricas le obligaron a trocar la pluma por la espada. En este panorama merece ser recordado por el alcance intelectual de su producción, por el prestigio cultural de su obra escrita, que nos sitúa en el contexto –o a las puertas, más bien– del Humanismo renacentista, que contará con destacados representantes dentro de la Historia literaria de Navarra.

### FRAY PEDRO MALÓN DE ECHAIDE (c. 1530-1589)

Junto con fray Diego de Estella, el cascantino fray Pedro Malón de Echaide es el máximo representante de la literatura ascética en Navarra. En *La conversión de la Madalena* (Barcelona, Hubert Gotard, 1588) analiza al personaje bíblico en los tres estados de pecadora, penitente y en gracia. La presencia de notas coloristas, la luminosidad, el afán visualizador, las briosas descripciones, la maestría en el manejo de las imágenes, los apóstrofes al lector (eco de la práctica oratoria del autor), las escenas dramáticas, la inclusión de una rica fraseología popular y el énfasis oratorio son algunas de las características de la obra destacadas por Fernando González Ollé, quien valora positivamente la riqueza literaria del tratado. Dejando de lado ahora sus valores estrictamente literarios, me interesa resaltar el hecho de que Malón de Echaide incluya en su obra una vigorosa defensa de la lengua castellana. Debemos recordar que estamos en un momento de debate sobre el valor de las lenguas vulgares y su capacidad para ser vehículos conductores de cultura, para el cultivo de las ciencias y para los comentarios escriturísticos. Así, Malón se alinea con los grandes humanistas españoles del momento, al afirmar:

No se puede sufrir que digan que en nuestro castellano no se deben escribir cosas graves. ¡Pues cómo! ¡Tan vil y

grosera es nuestra habla que no puede servir sino de materia de burla? Este agravio es de toda la nación y gente de España, pues no hay lenguaje, ni le ha habido, que al nuestro haya hecho ventaja en abundancia de términos, en dulzura de estilo y en ser blando, suave, regalado y tierno y muy acomodado para decir lo que queremos, ni en frasis ni rodeos galanos, ni que esté más sembrado de luces y ornatos floridos y colores retóricos, si los que lo tratan quieren mostrar un poco de curiosidad en ello.

### JULIÁN DE MEDRANO (c. 1540-c. 1585)

Muy interesantes resultan la figura y la obra de Julián de Medrano (nacido probablemente en el palacio de los Vélaz de Medrano, en Igúzquiza). Fue uno de los maestros españoles que marcharon a Francia en el último tercio del siglo XVI a enseñar el castellano en París, donde vivió al servicio de la reina Margarita de Valois. Al frente de su único libro conocido, publicado en 1583, hace estampar su condición de «caballero navarro»: *La Silva curiosa de Julián de Medrano, caballero navarro, en que se tratan diversas cosas sotilísimas y curiosas, muy convenientes para damas y caballeros en toda conversación virtuosa y honesta. Dirigida a la muy alta y serenísima reina de Navarra su señora* (en París, impreso en casa de Nicolás Chesneau, en la calle de Santiago, a la insignia du Chesne verd, MDLXXXIII). *La Silva curiosa* volvió a publicarse, también en París, el año 1608, «corregida en esta nueva edición y reducida a mejor lectura por César Ovdin» (aquí la novedad principal consiste en la inclusión de *El curioso impertinente* de Cervantes, sin ninguna indicación de autoría, razón por la que hubo quien pensó que esta novela corta era de Medrano).

El volumen publicado incluye tan solo la primera parte de las siete que pensaba redac-





Fray Pedro Malón de Echaide, *Libro de la conversión de la Magdalena...*, Barcelona, Hubert Gotard, 1588.



*La Silva curiosa de Julián de Medrano, caballero navarro...*, París, Marc Orry, 1608.

tar el autor. De hecho, en varios lugares de su *Silva* (título que connota 'desorden, abigarramiento de temas y materias'), Medrano remite a la publicación de un futuro *Vergel* (donde, cabría esperar, los asuntos guardarían mayor orden). Sin embargo, no tenemos constancia de que llegara a escribirlo. Lo que alcanzó a dar a las prensas se enmarca en un contexto literario típicamente renacentista, el de las *oficinas* y *polianteas*, obras misceláneas que trataban de compendiar el saber de la época reuniendo refranes, sentencias, cuentos, motes, proverbios, epitafios, chistes, anécdotas, citas famosas de autoridades en diversas materias, etc. El libro de Medrano recoge además algunas narraciones en prosa (historias amorosas y de aventuras exóticas) y varias composiciones poéticas, en especial de temas pastoriles y amorosos. De entre esas historias, una de las que mayor desarrollo narrativo alcanza –y la que aquí nos interesa– es la crónica de la peregrinación de un tal

Julio (especie de trasunto o *alter ego* del autor) a Santiago de Compostela, en la cual incorpora Medrano curiosos elementos de superstición y magia. Sin embargo, no sabemos si el relato de esta peregrinación responde a un viaje efectivamente realizado por el autor (es probable que sí), igual que tampoco tenemos datos para afirmar que tengan base en la realidad los demás viajes narrados en el libro.

### JERÓNIMO ARBOLANCHE (c. 1546-1572)

Personaje igualmente curioso es Jerónimo Arbolanche. «Un 'raro' busca la fama» titula González Ollé el capítulo que le dedica en su *Introducción a la historia literaria de Navarra*, y es que, ciertamente, las características de su obra, *Los nueve libros de las Abidas de Jerónimo Arbolanche, poeta tudelano* (en Zaragoza, en casa de Juan Millán, 1566), la hacen especialmente peregrina.

Retrato de Jerónimo Arbolanche laureado, en *Los nueve libros de Las Abidas de Jerónimo Arbolanche, poeta tudelano...*, Zaragoza, Juan Millán, 1566.

A lo largo de once mil endecasílabos, Arbolanche reelabora un mito turdetano de la España prehistórica, la historia de Gárgoris y Abidos. Pero, en realidad, estamos ante una narración en la que se mezclan elementos de la novela caballeresca, la pastoril, el poema mitológico-bucólico, rasgos épicos y líricos, la mitología, etc. Aunque fallido, el de *Las Abidas* fue uno de los intentos contemporáneos en el camino de integración narrativa hacia la creación novelística cervantina (pues, en efecto, sería Cervantes quien, en el *Quijote*, realizaría una síntesis genial de todas las modalidades narrativas de su tiempo). Curiosamente, en su *Viaje del Parnaso* (1614) el propio Cervantes presenta a Arbolanche como el caudillo de los ejércitos de los malos poetas que asaltan el famoso monte en el que viven y desde el que se defienden los buenos literatos:

El fiero general de la atrevida  
gente, que trae un cuervo en su estandarte,  
es Arbolánchez, muso por la vida.

Nótese que la insignia de los poetastrós es el negro cuervo de vulgar graznido, al que se opone el bello y canoro cisne, símbolo tradicional de los poetas de calidad notoria. Poco después el autor del *Quijote* se refiere a *Las Abidas* con estas significativas palabras:

En esto, del tamaño de un breviario,  
volando un libro por el aire vino,  
de prosa y verso, que arrojó el contrario.  
De verso y prosa el puro desatino  
nos dio a entender que de Arbolanches eran  
*Las Abidas*, pesadas de continuo.

De hecho, si el nombre del escritor tudelano resulta hoy día conocido, ello se debe en buena medida a esta doble –y negativa– alusión cervantina. ¿Y qué razones tuvo Cervantes para lanzar tan duras críticas contra Arbolanche? Para encabezar las huestes de los malos poetas, más allá de sopesar razones de estricta calidad literaria –y seguramente también la petulancia



del tudelano al hacerse retratar coronado de laurel al frente de su obra–, el inmortal novelista elige a un autor de importancia muy secundaria, no castellano y además desaparecido varias décadas atrás: seguramente un perfecto desconocido en la república literaria, de forma que el ataque a su persona y a su obra difícilmente podría provocar una reacción contraria por parte de nadie.

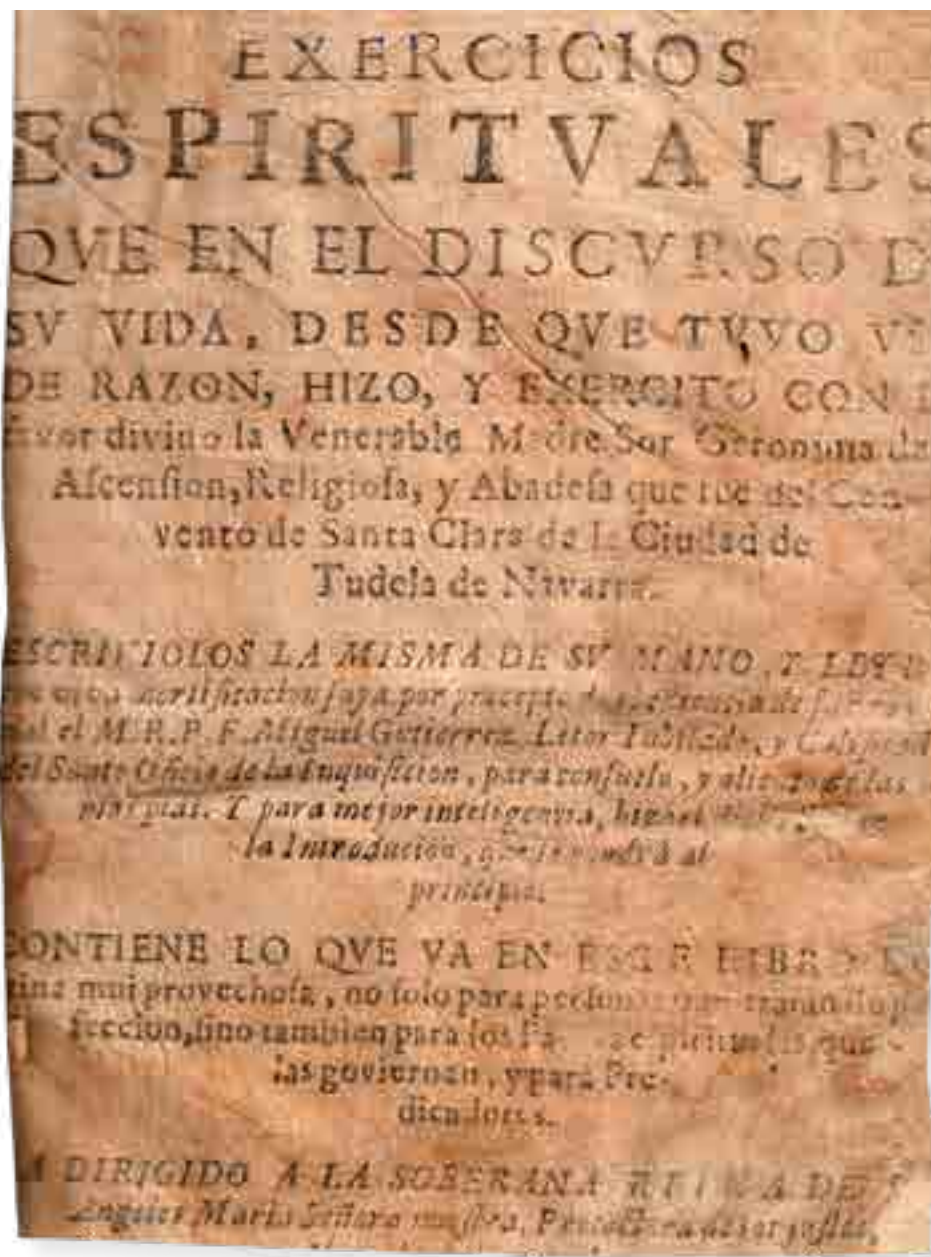
En efecto, sería extraño encontrar, a la altura de 1614, exacerbados defensores de Arbolanche y de *Las Abidas*, un libro publicado en Zaragoza en 1566. Por otra parte, los ingenios de la Corte estaban en aquel momento enzarzados en otra polémica literaria de mucha más actualidad: la batalla en torno a Góngora y la poesía culterana. Sea como sea, está claro que Arbolanche no logró la armoniosa integración de los heterogéneos materiales insertos en su libro, un proyecto juvenil y, sin duda, demasiado ambicioso.



## SOR JERÓNIMA DE LA ASCENSIÓN (1605-1660)

Nacida también en Tudela, sor Jerónima de la Ascensión –en el siglo Jerónima de Agramont y Blancas– pertenecía a una familia acomodada. Durante su juventud estuvo dirigida espiritualmente por el jesuita Francisco González de Medrano. Tomó el hábito de Santa Clara, en el convento tudelano, el 25 de agosto de 1633, profesando el 27 de agosto del año siguiente. Dentro del claustro dio permanentes muestras de gran virtud, especialmente la de la resignación. Desempeñó los cargos de enfermera y sacristana, y llegaría a ser, desde 1658, abadesa de su comunidad. Por encargo de su confesor, escribió unos *Ejercicios espirituales*, cuya redacción comenzó el 7 de noviembre de 1650 y terminó el 19 de febrero de 1651. En esta obra expone una vía de perfeccionamiento interior carente casi por completo de visiones y revelaciones, al decir de Serrano y Sanz, y en ella se incluyen también algunos poemas suyos.

El título completo del libro, que se publicó póstumamente, es: *Ejercicios espirituales que en el discurso de su vida, desde que tuvo uso de razón, hizo y ejercitó con el favor divino la venerable madre sor Jerónima de la Ascensión, religiosa y abadesa que fue del convento de Santa Clara de la ciudad de Tudela, de Navarra. Escribiolos la misma de su mano y letra con viva mortificación suya, por precepto de obediencia de su Provincial el M. R. P. fray Miguel Gutiérrez, letor jubilado y calificador del Santo Oficio de la Inquisición, para consuelo y aliento de las almas pías...* (Zaragoza, en la imprenta de Miguel de Luna, 1661). La obra es una narración autobiográfica transformada en «vida doctrinal» por fray Miguel Gutiérrez, su director espiritual. Se abre con una «Introducción para la inteligencia de los *Ejercicios* que la venerable madre sor Jerónima de la Ascensión hizo y escribió»; siguen 29 capítulos redactados por la religiosa, numerados en romanos y con título



propio, a cada uno de los cuales se añade una nota explicativa del padre Gutiérrez que amplifica lo dicho por la clarisa, glosando la doctrina espiritual por ella expuesta y aclarando las citas de autoridad manejadas; y se cierra con el capítulo xxx, «De la feliz muerte de la venerable madre sor Jerónima de la Ascensión y de las cosas que pasaron antes y después de ella», con doce puntos finales debidos también a la pluma de fray Miguel. Tenemos, en suma, que la monja tudelana escribió sus *Ejercicios espirituales* por obediencia, como hicieron tantas otras religiosas de aquellos siglos.

*Ejercicios espirituales que en el discurso de su vida, desde que tuvo uso de razón, hizo y ejercitó con el favor divino la venerable madre sor Jerónima de la Ascensión...*, Zaragoza, Miguel de Luna, 1661.



Retrato de Francisco Navarro Villoslada (1840), por Ramón Gil. Colección particular.

## FRANCISCO NAVARRO VILLOSLADA (1818-1895)

Dando un salto hasta el siglo XIX y el Romanticismo, encontramos a Francisco Navarro Villoslada, nacido y muerto en Viana, quien además de literato fue político y periodista. Conocido como autor de novelas históricas a la manera de Walter Scott, cultivó con acierto todos los géneros literarios del momento en narrativa, lírica y dramática. Hoy me interesa destacar su *Historia de muchos Pepes*, una novela publicada en 1879 en el folletín de *El Fénix* que refleja el ambiente de los círculos literarios y periodísticos madrileños de mitad de siglo, en los que se movía su autor desde su llegada a la capital en 1840. En este sentido, la narración tiene algo de autobiográfica porque, aunque no recoge datos concretos de la vida de Navarro Villoslada, sí que está escrita con un profundo conocimiento de causa y los sucesos referidos están reelaborados literariamente a partir de experiencias personales. Su protagonista es Pepe Gil, un desvergonzado y ambicioso personaje que narra en primera persona y en pasado –desde la perspectiva de su vejez– unos sucesos ocurridos varios años antes. Refiere, en concreto, su llegada a Madrid con la intención de medrar como sea y a costa de quien sea y las diversas «andanzas» que protagonizó en la Corte. Pepe se convierte primero en escritor, dándose a conocer con los textos redactados por su amigo Benito; pero, tras cosechar varias críticas negativas, decide dedicarse al periodismo, porque ha descubierto que para ser literato sí hace falta saber escribir, pero esa no es condición *sine qua non* para ser periodista. Entra, pues, en la redacción de *La Vida Moderna*, un periódico propiedad de Juan Pasalodos –nombre elocuente–; mas, después de un sonado escándalo, Pepe se



despide del periódico. Toda la fachada que este «pícaro moderno» había levantado en torno a su persona se derrumba como un castillo de naipes, y así finaliza la novela.

Lo más interesante de este poco conocido relato lo constituyen las numerosas reflexiones que Navarro Villoslada introduce a lo largo de sus páginas sobre temas diversos, especialmente las que dedica a la literatura en España por aquellos años. Así, son muy clarificadoras estas palabras sobre la condición del hombre de letras:

Desde luego, las letras dan nombre y esplendor, por más que nieguen o escatimen la fortuna. Del literato salen, naturalmente y con prestigio, el periodista, el político, el empleado, el sabio, el hombre de conocimientos especiales y hasta el banquero y asentista.

Puede uno avergonzarse de haber sido hortera, aprendiz de un oficio o de tal o cual profesión; pero de cultivar las letras, de haber intentado siquiera subir la cuesta del Parnaso, de los versos y la prosa literaria, de pasar por escritor y hombre de ingenio, nadie se avergonzará jamás.

En España, y sobre todo en aquel tiempo, los Gobiernos echaban mano de los escritores públicos para la administración, los empleos y el Parlamento, a lo cual les obligaba hasta cierto punto la necesidad. Sabíase al menos que el literato era apto para redactar un informe, una circular, un Real Decreto; suponíase que tenía cierto ingenio, facilidad de escribir, travesura y deseos de lucirse, al paso que los que entraban por la puerta del favor solo en fuerza de buenas relaciones y de compromisos eran tolerados [...].

Proteger las letras era, por otra parte, medio seguro de conquistar en breve renombre y popularidad. Es claro: la

fama y los aplausos estaban en manos de los protegidos, y el vulgo, siempre propenso a tomar como suyos los juicios que se le dan formados, llegaba a creer sinceramente bueno lo que le decían que era excelente. No había más sino que, poco a poco, se fue divulgando el secreto del arte de prosperar, y todo pretendiente, a pocas disposiciones de audacia y talento que tuviera, se metía a literato.

Al de Viana –que fue uno de esos casos de literato convertido en empleado útil para el gobierno– tampoco se le escapa la tendencia a utilizar la literatura como vehículo conductor de una ideología, esto es, el comienzo de su «politización», tanto en un sentido liberal como conservador.

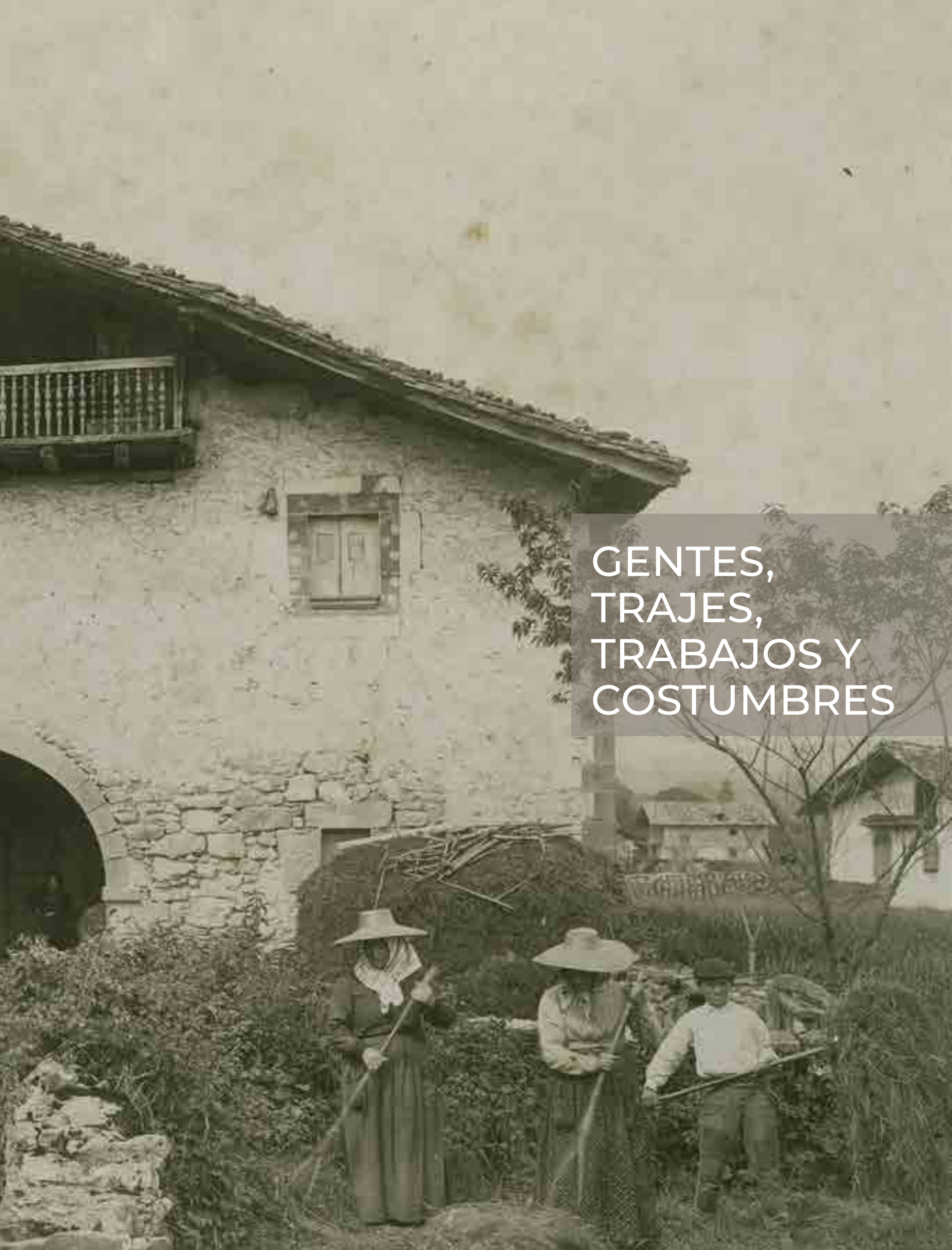
En fin, las breves calas que acabo de ofrecer han sido –a la fuerza, dada la limitación de espacio– parciales y muy esquemáticas. Sea como sea, confío en que estos ligeros apuntes hayan servido para mostrar, con algunos ejemplos concretos, la imagen que los escritores navarros –algunos de ellos– han tenido de sí mismos y del ejercicio de la literatura, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías: patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra / Fundación Fuentes-Dutor, 2018.
- GONZÁLEZ OLLÉ, F., *Introducción a la historia literaria de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
- MATA INDURÁIN, C., *Navarra. Literatura*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.
- MATA INDURÁIN, C., *Leer y escribir. Humanismo y literatura en la Navarra del siglo XVI*, Pamplona, Gobierno de Navarra / Caja de Ahorros de Navarra / Fundación *Diario de Navarra*, 2012.





A historical black and white photograph showing three individuals in traditional rural clothing. Two women on the left wear wide-brimmed hats and long, dark dresses, holding long-handled tools. A man on the right wears a light-colored shirt and dark trousers, also holding a tool. They stand in a field with a large stone building in the background. The building has a tiled roof, a wooden balcony, and a window with a decorative frame. The scene is set in a rural, agricultural environment.

GENTES,  
TRAJES,  
TRABAJOS Y  
COSTUMBRES







# ALGUNAS EXPRESIONES DE LA VIDA COTIDIANA EN LAS ARTES

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA  
Universidad de Navarra

**Las escenas de género, como tales, no** existieron hasta el siglo XVII en el arte europeo. Aquella centuria, ligada al naturalismo, propició nuevos géneros narrativos, considerados, durante mucho tiempo, como menores. Fue entonces cuando surgió una tendencia que, paulatinamente, sustituiría lo trascendente por lo anecdótico y lo mundano, en definitiva, por la realidad inmediata. En Navarra, con gran retraso, sería la llegada de la fotografía en el siglo XIX, la que se vincularía a todo lo relativo a la vida cotidiana, aunque poseemos pinturas de Ciga, Zubiri, García Asarta, Pérez Torres o Natalio Hualde.

Para recrear el hecho cotidiano en siglos pasados, nos ayudamos del arte religioso, que ofrece paralelismos sobre distintos pasajes de la vida diaria, si se saben leer correctamente. El hecho de acudir a representaciones religiosas, nos hace fijarnos en detalles, a veces de carácter secundario, en donde afloran con cierta libertad hechos de la vida cotidiana. En otros casos, el interés radica en la verosimilitud del pasaje sagrado, que exigía ser representado como si se tratase de historia de mortales. Algunas escenas, como las Anunciaciones, por transcurrir en ambientes domésticos, son ricas en fragmentos de género y aspectos del devenir diario.

En cualquier caso, hay que advertir que, a la hora de utilizar esos ejemplos como fuente histórica, es absolutamente necesario partir de su verdadera función y de su lectura formal e iconográfica. De ese modo, tras señalar los límites de las imágenes, estaremos en condiciones de utilizarlas como fuente para conocimiento del pasado.

## EN TORNO AL PARTO Y EL NACIMIENTO

Sin lugar a dudas, el pasaje del nacimiento de la Virgen es uno de los que mayores datos y detalles proporciona a la hora de rehacer el escenario del parto y cuanto traía consigo. La pintura y la escultura nos han dejado testimonios muy elocuentes, entre los que destacan por sus detalles los ejemplos del siglo XVI. La tabla de Pedro de Aponte en Santa María de Olite o los relieves de Torralba del Río, Esquíroz, Dicastillo o Tafalla, son excelentes ejemplos. Criadas, parteras asistiendo a la madre con delicadas viandas y atenciones, la criatura recién nacida fajada y mujeres calentando los pañales en braseros de la época, recipientes de agua caliente para limpieza y baño, son detalles que nos retrotraen a un pasado no tan lejano. No menos pormenores presenta

*Lapitzea, Ariztegi, Garzáin, por fray Pedro de Madrid, 1912. Foto PP. Capuchinos de Pamplona [pp. 484-485].*

*San José calentando los pañales. Detalle del Nacimiento del retablo de la Esperanza de la catedral de Tudela, por Bonanat Zaortiga, 1412. Foto J. L. Larrión.*

el pasaje del nacimiento de san Juan Bautista en el relieve del retablo de Mendavia o en la tabla pintada del mayor de Cintruénigo, ambas obras del primer Renacimiento del segundo cuarto del siglo XVI. En el relieve, una criada sostiene unos paños sobre un brasero para recoger al recién nacido, mientras que en la pintura llama la atención el niño fajado para que no pudiese mover los miembros, la alacena bajo dosel con vajilla de metal –plata o estaño– que

## LA VIDA DOMÉSTICA Y COTIDIANA

Eva hilando, junto a Adán cavando con la azada la tierra, es un pasaje del Génesis que aparece desde época medieval. En la puerta del Juicio de Tudela encontramos a ambos en un capitel de época de Sancho el Fuerte, muy descriptivo y la escena se repite en otros ejemplos. En un canecillo de la Magdalena de la misma ciudad, figura una costurera junto a representaciones de otros oficios y el diablo, dando a entender que el trabajo se vinculaba



Relieve del nacimiento de san Juan Bautista en el retablo de la Virgen de Santa María de Viana, 1663. Foto José Ignacio Riezu Boj.

ordena y limpia una sirvienta, así como el gran número de mujeres. Éstas, de distintas edades, lucen variedad de tocas de la época y propias en España para las mujeres de edad o que vestían con singular recato. Las tocas constaban de dos piezas, una para cubrir la cabeza y cuello y otra superior que caía sobre los hombros, pudiéndose suprimir tanto una como otra. La pintura del nacimiento del Bautista de su retablo de la Victoria de Cascante, obra de Juan de Lumbier (1615), también recrea un interior con mucho detalle, destacando la gran chimenea a la que se acerca la sirvienta para secar los pañales. Deliciosos detalles posee el relieve del nacimiento de san Juan, datado hacia 1663, ubicado en el retablo dedicado a la Virgen en Santa María de Viana.

al triunfo de Satanás, como consecuencia del pecado original, obedeciendo a una interpretación negativa de los oficios allí presentes, como señaló Esperanza Aragonés en su estudio sobre la imagen del mal en el Románico navarro.

Adán y Eva en sus labores se repetirá en los siglos siguientes. Sirva de ejemplo la pintura procedente del palacio de Óriz, hoy en el Museo de Navarra, en donde los encontramos sujetos al trabajo y a la muerte que, en forma de amenazante esqueleto, señala un ataúd. El conjunto de Óriz, realizado a partir de 1550, fue un encargo, con toda probabilidad, de don Bernal de Cruzat, primer señor de Óriz, y debe relacionarse con dos artistas, para los que se han barajado un par de nombres: Juan de Goñi y Arrúe, soldado del emperador





durante siete años en varios frentes europeos, y Miguel de Tarragona, rey de armas y amigo de don Martín Cruzat. El programa cristiano de Óriz, centrado en el Antiguo Testamento, incide en el pecado original, sus consecuencias y la recaída del hombre a través de conocidos episodios del Génesis.

En época barroca, aquellas escenas de la vida de la Sagrada Familia con san José en su banco de carpintero, muestran a la Virgen como mujer trabajadora, cosiendo o bordando, junto a su canastillo de labores, al igual que en la mayor parte de las Anunciaci-ones, en que se nos presenta como rezadora (un libro devocional), trabajadora (cestillo de la labor) y pura (azucenas). Por lo general, el Niño ayuda a san José, pero también excepcionalmente a la Virgen. Entre los más

delicados ejemplos de la Virgen con su mунdillo y bordando, destacaremos la imagen de la Virgen de la Esclavitud, obra romanista de Bernal de Gabadi (c. 1590) en San Jorge de Tudela, y los lienzos de un colateral de Cárcar (c. 1640) y de la sala capitular de la catedral de Tudela (Vicente Berdusán, 1671).

Algunas obras nos han dejado encantadores detalles como el fuego en el hogar, la chimenea o el brasero. Excelentes ejemplos son la clave del claustro de la catedral de Pamplona del siglo XIV, que representa al mes de febrero, con un anciano calentándose; el san José secando los pañales del Niño en un brasero portátil del retablo de la Esperanza de la catedral de Tudela (Bonanat Zaortiga, 1412), o la gran chimenea a la que se acerca una sirvienta con el mismo fin en la pintura

Interior de una casa en un exvoto del santuario de la Virgen del Yugo de Arguedas, 1696. Foto N. García. Diario de Navarra.

del nacimiento del Bautista de la Victoria de Cascante (Juan de Lumbier, 1615).

A lo largo del año, se repetía en el ámbito doméstico por el mes de noviembre la matanza del cerdo, que está representada en la portada de Santa María de Sangüesa, obra de la segunda mitad del siglo XII y en una de las claves del mensario del claustro gótico catedralicio, entre otros ejemplos.

Escena cotidiana ligada a las labores case-ras era el lavado de la ropa, si bien muchas veces se realizaba en lavaderos públicos o en los mismos ríos. Un lienzo de García Asarta, firmado en 1895, con las lavanderas en el Arga es una expresión del tema, que junto a las figuras de los belenes y algunas fotografías, testimonian aquella labor.

### EN LA ESCUELA: DEL CLAUSTRO PAMPLONÉS

Al igual que ocurre con la representación de diversas profesiones, la llegada del siglo XIX, supuso un interés por el costumbrismo y lo cotidiano. A ello hay que agregar el desarrollo de la fotografía que, desde la segunda mitad de la citada centuria, nos proporciona variadas representaciones de los estudiantes en el aula, en grupo o en solitario. Con anterioridad, la imagen de los escolares hay que recrearla en escenas relacionadas con el aprendizaje, generalmente de tipo religioso.

El gran ejemplo de época medieval nos lo proporciona uno de los capiteles de la panda norte del claustro gótico de la catedral pamplonesa, llevada a cabo entre c. 1280 y c. 1320, que contiene unas interesantes y delicadas escenas, en donde los escolares se instruyen en las artes liberales, según ha estudiado la profesora Fernández-Ladreda. La gramática se representa con un maestro con vara dictando lección a tres alumnos; la dialéctica con sendos docentes en disputa; la retórica con un maestro ante sendos discípulos; la aritmética con un profesor y un alumno que comparten mesa con unas cuentas circula-

res a modo de monedas; la geometría con una mujer sentada mostrando una tabla de dibujo –hoy perdida– junto a un alumno con compás y escuadra; la música con un discípulo junto a su vihuela, que interpreta una melodía junto a una campana y, finalmente, la astronomía con dos personajes sedentes conversando, uno de ellos señalando el cielo.

En definitiva, una excelente plasmación del *trivium* y *cuadrivium*, cuyos contenidos se estudiaban en la antigüedad y en las primeras universidades europeas durante la Edad Media. El *trivium* alude a tres vías o caminos y agrupa las artes de la «*elocuencia*»: gramática, retórica y dialéctica, lo que hoy podríamos considerar las humanidades. El *cuadrivium* agrupa las cuatro vías o caminos y congrega las ciencias relacionadas con los números y el espacio: aritmética, geometría, astronomía y música.

El conjunto se denominaba como artes liberales porque la finalidad de su estudio era formar hombres con libertad. Esta última se obtenía mediante el conocimiento y desarrollo de las habilidades intelectuales o liberales, en oposición a las artes serviles, que proporcionaban al hombre sólo la práctica para desempeñar oficios y trabajos manuales.

Una pintura de la Compañía de María de su colegio tudelano de la Enseñanza representa la visión de santa Juana de Lestonac. En la composición encontramos, en la parte inferior y terrenal, tres niñas junto a una novicia que vigila las tareas de las tres colegialas, que se dedican a leer, escribir y coser. Se trata de una obra que por este contenido es excepcional. Estilísticamente, la pintura se puede relacionar con Francisco Meneses Osorio (c. 1640-1721), el discípulo más directo de Murillo. La frescura de la escena y su rico colorido nos conduce a un cuadro sevillano del momento, en el que las niñas visten según los usos del momento y los objetos son tratados con protagonismo propio.

Como es sabido, el colegio tudelano fue fundado por religiosas del convento de



Barcelona, en 1687, y tuvo como promotor a don Francisco Garcés del Garro, acaudalado padre de familia, inquieto por la falta de centros educativos para la mujer. Con el tiempo, desde la casa de Tudela se expandió la Compañía de María en las siguientes fundaciones: Zaragoza (1744), México (1754), Santiago de Compostela (1759), San Fernando (1760), Vergara (1799), Valladolid

con la pintura «Ciencia y caridad» de Pablo Picasso. Nicolás Esparza (1873-1928) se había trasladado a Madrid en 1888, tras formarse en su ciudad natal en la Escuela de Artes y Oficios, en la que obtuvo medallas y diplomas diversos. En la capital española y gracias a una pensión de la Diputación Foral de Navarra siguió sus estudios en la Real Academia de San Fernando hasta 1891 y posteriormente,



(1880), Almería (1885), Logroño (1889), Talavera de la Reina (1899) y Pamplona (1966), dándose la circunstancia que La Enseñanza de la ciudad de México fue el primer centro educativo de carácter formal para la mujer en Hispanoamérica y, a su vez, centro de expansión por otros países.

La exposición de Bellas Artes de 1897 premió al tudelano Nicolás Esparza con una mención honorífica por su cuadro titulado «En la escuela» o «Estudios superiores». La distinción la compartió nada menos que

tomó lecciones de Moreno Carbonero. Participó en varias ediciones de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, obteniendo alguna distinción. En 1910 ganó por oposición la cátedra de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Sestao, localidad en la que falleció prematuramente, en 1928.

La pintura galardonada representa el interior de un aula con el fondo de la pizarra grande, otras más pequeñas, un mapa de España y Portugal y unos carretones con letras y sílabas. A la derecha la maestra, sentada,

Capitel de la enseñanza de las artes liberales en el claustro de la catedral de Pamplona (c. 1280-c. 1320). Foto J. L. Larrión.



Detalle del lienzo de Santa Juana de Lestonac como fundadora de la Compañía de María, con niñas aprendiendo a coser, contar y leer. Escuela andaluza, comienzos del siglo XVIII. Foto Blanca Aldanondo. Diario de Navarra.

enseña el abecedario señalando las letras a los alumnos más pequeños con atuendos diferentes y dispuestos en círculo. Uno de ellos castigado, de rodillas, es objeto de la mirada de los demás. A la derecha, unas chicas mayores que no son objeto de la maestra en ese momento, adoptan diferentes posturas sobre los bancos y mesas, una de ellas cose o borda y es observada por otra, mientras otra joven de cabello rubio parece dirigir la mirada a lo que ocurre con la maestra y los párvulos. Un rico colorido y estudio de luces, amén de la caracterización de los niños y la maestra avalan la pintura y hacen comprender el galardón de que fue objeto a fines del siglo XIX.

### ENFERMEDAD Y MUERTE

El interior de una habitación de una casa se puede recrear en algún exvoto y, sobre todo, en algunas escenas de fallecimientos de

santos, de manera singular, en los casos de la Virgen y san José. En cuanto a los exvotos con la presencia del enfermo, se conserva uno interesantísimo en el Yugo de Arguedas, excepcional por su contenido iconográfico en Navarra. Se trata de una curiosa pintura datada en 1696, que representa el interior de una casa madrileña, la del arguedano don Esteban de Cegama, contador del rey, cuya mujer sanó, tras invocar a la Virgen del Yugo. La cama con delicado cabezal y dosel, el altar sobre estrado, la recámara, las pinturas de la Soledad y los paisajes, a una con el retrato real de Carlos II y el espejo, son un excelente testimonio de cómo eran los interiores de las casas de la Corte en aquella época.

El tránsito de la Virgen, protagonista en la puerta del Amparo de la seo pamplonesa y de numerosas miniaturas medievales, se desarrollará desde el siglo XVI en una habitación, con una cama con dosel y, a veces, con algún mueble y otros accesorios. Sobre la muerte de san José, hay que hacer notar que fue un tema que se multiplicó en el Seiscientos, en paralelismo con textos del padre Jerónimo Gracián y la Madre Ágreda, cuyas obras fueron de amplia difusión. Diseños de camas, platos con frutas, botellas de cristal, cortinajes variados y algún mueble dan cuenta de usos y costumbres en la decoración de aquellos ambientes, así como de los cuidados con los moribundos. Los ejemplos de Vicente Berdusán en la colección Goñi Zaldueño de Artajona (1663) y el Carmen de Tudela (1673) resultan elocuentes. En un lienzo popular del siglo XVII de las Concepcionistas de Estella, un ángel trae al santo una bandeja con un refresco y unos bizcochos y en otra pintura del mismo siglo de las Comendadoras de Puente la Reina, Cristo abraza a su padre adoptivo y le estrecha la mano, en gesto cariñoso.

Un acto de intimidad familiar y recogimiento espiritual y a la vez con cierta proyección en la calle era el viático, gene-





ralmente administrado al atardecer a la luz de las velas. El espectacular lienzo de Javier Ciga del *Viático en el Baztán*, firmado en 1917, hace justamente un siglo, constituye una muestra de la maestría de su autor en la captación de luces y sombras y, sobre todo, de costumbres ambientadas en dicho valle. Representa la llegada del párroco de Elizondo con el tradicional capillo y la Eucaristía a la casa de Askoa para administrar la última comunión a un enfermo en peligro de muerte, acompañado de un monaguillo con roquete rizado, farol y campanilla en sus

manos. Un grupo de mujeres veladas, cierra el cortejo. En el zaguán encontramos arrodillados a un hombre con capa española de tonos marrones, propia de los labradores, y unas mujeres, todos con velas encendidas.

Como ha escrito Javier Zubiaur, este cuadro constituye un magnífico ejemplo de cómo el pintor utiliza unas fuertes proyecciones espaciales, que parecen ensayadas con el gran angular, obteniéndose una gran profundidad de campo visual, amén de un realismo fotográfico en todos los detalles de la escena. El tema del viático fue muy cultivado en la

Fotografía de niñas y jóvenes del Colegio de las Hermanas de Santa Ana de Fitero. 1898. Colección J. M. Escudero.







época de la Contrarreforma para exaltar la eucaristía y su especial papel en la vida de los santos, desde Rubens, Espinosa, Valdés Leal o Goya. Desde mediados del siglo XIX fue motivo de inspiración, como tema costumbrista para pintores como Leonardo Alenza o Pérez Villamil y numerosos ilustradores. Como es sabido, el cuadro de Ciga fue adquirido por la Diputación Foral de Navarra en el mismo año de su realización, por 1.625 pesetas del legado de Florencio Ansoleaga.

El relieve de la arqueta de san Veremundo con la muerte del santo ante la comunidad (1583), y las representaciones del mismo tema de san Francisco de Asís en el relieve romanista de Villanueva de Arce, el lienzo de los Franciscanos de Olite (1778), así como el de santa Clara de las Clarisas de Olite, del siglo XVII, nos introducen en el ceremonial conventual, en este caso a través de fuentes visuales. En relación con estos últimos casos, hay que recordar que el hábito franciscano era elegido por muchas personas como mortaja, por las gracias e indulgencias que tenía concedidos.

También conviene recordar cómo en el pasaje del santo entierro de Cristo, en algunos casos, aparece su cuerpo envuelto en el sudario, lo que nos da idea de cómo se amortajaba a los difuntos en ciertos momentos. El ejemplo señero y naturalista, por excelencia, pertenece a uno de los capiteles románicos del antiguo claustro de Pamplona, hoy en el Museo de Navarra, obra de mediados del siglo XII.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (1). La vida cotidiana en la casa», *Diario de Navarra*, 31-III-2017, pp. 64-65.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (8). La imagen del escolar y el estudiante», *Diario de Navarra*, 15-9-2017, pp. 68-69.

*En la Escuela* por Nicolás Esparza, 1897. Colección particular.





NAVARRA Y RIOJA LLORAN EL AZOTE DE LA LANGOSTA  
QUE LES COME LOS FRUTOS Y PIDEN REMEDIO



# EN CALLES, PLAZAS E IGLESIAS

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA

Universidad de Navarra

**La vida cotidiana en tiempos pasados** ha tenido en la calle, la plaza y la iglesia unos referentes fundamentales. Rastreando en las manifestaciones artísticas navarras de diferentes épocas, podemos localizar algunas representaciones que nos ayudan a recrear parte de la vida de nuestros antepasados, con diversos motivos y en los ámbitos señalados.

## EN EL MERCADO Y LA PLAZA

Guarda el ayuntamiento de Pamplona el lienzo de *Mercado en Elizondo*, una pintura sobresaliente de Javier Ciga, datada en 1914, que se tituló como «*Paysans Basques*» y triunfó en el Salón de Primavera de París, considerado como el evento artístico internacional importante, por excelencia. Del mismo artista son los lienzos de la *Dulcera*, de los años veinte y sobresaliente en captación y luces, así como las *Jóvenes con manzanas* (1915), que representan a tipos populares de ambientes cotidianos, a una con una gran captación y sensibilidad, tal y como han señalado quienes han estudiado al pintor, C. Alegría Goñi y P. Fernández Oyaregui.

La llegada de la fotografía nos ha dejado testimonios de la celebración de mercados, especialmente del multisecular de Estella,

captado para la postal de Hauser y Menet (1903) con la misma disposición y toldos de hace sesenta años.

Algunos personajes formaron parte de la vida cotidiana por calles y plazas. Pobres, mendigos, excluidos sociales y pregoneros fueron algunos de ellos. Respecto a estos últimos, recordemos que, de ordinario, era el nuncio el que, provisto de su tambor, corneta o, más extraordinariamente, con clarín, el que procedía a vocear con fuerza, por los lugares acostumbrados el contenido escrito del bando. En Tudela se documenta a comienzos del siglo XVI un trompetero, encargado de los pregones de policía y buen gobierno, así como las órdenes y disposiciones del Reino. A comienzos del siglo XVII, seguía utilizándose la trompeta. En Olite se empleaba la caja para ocasiones especiales. En Cascante, lo usual era vocear los bandos, previo redoble de tambor o toque de cornetilla, lo que no quita que en alguna ocasión extraordinaria se hiciese con clarín.

Al anochecer, hasta fines del siglo XVIII, dos o tres nuncios tocaban las campanillas de ánimas por las calles de la capital navarra para recordar a los vecinos el rezo por los difuntos. Es posible que sendas estampas de contenido burlesco del siglo XVII, conservadas en el Museo Carnavalet de París, ideadas

Lienzo de la basílica de San Gregorio Ostiense pintado por Ramón Garrido, 1831, representando la desesperación de las gentes ante la plaga de la langosta.



Mercado de Estella en postal de Hauser y Menet, 1903. Colección Joaquín Ansorena.

por el pintor Charles Lebrun y grabadas por Jean Humbelot y Jacques Lagniet, que representan a un pregonero de Pamplona con la campanilla, evoquen a los nuncios de la capital navarra cuando recorrían las calles al atardecer. Por lo demás, las imágenes de los nuncios y pregoneros que poseemos son ya del siglo xx.

De los paisajes urbanos y rurales formaron parte también santeros y sacristanes, que recorrían el callejero acompañados de sus capillas petitorias, con las que requerían limosnas para otros tantos santuarios. Se conservan algunas de ellas en San Gregorio Ostiense, Luquin, Codés y Labiano. Conocemos, asimismo, algunas pinturas y fotografías con aquellos singulares personajes. Un lienzo

destacado es el del *Cristero*, obra de Miguel Pérez Torres (c. 1918-1919), que guarda el ayuntamiento de la capital de la Ribera.

### LA EXCLUSIÓN SOCIAL

En lo que se refiere a la exclusión social, es el arte religioso, que es el mayoritario en nuestra sociedad, el que nos ofrece y documenta magistralmente, en algunos casos contados, sobre la realidad de aquellos habitantes *al margen*, que vivían su situación de una manera difícil y desgarrada. Dejaremos para otra ocasión la representación de otras minorías muy significativas como presos, herejes, prostitutas, judíos o esclavos, que constituyen grupos de interés, por sus escasas representaciones.



Llagas, heridas, muletas, piernas de palo, desnudez, inmovilidad, delgadez extrema, cabezas y otros miembros del cuerpo vendados fueron los modos de mostrar enfermedad y pobreza que, frecuentemente, iban de la mano.

La miseria y el amparo social a los necesitados constituyeron una realidad siempre presente en tiempos pasados, con respuestas diferentes en otros tantos contextos. Sin embargo, las posturas en relación a las mismas, fueron muy ambiguas. Hasta finales de la Edad Media, la pobreza se concebía como un valor positivo porque se entendía que servía como prueba para lograr la santificación y un medio de compartir para los ricos. El tipo de pobre y marginado presentaba unos vestidos harapientos junto a deficiencias físicas, como una de sus principales características y elemento de identificación para ser reconocido como tal y poder ejercer la mendicidad. Un excelente ejemplo del enfermo lo encarna el capitel de Job procedente del claustro románico de la catedral de Pamplona, actualmente en el Museo de Navarra, obra sobresaliente en su estilo en el panorama hispano que se data a mediados del siglo XII.

Caso especial y singular encontramos en la arquivolta intermedia de la portada románica de San Pedro de Echano, del primer tercio del siglo XII, en la que se encuentran varios personajes sentados tras el bocel, entre los que destacan un par de músicos cojos, con el pie amputado, que se apoyan con una pata de palo. El conjunto, estudiado por Agustín Gómez, presenta un total de veintiséis personajes con largas cabelleras alborotadas, uno con el vestido roto y otro con un cuchillo. Esos datos llevaron al citado investigador a identificarlos como pobres y marginados y a relacionarlos con aquellos lugares comunes en ciertos actos de caridad y en ceremonias singulares, en sintonía con los convidados descorteses de san Mateo (XXII, 1-10). Al respecto, hay que recordar que la caridad estaba codificada en diferentes momentos del



año, con la obligación de proteger y acoger a pobres y enfermos.

La imagen del pobre se hizo especialmente presente en la figura de san Martín partiendo su capa con el pobre. Se trata de una representación de la caridad de san Martín, que relata cómo el santo, en un riguroso invierno, estaba en Amiens cuando encontró a un pobre desnudo y con la espada partió su clámide en dos y dio una parte al menesteroso. Aquella misma noche, mientras dormía, se le apareció Cristo en un sueño, vestido con aquel trozo de su capa. Entre los ejemplos de escultura románica del siglo XII con el tema en que se repite el santo a caballo partiendo la capa con su espada y el pobre a sus pies, semidesnudo y con escarcela, encontramos capiteles en San

Grabado burlesco de un pregonero en Pamplona por Jacques Lagniet, 1657, sobre modelo de Charles Le Brun. Musée Carnavalet. París.

Martín de Unx, San Miguel de Estella, Tudela –claustró y portada en la catedral– y monasterio de Irache. Su presencia en puertas de iglesias tenía todo el sentido para estimular a los fieles a aportar limosnas para los pobres, con la misma generosidad que el santo. A fines del siglo XV o comienzos de la centuria siguiente pertenecen la tabla del retablo de los Santos Juanes de Muruzábal, en la que el pobre cubre su desnudez con la media capa, y la escultura de Irurre.

Particularmente, el siglo XVI nos ha dejado un sinnúmero de imágenes pintadas y esculpidas de san Martín con el pobre. Éste último, en la práctica totalidad de los ejemplos aparece semidesnudo o vestido con harapos, con una muleta y, frecuentemente, con una pierna de palo para acentuar su desgracia. A veces, se figura como un anciano, otras como un hombre maduro y en ocasiones con la cabeza vendada y barbado. No estará de más recordar que san Martín es la advocación con mayor número de parroquias en Navarra, exactamente noventa y dos. En pintura, destacaremos las tablas de Orísoain, Berriosuso y Lete, del taller de los Oscáriz y pertenecientes al tercer cuarto del siglo XVI, así como la de Fitero de fines de la misma centuria. Los relieves y esculturas del siglo del Renacimiento son abundantísimas. Al primer Renacimiento pertenecen los ejemplos de Equiza, Artaiz, Peña, Aldaz, Arlegui, Beriáin, Obanos, Maquirriain, Labayen y Orcoyen. De clara filiación romanista y de las últimas décadas del quinientos son los de Leyún, Adiós, Senosiáin, Arbeiza, Arguiñáriz, Esténoz, Legaria, Egüés y Ezcároz, entre otros.

En el siglo XVII, cuando los nuevos modelos de santidad irrumpieron con fuerza y el papel de las obras se difundió en sermones y en imágenes, encontramos a pobres junto a san Diego Alcalá y san Lorenzo, por haber repartido entre los menesterosos los tesoros de la iglesia que le había confiado el papa san Sixto. Pero será sobre todo con santo Tomás de Villanueva, conocido como el santo de la

bolsa, en donde se plasman los ideales de los nuevos tiempos de la Contrarreforma. En las pinturas destacan las de las Comendadoras de Puente la Reina, catedrales de Tudela y Pamplona, o Recoletas de Pamplona.

Si queremos evocar la representación de los cautivos, hemos de acercarnos a la iconografía de las órdenes que se dedicaban a su redención, especialmente a la de la orden de la Merced, en donde acompañan a la Virgen de esa advocación y a san Pedro Nolasco. El gran lienzo de este último liberando a los cautivos de la parroquia de San Miguel de Corella, atribuido a Francisco Crespo y pintado hacia 1670, lo muestra en un pasaje probablemente relacionado con una de las ocho redenciones de cristianos cautivos, que le llevaron a visitar ciudades como Valencia o Argel en tiempos de la ocupación musulmana.

En relación con la mendicidad, hemos de citar el lienzo de «*El rapapobres*» de Eduardo Carceller, realizado en 1870 en la estancia del pintor en Tudela y conservado en el Museo de Navarra. El cuadro ha sido estudiado por P. Guijarro y, siguiendo a Iribarren, identifica al retratado como el asilado de la Casa de Misericordia tudelana, que vigilaba la población para impedir la mendicidad, usando como distintivo una ancha bandolera de cuero blanco y una espada de madera. Nos encontramos ante un pobre recogido en el establecimiento que ha sido dignificado en el retrato, en sintonía y evocando a obras de Velázquez y Ribera.

La fotografía no ha sido ajena al tema y buena prueba son las instantáneas, como las conservadas en el Archivo Municipal de Pamplona sobre el Homenaje a la Vejez de hace un siglo y otras procedentes de diversas instituciones benéficas y asistenciales. La Revista de *La Avalancha* de 24 septiembre de 1907 reproduce una fotografía de las asiladas en las Hermanitas de los pobres, realizada por Hermógenes Maiz, en donde aparecen las religiosas con el capellán Eulogio Sarasa y Erro y las residentes.



## EXPRESIONES DE LA VIDA RELIGIOSA

Los acontecimientos ligados a la vida religiosa tuvieron su eco particular en las artes figurativas. Partiendo de sus representaciones, podemos extraer información sobre cómo transcurrían aquellos sucesos. Contamos con distintas escenas como la celebración de misas y procesiones en el arte medieval y moderno. La pintura y la fotografía de fines del siglo XIX pusieron también su objetivo en procesiones y romerías, en un intento de plasmar costumbres y tradiciones.

Celebraciones de misas encontramos en distintos pasajes de las vidas de los santos y en algunas miniaturas medievales. En cuanto a pinturas y relieves, lo más destacable son las misas ante las *arma Christi* y las de san Gregorio y san Martín que aparecen en numerosos retablos, así como un ejemplo de la de San Gil en el retablo de los Villaespesa de Tudela (Bonanat Zahortiga, 1412). También, hay que mencionar la gran tabla de la familia de Nicolás Eguía en San Miguel de Estella, en la que figuran ante la misa –bien la de San Gregorio o bien la celebrada ante las *arma Christi*–

nada menos que 26 personas, un auténtico retrato colectivo realizado hacia 1520, en donde aparecen el matrimonio formado por Nicolás de Eguía y su mujer, Catalina de Jaso, tía de san Francisco Javier, acompañados de sus 13 hijos y 13 hijas, 26 en total, de los 30 que procrearon. El historiador de la ciudad don Baltasar de Lezáun y Andía juzgaba en sus *Memorias históricas de Estella* (1710), la pintura como «*cosa singular y rara*».

Otros ejemplos de misas con numerosos fieles son la oficiada por san Veremundo, representada en su arqueta (1583) y en el retablo mayor de Villatuerta (1641, por Pedro Izquierdo y Juan Imberto III) y la de san Bernardo, que celebra el santo sacrificio mientras ve salir a las almas de purgatorio. Así se le representa en un delicado relieve de su retablo de Leire, obra de Juan de Berroeta (a. 1633).

El gran cuadro de la misa de san Juan de Mata o de la Fundación de la orden Trinitaria de Carreño (1666), que presidió la iglesia de los Trinitarios de Pamplona y que hoy está en el Louvre de París, presentaba toda la retórica barroca de la celebración eucarística en el momento de la consagración, en todos sus

Grupo de ancianas con las Hermanitas de los Pobres en 1907. Foto Hermógenes Maiz aparecida en *La Avalancha* el 24 de septiembre de 1907. Archivo Municipal de Pamplona.





Misa de San Gregorio y la familia  
Eguía en San Miguel  
de Estella, c. 1520.  
Foto Francisco Echeverría.

aspectos: color, gestos, instantánea, rompimiento de gloria, etc.

Las representaciones de procesiones son ciertamente escasas, sobre todo si pensamos en las descripciones tan abundantes y minuciosas de las mismas. En un capitel corrido del claustro bajo del monasterio de Fitero, realizado en 1545, se narra la entrada solemne del abad en la villa de su jurisdicción, en lo que viene a ser una demostración del poder del abad, esculpido en piedra, como si se quisiese dejar testimonio en imágenes de algunos ruidosos pleitos que se litigaban en el Consejo Real en torno a la jurisdicción de la abadía.

Para la procesión de la Bajada del Ángel de Tudela contamos con un sencillo e ingenuo dibujo de Juan Antonio Fernández, datado

en 1787. En relación con los ritos funerarios es de obligada cita la pintura de Ciga que representa a tres mujeres y una niña, en 1915, cuando vienen de rogar por el difunto, perteneciente a una colección particular pamploesa. Asimismo, una fotografía de la parroquia de Elizondo de los inicios del siglo XX nos muestra el aspecto de su interior en torno al día de las Ánimas.

### MIRANDO AL CIELO Y CELEBRANDO

Los siglos pasados fueron tiempos en los que todo se fiaba a la Providencia: enfermedades, plagas, sequías y otras calamidades. La documentación de las reacciones ante





95 — ELIZONDO — Interior de la Iglesia de Santiago

Edición G. Marín, Elizondo

las contrariedades abunda y relata rogativas penitenciales y festivas acciones de gracias, devolviendo las imágenes de gran culto a sus templos. Son frecuentes tanto las descripciones de carácter oficial, como otras realizadas desde una óptica más subjetiva y particular. Sin embargo, las imágenes para glosar aquellos masivos acontecimientos son casi inexistentes, hasta la llegada de la fotografía.

Una escena festiva y sagrada a la vez, que muchos pueblos contemplaban y vivían con intensidad anualmente fue la de la recepción de la santa cabeza de san Gregorio Ostiense, que llegaba a un sinnúmero de localidades de la geografía foral y peninsular, en cumplimiento de promesas seculares. En los grabados del santo, a partir de un modelo ideado

por Carlos Casanova en 1737, que se repite en las litografías decimonónicas, encontramos el rito festivo de pasar el agua por la cabeza argéntea que contiene sus reliquias.

En la nave central de su basílica en Sorlada cuelga una serie de pinturas con más interés iconográfico que artístico, pero muy interesantes para recrear el relato legendario del santo. Su realización corrió a cargo de Ramón Garrido, pintor de Logroño, en 1831, por lo que cobró 760 pesos fuertes. Dos de los lienzos narran la aflicción de las gentes ante la plaga que devoraba los frutos, cereales y viñedos en Navarra y La Rioja, pidiendo remedio, que llegó con la predicación del santo y el arrepentimiento de los fieles. Curiosamente, las personas representadas

Interior de la antigua parroquia de Elizondo en el día de Ánimas, a comienzos del siglo xx. Postal comercializada por G. Marín de Elizondo.





Panel de la sillería de Isaba, atribuida a Pascual de Lorea, primer cuarto del siglo XVIII. Foto José Ignacio Riezu Boj.



en ambos casos, lucen trajes e indumentaria del siglo XIX.

Por su carácter festivo, hay que mencionar de modo especial la entrega de las tres vacas, documentada en el valle de Roncal desde 1375, que se representó por primera vez en las artes en un ámbito sagrado, en uno de los tableros de la sillería de la parroquia de Isaba, obra del primer tercio del siglo XVIII, posiblemente realizada por el escultor Pascual de Lorea, examinado en Pamplona en 1686 y fallecido en torno a 1736.

### TEMPRANAS FOTOGRAFÍAS CON OCASIÓN DEL CÓLERA DE 1885

El cólera dejó un total de 3.261 fallecidos en Navarra y según los datos estudiados por M. P. Sarrasqueta, la merindad de Tudela fue la que más sufrió, con 1.682 muertes. De auténtico exvoto podemos calificar una fotografía realizada en octubre de 1885 a iniciativa de los vecinos del convento de Santa Clara de Tudela por haberse librado de la epidemia. Se da la circunstancia de que en el convento tampoco falleció ninguna religiosa, aunque el día de Santa Clara fue, según Pérez de Laborda, el que más mortandad registró, con 22 defunciones.

En Cascante el cólera dejó la elevada cifra de 308 defunciones. Cuando terminó la epidemia se subió la imagen a su santuario, el día 22 de septiembre de 1885. En la instantánea que presentamos se ve al cortejo detenido con las andas en el cancel de la puerta de la parroquia muy adornado y un gran grupo de cascantinos con cirios, junto al cabildo parroquial con varios cetros. Para el citado día y la víspera llegaron los padres jesuitas para predicar y veintitrés músicos de la capilla catedralicia de Tudela. Se levantaron varios arcos con mantones de Manila y ramas de chopos y cipreses.

### BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (9). En la iglesia y en la plaza», *Diario de Navarra*, 29-IX-2017, pp. 76-77.



FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (10). Mirando al cielo y celebrando: algunos ejemplos», *Diario de Navarra*, 13-X-2017, pp. 68-69.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (12). Los marginados y excluidos (I). Pobres y enfermos desde la Edad Media al siglo XVI», *Diario de Navarra*, 10-XI-2017, pp. 68-69.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (13). Los marginados y excluidos (y II): enfermos, pobres, apastados y cautivos desde el siglo XVII», *Diario de Navarra*, 24-XI-2017, pp. 76-77.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Patrimonio e identidad (20). Medios de comunicación de antaño: los bandos», *Diario de Navarra*, 15-XI-2019, pp. 68-69.

Fotografía tomada el 22 de septiembre de 1885 en Cascante con motivo de la devolución de la Virgen del Romero a su santuario en Cascante. Colección particular.







# AGRICULTORES, GANADEROS Y OTROS OFICIOS EN LAS ARTES FIGURATIVAS

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA

Universidad de Navarra

En 1948, Julio Caro Baroja en un artículo titulado «Arte e historia social y económica», analizó algunas obras de patrimonio navarro en su contexto socioeconómico. Concretamente un relieve de la portada de Santa María de Olite y algunos detalles de la sillería coral de la parroquia de Isaba. En el texto reflexionaba sobre los condicionantes de artistas y artesanos a la hora de trabajar y la naturaleza como fuente de observación, a la vez que se preguntaba sobre el sinnúmero de motivos de inspiración en la realidad de la vida diaria. Todos aquellos temas eran aptos para reproducir la cotidianeidad y facilitaban la comprensión por parte del público sencillo. De ese modo, escenas bíblicas y de las vidas de santos se reproducían con arreglo a criterios de gran realismo.

## ESCENAS AGRÍCOLAS: DEL GÉNESIS Y LOS MENSARIOS MEDIEVALES A LOS SANTOS AGRICULTORES

Un agricultor podando la viña encontramos en los canecillos de comienzos del siglo XIII de la Magdalena de Tudela, junto a otras representaciones de otros oficios y el mismísimo diablo, dando a entender que el trabajo

derivaba del triunfo de Satanás y efecto del pecado original, obedeciendo a una interpretación negativa de los oficios representados, como señaló Esperanza Aragonés en su estudio sobre la imagen del mal en el Románico navarro.

El texto del Génesis inspira también obras como el capitel de la puerta del Juicio de la catedral de Tudela, del primer tercio del siglo XIII, con Adán con la azada y Eva hilando. La portada de Santa María de Olite, perteneciente al gótico radiante, cuenta con un pasaje muy descriptivo de Adán labrando con un arado de ruedas radiales, tirado por sendos bueyes. Adán y Eva en sus labores se repetirá en los siglos siguientes. Valga como ejemplo la pintura procedente del palacio de Óriz de mediados del siglo XVI, hoy en el Museo de Navarra, en donde los encontramos sujetos al trabajo y a la muerte.

Las representaciones de los calendarios con las labores de cada uno de los meses se desarrollaron en España en la época románica y lo hicieron con la visión del trabajo impuesto por Dios, aunque en el transcurso del siglo XII, algunos comentaristas bíblicos de gran proyección, como Hugo de San Víctor, glosaron el trabajo no tanto como un castigo divino, sino como una revalorización

Adán trabajando la tierra y Eva hilando en un capitel de la puerta del Juicio de la catedral de Tudela, c. 1230. Foto Blanca Aldanondo. Diario de Navarra.

como penitencia y medio redentor. Además, aquellas faenas hablaban gráficamente del paso del tiempo en el devenir humano, y constituían un recurso didáctico para que los agricultores pagasen el diezmo a la iglesia. En los ámbitos monásticos y de vida regular recordaban la importancia del trabajo manual para combatir el ocio, el gran enemigo del alma, tal y como recuerda la regla de san Benito, en sintonía con san Agustín que, siglos atrás, había sentenciado «*La ociosidad camina despacio, por eso la alcanzan todos los vicios*».

Adán trabajando la tierra y a Caín agricultor y Abel pastor nos sitúan en escenas agro-ganaderas, con utillaje y un sinfín de detalles. La llegada de estas pinturas a Pamplona se ha relacionado con el fallecimiento, en 1682, en el convento de la Merced de Pamplona del pamplonés y General de la Orden, fray Sebastián de Velasco, que legó al convento otras obras artísticas.

Los mensarios poseen en Navarra varias versiones de época gótica, en unos momentos en que pasaron a ocupar lugares más marginales y en marcos de arte mueble, como



Segadores en la escena de la Huida a Egipto del retablo de la Virgen del Rosario de la parroquia de Cintruénigo, por Juan de Biniés, 1610. Foto J. L. Larrión.

El relato del Génesis es la fuente textual de los cobres de la serie procedente del convento de la Merced de Pamplona, del último tercio del siglo XVII, hoy en el Museo de Navarra. Su autor Jacob Bouttats siguió las estampas grabadas por Jean Sadeler. Los dedicados a

ha puesto de manifiesto en su estudio para España el profesor Manuel A. Castiñeiras. Los encontramos en los frontales de Eguillor –actualmente en Turín–, Góngora y Arteta –ambos en el Museo de Arte de Cataluña–, en las claves del claustro de la catedral de



Pamplona y en las pinturas murales de la parroquia de Ardanaz de Izagaondoa. Todos parecen obedecer a una visión positiva y edificante del trabajo, lejos de aquellas representaciones del Románico en donde escenas de trabajo se consideraban como consecuencia del pecado original, con una interpretación punitiva. En la seo pamplonesa encontramos la poda de las viñas en marzo, la siega en julio, la trilla en agosto, el trasiego del vino en septiembre, y el arado y sembrado en octubre. Las pinturas de Ardanaz, estudiadas por Carlos J. Martínez Álava, también ofrecen la siega del heno y del trigo en junio y julio, la trilla en agosto, el tonelero en septiembre y la labranza en octubre. Mikel Zuza, en base a unos escudos las pone en relación con don Luis de Beaumont, hermano de Carlos II y las fecha entre 1354 y 1361. En el caso de los frontales de Arteta y Góngora, las representaciones del mensario se localizan en la parte superior de los mismos, siendo el de Arteta el que mejor conserva el ciclo y el de mayor calidad.

Pasando a otras muestras de la Edad Moderna, hemos de recordar que la siega, protagonista de los calendarios medievales, la volveremos a encontrar en un detalle de la tabla de la Huida a Egipto del retablo mayor de Santa María de Olite (Pedro de Aponte, 1529). En el fondo de la composición se representa el milagro del trigo, cuando la Sagrada Familia era perseguida por los soldados de Herodes. Al llegar junto a un hombre que estaba sembrando el campo, le dijeron que cuando llegasen los soldados les respondiese que vio pasar por allí a los tres en el momento de la siembra. A continuación, se produce el milagro del trigo, que crece y está listo para la siega. Así, al llegar los soldados, renunciaron a seguir la persecución pensando que hacía muchos meses que habrían pasado por allí. El escultor Juan de Biniés realizó un relieve con el mismo tema en el retablo del Rosario de Cintruénigo (1610), que fue policromado por Juan de Lumbier.



En el primer cuarto del siglo XVIII, en uno de los relieves de la sillería de Isaba, también figuran unos hombres segando con guadañas de una manija y otros afilando las hojas de las mismas. Se trata de una obra que se debe atribuir a Pascual de Lorea, maestro roncalés residente en Garde, examinado en Pamplona en 1686 y fallecido en torno a 1736. El esquema de los tableros recuerda a las obras del siglo XVI, particularmente la de algunos maestros de Sangüesa, como la sillería de San Martín de Uncastillo, por lo que es posible que los viejos modelos fuesen impuestos, si bien la realización obedece a una talla claramente barroca.

Diversos lienzos de los siglos XVII y XVIII muestran a varios santos en tareas agrícolas, singularmente y en cabeza de ellos a san Isidro arando con los bueyes o estos últimos dirigidos por el ángel mientras el santo reza. En el primer caso lo encontramos en sendos lienzos de las Agustinas Recoletas de Pamplona y de las Concepcionistas de Estella.

Pero no es sólo san Isidro, ya que en la serie de San Elías, conservada actualmente en Leire, procedente de los Agustinos de Pamplona, hay un lienzo que presenta a Eliseo arando junto al profeta, con todo tipo de detalles en el apero.

Ménsula con cazador de jabalí con perros en el refectorio gótico de la catedral de Pamplona, concluido para 1335. Foto J. L. Larrión.

Se trata de una obra realizada en Pamplona por el pintor italiano Jacobo de Bari en 1704 y que copia un grabado de Abraham Van Diepenbeeck que figura en el libro *Speculum Carmelitanum sive Historia Eliani* del Padre Daniel de la Virgen María (Amberes, 1680).

Entre los ejemplos de pintura contemporánea que recogen escenas agrícolas, destacaremos el lienzo de la *Siega*, obra de hacia 1900 del pintor Natalio Hualde (1873-1951), estudiado por J. M. Muruzábal. Se trata de una obra de pequeño formato con un carro tirado por bueyes y una mujer en primer término que se afana en su trabajo. Por su realismo, sigue el estilo de Millet o Breton. También, hemos de citar las yuntas de bueyes de García Asarta (1893) y de Ciga (1915).

### CAZADORES Y PESCADORES

La caza pasó, poco a poco, en la Edad Media de ser una actividad necesaria para conseguir sustento, a un pasatiempo de las clases acomodadas, que buscaban en ella, entre otros fines, el placer por la captura de los animales. El puerco salvaje o jabalí fue el protagonista de varias escenas de caza en el arte medieval navarro e hispano, en sintonía con las cacerías reales documentadas de Carlos III, en 1396, en los sotos de Cortes y Castejón o Juan II y doña Juana en 1457, en el soto de Mora, cerca de Cortes. Su abundancia en los bosques y su carácter de presa codiciada por su carne, a una con un posible significado metafórico de preparación y lucha del *miles christianus* contra el pecado y el mal nos explican las escenas. De ese modo habría que ver más que una representación de una escena cotidiana, una reflexión moralizante, *a fortiori*, por tratarse de un animal con un significado negativo e incluso demoníaco por su ferocidad, desenfreno, peligrosidad, dominado por la gula y la lujuria, amén de compartir con el lobo y el zorro la cualidad de maloliente. La caza del jabalí se encuentra, entre otros ejemplos, en la escultura monu-

mental de los siguientes edificios góticos: la catedral de Pamplona, la iglesia del Santo Sepulcro de Estella, San Zoilo de Cáseda, el monasterio de La Oliva y Ujué, estos últimos estudiados en profundidad por la profesora E. Martínez Lagos.

Dejando la escultura monumental, contamos con un bellissimo ejemplo de cazador con su ballesta en el retablo de la capilla de los Villaespesa de la catedral de Tudela, concretamente en una tabla en la que se narra un pasaje de la vida de san Gil, difundido por la *Leyenda Dorada*. Entre las recreaciones renacentistas de escenas cinegéticas recordaremos la tabla de la caza del ciervo en el retablo de San Julián de Ororbia (c. 1523) o el mismo tema en el retablo mayor de Vidaurreta (1558). Un exvoto en el Yugo de Arguedas de 1719 también recrea a un cazador con su perro.

La caza y la pesca son protagonistas en sendos relieves de estilo rococó que aparecen en el banco del retablo mayor de Aguilar de Codés, obra inédita del maestro establecido en Logroño, Miguel López de Porras (1777). Por lo que se refiere a la pesca, encontramos algunas muestras en escenas de la vida de san Andrés y en la portada del libro *Investigaciones históricas de las antigüedades del Reyno de Navarra*, del Padre Moret, en su edición de 1665, grabada por Cañizares, con dibujo del pintor flamenco Pedro Obrel, establecido en Pamplona.

### CANTEROS, CARPINTEROS, HERREROS Y OTROS OFICIOS

Los canteros están representados en algunos capiteles del claustro de la catedral de Pamplona, como el de la construcción de la torre de Babel. También hay que mencionar la tabla renacentista del retablo de Ororbia (1523) en donde san Julián conversa con el maestro de la fábrica. Se trata de una verdadera crónica de cómo se construía en aquellas décadas, con gran protagonismo de la





madera con uso de cimbras, el andamio, y grúas elementales

Las evocaciones a los talleres de carpintería son más abundantes. En uno de los capiteles del claustro de la catedral de Pamplona, se representó la construcción del arca de Noé (Gen. 6, 22), en la crujía oriental, perteneciente a la primera fase constructiva que coincide con la actividad del maestro Miguel, citado en un documento de 1286. La profesora Fernández-Ladreda ha señalado su

carácter naturalista y minucioso, con diverso utillaje que copia modelos reales y que, a la postre, es una muestra de la familiaridad de los artífices con los mismos y a la vez una reproducción de un taller de carpintería de la época. Las pinturas seiscentistas del Taller de Nazaret de Leire o la catedral de Pamplona recrean pormenorizadamente el utillaje.

Los netos del retablo de San José de las Comendadoras de Sancti Spiritus de Puente la Reina presentan un completo ejemplo

Lienzo del taller de san José en la capilla del santo en la catedral de Pamplona, mediados del siglo XVII. Foto J. L. Larrión.

de todas herramientas de una carpintería. La pieza fue contratada junto a otros tres retablos para la misma iglesia, en 1768, por Nicolás Pejón «*de profesión escultor, tallista y arquitecto*». El dorado de todos ellos fue obra de Juan José del Rey. Allí vemos limas, hacha, martillo, sierra, formón, gubia, compás, maza, tenaza, escuadra, regla, sargento y banco del oficio. Se trata de algo excepcional en un retablo navarro.

Por lo que respecta a los herreros, citaremos el lienzo de san Eloy de San Miguel de Corella, realizado hacia 1670 y que atribuimos a Francisco Crespo. Procede del convento de la Merced, en donde radicaba su cofradía, que agrupaba en Corella a herreros y caldereros desde el siglo XVII y celebraba su fiesta el día 25 de junio de cada año. Junto a la imagen episcopal del santo, destaca una fragua, un yunque, una caballería preparada para herrarse y otros objetos que aluden a la profesión del santo como herrero que habría practicado, según la leyenda, antes de dedicarse a la platería.

Otros oficios como los panaderos, carniceros, pañeros y cambistas tienen su lugar en conjuntos como en los canecillos de la Magdalena de Tudela y las portadas de Santa María de Sangüesa de fines del siglo XII o con mayor desarrollo en la del Juicio de Tudela. En este último caso, su presencia obedece más a la condena de la mala práctica en aquellas actividades que a las mismas propiamente dichas.

Especial mención merecen las lavanderas, cuyas figuraciones en barro policromado tuvieron su gran representación en los bebenes tradicionales, que eran fiel espejo de la sociedad preindustrial. En Navarra, algunas pinturas de fines del siglo XIX, como el lienzo de García Asarta (1895), así como delicadas instantáneas de destacados fotógrafos nos sitúan ante una profesión hartamente dura. La fotografía nos ha dejado, asimismo, testimonios de otras profesiones, como hojalateros o cordeleros, por iniciativa de los fotógrafos o de otras personas interesadas, incluso los mismos trabajadores.

## MÉDICOS Y ZAPATEROS RECREADOS EN SUS SANTOS PATRONOS

La iconografía de los santos Cosme y Damián nos lleva, en numerosos casos, a recrear la imagen y el atuendo de los médicos en siglos pasados, ya que en muchos casos no visten atemporalmente, sino que lo hacen como los médicos de los tiempos en que fueron representados. Por lo general, aparecen con atuendo majestuoso, a veces con togas y garbancas, y examinan la orina contenida en un bacín, algo indispensable en aquellos tiempos para el diagnóstico de cualquier enfermedad. También, suele aparecer el mortero que cita san Isidoro, como necesario para «*preparar tisanas y machacar los pigmentos*».

En Sangüesa, las tablas laterales del retablo de San Sebastián, en la iglesia del Salvador, obra de fines del siglo XV de la órbita de Miguel Jiménez, encontramos a los santos médicos. Ambos aparecen de pie, tocados con el gorro de doctor y con los instrumentos de su profesión: una redoma para la orina, una caja de ungüentos, una lanceta y una espátula para untar las pomadas. Se trata, con toda seguridad, de la primera representación de los santos médicos en el arte navarro.

Otras representaciones de galenos encontramos en la parroquia de San Miguel de Estella, en sendas esculturas seguramente del maestre Terin. Al siglo XVI pertenecen las de Cordovilla, Ibiz y Fitero. Al siglo XVII pertenecen los lienzos de los santos Cosme y Damián de Cascante, Corella, Tudela y Sangüesa, así como las esculturas de Astrain, Oronz, Galdeano y Azagra. Las esculturas barrocas de las Clarisas de Olite, lucen con ostentación el ropaje universitario con largas túnicas y birretes doctorales. En Arróniz se custodia un exvoto de un médico fechado en 1749.

Respecto a los zapateros, también sus patronos los santos Crispín y Crispiniano nos reportan a las representaciones de zapateros en las artes de Navarra. Contamos con un buen número de imágenes de zapateros desde el





Santos Crispín y Crispiniano, patronos de los zapateros, en un relieve de la parroquia de Lumbier, c. 1628-1629. Foto J. L. Larión.









Románico al Barroco. Al maestro Esteban se adjudica un altorrelieve que se conserva en el Museo de Navarra y procede de la catedral de Pamplona y se data entre 1101-1127. En la portada románica de Santa María de Sangüesa, de la segunda mitad del siglo XII, encontramos la figura del zapatero repetida en varias imágenes de las arquivoltas, dos de ellos con el característico mandil de cuero.

La parroquia de Lumbier conserva el relieve que debió presidir el retablo de los zapateros, dedicado a san Crispín y san Crispiniano. Su fecha correrá paralela a la del establecimiento y aprobación del gremio en la localidad, en 1628 y 1629 respectivamente, algo que se aviene perfectamente con su estética tardorromana, con incipientes rasgos de realismo de sus figuras. Otros retablos dedicados a los santos Crispín y Crispiniano no se centran en la escena de la realización de zapatos, sino que glosan su martirio, como ocurre en el de la parroquia de San Miguel de Estella (1602), aunque entre los atributos que suelen lucir siempre hay un zapato o una bota.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARO BAROJA, J., «Arte e historia social y económica», *Príncipe de Viana*, 31, 1948, pp. 339-358.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (2). Así eran los agricultores y los ganaderos», *Diario de Navarra*, 21-IV-2017, pp. 64-65.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (3). Escenas de caza y pesca», *Diario de Navarra*, 5-V-2017, pp. 76-77.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (4). ¡Qué viene el lobo!», *Diario de Navarra*, 19-V-2017, pp. 64-65.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (5). La imagen del médico», *Diario de Navarra*, 2-VI-2017, pp. 68-69.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (6). Herreros y carpinteros», *Diario de Navarra*, 16-VI-2017, pp. 64-65.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Los trabajos y los días en el arte navarro (7). Otras imágenes de oficios y profesiones», *Diario de Navarra*, 30-VI-2017, pp. 64-65.

Taller de hojalateros en Fitero, 1904. Foto Mauro Azcona. Colección particular.

IN NAWARA

*in Navarra*





# INDUMENTARIA NAVARRA EN IMÁGENES

JOSÉ IGNACIO RIEZU BOJ

Universidad de Navarra

**El vestido además de servir para cubrir y proteger nuestro cuerpo resguardándolo del medio exterior, también supone una forma de identificación/diferenciación de grupos sociales y territoriales.** En Navarra ya en el Fuero General y sobre todo en la legislación emanada de las Cortes Navarras durante los siglos XVI, XVII y XVIII, aparecen leyes que reglamentan los modos de vestir de nobles, clérigos o caballeros, así como de artesanos. Igualmente se dan normas a los gremios para controlar la confección de los diversos componentes de la indumentaria. Además, en algunos valles del reino, sobre todos aquellos con privilegios de hidalguía colectiva, se desarrollan ordenanzas que imponen un riguroso control de su indumentaria particular.

## LA EDAD MEDIA. LOS LIBROS DE VIAJES

Las primeras descripciones veraces de indumentaria regional las podemos encontrar en los relatos de viajes de gran desarrollo en la Europa medieval. Multitud de mercaderes, peregrinos, embajadores, misioneros o aventureros dejaron por escrito las experiencias surgidas durante sus viajes, entre otras la forma de vestir peculiar de cada zona visi-

tada. Carmen Jusué nos ha mostrado las primeras descripciones realizadas por peregrinos compostelanos al atravesar tierras navarras. En ellas podemos encontrar detalles sobre la indumentaria navarra. En el siglo XII destaca la descripción del autor anónimo del *Codex Calixtinus*,

*«Los navarros se visten con ropas negras y cortas hasta las rodillas como los escoceses y usan un tipo de calzado que llaman abarcas, hechas de cuero con el pelo sin curtir, atadas al pie con correas y que sólo envuelven las plantas de los pies, dejando al descubierto el resto. Gastan, en cambio, unos mantos negros de lana que les llegan hasta los codos, con orla, parecidos a un capote, y a los que llaman sayas. Como se ve, visten mal»*

Uno de los indumentos que más llamó la atención a estos primeros viajeros fueron los tocados en forma de cuerno o corniformes de las damas navarras casadas y el pelo corto y descubierto de las solteras. Por ejemplo, el peregrino inglés que escribió los viajes de Purchas a finales del siglo XIV o principios del XV describe así a las navarras *«El atuendo que las mujeres colocan en su cabeza tiene la forma de una mitra; llevan puesto una capa de paño a rayas y hay muchas mujeres feas»*. El cortesano de Felipe el Hermoso, Antonio de Lalaing en 1502 escribe: *«las mujeres de este*

Indumentaria navarra en el Códice de trajes, c. 1580. Biblioteca Nacional.

Manuscrito Das Trachtenbuch  
Hs. 22474 c. 1529. Autor  
Christoph Weiditz. «Así caminan  
las mujeres por la montaña en  
el Reino de Pamplona en la  
frontera con Vizcaya». Museo  
Nacional de Núremberg.



Manuscrito Cod. Icon. 341,  
c. 1580, «Así van las mujeres  
de Pamplona en Hispania». Biblioteca Estatal de Baviera.



Indumentaria navarra  
en el Códice de trajes,  
c. 1580. Inscripción «DIE  
JUNCKFRAWEN IN NAWARA»  
[Las mujeres jóvenes en  
Navarra]. Biblioteca Nacional de  
España.





De izq. a dcha. Lámina Gaignières 1596, c. 1572, «Moza de la villa de Pamplona», Colección Roger de Gaignières. Biblioteca Nacional de Francia. Manuscrito BHSL.HS.2466, c. 1564-1584, autor Lucas D'Heere, «Mujer de Pamplona». Biblioteca de la Universidad de Gante. Lámina Gaignières 1606, c. 1572, «Del valle de Pamplona». Colección Roger de Gaignières. Biblioteca Nacional de Francia.



Indumentaria navarra en el Códice de trajes, c. 1580. Inscripción «DI KLAG IN NAWARA» (El lamento [el luto] en Navarra). Biblioteca Nacional de España.



*La servante de village hors de Pampelone* [Criada de una aldea a las afueras de Pamplona], c. 1609-1612, por Pedro Pablo Rubens. British Museum.

*país son hermosas y llevan en vez de gorros, veinte o treinta varas de tela. Las jóvenes llevan cortado el pelo y no pueden llevar gorros si no están casadas. Las mujeres casadas, sólo ellas, los llevan cubiertos de bordados de oro y seda». Estos tocados corniformes los podemos ver en uno de los dibujos que realizó el peregrino de Augsburgo, Sebastián Ilsung en el manuscrito describiendo su viaje a Santiago en*

1446 (Add-Ms-14326, British Library). En él vemos al cortesano saludando a la princesa de Viana, Inés de Cleves y detrás a sus cortesanas portando estos tocados tan característicos de la vertiente cantábrica española y francesa.

## EL SIGLO XVI. MANUSCRITOS ILUMINADOS Y LIBROS DE TRAJES

En el siglo XVI con la llegada del Renacimiento aparecen nuevos temas en los manuscritos iluminados. Uno de estos temas es el dedicado a mostrar la indumentaria de las diferentes regiones y países del mundo. Es entonces cuando realmente aparece un interés por estudiar la forma de vestir en el mundo conocido. Ya en los primeros manuscritos conocidos, relacionados con la corte de Carlos V, aparece indumentaria navarra, podemos citar: El manuscrito «*Das Trachtenbuch*» (Hs-22474) del Museo Nacional de Núremberg, realizado hacia 1529 por el grabador alemán Christoph Weiditz. «*El libro de trajes de Christoph Von Sternsee*», atribuido a los talleres de Jan Cornelisz Vermeyen, datado hacia 1548 y conservado en el Museo Stibbert de Florencia (MS Cat. 2025). El «*Códice de trajes*» de la Biblioteca Nacional de España (Res-285) copia contemporánea del anterior según Katherine Bond. El *Códice* D-945 del Museo de las Peregrinaciones en Santiago de Compostela, de probable origen francés y datado hacia 1550. Los dos manuscritos de trajes de la Biblioteca Estatal de Baviera (BSB-Cod.icon-341 y BSB-Cod.icon-361), de hacia 1580. El manuscrito «*Théâtre de tous les peuples et nations de la terre...*», obra del pintor Lucas D'Heere de la Biblioteca Universitaria de Gante (BHSL.HS.2466). Y por último cuatro manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia (Reserve-OB-55-4, Reserve-4-OB-22, Reserve-4-OB-23 y Reserve OB-11-PET-FOL) y varias láminas sueltas provenientes de las Colecciones de Francois Roger de Gaignières





Vista de la ciudad de Pamplona, c. 1647 de Juan Bautista Martínez del Mazo. Parte superior: lienzo completo. Parte inferior: tres zonas ampliadas de las figuras que aparecen en primer término para mostrar sus atuendos. Museo Wellington, Apsley House, Londres.

fechadas en 1572. En total más de 60 figuras, todas ellas femeninas, principalmente de Pamplona, aunque también aparecen otras localidades (Estella, ¿Aguillar? o ¿Goumelles?) que nos muestran la indumentaria navarra destacando de nuevo los insólitos tocados de las casadas y la cabeza despejada de las solteras. Muchas imágenes de estos manuscritos fueron copiadas e intercambiadas entre ellos, incluso consagrados pintores participaron en estos intercambios como por ejemplo el sorprendente dibujo de la sirvienta de Pamplona de Pedro Pablo Rubens del Museo Británico datado entre 1609 y 1612.

Los tocados corniformes que tanto llamaron la atención a los visitantes, los podemos ver profusamente representados en los tres lienzos conocidos del pintor vasco Francisco Mendieta datados entre 1589 y 1609. Estos tocados fueron asociados a simbolismos fálicos por algunos escritores lo que provocó que en ocasiones la Iglesia los desaconsejara. Caro Baroja nos descubre cómo en 1600 en Lesaka, el obispado de Pamplona decretó que, bajo pena de excomunión, *«las mujeres que traen tocados con aquellas figuras altas a modo de lo que todo el mundo entiende que no son decentes ni honradas, no entren a la iglesia»*.

Con la generalización de la imprenta en el siglo XVI se extendió por Europa la edición de libros de trajes ilustrados con grabados. Muchas de estas publicaciones nos muestran indumentaria relacionada con nuestro reino. El primer libro conocido es el titulado *Recueil de la diversité des Habits...*. La obra editada en París en 1562 por Richard Breton y François Deprez presenta 121 grabados atribuidos a Enea Vico. En esta obra, dos estampas aparecen identificadas como *«Mujer de Pamplona»* y *«Mujer de Roncesvalles»*. Vemos en ellas de nuevo los grandes tocados tan característicos de nuestra región y unos ampulosos trajes. Otro libro destacable por sus magníficos grabados es el editado por Jean-Jacques Boissard

*«Recueil de Costumes étrangers...»* de 1581 que copia en parte al anterior. En él se muestra un grabado con tres figuras femeninas que denomina *«Rústicas de Pamplona»*. Este grabado está basado en tres imágenes de Richard Breton y François Deprez identificados en su caso como *«Rústica de España»*, *«Mujeres de Compostela»* y *«Española rústica»*. Esto denota una práctica que ya comentamos con los manuscritos, el intercambio de modelos. Práctica que originó divergencias y errores en la identificación las imágenes y dudas en su atribución, como es el caso del grabado que estamos comentando.

### **SIGLOS XVII Y XVIII. MAPAS ORLADOS, VISTAS DE CIUDADES Y LA COLECCIÓN DE TRAJES DE JUAN DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA**

Durante el siglo XVII continúan publicándose libros de trajes y viajes. Pero durante este periodo surgen otros productos artísticos que incorporan la indumentaria como complemento para embellecer y aumentar el valor de la obra. Entre estos nuevos productos están las vistas de ciudades o los mapas con los bordes decorados o mapas orlados. Para nuestro estudio sobre la indumentaria navarra es importante mencionar el lienzo titulado *«Vista de la ciudad de Pamplona»*. El cuadro conmemora la jura de los fueros por el príncipe heredero Baltasar Carlos en 1646. Fue encargado por el rey Felipe IV a su pintor Juan Bautista Martínez de Mazo en 1647, para honrar la memoria del príncipe muerto en Zaragoza unos meses antes. Se conservan las instrucciones que dirigió al pintor para realizar el cuadro, indicando que la obra incluya *«diversidad de figuras así de hombres como de mujeres en traje guipuzcoano, vizcaíno, roncales y provinciano cuya variedad i edificios son hermosa detención de la vista»*. Desgraciadamente el lienzo se quemó en el incendio del Alcázar de Madrid



de 1734. No obstante, se conserva un estudio preparatorio, mucho más pequeño que el original, en el Museo Wellington de Londres. En este lienzo podemos observar al fondo la entrada de la comitiva real, mientras que en primer término vemos numerosos grupos de personas, ataviados con una gran variedad de trajes de la época. En el extremo izquierdo encontramos varias mujeres con tocadas blancas, alguna de ellas con aspecto corniforme.

En el centro distinguimos dos mujeres de negro con grandes tocadas blancas y varias mujeres sentadas en el suelo con trajes de diversos colores. Al lado dos hombres de pie y con sombreros parecen conversar, uno ataviado con un capote negro y cuello blanco y otro con capote rojo. Por último, en el extremo derecho destacaremos una mujer de espaldas vestida de negro y toca blanca. Este lienzo es un importante testigo de la rica



«Campesino y campesina de la Rivera» de *El Oasis. Viaje al país de los fueros*, Juan Mañé y Flaquer. Barcelona, 1878-1880.

indumentaria usada en Navarra a mediados del siglo XVII.

El gran éxito de los libros de viajes y trajes continuó durante el siglo XVIII. El primer autor español en editar este tipo de libros fue el grabador y geógrafo Juan de la Cruz Cano y Olmedilla que en 1777 comienza a editar en Madrid una colección de grabados que titula «*Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos...*». Durante 11 años publicó diferentes estampas de trajes y oficios españoles dejando inacabada la obra con su muerte en 1788 con 82 grabados. La obra tenía claramente pretensiones internacionales ya que los grabados presentan cartelas en español y en francés. En 1782 se editan las dos únicas estampas navarras. Los grabados muestran un hombre y una mujer ataviados con el traje de gala del valle de Roncal y aparecen identificados como roncaleses en castellano y como aldeanos del reino de Navarra en francés. La mayoría de los grabados son dibujos de su sobrino Manuel de la Cruz, pero unos pocos proceden de colaboradores. Es el caso de los dibujos navarros, que los firma la pamplonesa y académica de honor Agustina Azcona (Pamplona, 1755-Logroño, 1808), la única mujer entre todos los dibujantes de la colección. La obra tuvo un éxito extraordinario y sus modelos fueron copiados en multitud de obras españolas y extranjeras. Podemos destacar las editadas por Teodoro Viero en Venecia en 1763, Jacques Grasset de Saint-Sauveur en París en 1784, 1796 y 1806; Sylvain Maréchal en París en 1788, 1805 y 1837; Antonio Rodríguez en Madrid en 1801; Jean Baptiste Breton de la Martinière en París en 1815; Giscard en Londres en 1822 o Edme Jean Pigal en París c. 1825. De esta forma los trajes roncaleses de Agustina Azcona, identificados la mayoría de las veces solamente como «*de Navarra*», se difundieron rápidamente por toda Europa. Pero estas imágenes no solo se reprodujeron en obras impresas. También se conocen copias de los modelos navarros en otros soportes como los cuadros

en piedras duras del Real Laboratorio que se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas o en lienzos.

## **SIGLO XIX. EL TRAJE DE NAVARRA Y LA INDUMENTARIA RONCALESA**

A finales del siglo XVIII con la llegada de la Ilustración se intenta implantar en España una nueva organización territorial más racional. Se impulsa la creación de un mapa provincial más homogéneo y la eliminación de las antiguas demarcaciones de los reinos peninsulares. Esta nueva organización también se ve reflejada en las colecciones de trajes que se siguen publicando en el país. Los autores intentarán encontrar una indumentaria característica de cada una de las provincias españolas. Así la obra de Antonio Rodríguez de 1801 titulada «*Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España*» tratará, copiando muchos de los modelos de Cano y Olmedilla, de ajustarse a estas nuevas exigencias. Este autor, con el título «*de Navarra*» presenta cuatro grabados, dos de ellos copiando los roncaleses de Cano y Olmedilla y otros dos de nueva creación subtitulados *labrador* y *labradora*. Esto mismo ocurrirá con la obra de la Real Calcografía de 1825 con grabados de Juan Carrafa y dibujos de José Ribelles titulada «*Colección de trajes de España*». En este caso el dibujante no reproducirá los grabados de Cano y Olmedilla, pero de nuevo Navarra es representada por cuatro grabados, dos con cartelas de roncaleses y otros dos etiquetados como *labrador* y *labradora* de Navarra. Esta doble representación de Navarra por roncaleses y labradores también la podemos encontrar en obras escritas como por ejemplo «*España geográfica, histórica, estadística y pintoresca*» (Madrid, 1845) de Francisco de Paula Mellado en la que se muestran dos grabados referidos a Navarra, una pareja de roncaleses y dos hombres y una mujer etiquetados simplemente como navarros.





Grabados 49 y 50 (roncalés y roncalesa) de la colección de *Trajes de España*, de Juan de la Cruz de Cano y Olmedilla, c. 1782. Autora de los dibujos Agustina Azcona. Biblioteca Nacional.

Otros autores intentarán ser más objetivos e ilustrarán con una mayor diversidad la indumentaria navarra. Es el caso de la obra de Juan Mañé y Flaquer titulada *«El Oasis. Viaje al país de los fueros»* editada en Barcelona entre 1878-1880. En esta obra se describen dos regiones en Navarra, la Montaña y la Ribera. Para mostrar las diferencias de estas regiones el autor incluirá varios grabados. Dos grabados de la Ribera titulados *«Pastor de la Ribera»* y *«Campesino y campesina de la Ribera»*; tres de la Montaña: *«Carbonero de la merindad de Pamplona»*, *«Anciano del Baztán»* y *«Anciano de Igúzquiza»*; y al describir el valle de Roncal dos más, titulados *«Jóvenes roncaleses»* y *«Alcalde de Roncal»*. El autor hace una pormenorizada descripción de la indumentaria de todos y cada uno de los siete grabados. Por ejemplo, de los campesinos de la Ribera dice: *«Él viste camisa de cañamo grueso, chaleco de pana negro, chaqueta y pantalón de pana verde-oscuro botella, faja de lana morada,*

*alpargata abierta a la aragonesa con cintas o listones negros y en invierno usa medias de lana azul».* *«Ella viste jubón de percal oscuro, muy cerrado por el cuello y ajustado con botones en las mangas; un pañuelo de lana de color oscuro doblado en punta que le cubre la espalda, hombros y pecho; la saya o falda y delantal son también de percal azul oscuro; las medias de lana azul turquí y los zapatos de becerro negro. Habitualmente va con la cabeza descubierta... Para la iglesia usa mantilla negra de lana, ribeteada de terciopelo negro».* De los grabados de la Montaña podemos destacar *«El carbonero y el anciano del Baztan llevan boina de color azul, grande echada hacia adelante...»*, *«El carbonero lleva una prenda de abrigo, especie de dalmática, que ellos llaman capusay. Esta prenda es de paño tosco, peludo, casi negro y suele tener una capucha para cubrirse la cabeza cuando llueve. Estos abrigos son fabricados en la frontera francesa»* o *«El anciano de Igúzquiza lleva en la cabeza una montera de pana*

**FESTIVALES**

**Fiestas y ferias**

**DE SAN FERMÍN**

organizado por el Excmo. Ayuntamiento de 6 de 18

**FUNCIONES RELIGIOSAS**

**CUATRO GRANDES CORRIDAS DE TOROS / UNA PRUEBA**  
 LOS DÍAS 7, 8, 9 Y 10  
 BAJO LA DIRECCION DE LOS ASESORADOS SEÑORES

**MAZZANTINI Y GUERRITA CON SUS CUADRILLAS**

Las toreros proceden de las ganaderías de  
 VIUDA de ZALDUENDO, LIZASO, ESTOZ y NINA e HIJOS de DÍAZ  
 y de la del COLMENAR de VIUDA de D. CARLOS NAVARRO

**GRANDES CONCIERTOS MATINALES**  
 POR LA SOCIEDAD SANTA CECILIA y EL ORFEON PAMPLONÉS  
 con la cooperación del eminente artista Pampelona

**SARASATE**

**FUEGOS ARTIFICIALES**

**GRAN COMPANIA DE OPERA en el TEATRO PRINCIPAL**

**ENCIERROS y NOVILLADAS**

**BIENAS y OTROS ESPECTACULOS**

Boletines de día y noche a precios reducidos  
 Abate las ediciones de  
 MADRID, BARCELONA, BILBAO y ORENSE.

Parabola VI de Junio de 1898

El Gran Productor: J. GARCIA SANCHEZ  
 El Director: GARCIA SANCHEZ





LIT. HEINICH - DE BARCELONA.

Cartel anunciador de las fiestas de San Fermín de 1898. Archivo Municipal de Pamplona.



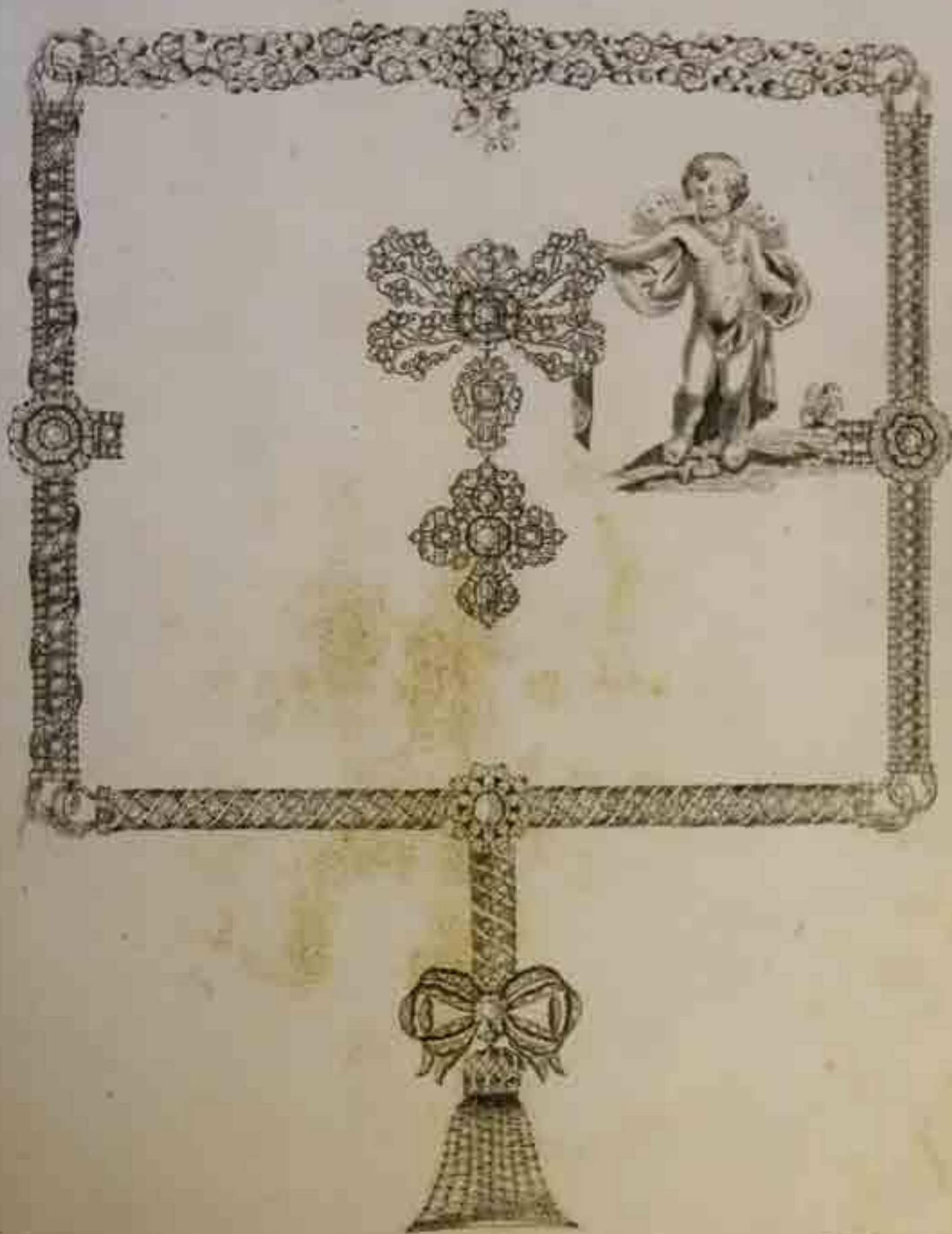
*que ha caído ya completamente en desuso*». La aparición a mediados del siglo XIX de la fotografía añadió una nueva técnica a la difusión de la indumentaria local. Un ejemplo son las imágenes encargadas por la Sociedad Antropológica Española al prestigioso fotógrafo francés afincado en Madrid Juan Laurent para mostrar la indumentaria de las provincias españolas en la Exposición Universal de París de 1878. Representando a Navarra se enviaron seis fotografías con retratos masculinos de Cintruénigo, Corella, Estella y un roncalés y una roncalesa con su traje de gala. En estas fotografías coloreadas a la acuarela destacan las grandes y coloridas mantas que lucen los varones.

Pero, junto a estos ejemplos de obras que enseñan la pluralidad del vestir navarro, también encontramos otros casos que reducen su expresión a únicamente la del valle de Roncal. Por ejemplo, la fotografía de la roncalesa de Laurent será utilizada como único modelo para representar a Navarra en una de las más importantes publicaciones ilustradas españolas sobre costumbres, la titulada *«las mujeres españolas, portuguesas y americanas...»* del editor Miguel Guijarro. La mujer navarra, aparecida en 1873, es representada con una magnífica cromolitografía de una roncalesa. Otra obra señera que utilizará las dos fotografías de roncaleses de Laurent para representar a Navarra será la colección de mapas de las provincias españolas editada, entre 1875 y 1879, por Francisco Boronat, titulada *«España geográfica histórica ilustrada»*. En el mapa dedicado a Navarra, flanqueando el escudo de Pamplona rodeado de cadenas, vemos una mujer y un hombre con los trajes roncaleses en representación de Navarra. Otra importante obra del momento que también reduce la indumentaria navarra a la roncalesa es la enciclopédica *«Crónica general de España»* de 51 tomos. El volumen dedicado a la provincia de Navarra publicado en 1868 muestra a una

pareja de roncaleses como único grabado con indumentaria local. Pero no solamente desde Madrid se simplificará de esta forma el vestir navarro, sino que, desde las propias instituciones navarras, también se hará. La Diputación Provincial de Navarra enviará a la Exposición Universal de París de 1867 *«Dos maniqués con trajes de roncaleses (de ambos sexos)»* como se puede leer en el catálogo de la exposición. Otro ejemplo es el cartel anunciador de las fiestas de San Fermín de 1895 encargado por el ayuntamiento de Pamplona. En él podemos ver, representando a Navarra, una matrona portando el escudo de Navarra y vestida con los atributos roncaleses. Otro cartel en 1912 para el VII Centenario de las Navas de Tolosa utilizará el mismo recurso representando al viejo reino.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO PÉREZ, F. J. y NAVA FRANCO, C. B., «De hatos y tratos. Indumentaria, moda y comportamientos sociales en el valle del Ebro y Pirineo central a finales de la Edad Moderna», *Revista de Historia Moderna*, 37, 2019, pp. 384-415.
- BOND, K., «Mapping Culture in the Habsburg Empire: Fashioning a Costume Book in the Court of Charles V», *Renaissance Quarterly*, 71 (2), 2018, pp. 530-579.
- BOND, K. «Fashioned with Marvellous Skill»: Veils and the Costume Books of Sixteenth-Century Europe. The Tocados of Northern Spain», en *Materialized Identities in Early Modern Culture, 1450-1750. Objects, Affects, Effects*, Susanna Burghartz, Lucas Burkart, Christine Göttler and Ulinka Rublack (eds.), Amsterdam, University Press, 2021, pp. 354-368.
- GARCÍA ORBAICETA, U.; GARCÍA SANZ, A. y GARCÍA SANZ, S., «La indumentaria de los navarros a mediados del siglo XIX», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 90, 2016, pp. 381-405.



Dibujo de la pieza que elijo para su examen de traífice Narona, su  
 Uxia de Soldi natural de esta Ciudad que se apruvo por la herman  
 dad de traífice plateno de la misma, en 26 de Dec<sup>r</sup> de 1798  
 se conv. santific. la pieza y la puse en 32 de Dic<sup>r</sup> de 1798 y como con  
 miteca, de Apellido. Soldi

G. J.  
 7



# LA JOYERÍA, ELEMENTO PARLANTE DE IDENTIFICACIÓN SOCIAL AL SERVICIO DE LA DEVOCIÓN Y LA REPRESENTACIÓN

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS

Universidad de Navarra

**El uso de la joyería ha sido una constante** a lo largo de la historia. Su utilización se ha vinculado, entre otros, a motivos religiosos y devocionales, sentimentales, estamentales o de clase, y culturales. Las diferentes piezas que portaba el ser humano obedecían a una serie de códigos de conducta fácilmente entendibles por toda la sociedad, los cuales fueron evolucionando a la par que las tipologías y materiales con los que estaban realizados estas piezas. Efectivamente, aunque por lo general se utilizó para su ejecución metales y piedras preciosas de alto valor, estos materiales fueron cambiando con el devenir del tiempo, evolucionando según las modas, asociándose su utilización no solo a razones estéticas, sino también a vinculaciones y significados más profundos.

Los plateros navarros realizaron numerosas joyas, tanto de carácter devocional como civil, siguiendo las modas y diseños imperantes en los principales centros productores, adaptándolas a la idiosincrasia propia de la tierra. Sin embargo, la mayoría de estas alhajas se fueron perdiendo con el paso del tiempo, quedando hoy en día solo un pálido reflejo de lo que existió. La razón de esta desaparición es sencilla, y está vinculada a

la misma condición de la obra, el valor crematístico de los materiales con los que estaban hechas. Esto motivó que fuesen obras muy codiciadas, objeto de robos, saqueos en caso de guerras o que los propietarios las mandasen a fundir para con sus materiales realizar nuevas piezas más al gusto de la moda. En gran medida, y debido a que sus propietarios las donaron a las imágenes de su devoción, la mayoría de las alhajas de uso civil en Navarra se han conservado vinculadas a ajuares eclesiásticos, generalmente marianos, como los de las Vírgenes del Sagrario, Camino y Maravillas de Pamplona, las del Villar, Araceli y la Merced de Corella, o las de Tulebras y Ujué. De hecho, en los trampantojos pintados de estas imágenes o en los grabados que recogen sus figuras, podían reconocerse alguna de estas piezas, representadas con mayor o menos fidelidad. Menos habitual es su conservación asociada a devociones masculinas, aunque excepcionales son las piezas reunidas por San Fermín de Pamplona. De gran importancia es también el conjunto conservado por el ayuntamiento de Pamplona, que responde a piezas de joyería culta legadas a dicha institución por el violinista Pablo Sarasate. Igualmente,

Lazo de pescuezo, por Joaquín María Yoldi, 1788. *Libro de Dibujos Antiguos de los Plateros de Pamplona*. Archivo Municipal de Pamplona.



Peto, por Juan José de la Cruz, primera mitad del siglo XVIII. Catedral de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

muchos particulares guardan alhajas de este tipo, desde obras de carácter puramente civil, por lo general del siglo XIX y posteriores, a otras de tipo devocional, sobre todo medallas de vírgenes y santos de carácter local, que marcan la imbricación del portador con sus santos de devoción, y se pueden vincular a usos y tradiciones navarras.

Una de las problemáticas asociadas a las piezas de joyería es la dificultad de determinar el taller de elaboración de las mismas, ya que debido a la fragilidad de este tipo de obra raramente se marcaban. Igualmente, su pequeño tamaño, que permitía su fácil transporte, unido a que por lo general son obras de alto valor, bien económico o espiritual, las hace

idóneas para su envío como regalo a familiares e imágenes de devoción. Debido a ello, en ocasiones es difícil conocer el lugar de fabricación de estas piezas, a no ser que lo conozcamos gracias a la documentación. Todo ello se ve agravado por la repetición en los diferentes talleres de los modelos más a la moda, siendo a veces difícil identificar las piezas autóctonas de las foráneas, aunque, en otras ocasiones, y gracias al empleo de materiales o diseños concretos, si pueden adscribirse a un centro determinado. También gracias a la documentación o al carácter más local de la tipología o la iconografía de las piezas, podemos identificar su origen en talleres navarros. Gracias a estas piezas vemos que Navarra no fue ajena a la lle-





Lazo, segundo tercio del siglo XVIII. Catedral de Pamplona. Foto J. L. Larión



Retablo, primer tercio del siglo xvii. Monasterio de Nuestra Señora de la Caridad de Tulebras.

gada de obras y materiales desde otros territorios, tanto en alhajas ya finalizadas como sueltas para engarzar en las creaciones realizadas por los plateros navarros. Este es el caso de varias de estas alhajas, como el retablo de Tulebras, tipología habitual en los talleres zaragozanos; las piezas de coral pertenecientes a la Virgen del Sagraio de Pamplona, procedentes de Italia; la cruz y relicarios de cristal de roca, realizados en Milán, conservados en Pamplona, Sorlada, Tulebras u Olite; o las piezas realizadas con esmeraldas colombianas, como el pectoral y anillo de San Fermín de Pamplona, la venera de Roncesvalles o la rosa de pecho de la Virgen de Ujué. En relación a ello, podemos ver como una de las piezas más emblemáticas de la joyería navarra, la esmeralda de Roncesvalles, tenida como la piedra que adornaba el turbante de Miramamolín en la batalla de las Navas de Tolosa, se ha identificado recientemente como una piedra venida de América. Sin embargo, en el imaginario popular permanecerá permanentemente vinculada con aquella que campea en las armas heráldicas de Navarra, y con la simbología de la victoria en dicha contienda y el significado histórico y político que tiene para el viejo reino. Esta percepción de la esmeralda fue además incen-

tivada por la colegiata de Roncesvalles para reforzar su vinculación con la corona y con los orígenes del reino, y de esta forma asentar su posición entre los santuarios navarros.

#### LA JOYA COMO ELEMENTO PARLANTE Y REPRESENTATIVO DE UNA CONDICIÓN SOCIAL

A lo largo del tiempo el uso de las joyas estuvo circunscrito a las clases gobernantes, como símbolo de su estatus y su poder, aunque rápidamente sus diseños eran copiados, en materiales más económicos, por las clases bajas, pasando al acervo de la joyería popular. Muchos de estas tipologías se emplearon adaptándose a los trajes regionales, donde perduran hasta nuestros días, repitiéndose los modelos a lo largo del tiempo, entrando a formar parte de la identidad de la región. Sin embargo, en Navarra, los trajes regionales no presentan la rica utilización de joyas que vemos en otros lugares. El enriquecimiento y ascenso social de personas pertenecientes a estratos sociales inferiores posibilitó el uso de joyas cultas, por lo cual ya a partir del siglo xvi se promulgaron diferentes pragmáticas y decretos relativos al uso de joyas, justificadas en la crisis



económica. Muchos de estos decretos tenían que ver con la intención de vedar el uso de este tipo de obras a quien no fuese noble, para de esta forma mantener las diferencias entre la aristocracia y aquellos personaje de clase baja enriquecidos. En el caso masculino, la utilización de determinadas alhajas, además de emplearse como adorno personal, servía para pregonar la pertenencia de sus portadores a un estamento concreto, a través de unos emblemas codificados que toda la sociedad interpretaba y reconocía. Así, una de las principales joyas empleadas por los hombres, las veneras de las órdenes militares, como la de Calatrava conservada por las Benedictinas de Estella, señalaba su pertenencia a las mismas y por tanto su adscripción a una determinada clase social, ya que su acceso estaba vedado a quien no fuese noble, e igualmente proclamaban su condición de cristianos viejos y su limpieza de sangre, debido a que los conversos o sus descendientes tampoco podían ingresar en ellas. Y desde un punto de vista más crematístico, la mayor o menor suntuosidad y riqueza de las mismas era un claro exponente de la riqueza y poderío familiar. Determinadas joyas reflejaban también la cercanía de su poseedor con el rey, en torno al cual giraba la sociedad, y a la corte, dentro de la costumbre de regalar o premiar con joyas los servicios prestados a la monarquía. En relación a estas alhajas hay que poner las veneras utilizadas por los regidores de los ayuntamientos de muchas poblaciones navarras, que se articulan a imitación de las medallas devocionales, en un claro ejemplo de la imbricación existente entre lo civil y lo religioso.

### **DE LO DEVOCIONAL A LO CIVIL. LA JOYA COMO SÍMBOLO DE DEVOCIÓN Y REPRESENTACIÓN**

La estrecha relación que en España se daba entre lo religioso y lo civil motivó que muchos de los usos y costumbres de la sociedad

girasen en torno al hecho religioso, que los influía y marcaba su percepción. De este modo, muchas de las joyas utilizadas como adorno personal, militar o institucional tienen un claro componente devocional, bien porque marcaban la pertenencia a una entidad vinculada a la iglesia, bien porque se imbrican con una devoción personal o porque proclaman la vinculación del portador a la Fe católica y sus dogmas. En relación a ello habría que poner las veneras de órdenes militares y de regimientos municipales ya mencionadas. Similares a estas en cuanto a composición, significado y uso son las veneras de la Inquisición, de las diferentes cofradías y también de advocaciones religiosas, piezas que se produjeron en abundancia en los más diversos materiales, desde las más sencillas de cobre, a las más ricas, de oro con esmaltes y pedrería. En ocasiones, en algunas piezas civiles, la imagen religiosa se situaba en el reverso de la alhaja, por lo que quedaba solo al alcance de la vista y el conocimiento de la persona que portaba la pieza, como podemos ver en la rosa de pecho que forma parte del cetro de la Virgen del Sagrario de Pamplona. Esta disposición daba a la obra en cuestión un carácter taumáturgico, solo entendible a la luz de la imbricación entre lo religioso y lo civil, en la que el portador de la pieza se ponía en un plano de cercanía con la advocación representada, ya que esta se situaba en contacto con su piel. De esta forma, la verdadera riqueza de la obra no estaba vinculada a los ricos materiales con los que estaba hecha, sino a que la visión de la imagen sagrada y el contacto con la misma, estaba solo reservada al dueño de la joya.

Variante de estas tipologías pero vinculado a lo popular son las diferentes medallas devocionales que se usaron en los hogares navarros a partir del siglo XVII, y algunas hasta la actualidad, de vírgenes y santos



Venera de la Orden de Calatrava, c. 1620. Monasterio de San Benito de Estella.



Rosa de pecho, siglo XVIII.  
Catedral de Pamplona.  
Foto: J. L. Larión.





Rosa, siglo XVIII. Monasterio de Nuestra Señora de la Caridad de Tulebras.

navarros. Estas piezas, muy de moda a partir del ochocientos en España, se realizaban para su distribución y venta a peregrinos en diferentes santuarios y con ocasión de celebraciones y fiestas vinculadas a las advocaciones que figuraban en ellas. El deseo de adquirir y poseer estas obras tiene, en parte y al igual de lo que hemos visto en otras piezas, un carácter taumatúrgico, ya que su utilización acercaba a su poseedor a la imagen que figuraba en la medalla, estableciéndose de esta forma un vínculo empático con lo divino. También eran usadas como regalo de agradecimiento a los fieles, por ejemplo en ocasión de la entrega de donativos. Así se hizo desde la catedral con el

marqués de Castellfuerte, a quien se envió al Perú, entre otras cosas, la medalla de la Virgen del Sagrario, tras el legado que el marqués envió a la Virgen, gracias a lo cual conocemos la llegada de estas piezas a tierras americanas. Este tipo de obras no son sino una derivación y simplificación de las medallas y relicarios de carácter culto realizados en materiales nobles, pensadas por y para su difusión y utilización por estratos sociales más bajos, entre los que tenían una amplia demanda, debido a lo cual se fabricaban en serie y metales comunes, aunque alguna de ellas también se realizó en plata. Aunque tienen un carácter devocional, se trata de medallas de uso civil, en las que se represen-

Medalla de la Virgen de Ujué con san Fermín y san Francisco Javier, fines del siglo XVIII. Colección particular.



taban advocaciones locales, que se disponían en el anverso y reverso de la medalla. En ocasiones, la devoción podía trascender lo local para expandirse tanto a nivel nacional como internacional, como es el caso de las imágenes de la Virgen del Pilar, cuya devoción alcanzó un amplio desarrollo a partir del siglo XVIII, fruto de lo cual es la proliferación de medallas y representaciones de esta virgen, como podemos ver por las numerosas piezas que de este tipo conservan las Recoletas de Pamplona. De gran importancia fue también en Navarra, como en el resto de territorios de la monarquía hispánica, la devoción a la Inmaculada, que se propagó en España ya desde el siglo XVII, con el voto Inmaculista de numerosas instituciones y particulares. Esto propició que su iconografía fuese recurrente en pintura y escultura, pero también en las artes decorativas, como lo vemos en medallas, veneras municipales y piezas de joyería, tanto culta como popular.

Las primeras piezas de este tipo realizadas con advocaciones navarras que se conocen responden a las vírgenes del Sagrario de la catedral de Pamplona y de Ujué, ejecutadas en bronce. Ambas medallas fueron realizadas en Roma, y exportadas en su mayoría por el comerciante pamplonés Jerónimo Íñiguez, quien las traía hasta Navarra en lotes de 3.000, vía París o Bayona. La medalla de la Virgen de Ujué, que se distribuía desde el santuario, presentaba en el reverso la imagen de los copatronos del reino, san Fermín y san Francisco Javier, enmarcando al

escudo de Navarra, modelo que fue copiado numerosas veces con posterioridad. A finales del siglo XVIII estas medallas le fueron encargadas a Micaela Orbaiceta, platera de Tafalla, viuda del artífice Manuel de Nápoles, perteneciente a una dinastía de maestros asentados en dicha ciudad. Mientras que la medalla de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona, que tenía en el reverso la imagen de san Fermín, fue mandada realizar en Roma por el arcediano de la cámara catedralicia Pascual Beltrán de Gayarre en 1731.

No tardaron en llegar, al hilo de lo que estaba ocurriendo en otros lugares, medallas de otras advocaciones navarras, ya que sus respectivos fieles se sumaron al deseo de portar cerca de sí, en un vínculo íntimo y personal, las imágenes de su devoción. Este tipo de obras proliferaron a partir del siglo XVIII, reflejando diferentes advocaciones, tanto de imágenes vinculadas a la capital, como la medalla de la Virgen del Camino, con la figura de San Saturnino en el reverso, ambos patronos de la ciudad, como de devociones particulares, caso de la medalla encargada por los carmelitas descalzos de Pamplona, con las imágenes de san Joaquín y el Niño Jesús, o de devociones de otras poblaciones navarras, ejemplo de lo cual son las realizadas en Fitero en 1918, en las que figuran en al anverso la Virgen de la Barda y en el reverso san Raimundo. Algunas de estas medallas trascendieron el hecho meramente religioso para convertirse también en alhajas conmemorativas y de celebración, como la medalla









N MIGUEL MRTN  
GREGA I SERRANO  
ES  
S SV. 22. M.



# EXVOTOS PINTADOS

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA

Universidad de Navarra

**Las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX** fueron momentos en que algunas artes populares corrieron muy mala suerte, al no gozar de consideración social, y no ser valoradas por parte de los especialistas. En el caso de los exvotos se veían como expresiones de una religiosidad caduca que había que superar y sin tener en cuenta todos sus valores, se destruyeron casi en su totalidad.

*Ex voto* es una expresión latina que significa cumplimiento de una promesa ofrecida en agradecimiento por algún favor recibido. Existe una gran variedad de exvotos: figuras de cera que reproducen partes del cuerpo humano, muletas, escayolas, ropas, trenzas, armas, dibujos, medallas, grilletes, condecoraciones, etc.

En Navarra hemos contabilizado treinta exvotos pintados, algunos en deficiente estado de conservación. La estructuración del espacio en ellos es muy variada. Algunos lo hacen en un ámbito atemporal, con fondos neutros u oscuros en donde destaca únicamente el retrato del donante. En más contadas ocasiones, para describir el acontecimiento se genera un ambiente con todo tipo de detalles y objetos. A veces, también se pinta la imagen a la que se pidió la intercesión. Nunca falta el texto narrativo, con el nombre y la fecha del acontecimiento.

El más antiguo de los conservados es el de las hermanas Aznar de Cintruénigo, datado en 1659, si bien la mayor parte pertenecen al siglo XVIII. Por lo general, se conservan en los santuarios, pero no faltan en las casas de los descendientes de las personas que fueron objeto de la curación o milagro.

## LOS PROTAGONISTAS Y LOS TEMAS

Entre los exvotos destacan los de índole particular y los de carácter colectivo. Caídas de todo tipo –en tierra, en un río– desahucios, naufragios, pestes, accidentes con armas y enfermedades variadas son los temas de los exvotos, también de los navarros. Los actores que intervienen en esas pinturas son variadísimos y no hay regla fija en cuanto a sexos, edades, oficios o dignidades. La pertenencia social a distintos estamentos se pone de manifiesto en los objetos de mobiliario y sobre todo en las vestimentas de los protagonistas y en la utilización del «don» en la inscripción. De los treinta que hemos podido catalogar, 18 pertenecen a niños, 6 a personas adultas, 3 a grupos colectivos y 3 a jóvenes. Con ello llevaba a dar un mensaje unificador ante la sociedad, al transmitir que todas las personas estaban sujetas a

Juan Miguel Martín de Ágreda y Serrano ante la Virgen de Araceli de Corella, 1678. Colección particular. Foto J. L. Larrión.



Diego Antonio Alonso, con hábito de dominico ante del Cristo de Belén de Estella en 1780. Parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella.

enfermedades, accidentes y para librarse de aquellas contingencias hacían falta valedores celestiales.

Como ha señalado Freedberg, el hecho de hacer una promesa a una imagen en momentos de desesperación, implicaba un compromiso, por una parte, y esperanzas, por otra, en una relación directa entre la solución del problema y la creación de una imagen.

El objeto principal de los exvotos era, sin duda, el agradecimiento, pero también dejar memoria y recuerdo del suceso, contribuyendo de ese modo a la fama del intercesor, generando emociones y reacciones en cuanto contemplasen el exvoto.

## NIÑOS CON HÁBITOS RELIGIOSOS Y AMULETOS

Dentro del conjunto merece destacarse, por su número, el grupo de niños con una importante presencia de dieciocho ejemplos. Ello se explica por la desprotección de aquel sector de la sociedad, en el que se daba una gran mortandad, lo que provocaba incertidumbre, angustia e impotencia y motivaba que los familiares buscasen el amparo en la protección divina, ofreciendo votos que en muchas ocasiones conllevaban el vestir con hábito o portar medallas y otros signos religiosos, así como costear el exvoto.

En el caso de los niños, encontramos algunos que visten como dominicos, trinitarios, franciscanos y mínimos o de san Francisco de Paula. El hábito se utilizaba como medio profiláctico o a raíz de una promesa realizada por sus padres, antes de su nacimiento para que el infante naciera sin problema, para que se lograra tras experiencias previas de mal parto o para que sanara de una determinada enfermedad, ya después de su nacimiento.

Respecto a los amuletos, es usual encontrarlos junto a cruces –a veces de las utilizadas para los exorcismos–, medallas religiosas, relicarios, evangelios, reglas de órdenes religiosas o cédulas de otro tipo. Su presencia tiene que ver mucho con la protección infantil y particularmente contra el mal de ojo. La condesa D'Aulnoy, en su *Relación del viaje de España* (1679-1680), lo explica como una especie de veneno que ciertos ojos tienen, que se descarga en la primera mirada. La técnica más difundida consistía en lograr que el aojador desviase la atención, pues su veneno se descargaría sin afectar al niño. Así, la mano de tejón, servía con sus múltiples pelillos para entretener al aojador, quien se vería preso en ellos, obligado a contarlos.

El más común de los amuletos es la campanilla, que alejaba los malos espíritus, y, en frecuencia, le sigue la garra de tejón engarzada en plata para defenderse del mal. También encontramos castañas, chupadores, higas,



perfumadores y cascabeles. La castaña también engastada en plata utilizada contra la erisipela, las hemorroides y el reumatismo, por lo que la llevaban niños y adultos. Al chupador de vidrio se le atribuía el preservar de las enfermedades de la vista y de las miradas dañadoras o mal de ojo. Las higas eran realizadas preferentemente y siguiendo a sus propiedades ya descritas por Plinio, en azabache, cristal o coral, en su defecto se sustituían por vidrio negro, pasta roja o hueso, respectivamente. Las conchas, al evocar las aguas donde se forman, participaban del simbolismo de la fecundidad propio del agua, las portaban los niños como protección y las mujeres para propiciar la concepción.

En cuanto al perfumador, hay que recordar que el uso de pomos o *pomanders* era una solución elegante y llamativa, no sólo como ornamento, sino también para los sentidos, pues su portador se beneficiaba de sus efectos aromáticos y a la vez se creía que preservaba contra enfermedades y males ajenos. Respecto a los cascabeles y sonajeros, hay que recordar que entretenían e identificaban a los niños, ejerciendo también como atributo profiláctico, transmitiéndoles fuerza y valor.

Otros amuletos de la infancia como los peces, mandíbulas, dientes y colmillos de animales o caballitos de mar disecados, no hemos localizado en los ejemplos navarros.

## **DOS EJEMPLOS EN CINTRUÉNIGO**

En Cintruénigo se conserva un exvoto de gran interés por la fecha y por la indumentaria que lucen sus protagonistas. Se trata de las hermanas María y Josefa Aznar, hijas de Martín Aznar y Margarita Vallés que, frontalmente, ocupan toda la composición. Entre ambas y en la zona superior aparece la Inmaculada Concepción. La fecha de 1699 que se viene dando no coincide con el tipo de vestimenta y joyas, ni con el estilo de la pintura. Los registros sacramentales no dejan duda alguna

para datar el exvoto en 1659, ya que el matrimonio de Martín Aznar y Margarita Vallés tuvo lugar en febrero y sus hijas María y Josefa nacieron en abril de 1646 y 1649, respectivamente. Los datos cuadran perfectamente con la edad de las retratadas, así como la pintura, que nos sitúa ante un artista que conocía las novedades del retrato cortesano y las modas en vestimenta, como evidencian sobre todo los verdugados que lucen las dos jóvenes, así como los escotes y joyas. Los Aznar o Aznárez arraigaron en Cintruénigo y se decían descendientes del lugar de Josa en el valle de Broto, en Huesca.

En una colección particular cirbonera se guarda un exvoto ofrecido por don Pedro Andrés Monreal de Sarria, en acción de gracias a la Purísima Concepción, por haberle salvado cuando cruzaba el río Alhama a caballo desde su finca de La Cebolluela, en junio de 1739. Se trata de una obra de José Eléizegui que trabajó para Cintruénigo por aquellas fechas para la casa de los Navascués.

## **POR TIERRAS DE LA RIBERA TUDELANA: EN EL YUGO DE ARGUEDAS, EL ROMERO DE CASCANTE Y ARACELI DE CORELLA**

El santuario de la Virgen del Yugo de Arguedas ha conservado un par de exvotos muy interesantes. El primero de ellos está datado en 1696 y representa el interior de una casa madrileña, la del arguedano don Esteban de Cegama, contador del rey, cuya mujer resultó sanada tras invocar a la Virgen del Yugo. La cama con dosel, el altar con su estrado, la recámara, las pinturas de la Soledad y los paisajes, a una con el retrato real y el espejo, son un excelente exponente de cómo eran los interiores de las casas de la corte en la época de Carlos II. El segundo, de 1719, está en relación con un cazador, al que se representa con la escopeta, disparando en el momento de explotar con el fuego que sale de la misma. El



Hermanas Aznar ante la Purísima Concepción de Cintruénigo, 1659. Parroquia de Cintruénigo. Foto J. L. Larrión.

atuendo del protagonista ha sido modificado, ya que no corresponde al de la fecha de la pintura.

La basílica del Romero de Cascante guarda dos exvotos y hasta no hace mucho también un tercero del que tenemos fotografía. El primero de los conservados pertenece a Sebastián de Baños y Manrique, vestido a la dieciochesca con su vistosa chupa y casaca roja, arrodillado ante la imagen de la Virgen.

Del retratado sabemos que era hijo de don Juan de Baños y Arellano y de doña Francisca Manrique y Almanza, que poseían la capilla de Santa Ubaldesca en la Merced de Corella. Pertenecía a una noble familia oriunda de Jaca. Don Sebastián fue familiar del Santo Oficio, rehabilitó la citada ejecutoria en 1776 y fue alcalde de Corella en 1797.

El segundo, datado en 1758, representa al niño Vicente Martín de Barazábal y Castejón,





vestido con el hábito de san Francisco de Paula que, como es sabido, tenían convento en Cascante. El exvoto desaparecido estaba dedicado a san Diego Alcalá, que gozó de popularidad en la ciudad. Con el santo se retrató a Juan José Remigio Jarauta, nacido el 3 de diciembre de 1699.

En la clausura de Araceli de Corella se conserva, muy maltratado, un curioso exvoto relativo a un acontecimiento ocurrido con la Virgen de Araceli en 1679 y nos habla de la popularidad de la imagen, al poco de su traslado a la ciudad, en 1674.

Conocemos otro exvoto a la Virgen de Araceli, en una colección particular, en este caso de un niño identificado como Juan Miguel Martín de Ágreda y Serrano, a sus veintidós meses de edad, con profusión de colgantes, en su mayor parte amuletos: perfumador, coral, garra de tejón, bolsa con el IHS, sonajero de cascabeles, higa y un relicario. El retratado fue bautizado el 1 de julio de 1676, lo que nos permite datar la pintura en mayo de 1678. El linaje de los Peralta dio varios alcaldes a Corella, así como hombres de armas.



### **CODÉS, MENDAVIA, ESTELLA, LERÍN, ARRÓNIZ, LUQUIN Y PITILLAS**

En la basílica de Codés debió de haber un sinnúmero de exvotos de los que únicamente conocemos el firmado por el pintor cascantino Diego Díaz del Valle, en 1793, que representa a una noble, doña María Luisa Acedo y González de Castejón, nacida en 1787 en Mirafuentes y casada con don Vicente de Eulate y Tobía (1771-1838), de la Real Compañía de Guardamarinas, señor de varios mayorazgos, capitán de fragata y teniente de navío de la Real Armada.

La parroquia estellesa de San Pedro de la Rúa guarda uno, seguramente procedente de Santo Domingo, que tiene como protagonista al niño Diego Antonio Alonso vestido de dominico. Como el niño nació en 1777, la pintura se deberá datar en 1779 o 1780. La imagen del Crucificado, en pequeño tamaño que aparece entre nubes a su derecha es el que se veneraba en la iglesia del Santo Sepulcro y más tarde pasó a San Pedro de la Rúa.

En el convento de Clarisas se guardaba un pequeño exvoto con un niño de corta edad

Gregorio Barbarin con la Virgen de Mendía en 1752. Colección particular [izda.].

Ramón de Goñi acosado por un oso y pidiendo la protección de san Ramón Nonato, 1743. Colección Íñigo Pérez de Rada [dcha.].

al lado de san Juan Bautista. Sobre su frontal blanco se dibujaban algunos elementos religiosos como una cruz y unos Evangelios y algunos amuletos, como unos cascabeles, una garra de tejón y un pequeño perfumador.

Curiosísimo es el conservado en la parroquia de Lerín, que narra lo ocurrido a un joven que cayó de la torre-campanario el día de la Virgen del Pilar de 1709. Semejante prodigio hizo que la fiesta del Pilar cobrase mayor empuje, si bien la citada advocación mariana poseía cofradía y retablo.

En Arróniz se conservan dos en la basílica de Mendía, uno del médico Agustín de Zearrote (1759), que recobró la salud tras estar desahuciado y otro de un joven vestido de carmelita, fechado en 1772. Una colección de la misma localidad conserva otro milagro obrado por la citada imagen mariana en la persona de Gregorio Barbarin, en un derrumbe de un edificio.

La colección de Íñigo Pérez de Rada guarda uno que relata la salvación milagrosa de don Ramón de Goñi, en Pitillas, en 1743, cuando iba a ser devorado por un oso y fue salvado invocando a san Ramón Nonato.

En el santuario de la Virgen de los Milagros y del Remedio de Luquin se conservan un par de exvotos pintados en lienzo, así como un fresco en el crucero en pintura moderna, que recuerda a otra anterior y el suceso recogido en una cartela en la que se informa del naufragio de 1794, evitado por la Virgen. El que representa al joven Benito Olibán, es de 1797, curado milagrosamente tras caer de una ventana. El segundo lienzo es más moderno, de 1840, con el retrato de Fidel Osés que obtuvo la salud gracias a la intercesión de la Virgen.

### **EN EL MUSEO DE NAVARRA Y LAS COMENDADORAS DE PUENTE LA REINA**

El Museo de Navarra guarda uno de los exvotos de más calidad de toda Navarra. Se trata de un san Francisco Javier que en su día atribuimos al pintor Pablo Rabiella, fallecido en 1719.

Las Comendadoras de Puente la Reina conservan una gran pintura de san Nicolás con los tres niños en un tino, acompañado de una niña vestida a la usanza del siglo XVIII, que sostiene con las manos una especie de corazón. De su cintura cuelgan unos evangelios en su funda, así como la campanilla y un chupador para espantar los malos espíritus y el mal de ojo, respectivamente.

Las mismas religiosas también tienen una curiosa pintura de san Vicente Ferrer, junto a una niña en actitud orante y arrodillada, ricamente ataviada.

### **EXVOTOS DE CARÁCTER COLECTIVO EN CAPARROSO Y SANGÜESA**

En la ermita de la Virgen del Soto de Caparroso se conserva una gran pintura rococó, que narra la salvación de muerte segura, en una barca a la deriva, de un grupo de paisanos en 1701. La pintura debió ser realizada, hacia 1775, por Andrés Mata que trabajó para el santuario por aquellas fechas.

La parroquia de Santa María de Sangüesa custodia dos exvotos, al parecer sufragados por el que fuera arzobispo de Burgos entre 1764 y 1791 e hijo de la localidad, José Javier Ramírez de Arellano. La autoría para Marcos Sasal de ambas pinturas no parece sostenerse, dado que este pintor estaba activo en 1842 y los lienzos son de las últimas décadas del siglo XVIII, a no ser que hubiese un pintor homónimo que fuese su padre. Es posible también que procediese a su restauración a mediados del siglo XIX. El primero de ellos, representa el milagro que hizo san Francisco Javier librando a la ciudad de la temible plaga de la langosta, por los años 1687 y 1688.

En el segundo se relata el milagro legendario de un caballero, que se salvó, merced a su invocación a la Virgen de Rocamador, de una muerte segura, pues, acorralado en el puente de la citada localidad, se lanzó al río para





Juana Polonia de Goñi en 1717 con un cinturón con amuletos. Santa Felicia de Labiano. Foto J. L. Caso. Diario de Navarra.



la Corriente deste Rio Aragon que Venia mui fuera demadre e  
uiendose visto todos en euidente peligro de ahogarse fue Dios  
inuocaron en la zozobra con fe viuia sucedio





is habet

el Barco en que passaba devuelta del campo  
Seruido de que ninguno de llos pereciese  
este caso Viernes a tarde 8 de Abril del año 1701  
de la Virgen

Milagro de la barca de 1701 en la ermita de la Virgen del Soto de Caparroso, c. 1775. Foto J. L. Larión.



Exvoto a la Virgen de Rocamador en Santa María de Sangüesa, último tercio del siglo XVIII. Foto J. L. Larión.





evitar ser apresado, momento en el que intercedió la Virgen salvándole la vida.

### UN GRAN CONJUNTO EN LA BASÍLICA DE SANTA FELICIA DE LABIANO

Sin duda, es en la basílica de Santa Felicia de Labiano donde más exvotos pintados se conservan de la Comunidad Foral. Las estampas de la santa la proclamaban como «*prodigiosa para curar accidentes habituales, especialmente tumores fríos o lamparones*».

El primero de ellos, fechado en 1717, representa a la niña Juana Polonia de Goñi, con un pajarito en la mano. Es de ejecución popular y la representa de pie vestida con larga saya y babador sobre el que destacan una cruz y un relicario, junto a tres amuletos. El segundo presenta a un niño vestido de trinitario, que sostiene una rosa en la mano, en una estancia con el cortinaje recogido. Se trata de Manuel Marzo vestido de religioso y se fecha en 1732, aunque sospechamos seriamente que en la restauración, a que ha sido sometido, se ha repintado en parte y la fecha del 3 se ha rehecho como 5, debiendo poner 1752, algo que se aviene mucho mejor con la cartela rococó.

El tercero muestra al niño Juan Martín Andrés, hijo de Juan Antonio Andrés, también revestido con hábito y con una cardelina en la mano. Se fecha en el año en 1739. No hay duda de que se trata de un retrato de corta edad del escultor que se hizo cargo, entre otras obras, del retablo de la capilla de la Virgen del Camino. El cuarto representa a la niña María Antonia Cuadrado, de Muniain, ricamente vestida, acompañada de decoración floral, tanto en la enmarcación, como en la composición propiamente dicha. Se fecha en 1761. El quinto, fechado en 1775, presenta



Juan Martín Andrés, vestido de trinitario, en 1739. Santa Felicia de Labiano. Foto Jesús Caso. Diario de Navarra.

de cuerpo entero a la joven Felicianita Belumbrales, acompañada del emblema de la orden del Carmen. El sexto es un retrato de cuerpo entero del niño Fermín Setuain y es obra ya decimonónica muy interesante, por pertenecer ya a una época en la que la fotografía se fue haciendo con la clientela del género de los exvotos. El séptimo y último sin fechar, pero realizado en el siglo XVIII, es un retrato de la niña María Bernarda Fernández que viste una especie de sayal franciscano con el típico cordón de nudos de la citada orden religiosa.

### BIBLIOGRAFÍA

- COBO DELGADO, G., *Una imagen por gratitud: Exvotos de niños en la España del siglo XVIII*, [https://www.academia.edu/26984465/Una\\_imagen\\_por\\_gratitud\\_Exvotos\\_de\\_niños\\_en\\_la\\_España\\_del\\_siglo\\_xviii](https://www.academia.edu/26984465/Una_imagen_por_gratitud_Exvotos_de_niños_en_la_España_del_siglo_xviii)
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Exvotos, una religiosidad perdida», *Diario de Navarra*, 3-III-2017, pp. 64-65.





IMPRESSVM XVIII KALENDAS SEPTEMBRIS  
ANNO DOMINI MMXXII  
IN FESTO ASSVMPTIONIS  
SACRATISSIMAE DEI GENTRICIS MARIAE

L. D. V. Q. M.

**Ricardo Fernández Gracia** es profesor titular de Historia del Arte y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. Ha sido director del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra y, actualmente, dirige la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Su investigación se centra en cinco áreas: iconografía, promoción de las artes, patrimonio histórico-artístico navarro, Juan de Palafox y grabado. Es autor de treinta y seis monografías, figura como coordinador en diecisiete obras colectivas y ha comisariado diez exposiciones nacionales e internacionales. Formó parte del Consejo Navarro de Cultura (1999-2015) y de la Comisión Nacional del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa. En 2012 se le concedió la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y, en 2015, fue nombrado *Ciudadano distinguido de la ciudad de Puebla* y recibió la *Clavis Palafoxianum*. Es fundador del Ateneo Navarro y pertenece al Consejo de la Biblioteca Palafoxiana.

**Pilar Andueza Unanua**, licenciada en Geografía e Historia y doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Navarra, es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de La Rioja. Sus estudios se centran en la arquitectura nobiliaria y sus promotores, así como en el espacio doméstico hispano. Muy relacionado con ello, el análisis de la cultura material y el consumo suntuario de las élites durante el Antiguo Régimen forma también parte de sus investigaciones, cuyos resultados ha dado a conocer a través de numerosas publicaciones, congresos y conferencias. Ligada siempre a la catalogación, valoración y protección de los bienes culturales, como lo atestiguan su docencia, la elaboración de informes técnicos y su participación en diversos proyectos y contratos con la Administración pública, en los últimos años se ha incorporado también al estudio de la historia de la conservación y la restauración del patrimonio histórico-artístico.

**Carmen Jusué Simonena** es doctora en Historia por la Universidad de Navarra. Cuenta además con un máster en Dirección y Gestión pública y otro en Calidad en la Gestión de Centros Universitarios. Profesora titular de Universidad acreditada por ANECA. Técnico superior del Gobierno de Navarra, ha sido responsable de Bibliotecas y de Publicaciones en el mismo. Actualmente es directora de UNED Pamplona. Sus líneas de investigación se han centrado en Arqueología Medieval en Navarra, Etnografía, Patrimonio navarro y Camino de Santiago, que han dado lugar a la publicación de más de 120 artículos en ediciones periódicas y más de una docena de libros. Colaboradora habitual en las páginas de Cultura de *Diario de Navarra*, forma parte de numerosas entidades científicas y culturales. Asimismo, ha participado en obras de varios volúmenes como *Gran Atlas de Navarra*, *La Catedral de Pamplona* o *Gran Enciclopedia Navarra* de la que fue redactora jefe.



