

# Emblemática y arte efímero en el primer tercio del siglo XIX en Navarra: entre la pervivencia, la renovación y la decadencia

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ\*

Significa A. Bonet que “a partir de la *nación dividida*, tal como calificó Hegel a la sociedad de principios del siglo XIX, la fiesta urbana se hace imposible”<sup>1</sup>. Quiere con ello aludir al sentido epigonal que ofrece el arte efímero decimonónico, que sin desaparecer completamente adquiere otras dimensiones y resulta en gran parte anacrónico al no poder liberarse de ciertos modelos tradicionales. La arquitectura efímera sigue estando presente en las celebraciones regias, es decir, en el arte oficial: enormes máquinas funerarias se erigen como catafalcos para presidir en el interior del templo las ceremonias de exequias reales, y monumentales arcos de triunfo transfiguran la arquitectura urbana con motivo de las entradas de los monarcas; pero aparecen cada vez más como planteamientos residuales de una tradición que ya ha perdido su sentido<sup>2</sup>.

De igual forma, la cultura simbólica plasmada en emblemas y jeroglíficos, que en el barroco adquirió categoría de lenguaje público, pierde progresivamente su sentido a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la

\* Universidad de Navarra.

<sup>1</sup> BONET CORREA, Antonio, “La última arquitectura efímera del Antiguo Régimen”, *Los ornatos públicos de Madrid en la coronación de Carlos IV*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 10.

<sup>2</sup> Así lo constata TOAJAS ROGER, María Ángeles, “La ciudad transfigurada. Ideas y proyectos para obras efímeras en Madrid (siglos XVII-XIX)”, *Las propuestas para un Madrid soñado: de Teixeira a Castro*, Madrid, 1992, p. 118.

mentalidad racional y el valor del conocimiento experimental modifiquen tal estructura de pensamiento; el juego de ingenio, el mensaje oculto cuyo verdadero significado se encuentra tan sólo al alcance de un pequeño grupo capaz de descifrarlo, deja de tener vigencia en un período en el que se imponen las ideas de validez universal, claras y concisas<sup>3</sup>. Ya el padre Sarmiento, además de afirmar que los jeroglíficos “sólo se admiran hoy porque no se entienden y se admiraban al principio aunque no todos los entendían”, era de la opinión de que “ni las representaciones deben ser enigmáticas ni se deben reducir a geroglíficos sus adornos”<sup>4</sup>. En la misma línea se manifestaba en 1821 el autor de un proyecto para el monumento al Dos de Mayo al escribir que “el pueblo felizmente ignora y ha ignorado siempre esa filosofía emblemática y jeroglífica... el idioma de los monumentos no es una germanía exclusiva, sino una lengua universal y, por decirlo así, óptica y gestilocua, que no reconoce ideas compuestas”<sup>5</sup>. Aunque el aparato retórico propio del arte oficial se mantendrá de forma residual, la obviedad de los contenidos y formas alegóricas en el languideciente arte efímero del siglo XIX muestran hasta qué punto en este momento resulta vacuo y vacío<sup>6</sup>.

En este marco de aparente crisis o decadencia del efímero, Navarra se acomoda a las pautas generales de comportamiento con el correspondiente retraso de un centro periférico; las exequias y visitas reales del primer tercio del siglo XIX ponen de manifiesto la transformación de usos y costumbres, revisión de anteriores formas de actuación y adopción de nuevos modelos. Hemos seleccionado para nuestro estudio tres momentos diferentes del reinado de Fernando VII, cuyo recorrido nos permitirá comprobar a qué pautas obedecen en cada uno de ellos las obras de arquitectura efímera y las imágenes que incorporaban.

## 1. LA PERVIVENCIA DEL CEREMONIAL BARROCO: LAS EXEQUIAS REALES DE 1819

La modificación de la etiqueta funeraria que se produjo en el siglo XIX significó la desaparición del ritual que acompañaba la muerte del rey desde hacía casi tres siglos y, en consecuencia, de la cultura simbólica. En Navarra sin embargo el ceremonial barroco mantuvo plena vigencia pese al cambio de centuria, sin apenas cambios sustanciales.

<sup>3</sup> Significa al respecto José Miguel Morales Folguera que “en el siglo XVIII el uso de esta cultura hermética siguió estando vigente, especialmente en el adorno de las obras efímeras, que se erigían con motivo de las exequias, entradas y coronaciones reales, aunque su nivel de credibilidad estaba ya bajo mínimos, reduciéndose su utilidad a fines lúdicos y decorativos, así como a juegos intelectuales y entretenimientos de sus creadores”. A su juicio, diversos factores contribuyen a esta decadencia de la emblemática, como el desarrollo de la ciencia, que llegó a demostrar la falsedad de muchas de las bases sobre las que se cimentaban los emblemas, y el indiscriminado uso que se hizo de éstos. MORALES FOLGUERA, José Miguel, “El fin de una época. Iconografía de la fiesta bajo dos reinados: Carlos III y Carlos IV”, *España festejante. El siglo XVIII* (ed. Margarita Torrión), Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, p. 533.

<sup>4</sup> BONET CORREA, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990, p. 18.

<sup>5</sup> VARELA, Javier, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990, p. 185.

<sup>6</sup> TOAJAS ROGER, María Ángeles, *op. cit.*, p. 109.

El año 1819 fue particularmente trágico para la dinastía borbónica reinante en España, pues en el espacio de un mes se celebraron los funerales por tres de sus miembros: la reina María Isabel de Braganza, esposa de Fernando VII, y los padres de éste, María Luisa de Borbón y Carlos IV. En todos ellos, la llegada de las misivas oficiales y los decretos que anunciaban la muerte del monarca puso en marcha de inmediato el complicado mecanismo de la burocracia de la época, iniciándose todas las gestiones necesarias para dar cumplimiento a las exigencias del duelo. La pieza más destacada de todo este engranaje sigue siendo el túmulo o catafalco, que en el escenario catedralicio se convierte en punto de referencia, epicentro en torno al cual gira el drama teatral de las exequias; en él, el monarca se hace presente a sus súbditos por medio de los símbolos que lo representan.

### 1.1. El catafalco o la continuidad de la tipología turriforme

En el siglo XIX el túmulo, si bien muestra su preferencia por el obelisco y la pirámide truncada, no obedece ya a un prototipo determinado, de manera que el mismo tipo de arquitectura sirve tanto para conmemorar las exequias de una reina como la exaltación de los héroes y mártires de la patria. Navarra constituye una de las excepciones, dado que no existe, a nivel de estructura funeraria, el más mínimo indicio de renovación con respecto a la disposición turriforme de los catafalcos dieciochescos, circunstancia que ya se había puesto de manifiesto en los funerales de Carlos III celebrados en 1789<sup>7</sup>.

El 1 de enero de 1819 se recibió la carta firmada por el rey Fernando VII en la que comunicaba a la ciudad el fallecimiento de su esposa María Isabel de Braganza. Rápidamente se iniciaron los preparativos para la colocación del túmulo, mas al haber desaparecido el antiguo, se acordó que el secretario buscara el diseño y explicación sobre la manera de componerlo que todavía se conservaban, y que muy probablemente se trataban de los elaborados en 1766 por el maestro carpintero José Antonio Huici<sup>8</sup> (Fig. 1). A su vez, el Regimiento informó de la necesidad de construir un capelardente de nueva planta al virrey, quien al tener conocimiento del hecho manifestó su deseo de saber “qué tiempo llevaría el construirlo de cinco cuerpos como era estilo, y cuánto tiempo de menor mole”, dato que resultaba imprescindible para determinar el día de las exequias.

<sup>7</sup> En efecto, en algunas capitales se instauró en 1789 un tipo de catafalco que reflejaba un nuevo sentido del monumento efímero, en el que desaparecía la articulación en pisos decrecientes y la decoración barroca era sustituida por elementos más afines a la estética neoclásica, a la vez que se eliminaban los jeroglíficos, símbolos y emblemas; es el caso de Madrid, Barcelona, Sevilla y Cádiz. Sin embargo, en el resto de la geografía española se mantiene una concepción arquitectónica muy retardataria, heredera directa de modelos barrocos, tal y como sucede en Murcia, Mallorca y Santander. SOTO CABA, María Victoria, *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1991, pp. 339-353. El catafalco de la catedral de Pamplona debe inscribirse en esta última corriente, y en ella se mantiene en el siglo XIX sin que puedan apreciarse atisbos de cambio.

<sup>8</sup> El 26 de agosto de 1766, a la conclusión de los funerales de Isabel de Farnesio, el maestro carpintero José Antonio Huici realizó un diseño del catafalco acompañado de su explicación “a fin de que cualquiera Maestro Carpintero con facilidad lo pueda poner y tenga la más puntual noticia del modo en que se plantifica, velas y achas que se emplean en él, de la manera que se enluta, pone el púlpito, y espacio que se deja para los responsos y demás que corresponde a tan serio acto”. AZANZA LÓPEZ, José Javier, *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 281.

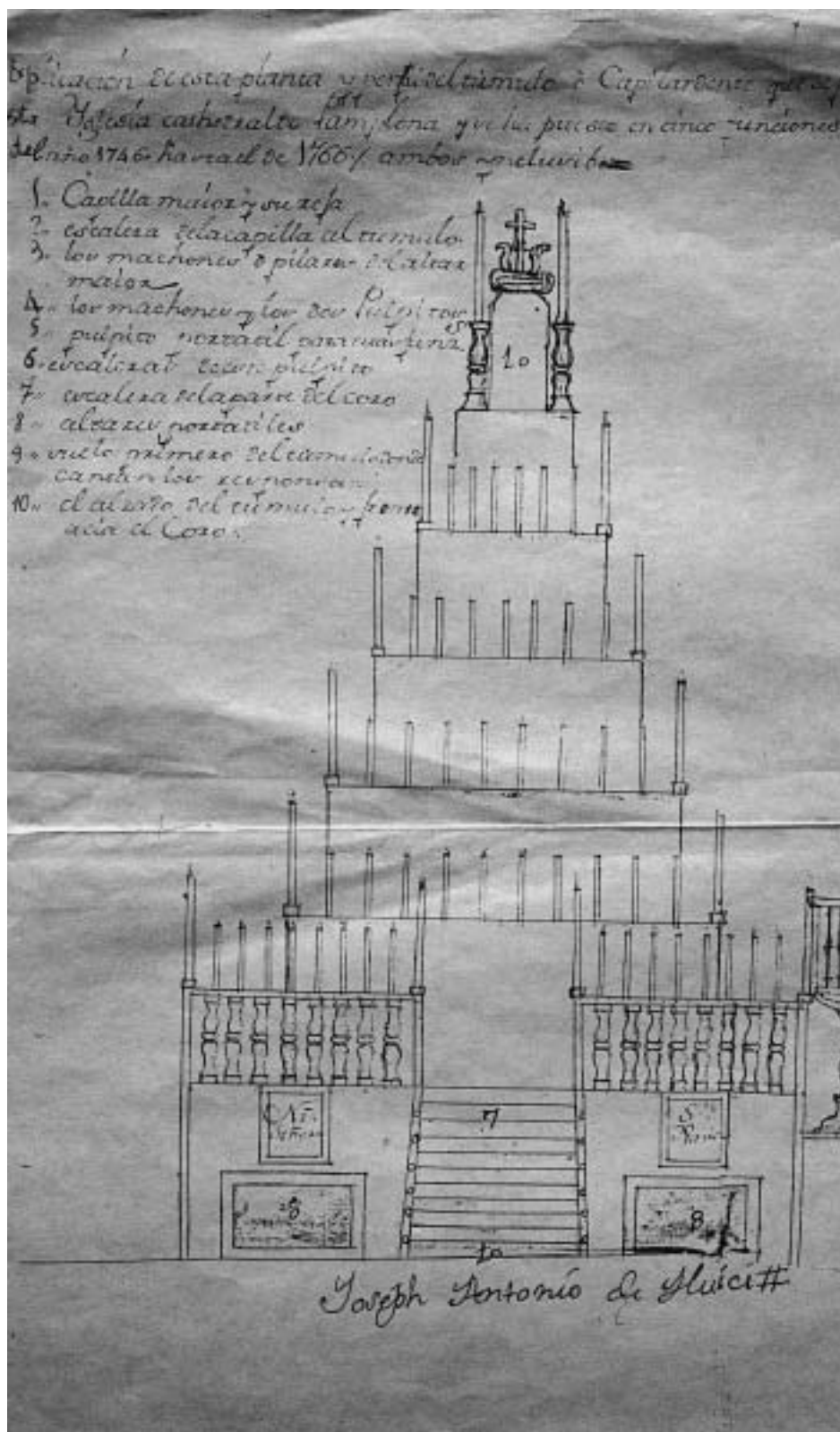


Fig. 1. José Antonio Huici. Diseño del catafalco real de Pamplona (1766)

A la vista del plan, el carpintero de la ciudad y maestro de obras de la catedral Francisco Cruz de Aramburu, estimó en cinco o seis días el tiempo que tardaría en componerlo, labor en la que contó con la ayuda de Roque Jacinto Arteaga, maestro de obras del Ayuntamiento. Finalmente las exequias tuvieron lugar entre los días 18 y 20 de enero, por lo que quizás se produjera un retraso en la ejecución del mismo.

Los gastos de la construcción del capelardente corrieron por cuenta del Regimiento de la ciudad, ascendiendo su coste total a 2.473 reales. El túmulo imitaba en todo al del siglo XVIII, aunque al parecer constaba de un cuerpo menos, lo cual significaba también una disminución en la altura de la máquina, que tan sólo alcanzaba los 40 pies (12,2 metros), frente a los 67 pies (20,5 metros) de anteriores cenotafios. Estaba formado por basamento, cuatro cuerpos y la tumba real, sobre la que se disponía una corona “que se construyó de nuevo, por no haberla en la Casa del Ayuntamiento”. 28 hachas y 240 velas de cera amarilla proporcionaban iluminación a la máquina funeraria, en tanto que telas y bayetas, coronas y calaveras, e incluso jeroglíficos, se rescataron de exequias anteriores y se emplearon en la decoración del catafalco. Éste mantenía en consecuencia su estructura turriforme, así como su concepción barroca en el ornato. La descripción del túmulo en el relato de exequias pone de manifiesto la perpetuación del lenguaje y del ceremonial funerario de siglos pasados en las primeras décadas del siglo XIX en una ciudad de segundo orden como Pamplona:

A los pocos días se vio erigido en el punto céntrico de la Iglesia Catedral un alzado y pavoroso Panteón, que cuasi frizando con las altas bóvedas de este Santo Templo, fue admiración de los que supieron la brevedad del tiempo, en que se construyó. Su mole colosal contaba hasta cinco cuerpos; su base ocupaba todo el espacioso ámbito, que medía desde uno al otro Púlpito, y de estos a las rejas del presbiterio: dos anchurosas escalas abrían el ascenso o subida al primer pavimento, colocadas en los frentes contrapuestos a la capilla mayor, y del coro. Orlaba y defendía los extremos de su diámetro por sus cuatro costados un agraciado balaustre, que daba vista a los cuatro restantes tramos que iban estrechándose proporcionalmente, formando una hermosa figura piramidal. Las negras bayetas que cubrían toda esta máquina, los sepulcrales emblemas de que estaba sembrada, los bellos geroglíficos y metros alusivos a los conceptos que expresaban, y el número infinito de luminosas antorchas y achas de amarilla cera, que en trémula agitación ardían alrededor, y en todos los puntos del Catafalco inspiraban a un tiempo mismo el pavor, la ternura, el respeto y las lágrimas. Todo era tétrico, austero y horroroso, pero lo que más conmovía la piedad, y enternecía el sentimiento era la regia Tumba, que colocada a la cabeza de la pirámide representaba el fúnebre lecho, en que yacía el yerto cadáver de nuestra Soberana. Urna, que al través de verse esmaltada de galones de oro, sosteniendo fastuosas almohadas, Corona y Manto Real, descubría su duelo en un paño de terciopelo negro, que hiriendo sensiblemente la vista de los que sumidos en el dolor la elevaban hasta la altura en que descollaba, infundía respetuoso silencio, pávido acatamiento, y llanto de ternura y de desconsuelo, como que recordaba misteriosamente nuestro común infortunio, y desolación<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> *Parentación y Afectuoso Sentimiento que la M.N. y M.L. Ciudad de Pamplona, cabeza del Fidelísimo Reino de Navarra consagró a la memoria de la Señora Doña Isabel Francisca Braganza y Borbón, Rei-*

Una vez finalizadas las exequias, el propio Francisco Cruz de Aramburu fue el encargado de desmontarlo y almacenarlo en una de las aulas de los Estudios de Latinidad que la Ciudad poseía en la calle de la Calderería. Mas no permaneció en ella por mucho tiempo, pues ni siquiera había transcurrido un mes cuando tuvo que ser armado de nuevo con motivo de la celebración de los funerales por el alma de la reina María Luisa de Borbón, madre de Fernando VII. Las exequias del Regimiento se celebraron los días 14 y 15 de febrero, y la composición del catafalco volvió a recaer en Francisco Cruz de Aramburu, quien en esta ocasión no tuvo tiempo de desarmarlo, pues cuatro días más tarde dieron principio las honras fúnebres por el alma de Carlos IV. La documentación de la época significa que las dos últimas exequias “fueron en todo igual a las anteriores”, de manera que en ambas se observó el mismo protocolo que en las exequias de María Isabel de Braganza.

A la conclusión de los funerales de Carlos IV, el 26 de febrero de 1819, Francisco Cruz de Aramburu redactó una detallada explicación para armar en lo sucesivo el catafalco real<sup>10</sup>. El maestro daba principio a su informe dejando constancia de su autoría y responsabilidad en el diseño y composición del túmulo en las exequias precedentes<sup>11</sup>, para proceder a continuación a indicar la manera en que debía armarse la máquina funeraria. La primera labor consistía en trasladar y armar, en el refectorio de la catedral, los siete caballetes que descansaban sobre el pavimento de piedra; todos ellos llevaban numeración romana y formaban un cuadrado de veinticinco pies de lado –7,5 metros– que servía de soporte a la máquina funeraria. Sobre este basamento se levantaban los cuatro cuerpos, los dos primeros formados por cuatro caballetes, y los dos restantes por tres caballetes cada uno, cuyas testas miraban alternativamente hacia el altar mayor y al coro, y hacia las capillas de San José y de San Gregorio. Coronaba la estructura un quinto cuerpo que en realidad era la tumba o urna funeraria, cuyas piezas se armaban “in situ” después de haberse colocado el manto real que cubría los frentes del cuarto cuerpo. Encima de la urna se disponía una al-

*na de las Españas, en las magestuosas exequias que con fúnebre pompa celebró en su Iglesia Catedral en los días 19 y 20 del mes de Enero del año 1819, escritas por el Lic. D. Xavier María de Arvizu y Echeverría, Abogado de los Reales Tribunales, e Individuo del Real Colegio de la misma Ciudad.* Pamplona, Imprenta de Longás, 1819, pp. 13-15.

<sup>10</sup> Archivo Municipal de Pamplona (AMP). Negociado de Asuntos Regios. Sección de Exequias Reales. Legajo 4, nº 23. Año 1819. *Explicación y modo de armar el túmulo y Capilla ardiente en la Santa Iglesia Catedral de Pamplona para las Exequias de personas Reales, formado por D. Francisco Cruz de Aramburu.* Pamplona, 26 de febrero de 1819.

<sup>11</sup> En efecto, el encabezado de la explicación decía así: “Explicación por menor para armar en lo sucesivo el catafalco o Real Túmulo que a espensas de la ciudad executé para las Reales Exequias que se celebraron en la Santa Yglesia Catedral en los Días diez y ocho, Diez y Nuebe, y Veinte de Enero de mil ochocientos diez y nueve por muerte de la Reina Nuestra Señora Doña Maria Ysabel de Braganza y Borbón (que en Paz descanse), cuyo Túmulo bolbí a armarlo de orden de la misma ciudad para las nuevas exequias de la Reina Madre Doña Maria Luisa de Borbon (que tambien en Paz haia), las que se celebraron en los dias Doze, Treze, Catorze y Quince de febrero del mismo año. El qual aparato fúnebre no se desarmó hasta celebrar las Exequias del Monarca Padre el Señor Don Carlos IV de Borbon (que en Paz descanse) cuyas funciones se celebraron en los dias Diez y nueve, Veinte, Veinte y uno y Veinte y dos del mismo mes y año, cuya esplicacion la hago de orden de esta M.N. y M.L. Ciudad”.

mohada negra que se sacaba de la sacristía mayor, y sobre ésta descansaban los atributos del poder, la corona real y el cetro si las exequias correspondían al monarca, y la corona tan sólo si se trataba de reina; ambos se custodiaban en la casa consistorial.

A la altura del primer cuerpo, en el lado de la epístola, quedaba el púlpito portátil, desde el que el ministro pronunciaba la oración fúnebre por el alma del difunto. Se accedía al mismo a través de una escalera de cuatro gradas con su barandilla que partía de la grada de piedra al pie del enrejado de la capilla mayor; mas si el encargado de predicar la oración fúnebre era un canónigo de la catedral, debía colocarse una escalera de cuatro gradas que comunicase directamente el túmulo con el púlpito “porque así es costumbre y corresponde”. De igual forma, se disponían dos altares laterales en el frente del túmulo, dejando en el centro la escalera principal por la que subían las comunidades religiosas a cantar sus responsos; en su composición se empleaban dos mesas grandes del mismo tamaño que cedía la catedral y quedaban cubiertas por el frontal negro del altar de los Reyes de la capilla mayor y por un segundo frontal que proporcionaba el sacristán mayor. Completaban el altar sendos cuadros que colgaban de la barandilla del primer cuerpo, dedicados a Nuestra Señora el del lado de la epístola, y a San Francisco Javier el del evangelio; ambos se hallaban en la contaduría de la propia catedral.

Los altares laterales, cuya presencia quedaba testimoniada ya en los catafalcos del siglo XVI, resultaban imprescindibles en la ceremonia de exequias, puesto que al celebrarse la misa mayor en el altar principal del presbiterio, las autoridades no podían seguirla al interponerse el túmulo en el espacio del crucero, y atendían así a la de su respectivo altar colateral<sup>12</sup>.

No faltaban tampoco en el condicionado de Francisco Cruz de Aramburu las referencias a los elementos que decoraban la estructura fúnebre, como las bayetas que colgaban en cada uno de los cuerpos, el manto real dispuesto en el cuarto cuerpo o el esqueleto de lienzo que cubría la testera de la tumba, mirando hacia el coro. Aludía igualmente a las calaveras de lienzo y coronas de papel que se disponían en los tres cuerpos superiores, en tanto que el primero quedaba reservado a los jeroglíficos. Otras capítulas hacían referencia a los bancos y candeleros que se traían de los conventos de San Agustín, el Carmen Calzado, Carmelitas Descalzos y Agustinas Recoletas, de la parroquia de San Saturnino, de la capilla de San Fermín y de la casa consistorial; a las alfombras y tapices que se colocaban a los lados del capelardente por las señoras y vecinas que concurrían a las exequias; y a la cera que ardía tanto en el

<sup>12</sup> Así quedaba recogido en la relación de exequias celebradas por el Consejo Real en enero de 1789 en memoria de Carlos III: “A los colaterales se ostentaban los dos Altares Real, y del Consejo, para que éste con S. Exc. El Sr. Virrey, demás Tribunales, y acompañamiento, pudiesen oír misa el día 14 respecto que la Mayor, celebrándose en el Altar principal del Presbiterio, no podía oírse, ni percebirse sino a son de campana, por la soberbia anchura, y elevación del Real Túmulo”. *Descripción de las solemnes Reales Exequias, con que el Supremo Consejo de Navarra manifestó su sentimiento en la muerte de nuestro Augusto Monarca el Señor Rey Don Carlos III, acaecida la mañana del día 14 de Diciembre de 1788*. En Pamplona: En la Imprenta de la Viuda de Ezquerro, Impresora del Real, y Supremo Consejo de Navarra, pp. 22-23.

túmulo como en los altares de la catedral, entre los que adquiriría especial relevancia el altar mayor o de los Reyes<sup>13</sup>.

En definitiva, tanto la descripción de relato de exequias de María Isabel de Braganza, como la explicación redactada por Francisco Cruz de Aramburu, coinciden a la hora de ofrecer la imagen de un catafalco turriforme estructurado en cuerpos decrecientes que responde a los presupuestos de las exequias del siglo XVIII, los cuales sirvieron sin duda como modelo a la hora de confeccionar el diseño del túmulo decimonónico; en absoluto apreciamos la renovación y actualización de la máquina funeraria conforme al nuevo gusto impuesto por el neoclasicismo, pese a lo avanzado de las fechas.

## 1.2. Los jeroglíficos o el arraigo de la cultura simbólica

Al igual que significáramos para la tipología del catafalco, las exequias de Carlos III a finales del siglo XVIII suponen también en determinadas ciudades un punto de inflexión en lo que al programa iconográfico respecta. Las honras fúnebres del monarca, en particular las sufragadas por las sociedades económicas, juntas de comercio e instituciones similares próximas a los círculos ilustrados, son fiel exponente de las actitudes de una “elite” que procura desterrar de la ceremonia toda referencia macabra. En ellas, esqueletos y calaveras desaparecen casi por completo, siendo suplantados por elementos más abstractos como coronas de ciprés, vasos y urnas funerarias, y motivos similares: “La muerte es sólo horrorosa en la opinión del pueblo insensato”, significaba un artículo recogido en la prensa de la época que muestra bien a las claras el cambio de mentalidad que se estaba operando. De esta manera, los jeroglíficos van perdiendo fuerza en beneficio de un nuevo tipo de decoración que incorpora los principales acontecimientos de la vida del monarca<sup>14</sup>. Sus virtudes cristianas, aun sin llegar a desaparecer del todo, son acompañadas por las virtudes sociales encaminadas a la glorificación terrena del difunto, como puede comprobarse en el túmulo erigido por el ayuntamiento de Sevilla, en el obelisco levantado a expensas de la

<sup>13</sup> El túmulo contaba con 106 velas de quince onzas, 28 achas de un pábilo y 138 velas de tres cuarterones, ocho de las cuales quedaban reservadas para los dos altares portátiles. Por su parte, al altar mayor estaban destinadas 12 velas de quince onzas y seis achas de mayor tamaño que las anteriores, en tanto que 56 velas de tres cuarterones se distribuían por los altares de las capillas catedralicias. Las velas del túmulo eran devueltas al Regimiento, en tanto que las de los altares quedaban en posesión de la catedral.

<sup>14</sup> La pérdida de inteligibilidad de lo emblemático y, en consecuencia, su ineficacia didáctica, habían quedado ya de manifiesto en las exequias de Luis XV celebradas en Sevilla en 1774, como se observa en la descripción del catafalco recogida en la relación de exequias: “... no se quiso que en él, ni en las demás partes del templo donde havia de servir, se pusiese como hasta aqui ha solido acostumbrarse, los repetidos cartelones, en que forzadas las Musas (casi siempre a despecho suyo), solían prorumpir en fastidiosos equívocos, retruécanos, emblemas y acrósticos, anagramas, crónicos numerables y literales y semejantes bagatelas ya Latinas, ya Castellanas que sobre no ser para el común de los inteligentes y desdeñarse mucho de su objeto, eran mas facilmente prueba demostrativa de la miseria y escasez del gusto, que indicio de talento de los que las hacían, ni del dolor de los que las costeaban”. SOTO CABA, María Victoria, “Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del barroco”, *Fragments. Centenario de Carlos III*, nº 12-14, 1988, p. 133.



Junta de Comercio de Barcelona, o en el monumento funerario del monarca en La Coruña<sup>15</sup>.

Nada de esto acontece en Pamplona, donde se mantiene inquebrantable la inercia del pasado y la tradición emblemática sigue brillando en todo su esplendor; de hecho, significa la relación de exequias de Carlos III que lo que más llamó la atención en el catafalco erigido en la catedral eran sus “ingeniosos Geroglíficos, que deleytaban el entendimiento”<sup>16</sup>. Los jeroglíficos carolinos vuelven a incidir en los aspectos emblemáticos de exequias anteriores, que sin duda comenzaban a resultar ya anacrónicos en el Siglo de las Luces; como significa J. Gállego, “los jeroglíficos que Pamplona dedica al túmulo de Carlos III, vela que se apaga, cordero amenazado, guadaña entrelazada de laureles, brazo armado de espada, árbol abatido, cisne cantarín, león mordido por sierpe o instrumentos musicales colgando de las ramas de un río, no babilónico esta vez (el Arga), no hubieran asombrado dos siglos antes en su estilo vulgarmente alciatesco”<sup>17</sup>. En definitiva, el caso de Pamplona constituye un buen ejemplo de la aseveración de J. Varela: “En las exequias de provincias, sobre todo, y en las organizadas por instituciones que siempre gustan de ostentar añeja erudición, el viejo estilo sigue gozando al final de su trayectoria de una excelente salud”<sup>18</sup>.

¿Y qué ocurre en las exequias del siglo XIX? Ciertamente, resulta posible comprobar en las honras fúnebres decimonónicas un lento pero progresivo declinar del género emblemático, que conducirá a la definitiva desaparición de los jeroglíficos en los catafalcos reales.

Todavía estos juegos de ingenio y agudeza mantuvieron su pujanza en los funerales de la reina María Isabel de Braganza en 1819, aunque ya se aprecian atisbos de cambio. Al igual que sucediera en las exequias dieciochescas, el Regimiento de la ciudad confió a un mentor la elaboración de los jeroglíficos destinados al túmulo, cometido que recayó en Berenguel Daoiz. Sin embargo, con posterioridad se encontraron los que habían servido en funerales anteriores, y por considerarlos válidos para la ocasión se suspendió la composición de nuevos emblemas, tal y como refiere la documentación:

<sup>15</sup> En el túmulo sevillano quedaban recogidos estos cuatro hechos: el primero era el apoyo al misterio de la Inmaculada Concepción y la creación de la orden de Carlos III; el segundo, la protección de las artes y las letras; el tercero presentaba al monarca como pacificador entre las potencias europeas, y en el cuarto aparecía como amparo del comercio y promotor de la felicidad pública. Por su parte, la Junta de Comercio de Barcelona conmemoró en su obelisco los beneficios recibidos por el rey: en una de sus caras se representaba una matrona, la propia junta, acompañada por la Industria y la Felicidad Pública, recogiendo de manos de Carlos III las ordenanzas de la corporación; las Nobles Artes, la Razón, la Equidad y la Magnificencia, simbolizadas también por sendas matronas, aparecían en los restantes lados del monumento. Y en La Coruña, las inscripciones que adornaban el cenotafio y las columnas de la colegiata de Santa María del Campo, no sólo aludían a las virtudes cristianas del monarca difunto, sino también a los hechos memorables de su vida como refrendo y exaltación de su política. VARELA, Javier, *op. cit.*, pp. 160-162. BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda, *Exequias reales en la Galicia del Antiguo Régimen. Poder ritual y arte efímero*, Vigo, Servicio de Publicaciones da Universidades de Vigo, 1997, p. 127.

<sup>16</sup> AZANZA LÓPEZ, José Javier, “Del libro de emblemas al ceremonial funerario: la emblemática como fuente de inspiración en las exequias de Carlos III en Pamplona”, *Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, vol. 2 (Ed. Víctor Mínguez), Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000, pp. 551-586.

<sup>17</sup> GÁLLEGO, Julián, “Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria”, *Goya*, nº 187-188, 1985, p. 122.

<sup>18</sup> VARELA, Javier, *op. cit.*, p. 154.

Se vieron barios geroglíficos que se hallaron guardados en la Casa de Ayuntamiento de anteriores exequias, y por haber muchos de ellos análogos a la circunstancia actual, se dispuso que no se hiciesen nuevos y se pusieron aquellos<sup>19</sup>.

Una vez los maestros Francisco Cruz de Aramburu y Roque Jacinto Artega hubieron levantado el catafalco, se colocaron en él los jeroglíficos “en la forma acostumbrada, que en su mayor parte eran los que sirvieron en la muerte de la Reina de España doña Maria Barbara”. En efecto, los “bellos jeroglíficos” quedaron dispuestos en el primer cuerpo y en los cuatro machones del mismo, y muchos de ellos procedían de las exequias celebradas en 1758 por la muerte de Bárbara de Braganza. Así, de los diez jeroglíficos que se imprimieron en la relación de exequias –que fueron algunos de los colocados en el túmulo, pero no todos–, cinco estaban tomados del funeral de Bárbara de Braganza, dos del de Felipe V (1746) y otros dos del de Carlos III (1789); resta un décimo jeroglífico cuya procedencia no hemos podido identificar, pero no resultaría extraño que fuese también de la esposa de Fernando VI.

Las modificaciones que se llevaron a cabo para adaptar los jeroglíficos dieciochescos a las circunstancias de la reina difunta fueron mínimas. Las más destacadas corresponden precisamente a los jeroglíficos de Bárbara de Braganza, en los que sobre el epigrama original se colocó otro que lo sustituyó, si bien se mantuvieron tanto el lema como el cuerpo. Los emblemas pertenecientes a los funerales de Felipe V fueron tal cual, en tanto que en uno de los de Carlos III resultó necesario un pequeño reajuste. Se trata del jeroglífico que, con el lema “Omnibus affluentem”, representa una fuente que distribuyendo su agua en varios canales riega un jardín en el que florecen las plantas, en alusión a la generosidad con la que la reina supo premiar a sus súbditos; en el epigrama del jeroglífico, el nombre de Carlos, alusivo al monarca a quien estaba destinado inicialmente el emblema, ha sido sustituido por el de Isabel mediante una tira de papel colocada encima.

El jeroglífico nº 1 corresponde al que también ocupó el primer lugar en los funerales de Bárbara de Braganza, y mostraba en su cuerpo un león que, desfallecido, buscaba el cobijo de la tupida vegetación de la selva (Fig. 2). Reza su mote: “Firmitas ex Funere Plangit” (La fortaleza llora desde la ceremonia fúnebre), en tanto que de las fauces del animal sale la siguiente expresión: “Mitescit in umbris” (Se amansa en la selva). Dice así la octava que configura el epigrama:

Fui de las selvas el terror y espanto. / Todo cedió a mi aliento sanguinoso. /  
 No hubo industria del hombre, no hubo encanto, / capaz de domeñarme, y congojoso /  
 huyo del ardiente sol, sucumbo al llanto, / y dejo mi fiereza generoso, /  
 ya que no es dado a mi enconosa saña / vengar la muerte de Isabel de España.

<sup>19</sup> AMP. Negociado de Asuntos Regios. Sección de Exequias Reales. Legajo 4, nº 16. *Funerales de la reina María Isabel de Braganza, esposa del rey Fernando VII. Febrero de 1819.*



Fig. 2. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Bárbara de Braganza)

El león, rey de la selva y símbolo de vigilancia, autoridad, magnanimidad y soberanía, es también la representación de Pamplona, la capital del reino. La presencia del león en el escudo de armas de la ciudad había sido determinada por el rey Carlos III el Noble en el Privilegio de la Unión, promulgado el 8 de septiembre de 1423, en cuyo capítulo XV se precisaban las armas de Pamplona<sup>20</sup>. En consecuencia, el león es aquí imagen de Pamplona, ciudad

<sup>20</sup> MOLINS MUGUETA, José Luis, *Pamplona. Iruña. Casa Consistorial*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1995, p. 128.

valerosa que siempre ha sabido triunfar en los avatares de la historia, pero que se encuentra abatida en estos momentos por el dolor, la consternación y el llanto, como refiere la relación de exequias:

Atributo es del amor sensibilizar a quien admite sus dulces insinuaciones en su agradecido pecho. Impávido el hombre conserva su entereza en medio de los mayores peligros, cuando sólo atacan su tranquilidad y existencia; jamás se desconcierta por las aflicciones que el veleidoso mundo le prepara; el llanto y la debilidad degradan la dignidad de su ser. Hay, empero, situaciones que deben cambiar su carácter sin mancilla; llorar por ajenas desgracias, sentir por ternura, y olvidar la varonil valentía por noble amor no envilece, antes honra. Así la fidelísima Pamplona, que no ha sabido perder su grandeza ni decaer de su dignidad, cuando opresa entre cadenas enemigas, y cercada de sanguinarias huestes dentro de sus muros, ha visto preparársele su última ruina, al considerar que la despiadada parca ha hecho víctima de su inextinguible ambición a su amante Reyna, digna de eternas días, se apresura a llorarla y olvida su firmeza.

Para simbolizar esta situación, se pintó “un león, timbre de sus Armas, tendido en una umbrosa selva, y en ademán de dolor y sentimiento”. En el jeroglífico pamplonés, el león dolorido es el fiel reflejo del estado de ánimo de los habitantes de la ciudad, incapaces de sobreponerse a la triste noticia de la muerte de la reina Isabel.

El jeroglífico nº 2 se corresponde con el nº 27 de las exequias de Bárbara de Braganza, y recuerda a los asistentes la hegemonía de la muerte, como queda de manifiesto ya en el mote, que dice: “Mors tenet imperium” (La muerte tiene el dominio). En el cuerpo aparece representado una calavera sobre una corona (Fig. 3). Evidentemente, la corona es imagen de la reina Isabel, que sucumbe ante la calavera, íntimamente relacionada con la idea de la muerte. Afirma Guy de Tervarent acerca del cráneo que “desde finales de la Edad Media y el Renacimiento constituye el *memento mori* por excelencia, el pensamiento de la muerte”<sup>21</sup>. La calavera gozará de una enorme difusión, en especial entre los pintores del barroco que la emplearán con frecuencia en sus composiciones<sup>22</sup>.

La presencia de la muerte resulta necesaria e ineludible en la máquina funeraria, protagonizando buena parte de los jeroglíficos compuestos para la ocasión. Pero el túmulo no representaba, como pudiera parecer a primera vista, el triunfo de la muerte, sino el triunfo sobre la muerte; la muerte no puede triunfar si hay esperanza de una vida ulterior. Por eso entre los símbolos funerarios no faltan imágenes a las que F. Revilla ha denominado “frustraciones de la Muerte”, en las que pese a su poder no puede impedir que se alcancen determinados bienes, lo cual significa vencer a la muerte desde la misma muerte<sup>23</sup>. Isabel ha sido víctima de la Parca, que no perdona cetros ni belle-

<sup>21</sup> TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Librairie Droz, 1997, pp. 432-435.

<sup>22</sup> Véase al respecto GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 243-247.

<sup>23</sup> REVILLA, Federico, “Particularidades de la simbología funeraria dieciochesca: tres ejemplos representativos”, *Cuadernos Internacionales de Historia Psicosocial del Arte*, nº 3, Barcelona, 1983, p. 18.

zas; sin embargo, debemos tener presente que “la muerte tiene imperio sobre los cuerpos, pero no en las almas”, tal y como quedaba recogido en el epigrama que acompañaba a la composición:

Glorias de muerte no cantes, / ni creas Parca enemiga, /  
que tus víctimas perecen / al filo de tu Cuchilla. /  
Los esqueletos, que hundidos, / allá en tus Cabernas miras, /  
tiempo será en que los veas, / alzar sus frentes erguidas. /  
Tú no imperas en las Almas; / ni es dado a tu mano impía, /  
cerrar las puertas doradas, / por do se entra a eterna vida. /  
Mataste a Isabel: su Cuerpo / yace bajo Tumba fría, /  
Maspero su Alma virtuosa / vive en perenales días.

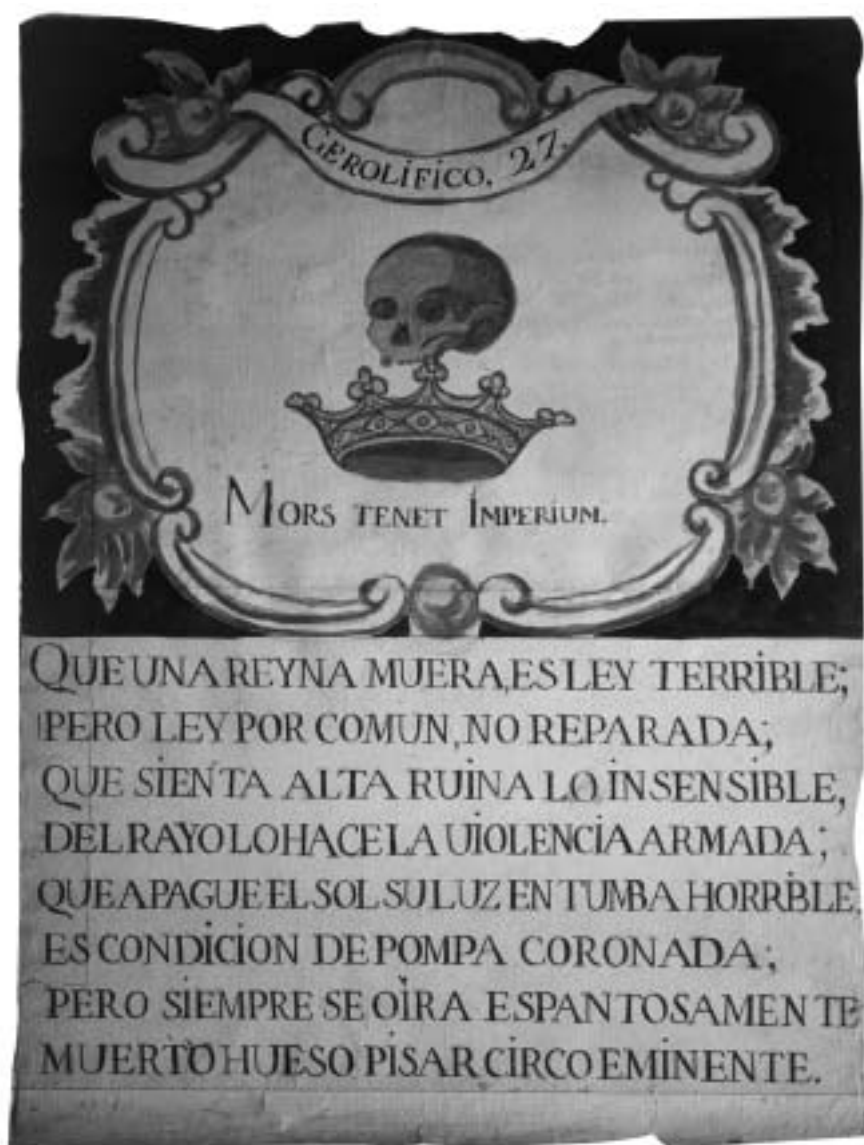


Fig. 3. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Bárbara de Braganza)

El jeroglífico nº 3 estaba tomado nuevamente de las exequias de Bárbara de Braganza, donde figuraba en quinto lugar. Su cuerpo representa “un regio panteón, en el que se veían sumidos en el dolor dos tiernos infantes, de cuya boca salían estas expresivas palabras, *Mortua est Rachel*, y un numeroso pueblo tristemente sorprendido del sonar de una campana que anunciaba muerte, y de sus labios se desprendía esta voz: *¿Quid est hoc?*” (Fig. 4). Una larga endecha componía el epigrama.



Fig. 4. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Bárbara de Braganza)

El emblema quiere transmitir el cariño que profesaron hacia María Isabel de Braganza todos sus súbditos navarros, sobrecogidos al conocer la noticia de su muerte: “Amor y gratitud de sus vasallos, es la piedra más brillante que puede esmaltar la diadema de los príncipes. Isabel ha merecido

el amor de todas las provincias. Navarra la dirigía sus amantes votos, y Pamplona la tenía consagrada en los corazones de sus fidelísimos ciudadanos otros tantos templos de amor y gratitud”. La presencia del panteón insiste en la certeza de la muerte de la reina, confirmada por el “sonitus mortis” de las campanas de todas las iglesias y conventos de la ciudad; como indicaba en cierta ocasión el predicador de la oración fúnebre, “al son de ronco y destemplado metal cruzaba vientos la Fama, publicando al Orbe el mayor triunfo de la muerte”.

A la reina se le denomina en el jeroglífico “Rachel”; con ello se alude a Raquel, esposa de Jacob y madre de José y Benjamín, en cuyo sepulcro en Belén lloraron con lágrimas inconsolables las madres de todos los inocentes. Resulta frecuente referirse a la reina difunta en las exequias reales pamplonesas como “la mejor Raquel de nuestra España”.

El jeroglífico nº 4 de las exequias isabelinas procedía de los funerales celebrados en 1746 por Felipe V; bajo el mote “Quotidie morimur” (Cada día morimos), tomado de las *Epístolas a Lucilio* de Séneca, figura en su cuerpo un reloj de arena alado (Fig. 5). Con el mismo se quería dar a entender que debemos acordarnos permanentemente de nuestra fugaz existencia para no ser sorprendidos por la muerte, ni temerla:

Si los hijos de Dios se acordaran siempre de lo que son; si fascinados con los seductores halagos, y mundanales bellezas, que en torno de sí ven girar inquietas, no olvidasen que tan momentáneas y fugaces son aquéllas, como su existencia, ni serían sorprendidos por la muerte, ni temerían cobardes su pavoroso aspecto, ni llorarían desmedidamente el fallecer de sus hermanos. Escrito está con la Augusta mano del Criador del Mundo en sus libros eternos, que el hombre ha de convertirse en el polvo y en la nada, de que fue formado, y también que sola su alma es inmortal: desprendida del cuerpo, debe elevarse a la mansión angélica... por eso la muerte del justo es un feliz tránsito, que debe solemnizarse, no con lágrimas de compasión y dolor, sino con himnos de placer, y cánticos de cristiano gozo.

En consecuencia, el reloj de arena simboliza la muerte, pero las alas desplegadas hacia lo alto son reflejo de la eternidad y resurrección. El reloj de arena como aviso del tiempo que pasa es uno de los símbolos más asociados a la idea plástica de la muerte ya desde finales del siglo XV<sup>24</sup>. Su presencia resulta frecuente en los libros de emblemas, caso de los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco o del *Nucleus Emblematum* de Gabriel Rollenhagen. Pero debemos recordar que el mentor de los jeroglíficos pamploneses de Felipe V se inspiró en los emblemas elaborados para las exequias de Felipe IV celebradas en el monasterio de la Encarnación de Madrid en 1665<sup>25</sup>. En concreto, el jeroglífico pamplonés parece estar relacionado con el nº 39, en el que con el mote “Ve-

<sup>24</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, “La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la *vanitas*”, *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 72-73.

<sup>25</sup> Véase al respecto AZANZA LÓPEZ, José Javier, “Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V”, *Emblemata Aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal Ediciones, 2000, pp. 33-55.

nit hora. Ioa.13<sup>26</sup> aparecen, sobre un fondo paisajístico, una calavera coronada y encima un reloj de arena alado (Fig. 6); el reloj de arena alado, que en el emblema madrileño constituye uno de los elementos del cuerpo, adquiere en el pamplonés el protagonismo absoluto del dibujo.



Fig. 5. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Felipe V)

<sup>26</sup> La frase está tomada del evangelio de San Juan, 13, 1: “Ante diem autem festum Paschae, sciens Iesus quia venit eius hora...” (Antes de la fiesta de la Pascua, sabiendo Jesús que había llegado su hora...).





Fig. 6. Jeroglífico de las exequias de Felipe IV en la Encarnación de Madrid

El jeroglífico nº 5 –que en realidad se trata del nº 2 de las exequias de Bárbara de Braganza– aúna las alusiones al reino de Navarra con el poder destructor de la muerte. En efecto, bajo el mote “Extinguimur si distinguimur” (Somos aniquilados si somos separados), podemos contemplar en su *pictura* un esqueleto que desprende con su huesuda mano uno de los eslabones elípticos de las doradas cadenas que componen el escudo de Navarra (Fig. 7). Entre los claros de los eslabones figuran las palabras “Nectuntur vicissim” (Se en-

lazan uno a otro), en tanto que al lado de la Parca puede leerse “Iuncta discernit” (Divide las cosas juntas). El epigrama concreta la imagen:

Supo en lid peligrosa / contra el Árabe audaz la Fiel Navarra, /  
 cual siempre belicosa, / su triunfo alzar. Impávida desgarró /  
 los férreos Eslabones, / que al Musulmán guardaran: los enlaza /  
 Pamplona a sus Blasones, / con brazo fuerte: no los desenlaza /  
 jamás traidora mano, / y de Isabel los yende el golpe insano.



Fig. 7. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Bárbara de Braganza)

El escudo de armas de Navarra reúne como elementos esenciales las cadenas de oro sobre fondo de gules con una esmeralda en el centro de unión de los ocho brazos de eslabones; son el testimonio del legendario acontecimiento de la batalla de las Navas de Tolosa (1212), donde el rey navarro Sancho VII el Fuerte rompió con su maza el recinto encadenado que guarnecía el corazón de las huestes musulmanas, dentro del cual se encontraba la tienda de Miramamolín. Pese a que el episodio adolece de consistencia

histórica<sup>27</sup>, la identificación de las cadenas y la tienda del moro con el reino de Navarra había sido ampliamente aceptada<sup>28</sup>, y así aparece recogido en el presente emblema y en la relación de exequias:

El suelo Navarro, fecundo en héroes, ha merecido al valor de sus hijos trofeos que han inmortalizado su nombre: pasando de generación en generación sus inmarcesibles glorias, gravadas en sus fastos, y entalladas en sus blasones han sido siempre como el norte, que ha dirigido a sus naturales hacia el honor, y en pos del heroísmo. Bajo el firme escudo de su Rey Don Sancho el Fuerte supieron pasar a los abrasados climas de la Bética, y en sangrienta campaña eclipsar las medias Lunas, que con desmedido orgullo dominaron largos siglos a la infortunada España. Su aguerrido denuevo dio a los Navarros las Cadenas, que circunvalaban la Tienda del Caudillo Agareno: desde entonces las pusieron por prez eterna en el Escudo de sus Armas, ganaron ese despojo al lado de su Rey; y sólo lo miran con ojos de dolor cuando la pálida muerte les priva de alguno de sus príncipes.

La presencia constante de las cadenas de Navarra en las exequias reales celebradas en Pamplona durante la Edad Moderna no debe ser un motivo a pasar por alto, pues se convierte en un testimonio más de la revalorización y el aprecio con que contó entre la población del reino el emblema propio durante los siglos XVI a XIX. Mientras en época medieval predominaba la representación de las armas de los reyes y pocas veces se exhibían las cadenas solas, a partir del siglo XVII se fue consolidando el uso de las armas del reino como signo de identidad diferenciadora. Los jeroglíficos fúnebres, al igual que la documentación oficial, las publicaciones sobre la historia del reino, las monedas o los objetos utilizados en las sesiones de Cortes o de la Diputación –urnas y mazas de plata–, dieron pie a la introducción del escudo con las cadenas solas; cadenas en las que se aprecia con nitidez la reproducción gráfica de sus eslabones, en un pe-

<sup>27</sup> En efecto, la historia más reciente desmiente, por carecer de fundamento histórico, la leyenda de las cadenas como armas “ganadas” en la batalla de las Navas. Ninguna crónica de los siglos XIII o XIV incluye la narración de la hazaña del rey Sancho VII tal y como luego sería contada; no lo hacen las escasas navarras ni las aragonesas, y mucho menos las castellanas, cuyos pasajes sobre la batalla, mayoritariamente conocida como “de Úbeda”, ignoran cualquier protagonismo del rey fuerte. Será la *Crónica* de Carlos príncipe de Viana, escrita más de doscientos años después de la batalla, la que se extienda en detalles sobre la hazaña de Sancho el Fuerte; a partir de ésta se multiplicaron las narraciones que magnificaron la intervención del rey, quien no sólo habría roto personalmente las cadenas con su maza, sino que incluso llegó a tomar una esmeralda que se encontraba en la tienda de Miramamolín para colocarla en el centro del nuevo escudo de armas. Independientemente de cómo se desarrollaran los acontecimientos, lo que resulta incontestable es que las cadenas adquirieron gran importancia para los navarros al ser traídas al reino como botín, y todavía pueden verse hoy en día en Roncesvalles y en el Palacio de Navarra. Para abordar con mayor profundidad el tema, consúltese el estudio de MENÉNDEZ PIDAL, Faustino y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *El escudo de armas de Navarra*, Col. Temas de Navarra, nº 16, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

<sup>28</sup> Así por ejemplo, durante las exequias celebradas el mes de abril de 1761 en la catedral de Barcelona con motivo de la muerte de la reina María Amalia de Sajonia, las paredes del templo se cubrieron con escudos de armas de los reinos, provincias y señoríos que comprendía la monarquía española, colocándose debajo de cada uno “un particular emblema o jeroglífico, en testimonio de su obsequio o de su llanto, cruzándole con un emblema que explicase la alusión de la pintura”; todos estos jeroglíficos se inscribían en un marco rematado en una calavera. Pues bien, en el caso del reino de Navarra, bajo el escudo con las cadenas se encontraba el jeroglífico con el lema “Nec vi nec ferro”, cuya *pictura* mostraba la tienda de Miramamolín coronada por la media luna y rodeada de las cadenas que rompió Sancho el Fuerte. REVILLA, Federico, “Un ejemplo característico de arte efímero dieciochesco. El cenotafio barcelonés de María Amalia de Sajonia”, *Goya*, nº 181-182, 1984, pp. 58-59.

ríodo que ofrece como marco la polémica erudita entre el suletino A. Oihenart y el jesuita pamplonés y cronista de Navarra padre José de Moret acerca del verdadero motivo representado en el emblema de Navarra<sup>29</sup>.

El jeroglífico nº 6, tomado de las exequias de Carlos III, vuelve a presentar al león, protagonista del escudo de armas de la ciudad, que sufre el ataque de un basilisco (Fig. 8). Bajo el mote “Circunderunt me dolores mortis” (Me cercaron angustias de muerte), la lucha entre ambos se convierte en reflejo de la grandeza de ánimo de los pamploneses al conocer el fallecimiento de la reina, pues el rey de la selva, herido de muerte, todavía tiene arrestos para resistir las acometidas de la serpiente alada; así queda reflejado en la explicación del emblema:

El verdadero heroísmo consiste en sufrir las desgracias con resignación, y no sucumbir a sus rigores: quien por no poder sobrellevar el infortunio que le ha cabido, llama a la muerte para que con sus invencibles filos lo reduzca al estado de la insensibilidad, es digno del desprecio de los demás hombres: la grandeza del alma anhela los horrores del padecer, para que de tan gloriosa lucha resalten los quilates de su sublimidad. Pamplona hizo dibujar al Rey de las Fieras, sufriendo los venenosos y punzantes filos de una enroscada serpiente, que se empapaba en la sangre de sus entrañas; palpitante el león parecía manifestar insufribles dolores y deseos de que le durase la vida para sellar más y más su constancia, y bravura de su condición.

Los últimos versos de la oda que componía el epigrama corroboran la identificación entre el león y Pamplona:

Pamplona, así constante, / en su generosa lucha, fiero duelo, /  
el herir devorante / de la parca resiste; pues su anhelo /  
es que su corazón conserve aliento / para que dure más su sentimiento.

De todas las serpientes venenosas, áspides y culebras, el basilisco es la más mortífera; se trata de un ave reptil monstruosa y bípeda, provista de alas de pájaro, cola de dragón y cabeza de gallo, producto de huevo de gallo incubado por una serpiente y cuya mirada y aliento causan la muerte instantánea. Se llama basilisco (de *basileus*, rey), rey de las serpientes, por la cresta que corona su cabeza, de la que carece en el jeroglífico pamplonés. Su carácter infernal quedó establecido ya desde la Edad Media, no solamente debido al horrible aspecto que le prestó la iconografía, sino sobre todo por el texto contenido en los Salmos (90, 12-13) en que se habla de pisotear a tal monstruo. Resulta interesante la confrontación entre león y basilisco plasmada en el emblema, pues ya Pierre de Beauvais establecía una comparación entre ambos como reyes de sus respectivas especies: “Este animal (el basilisco) es rey de todas las demás serpientes, tal y como el león es poderoso y temido por encima

<sup>29</sup> La controversia acerca de “qué era en realidad” el emblema de Navarra arranca del siglo XVII. El historiador francés Oihenart entendía que las armas reales de Navarra no representaban cadenas, sino carbunco, una piedra preciosa legendaria capaz de iluminar en la noche; así lo afirmaba el suletino en su famosa obra *Notitia Utriusque Vasconiae*, editada en París en 1637 y reeditada en 1656. La réplica por parte de los historiadores hispanos la encontró en el padre Moret, quien defiende la veracidad de las cadenas y entiende su presencia en el escudo de Navarra a modo de empresa, tan sólo entendible por quienes estuvieran al tanto de la historia de Las Navas, en lo que coincidían los autores españoles y erraban los franceses. MENÉNDEZ PIDAL, Faustino y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *op. cit.*, pp. 90-97.

de todas las otras bestias”<sup>30</sup>. También Gilles Corrozet muestra, en su *Hecaton-graphie*, la lucha entre el león y un animal monstruoso con la enseñanza de que hay que perdonar a los humildes y combatir a los soberbios, si bien en esta ocasión no se corresponde con el basilisco sino con el grifo<sup>31</sup> (Fig. 9).



Fig. 8. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Carlos III)

<sup>30</sup> MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 65-70.

<sup>31</sup> HENKEL, Arthur y SCHÖNE, Albrecht, *Emblemata Hnadbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1996, col. 380.



Fig. 9. Gilles Corrozet. Hecatographie. Lucha entre león y grifo

En el jeroglífico nº 7, segundo de los que se tomaron “prestados” de las exequias de Felipe V, aparecen enfrentados un sepulcro y una cuna (Fig. 10). El lema, “Melior est dies mortis, die nativitatis. Ecles. 7”<sup>32</sup>, hace referencia a la muerte como el momento culminante de todo ser humano, porque a través de ella se alcanza la vida eterna. Se trata de un acontecimiento de mayor trascendencia que el nacimiento, pues desde el momento en que nacemos, comenzamos a morir; no en vano ya Saavedra Fajardo hacía constar en la empresa C de sus *Empresas Políticas* que “la cuna no florece hasta que ha florecido la tumba”. La muerte de los justos es el momento de su felicidad, y el cielo el premio de su virtud, como ha ocurrido con Isabel. En consecuencia, hay que contemplar el suceso de la muerte con optimismo y con la esperanza de triunfar sobre ella. Así lo reflejaban los versos del epigrama:

Si en la cuna encontré el ser, / en la muerte hallo el reinar. /  
Luego más voy a ganar / en el morir que en nacer.

<sup>32</sup> Tomado del Eclesiastés 7, 1: “Melius est nomen bonum, quam unguenta pretiosa; et dies mortis dies nativitatis” (Más vale buena fama que buen perfume, y el día de la muerte que el del nacimiento).



Fig. 10. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Felipe V)

Con el mismo significado se plantea el jeroglífico nº 23 de los funerales madrileños de Felipe IV –que sirvió como modelo para el emblema pamploñés–, el cual ofrece idéntico mote y mantiene en su *pictura* la presencia del túmulo cubierto de bayeta y la cuna en primer plano, situados en el interior de una estancia que se recorta sobre un paisaje como fondo (Fig. 11).

El jeroglífico nº 8 (del que no hemos podido concretar su funeral de procedencia), con el mote “Unam pulso citaram, vocem dabit altera concors” (Pulso la primera cítara, la segunda concorde dará la armonía), muestra en su cuerpo dos cítaras unidas por los extremos, como emblema del sentimiento

de pena que experimenta Fernando VII por la muerte de Isabel. Los esposos se profesaron un profundo amor en su matrimonio que tan sólo la muerte ha podido romper: “Cuando el sagrado fuego conyugal hubo consolidado, y puesto acordes los sentimientos de estos augustos Esposos, el golpe fatal de la envidiosa Parca los desunió para siempre. Muere Isabel, y Fernando siente el último sinsabor en su corazón”.



Fig. 11. Jeroglífico de las exequias de Felipe IV en la Encarnación de Madrid

El jeroglífico nº 9 corresponde al nº 14 de las exequias de Carlos III; bajo el lema “Omnibus affluenter” (Copiosamente para todos), se convierte en símbolo de la generosidad de los monarcas para con sus súbditos: “Pamplona vio brillar esa virtud en Fernando e Isabel, y por recuerdo de que con la muerte de és-



ta se ha perdido la mitad de ese fecundo manantial de bienes, hizo pintar una abundosa fuente, que en perennes raudales difundía sus aguas por un florido jardín, que agradecido se reproducía en plantas y flores bellas” (Fig. 12). Afirma el cronista de las exequias que la reina Isabel “fue alivio de los pobres y necesitados, quienes jamás imploraron en vano su misericordia, jamás dejaron de ser socorridos”, llegando a la conclusión de que “la beneficencia produce más bienes al estado que una serie dilatada de victorias; éstas son fruto de la guerra, siempre ominosa y destructora, y aquélla es hija de la tranquilidad y de los dulces sentimientos”. Así lo refrendaba la décima del epigrama:

Como la fuente que al prado / todos sus cristales dio, /  
 así Isabel derramó / los tesoros en su estado; /  
 por ella fue consolado, / el mendigo en sus anhelos, /  
 y por acabar los vuelos, / de el dar en mundana guerra, /  
 el cuerpo lo dio a la tierra, / y el espíritu a los Cielos.



Fig. 12. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Carlos III)

Quizás la fuente literaria de esta composición se encuentre en Alfonso X, quien señalaba que el rey debía favorecer a cada uno de sus súbditos según lo mereciere, “así como el agua que hace crecer todas las cosas”. Typotius, en una de sus composiciones de su *Symbola Divina et Humana*, presenta la fuente como imagen de los dones que debe repartir el príncipe. Pero es muy probable que los mentores pamploneses de los jeroglíficos de Carlos III se inspirasen para la elaboración del mismo en sendos emblemas de Juan de Solórzano y Andrés Mendo. En el emblema LXXVIII de los *Emblemas Regio-Políticos* de Solórzano observamos, bajo el mote “Sic praemiis omnia florent” (Con premio todo florece), una fuente que reparte agua por un jardín. Con esta imagen quiere transmitir la idea de que el príncipe ha de ser liberal y caritativo con su pueblo, y a modo de fuente repartir los dones entre sus súbditos según sus méritos y necesidades, para así conseguir la abundancia en el estado y en el buen gobierno.

Una enseñanza similar contiene el documento XXXV del *Principe perfecto* de Andrés Mendo (Lyon, 1662); bajo el mismo mote “Sic praemis omnia florent”, indica que el príncipe debe saber premiar a sus vasallos con generosidad, pues de esta manera alienta su ánimo y florece el reino (Fig. 13). Incluso la estructura de la fuente, formada por un recipiente inferior poligonal y otro superior circular en los que se practican varios caños de agua, finalizando en un surtidor del que el chorro asciende en una doble dirección, así como su localización en el centro de un florido jardín, guardan una evidente relación con los mencionados emblemas, si bien la forma en que está resuelto el jeroglífico pamplonés resulta mucho menos airosa<sup>33</sup>. No debe extrañar la identificación de la fuente con la generosidad del monarca, pues ya Erasmo había señalado que “el príncipe de un estado absoluto es una fuente pública de donde todos van a beber”<sup>34</sup>.

Llegamos así al jeroglífico nº 10, último de los recogidos en la relación de exequias de la reina Isabel, que lleva por mote “Occupat me dolor” (Me embarga el dolor); en realidad se trataba del emblema nº 37 de las exequias de Bárbara de Braganza. Sobre un negro catafalco, en cuyo interior está depositado de manera simbólica el cuerpo de la reina, una matrona que simboliza a la ciudad de Pamplona se lleva a los labios el dedo índice, solicitando el silencio de cuantos lo contemplan (Fig. 14). Nos encontramos ante la personificación del Silencio, tal y como lo propone Ripa en su *Iconología*.

Como ya significáramos, la crónica del funeral no menciona todos los jeroglíficos que se dispusieron en el catafalco; debieron de tomarse más de anteriores exequias, uno de los cuales es sin duda el jeroglífico nº 17 de las de Carlos

<sup>33</sup> En las imágenes de los repertorios emblemáticos, las formas de las tazas de la fuente son un círculo y un octógono, figuras netamente significativas que responden a la idea de perfección e inmortalidad, metas que alcanzará el príncipe que actúe con caridad en sus dominios siendo liberal con sus súbditos. El jeroglífico de las exequias de Carlos III (y posteriormente de las de Isabel de Braganza) es más tosco, con un recipiente inferior cúbico y una manera muy poco convincente de sugerir el riego de las plantas.

<sup>34</sup> ARIZA CANALES, Manuel, “Metáforas del poder: iconografía de la política cristiana en Erasmo y Quevedo”, *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, editadas por Sagrario López Poza, La Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 293-294.

III. Su lema, “Ubi est mors victoria tua?”, pregunta retórica, ¿dónde está, muerte, tu victoria?, tomada de la epístola de San Pablo a los Corintios<sup>35</sup>, nos sitúa ante una nueva “frustración de la Muerte”. En efecto, en su cuerpo figura la Parca blandiendo una guadaña con la que corta una flor de lis, símbolo de la dinastía borbónica. Pero la flor de lis no cae a tierra, sino que asciende victoriosa al cielo, ante la sorpresa de la Muerte que contempla absorta lo insólito del suceso (Fig. 15). Vano ha sido por tanto el intento de la muerte de arrebatar la vida al rey, pues éste ha alcanzado ya “el inefable gozo de la gloria donde reyna feliz”. Al igual que ocurriera en el emblema de la fuente como imagen de la generosidad, el nombre de Carlos, alusivo al monarca a quien estaba destinado inicialmente el emblema, ha sido sustituido en el epigrama del jeroglífico por el de Isabel mediante una tira de papel colocada encima.



Fig. 13. Documento XXXV del *Principe perfecto* de Andrés Mendo

<sup>35</sup> En efecto, la frase está tomada de la epístola de San Pablo a los Corintios, XV, 54-55: “Tunc fiet sermo qui scriptus est: absorta est mors in victoria. Ubi est mors victoria tua?” (Entonces se cumplirá la palabra escrita: la muerte fue absorta en la victoria. ¿Dónde está muerte tu victoria?).



Fig. 14. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Bárbara de Braganza)



Fig. 15. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Carlos III)

En definitiva, la fiebre por la composición de los juegos de ingenio y agudeza parece haber remitido en las honras fúnebres de las primeras décadas del siglo XIX, como lo prueba el hecho de que no se encargaran nuevos jeroglíficos para las exequias de María Isabel de Braganza. Sin embargo, todavía la cultura simbólica gozaba de cierta vitalidad en la sociedad pamplonesa de la época;

buena prueba de ello es el interés que despertaron los jeroglíficos entre los asistentes a la ceremonia funeral, a juzgar por las referencias recogidas por el cronista de las exequias, quien se refiere a ellos en términos elogiosos: “La Ciudad puso los geroglíficos... y adbierto que llamaron mucho la atención, y no es extraño porque algunos principalmente tienen mérito y todos generalmente son bastante buenos”. Si bien las gentes no tenían tanta cultura emblemática como en la centuria anterior, mostraban aún su apego a los símbolos y alegorías halagadores del poder oficial. No obstante, no se trataba ya de un programa iconográfico unitario que con mayor o menor fortuna había ideado un erudito para la ocasión, sino de aprovechar los materiales ya existentes, tomar de aquí y de allá, quizás no tanto con el empeño de descifrar el mensaje que contenían sino de despertar la curiosidad de quienes los contemplaban.

Apenas finalizadas las exequias de María Isabel de Braganza, se celebraron de manera consecutiva los funerales de María Luisa de Borbón y de su esposo Carlos IV, que siguieron paso a paso el protocolo del anterior<sup>36</sup>. Es de suponer en consecuencia que también en ambos casos el túmulo contaría con sus correspondientes jeroglíficos rescatados del siglo XVIII, pues según refiere uno de los documentos de las exequias de la reina María Luisa de Borbón “se tomaron disposiciones relativas al capelardente y los jeroglíficos”<sup>37</sup>; no obstante, no podemos determinar si fueron los mismos o se procedió a una nueva selección. Quizás debamos tener en cuenta esta segunda posibilidad, pues al menos uno de los jeroglíficos de las exequias de Felipe V diferente a los mencionados anteriormente formó parte del programa iconográfico de María Luisa de Borbón. Se trata del jeroglífico en el que aparece una figura femenina que representa la Fe conforme a una de sus iconografías más frecuentes, vestida de blanco, con los ojos vendados y el cáliz y la Sagrada Forma en su mano izquierda; es guiada por una mano que surge de una nube y coge su brazo derecho. Dice el mote: “Deducet te mirabiliter dextera mea. Psl 44”, tomado de los salmos 44,5: “Y tu diestra te conducirá a cosas maravillosas”. En su epigrama, el nombre del monarca Felipe V que figuraba en la composición original ha sido sustituido por el de Luisa, que aparece escrito en una tira de papel pegada sobre el epigrama; pero debajo de la misma puede leerse el nombre de Felipe (Fig. 16).

Los mismos elementos configuran el jeroglífico nº 32 de las exequias de Felipe IV celebradas en la Encarnación de Madrid, con el que la relación es directa (Fig. 17). En ambos casos el brazo que guía los pasos de la Fe pertenece al rey o reina difuntos, quienes desde la gloria del cielo que ya han alcanzado continúan intercediendo para que la Fe se extienda a todos los lugares del mundo que acaban de abandonar.

<sup>36</sup> Así quedaba reflejado en la relación de exequias de la reina Isabel: “Las funciones fúnebres, por haber sido en todo idénticas a las primeras, no ha parecido necesario repetirlas en otras relaciones: la que precede servirá por todas. No ha habido variedad, sino en las oraciones, que se dijeron en los respectivos días de las exequias”. *Parentación y Afectuoso Sentimiento...*, pp. 62-63.

<sup>37</sup> AMP. Negociado de Asuntos Regios. Sección de Exequias Reales. Legajo 4, nº 20. *Papeles relativos a las exequias celebradas en la Santa Yglesia Catedral de Pamplona por la muerte de la Reina Doña María Luisa, madre del Rey Don Fernando VII. Pamplona Febrero de 1819.*

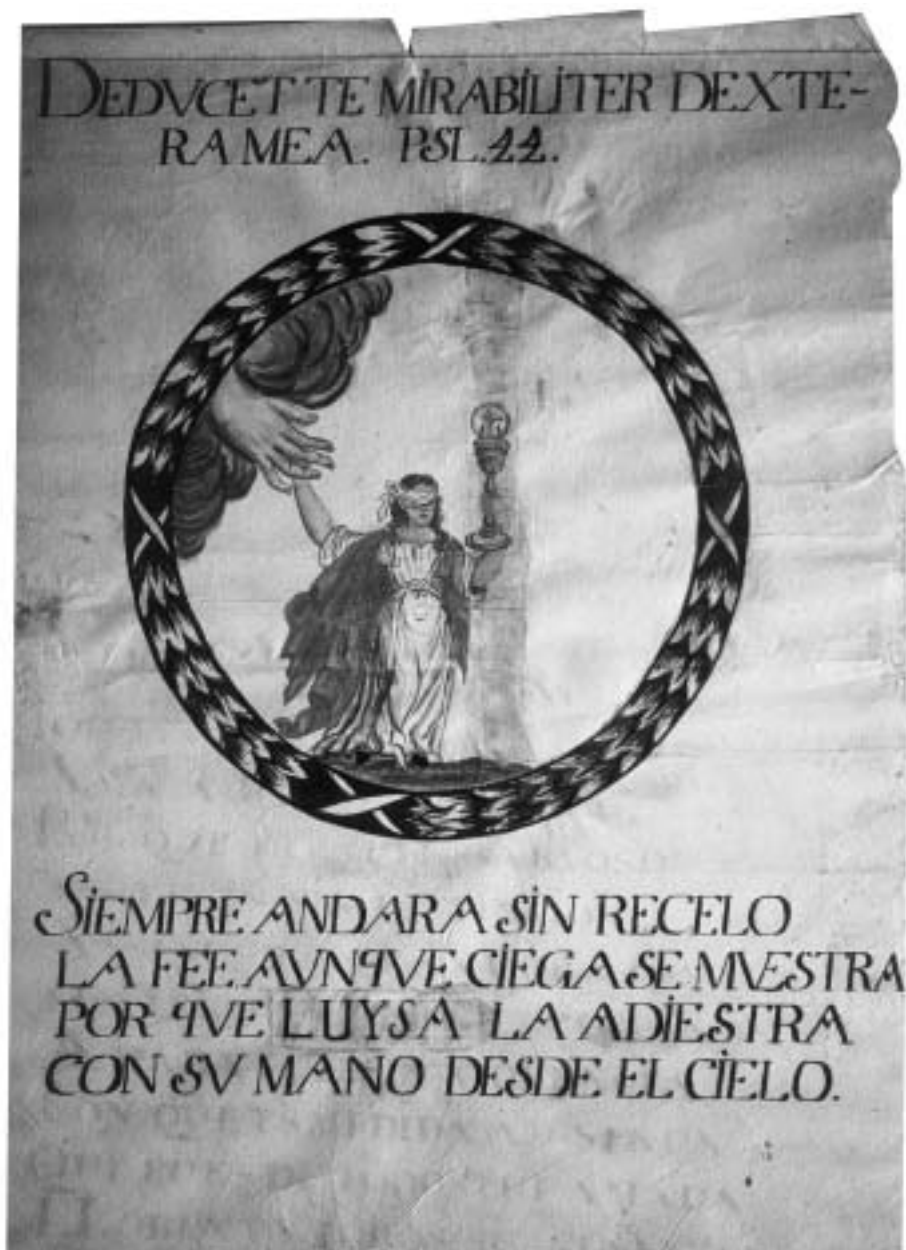


Fig. 16. Jeroglífico de las exequias de María Luisa de Borbón (tomado de las de Felipe v)

Se han conservado asimismo diversos tarjetones con composiciones poéticas destinados al catafalco que ensalzaban las virtudes de los monarcas, aunque no nos ha sido posible determinar si fueron encargados por el Consejo Real o por el Regimiento pamplonés<sup>38</sup>. Dos de ellos, con idéntico texto en latín y en castellano, hacen referencia a María Luisa de Borbón, y dicen lo siguiente (Fig. 18):

<sup>38</sup> Hallados en el Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona, sirvieron en tiempos pasados para envolver los fajos de documentos; de ahí que carezcamos de cualquier referencia concreta a las exequias en las que se emplearon. Nuestro agradecimiento a Javier Baleztena y a Javier Ayesa por su amabilidad a la hora de permitirnos consultar el material.

Aquí yace / María Luisa de Borbón / Esposa / del Benemérito Rey de España Don Carlos IV. / Madre / del Rey Don Fernando VII. / Muy sublime en Abuelos y Ascendientes, / entre los más ilustres distinguida, / Fue por su afinidad ennoblecida. / De la sangre de Duques escelentes / Del Estado de Parma procreada, / Con los Reyes de España fue enlazada. / Viva en consejo, en hijos fecunda, / en su andar elegante sin segunda. / Sufriendo en su fortuna variedades, / fue siempre firme a las adversidades. / Y después que adornó de España el suelo / con abundantes frutos, / Muriendo en Roma caminó acia el Cielo.



Fig. 17. Jeroglífico de las exequias de Felipe IV en la Encarnación de Madrid



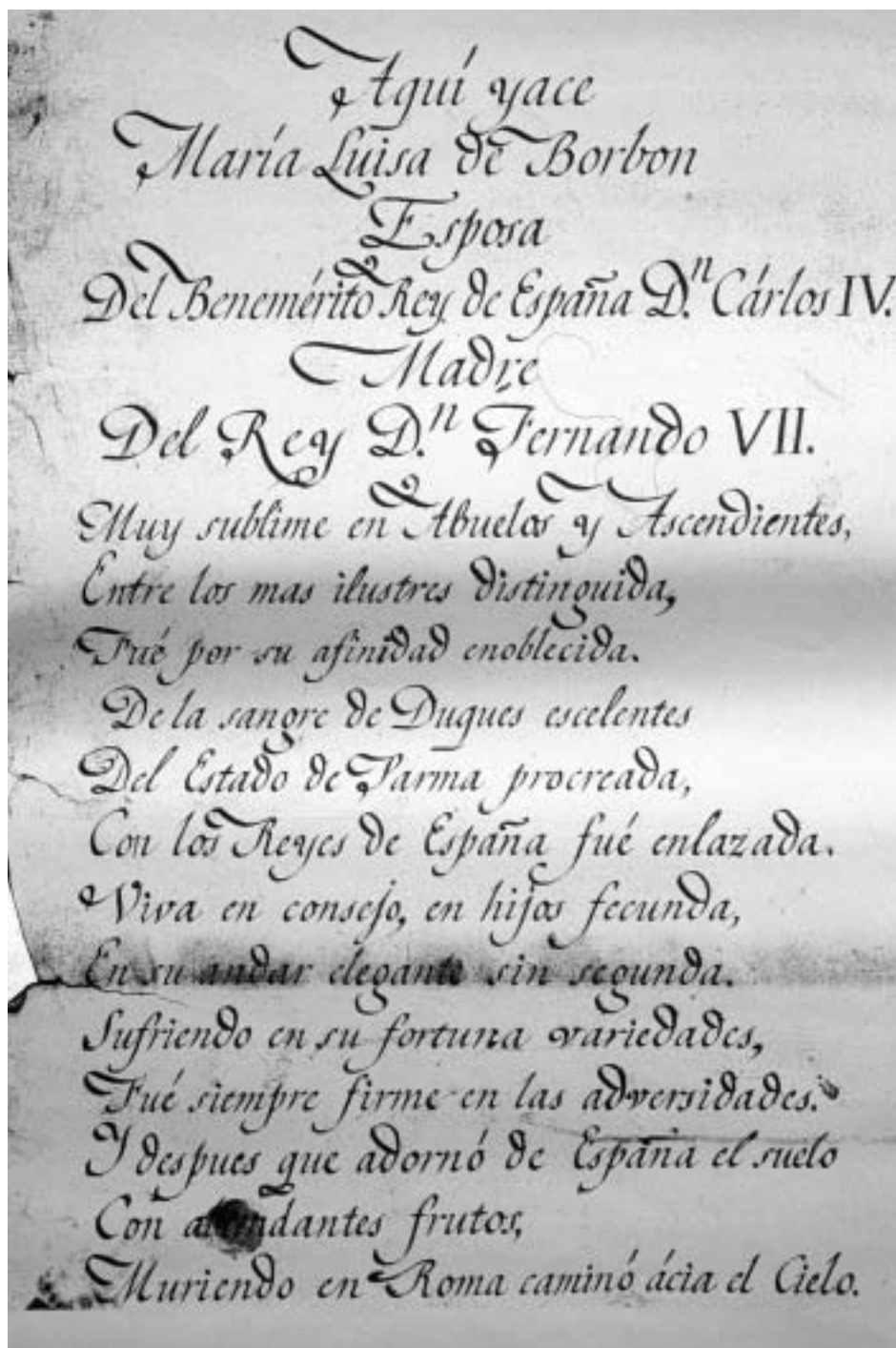


Fig. 18. Tarjetón para las exequias de María Luisa de Borbón

En parecidos términos se manifestaban los versos que pudieron leer los pamploneses en los funerales de Carlos IV (Fig. 19):

Aquí yace / Carlos IV. / Rey Benemérito de las Españas. / En Piedad y  
 Modestia era admirable, / por costumbres y suave genio amable, / A las ar-  
 tes de paz solo aplicado, / Y de glorias de guerra despegado. / Por el pú-  
 blico bien sólo anhelaba, / Y por él glorias vanas despreciaba. / Era por su

presencia respetable, / pero su sencillez lo hacía amable. / Ynflexible, justicia administraba, / y la virtud y mérito premiaba. / Nunca a su arbitrio empleos repartía, / sino al saber y mérito atendía. / Siempre ruegos de pobres escuchaba, / y al que por sus derechos suplicaba. / Y cuando vio sus fuerzas quebrantadas, / con la abanzada edad, / dejó de voluntad / las riendas del gobierno encomendadas. / Tal es el difunto a quien elogios damos, / y con piadosas preces / sus fúnebres exequias celebramos.

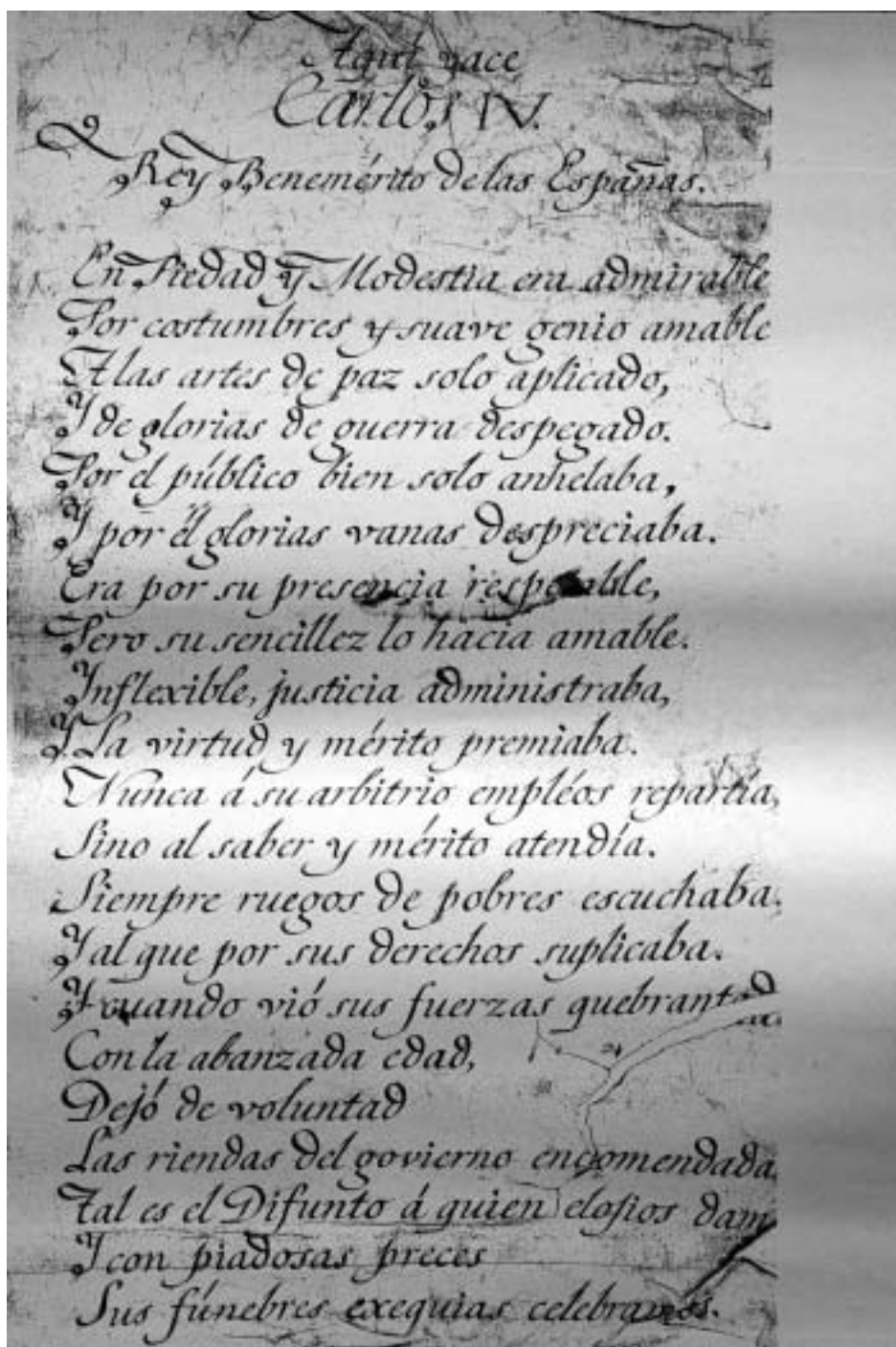


Fig. 19. Tarjetón para las exequias de Carlos IV

## 2. VIGENCIA DE LA FIESTA Y RENOVACIÓN DEL EFÍMERO: LA VISITA REAL DE 1828

En la *Gaceta de Madrid* del sábado 8 de diciembre de 1827 venía recogido un real decreto de 30 de noviembre en el que Fernando VII declaraba finalizada la insurrección catalana conocida como *guerra dels Malcontents* o agraviados, que necesitó de la presencia real para atajarla. Nada más tener conocimiento de la noticia, la Diputación de Navarra se apresuró a enviar una misiva suplicando al monarca se dignase visitar el Reino en su viaje de vuelta. La petición fue elevada a Fernando VII por el duque de Castro-Terreño, virrey y capitán general de Navarra, quien unió también su súplica a la de la Diputación.

La respuesta se hizo esperar unos meses, hasta que el 15 de marzo de 1828 el secretario de Estado y del Despacho de Gracia y Justicia, Francisco Tadeo Calomarde, comunicaba al virrey que “Su Majestad aprovechará con gusto la ocasión de hallarse en medio de sus leales navarros, y ha resuelto en consecuencia pasar a esa Ciudad desde Zaragoza, si su importante salud, tan preciosa para todos, se lo permite, y no se opone a ello lo rígido de la estación”<sup>39</sup>. Pocos días después fueron dadas a conocer las fechas en las que los monarcas visitarían Navarra. El viaje se iniciaría el 19 de mayo con el traslado desde Zaragoza a Tudela, jornada que deseaban hacer Sus Majestades “por el Canal embarcándose con toda su Real Comitiva y descansar para comer en el punto donde haya mejor proporción y disponga el Director del Canal”. Los reyes permanecerían en la capital ribera el día 20 de mayo, para reemprender al día siguiente la marcha desde Tudela hasta Tafalla, donde disfrutarían de una nueva jornada de descanso. Finalmente, el 23 de mayo arribarían a Pamplona<sup>40</sup>. La estancia en la capital navarra se prolongaría hasta el 2 de junio, en que los reyes continuarían el viaje hasta Tolosa en su itinerario que les conduciría a San Sebastián, Bilbao y Vitoria<sup>41</sup>.

### 2.1. El arte efímero, componente esencial en el trayecto

La confirmación de la visita de Fernando VII y su esposa María Josefa Amalia de Sajonia motivó la lógica expectación entre las autoridades del reino, que inmediatamente iniciaron las gestiones para que todo estuviese dispuesto para la ocasión. Capítulo especial merece, dentro de los preparativos de la visita real, el de las construcciones efímeras en honor de los reyes que no podían faltar en un acto de esta naturaleza.

Las instituciones navarras adoptaron sus primeras medidas apenas conocerse la noticia, dado el escaso tiempo con que había que actuar. De esta manera, el 24 de marzo el ayuntamiento de Pamplona acordaba enviar una mi-

<sup>39</sup> AGN. Reino. Recibimientos de Personas Reales. Legajo 2º. Carpeta 16. Año 1827. *Representación de la diputación del Reino a S. M. el Sr. Dn. Fernando 7º suplicándole honrase a Navarra con la Real presencia de SS. MM. en su regreso de Cataluña por Aragón. Está la contestación de S. M. accediendo a los deseos de la diputación.*

<sup>40</sup> AGN. Reino. Recibimientos de Personas Reales. Legajo 2º. Carpeta 28. Año 1828. *Oficio del Virrey remitiendo a la diputación del Reino el itinerario del viaje de los Reyes desde Zaragoza a Pamplona.*

<sup>41</sup> AGN. Reino. Recibimientos de Personas Reales. Legajo 2º. Carpeta 31. Año 1828. *Oficio del Virrey remitiendo a la diputación del Reino el viaje de SS. MM. desde Pamplona a San Sebastián, Bilbao y Vitoria.*

siva a Pedro Manuel Ugartemendía, arquitecto de la Real Academia de San Fernando residente en San Sebastián, para encomendarle el diseño de un arco de triunfo que a sus expensas había de erigirse en la plaza del Castillo, así como de un arco campestre —es decir, un armazón de madera revestido de adorno vegetal— con destino a la entrada de la ciudad en el término de Cordovilla. También se solicitó a Ugartemendía que propusiese un maestro de su confianza para la dirección de las obras del arco. Cuatro días más tarde se escribió a José Jiménez, tramoyista de la compañía cómica de la ciudad que al presente se encontraba en San Sebastián, para que viniendo a Pamplona supervisase el ornato y decoración del arco triunfal. Para todos los asuntos relacionados con su construcción se nombró una comisión encabezada por los regidores José María Vidarte y Mateo López<sup>42</sup>. Ugartemendía remitió los planos de seis arcos triunfales con sus respectivos cálculos comparativos, y tras haber seleccionado el ayuntamiento el que a su juicio resultaba más conveniente, el arquitecto hizo llegar los perfiles de éste; en pago a toda su labor se abonaron al maestro guipuzcoano 1.400 reales. También el regimiento pamplonés encargó a Ceferino Araujo, pintor natural de Valladolid, el diseño del carro triunfal que se ofrecería a los monarcas para efectuar su entrada en la ciudad.

Más complicada resultó la elección del arquitecto bajo cuya dirección debían levantarse los monumentos conmemorativos previstos por la diputación. La inminente visita de los monarcas propició que la diputación intentase reponer al arquitecto Pedro Nolasco Ventura en el puesto de director de Caminos para que se encargase de las obras correspondientes, cargo que ya había desempeñado entre 1803 y 1820, y al que había intentado sin éxito su reincorporación a partir de 1824. Para lograr tal fin se le envió a Madrid un oficio en los siguientes términos:

Siendo breve el tiempo que hay para disponer y ejecutar varias obras indispensables para el recibimiento de los Reyes NN. SS., me ordena la Yllma. Diputación que inmediatamente y sin pérdida de momento, se ponga V. en camino para ésta, y si por algún accidente, no pudiese V. verificarlo envíe con toda brevedad un arquitecto de su satisfacción conviniendo primero con el mismo en lo que haya de pagársele por cada uno de los días de su permanencia en ésta, y viajes de ida y vuelta. Dios guarde a V. muchos años. Pamplona veinte y ocho de marzo de mil ochocientos veinte y ocho. Con acuerdo de S.S.Y. Don José Basset Secretario<sup>43</sup>.

Pero pasaban los días y ninguna noticia se recibía de Pedro Nolasco Ventura, con lo que crecía la intranquilidad entre los miembros de la diputación. Finalmente, el 4 de abril llegaba a Pamplona una carta de Lorenzo Basset, hermano del secretario de la diputación que residía en la Villa y Corte, en la que indicaba que Ventura se encontraba en Málaga dirigiendo las obras de la nueva aduana que tenía a su cargo, por lo que resultaba imposible la venida del arquitecto a Pamplona<sup>44</sup>. En efecto, en la sesión del 18 de abril se leyó la con-

<sup>42</sup> AMP. Asuntos Regios. Festejos Reales. Legajo 8, nº 6. *Relación manuscrita de los festejos ejecutados por la Ciudad de Pamplona en la venida de SS. MM. Don Fernando VII y Doña María Josefa Amalia de Sajonia*. Pamplona, mayo de 1828.

<sup>43</sup> AGN. *Libro de Actas de la Diputación*. Nº 34. 28 de marzo de 1828, fol. 279.

<sup>44</sup> Habiéndose puesto en contacto el ministro de Hacienda con la Academia de San Fernando para que recomendase un arquitecto para proyectar las obras que se intentaban realizar en la aduana de Málaga, fue propuesto Pedro Nolasco Ventura para levantar el plano del nuevo edificio en los términos

testación enviada por éste, agradeciendo a la diputación su reposición en el cargo de director de Caminos, pero disculpándose por no poder regresar inmediatamente al hallarse ocupado en Málaga por orden real; y aunque prometía pasar a Pamplona en cuanto finalizase sus trabajos, no especificaba el tiempo que podrían llevarle<sup>45</sup>.

Con antelación a la llegada de la carta de Ventura a Pamplona, la diputación había iniciado las diligencias para contratar un nuevo arquitecto. Lorenzo Basset, el referido hermano del secretario José Basset, realizó diversas gestiones en Madrid en busca de arquitecto para la dirección de las obras necesarias para la visita de los reyes, pero todas ellas resultaron infructuosas, de manera que no pudo proporcionar ningún maestro que viniese a Pamplona; así fue comunicado a la diputación en sesión celebrada el día 7 de abril<sup>46</sup>. Ese mismo día, habiendo tenido conocimiento la diputación que José de Nagusia, arquitecto de la Academia de San Fernando, estaba a punto de partir de Madrid para Bilbao, acordó ponerse en contacto con él a través de Javier Berrueta para que a la mayor brevedad viajara hasta Pamplona<sup>47</sup>.

José de Nagusia aceptó el encargo, y se dispuso a salir desde Burgos hacia la capital navarra; pero cuando todo parecía solucionado, una indisposición obligó al arquitecto a retrasar su llegada por espacio de dos semanas. Ante la urgente necesidad de un director de obras, la diputación acordó el 18 de abril escribir a Manuel María Díaz del Río, agente residente en Valterra, “para que pase a la ciudad de Zaragoza y vea si encuentra alguno que pueda desempeñar dicho cargo”<sup>48</sup>. Tras reponerse de su enfermedad, José de Nagusia se presentó ante la diputación el 22 de abril<sup>49</sup>; y cinco días más tarde, Manuel Díaz del Río desembarcaba en El Bocal en compañía de Antonio Vicente y Ramón Urquizu, arquitecto y pintor respectivamente, con quienes había contactado en Zaragoza<sup>50</sup>. Finalmente, para evitar cualquier tipo de conflicto entre los dos arquitectos, recayó en José de Nagusia la ejecución de un obelisco que pensaba levantar la diputación en la zona de Tudela, en tanto que Antonio Vicente se hizo cargo del arco triunfal que debía erigirse a la entrada del reino.

En consecuencia, el diseño y ejecución de los principales monumentos que se levantaron para conmemorar la visita de los reyes a Navarra fueron confiados a prestigiosos arquitectos miembros de la Real Academia de San Fernando; de su mano penetrarán en el reino algunas de las innovaciones del efímero que nos hablan de una renovación o puesta al día en este campo. En los días previos a la llegada de los monarcas, la febril actividad de artistas, oficiales y peones se dejó sentir en ciudades como Pamplona o Tudela, las cua-

que se indicasen en la real orden de 21 de octubre. Además, Ventura acababa de ser nombrado por Su Majestad director facultativo de las obras del Real Canal del Manzanares, “destino de mucho honor” que le imposibilitaba incorporarse a su trabajo en Pamplona, por lo que acabó dejando libre la plaza. LARUMBE MARTÍN, María, *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 234-235.

<sup>45</sup> AGN. *Libro de Actas de la Diputación*. N.º 34. 18 de abril de 1828, fol. 296 vº.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 7 de abril de 1828, fol. 286.

<sup>47</sup> *Ibidem*, fol. 286 vº.

<sup>48</sup> *Ibidem*, 18 de abril de 1828, fol. 296 vº.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 22 de abril de 1828, fol. 298.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 27 de abril de 1828, fol. 299 vº-300.

les capitalizaron la ejecución de los monumentos destinados a engalanar el trayecto. El bullicioso ir y venir de los maestros, el nerviosismo ante la premura de tiempo con que debían ejecutar su labor, y el traslado y colocación de las máquinas fueron seguidos con gran expectación por sus habitantes, tal y como lo reflejaba el cronista Arvizu en su relación de festejos de Pamplona:

Con efecto, nada más se veía que artistas ansiosamente ocupados en la vistosa Pintura, en la noble Arquitectura, en el penoso taller de Vulcano, en la creadora Escultura, en la Carpintería, Albañilería y en mil y mil otros oficios útiles a las comodidades de la vida, y todos entonces necesarios, para que esta ciudad se presentase con galas de triunfo a los Augustos Monarcas... Así el Ayuntamiento, abriendo los talleres del buen gusto, do trabajarán el mágico pincel, el buril diestro, el genio-creador y el atrevido cincel, presentó a la vista del pueblo vistosos monumentos del arte, en que a la par brillaban lo grandioso y lo bello<sup>51</sup>.

## 2.2. El arco triunfal de Fontellas: sobriedad decorativa y simplificación simbólica

Tal y como estaba previsto, el 19 de mayo el séquito real embarcaba en Zaragoza para realizar por el Canal Imperial de Aragón la travesía que le condujo hasta el poblado de El Bocal, próximo a la villa de Fontellas, ya en territorio navarro. Los monarcas desembarcaron “en medio de los vivas y afectuosas expresiones del numeroso concurso de los Pueblos comarcanos de Navarra”. Allí les esperaba un coche tirado por seis caballos que había de servirles desde su entrada en el reino hasta el día de San Fernando, en que la diputación regaló a Su Majestad otro con seis hermosas yeguas para celebrar su onomástica. Fernando VII descansó en el Real Palacio o palacio de Carlos V, suntuosa construcción del siglo XVI reformada para la ocasión<sup>52</sup>, donde recibió a los representantes de la diputación que habían acudido a darle la bienvenida en nombre de todos sus súbditos navarros (Fig. 20). A continuación, y tras inspeccionar Sus Majestades las obras de ingeniería hidráulica llevadas a cabo en El Bocal, “de que se mostraron muy satisfechos”, partieron hacia la ciudad de Tudela.

<sup>51</sup> *Festejos que la M.N.M.L y M.H. Ciudad de Pamplona, Capital del Reino de Navarra, ha hecho en obsequio de sus Augustos Soberanos el Señor D. Fernando III de Navarra y VII de Castilla y la Señora Doña María Josefa Amalia su Esposa. Los ha escrito con encargo de su Ayuntamiento el Lic. D. Javier María Arvizu y Echeverría, Abogado de los Reales Tribunales e individuo del Real Colegio de Abogados de esta Ciudad.* Pamplona. Imprenta de Francisco Erasun y Rada. Año de 1828, pp. 13-16.

<sup>52</sup> Así describía Pérez Villaamil años más tarde el edificio que sirvió para el descanso de los monarcas: “Este palacio, fabricado en el estilo dominante a los principios de aquella centuria (siglo XVI), es de hermoso ladrillo. Sus dimensiones son pequeñas, pero sus líneas y disposición sumamente graciosas, sin faltarle las obligadas fajas, emparrillados y demás adornos, que en aquella época de transición copiaban los Españoles de los Árabes. Sobre la puerta principal blanquea sobre lo rojo un magnífico escudo esculpido en mármol con las armas del Emperador, obra que suspende por la delicada maestría de su ejecución... Besan los pies de este monumento las aguas del Ebro, y desde allí corre la gran presa que, atravesando diagonalmente el río, se extiende hasta la orilla opuesta. La casa se proyecta sobre un frondoso bosque de fresnos, hayas, castaños y pinos de Italia, al paso que, por la izquierda hacia el horizonte, se descubre el lejano curso del sinuoso río y las pintorescas líneas de las montañas”. PÉREZ VILLAAMIL, Jenaro, *España Artística y Monumental*, tomo III, Barcelona y Madrid, 1865, pp. 94-96.



Fig. 20. Jenaro Pérez Villaamil. Palacio de El Bocal. Litografía de la *España Artística y Monumental*

En el alto de Fontellas, situado en el Camino Real de la Ribera —el más antiguo de Navarra, con una longitud de 20 leguas—, se había colocado por orden y a expensas de la diputación un arco triunfal que causó la admiración de los monarcas y de cuantos los acompañaban. Su diseño se debía a Antonio Vicente, arquitecto de la Real Academia de San Fernando y uno de los directores de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza<sup>53</sup>, quien firmaba el proyecto en Tudela el 30 de abril de 1828. Bajo sus órdenes trabajaron numerosos carpinteros de Tudela y Villafranca en el taller que se habilitó en el convento de dominicos de la capital ribera. La policromía del mismo corrió a cargo del pintor Ramón Urquizu, uno de los primeros discípulos de la escuela de la Academia de Bellas Artes de San Luis, que por esta época se encontraba realizando diversos trabajos en la localidad zaragozana de Gallur<sup>54</sup>. El arco fue transportado y armado en el alto de Fontellas

<sup>53</sup> El arquitecto Antonio Vicente suscribió en 1823, junto con otros arquitectos y maestros de obras de la ciudad de Zaragoza, un memorial dirigido al presidente de la Academia de San Luis solicitando su intervención para corregir los abusos observados en la actividad de los mancebos albañiles, quienes se mostraban remisos a aceptar la dirección de sus maestros. Este mismo año llevó a cabo, en compañía del escultor Tomás Llovet, un templete para la iglesia de San Felipe y Santiago de Zaragoza, en el que quedó alojado el Ecce Homo, magnífica talla en madera policromada importada de Holanda a finales del XV o comienzos del XVI. Y en 1827 firmaba un dibujo para un retablo de la colegiata de Alcañiz (Teruel). Sabemos también que fue uno de los 16 arquitectos aspirantes a ocupar en 1829 el cargo de director de Caminos y Canales del Reino de Navarra, puesto que finalmente recayó en José de Nagusia. ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, t. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, p. 129. RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 49 y 53. LABORDA YNEVA, José, *Maestros de obras y arquitectos del período ilustrado en Zaragoza: crónica de una ilusión*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 465-466. VV.AA., *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 264-265 y 629. LARUMBE MARTÍN, María, *op. cit.*, p. 347.

<sup>54</sup> Ramón Urquizu obtuvo en 1797 el segundo premio de la clase de pintura, consistente en 200 reales vellón. Conocida es su labor como escenógrafo para los teatros de Zaragoza, pues en 1799 ejecu-

junto al Camino Real entre los días 14 y 18 de mayo, ascendiendo su coste total a la cantidad de 24.222 reales<sup>55</sup>.

Afortunadamente ha llegado hasta nosotros un diseño del monumento efímero que, junto a la descripción que del mismo realizaba su autor, nos permite hacernos una idea bastante aproximada de su configuración<sup>56</sup> (Fig. 21). El arco, elevado sobre un zócalo de cuatro pies de altura (1,2 metros), constaba de un cuerpo de arquitectura de orden dórico<sup>57</sup> articulado por columnas pareadas en los extremos que flanqueaban un espacio central de 16 pies de ancho y 30 de alto (4,9 metros de ancho y 9,1 de alto aproximadamente). A los costados de este cuerpo principal, y algo retranqueados del mismo, se disponían sendos cuerpos de menor empaque arquitectónico en los que se sucedían una hornacina y un tablero superior con una inscripción. Sobre la anterior estructura descansaba un doble entablamento, que en los costados remataba en sendos trofeos de guerra, en tanto que el cuerpo principal quedaba coronado por un ático a plomo con las columnas interiores. Pequeños aletones y pilastrillas enmarcaban un tablero central que daba paso a un banquillo sobre el que descansaban dos ángeles mancebos que sostenían con una mano el escudo de armas del reino, en tanto que en la otra portaban una rama de olivo como alegoría de la paz y un clarín como símbolo de la fama. Un manto real bordeaba y cubría parte del escudo y la corona, y entre ésta y los mancebos surgía un genio que portaba en una de sus manos una corona de laurel, con la que finalizaba el monumento. La longitud total de la máquina era de 60 pies (18,3 metros), idéntica a la elevación de su cuerpo central, en tanto que el espesor de los muros de los costados era de seis pies y medio (casi dos metros).

Complemento indispensable en estas manifestaciones de carácter efímero era la policromía, mediante la cual se fingían materiales nobles que revestían los elementos perecederos de gran suntuosidad. Así, las cornisas, cornisamentos y fajas estaban imitadas a piedra berroqueña, los entrepaños a un color de piedra rojiza, los tableros de las inscripciones a mármol blanco de Carrara, y las estatuas, los trofeos y el grupo central del ático a estuco.

tó el primer telón de boca del nuevo Teatro Cómico de Zaragoza. En 1815 pintó otro más de embocadura. Y también realizó en 1828 trabajos de pintura en el interior de este mismo teatro. GARCÍA GUATAS, Manuel, "Telones y teloneros", *Artígrama*, nº 10, 1993, p. 480.

<sup>55</sup> AGN. Reino. Recibimientos de personas reales. *Cuentas del gasto hecho con motivo del viaje de SS. MM. Año de 1828*. Finalizada la visita de los monarcas, el arco triunfal fue desmontado entre los días 9 y 11 de junio.

<sup>56</sup> AGN. Reino. Recibimientos de Personas Reales. Legajo 2º. Carpeta 32. Año 1828. *Descripción del arco triunfal colocado en el camino real al frente de Fontellas, de orden de la diputación del Reino, en la venida de los Reyes nuestros Señores*.

<sup>57</sup> Extraña un tanto la elección del orden dórico para el arco de triunfo navarro, pues contradice en cierta medida a la tratadística de la época; así por ejemplo, Benito Bails significaba que el dórico "no convendrá a buen seguro con sitios excelsos y alegres", ya que para él sigue manteniendo un carácter varonil, fuerte y robusto, por lo que se decanta por el corintio y sobre todo por el jónico para las puertas y otro tipo de monumentos conmemorativos. BAILS, Benito, *Elementos de matemática*, t. IX, Madrid, 1796, p. 747. Sobre el tema de la elección de los órdenes véase SILVA MAROTO, María Pilar, "Del Madrid de Carlos III al de Isabel II: ideas, formas e imágenes en la arquitectura de ornato público", *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, Madrid, 1992, pp. 89-90.





Fig. 21. Arco triunfal de Fontellas. Diseño de Antonio Vicente

En consecuencia, el arco triunfal de Fontellas se erigió de acuerdo con el espíritu neoclásico de la época y recuerda proyectos del Madrid de Carlos IV y Fernando VII, de arquitectos como Silvestre Pérez. Comparado con los levantados en la centuria anterior, se aprecia un indudable cambio estético al quedar despejada su arquitectura de la abigarrada decoración y complejo disfraz de emblemas de los reinados precedentes. El neoclasicismo impone la sobriedad y el uso reducido de los elementos decorativos, limitado al empleo de

unas pocas esculturas de estilo clásico y al adorno con trofeos artísticos o militares. Tan sólo un reducido repertorio de símbolos tendrá cabida en el monumento, ya que, como indica Benito Bails, todo adorno “que no sea simbólico es impertinente y sólo sirve para abrumar la arquitectura, hacerla confusa, y despojarla de la ventaja que goza de dar golpe por sí sola, siempre que sea hermosa y regular”<sup>58</sup>.

Mas la simplificación no se refiere tan sólo a los elementos decorativos, sino que afecta igualmente a la simbología. De esta manera, acogía el arco triunfal un programa iconográfico sencillo y conciso, desarrollado en los dos frentes principales, del que formaban parte esculturas e inscripciones, estas últimas compuestas por el licenciado Javier María Arvizu y Echevarría, abogado de los Reales Tribunales e individuo del Real Colegio de Abogados de la ciudad de Pamplona<sup>59</sup>. En la cara principal, que se encontraba mirando hacia Aragón y fue la primera que contemplaron los monarcas, figuraban en los nichos del cuerpo principal las imágenes de la Agricultura a la derecha y del Comercio a la izquierda. En los tableros dispuestos encima figuraban dos inscripciones, la primera de las cuales decía:

¿Ves Pueblo Navarro / aquel que descuella /  
 en nave dorada, con aire bizarro, / que cabe si trae una Ninfa bella? /  
 Pues es con su Esposa, / tu amado FERNANDO, /  
 Que a honrar se apresura tu Patria gloriosa, / amores vertiendo, y el Ebro surcando.

Y en la segunda podía leerse lo siguiente:

Aquél, que a Barcino / las artes le diera, /  
 las artes, que un día le robó el destino; / con mano abundosa, con faz placentera /  
 el Navarro suelo / va a fertilizar: /  
 ved la Agricultura descender del Cielo, / mirad el Comercio, por do quier girar.

Por su parte, en el tablero del ático se encontraba una frase de bienvenida a los monarcas: “Navarra a sus Reyes FERNANDO y AMALIA / en estos Emblemas su Amor les esmalta”.

Continuaba el programa en la cara posterior del arco, orientada ya hacia el reino de Navarra, cuya estructura arquitectónica era muy parecida a la principal aunque con alguna pequeña diferencia en lo que respecta a las columnas. En este caso, las estatuas que se alojaban en las hornacinas representaban a las Artes y la Abundancia. Sobre ellas se disponían nuevamente sendos tableros con las siguientes inscripciones:

Llega, llega al suelo, / FERNANDO querido, /  
 de que siempre fueras el alma consuelo, / que desleal huirte jamás ha sabido: /  
 llega presuroso, / que el Pueblo Navarro, /  
 te espera anhelante, te aguarda gozoso, / su amor a jurarte con pecho bizarro.

<sup>58</sup> BAILS, Benito, *op. cit.*, p. 796.

<sup>59</sup> Así se desprende de una misiva enviada por el mencionado Arvizu al arquitecto Antonio Vicente en la que le hacía llegar el texto de las inscripciones, a la vez que manifestaba su satisfacción por haber agradado a la diputación: “Ahí ban las seis Estrofas que me parecen más propias para el Arco de Tudela, y la inscripción de dedicatoria que debe ponerse encima; y se complace en que hayan gustado a esos Señores tu amigo Arvizu”. Javier María de Arvizu compuso también diversas inscripciones para los monumentos conmemorativos que se levantaron en Pamplona, y es el autor de la relación de festejos con que la ciudad obsequió a los reyes durante su estancia en la capital navarra. Al mismo se debe también la relación de las exequias organizadas por el ayuntamiento de Pamplona en 1819 en memoria de la reina Isabel de Braganza y Borbón.

Patria de los leales, / del honor amiga, /  
 en himnos festivos, cantos eternos, / que el placer sugiere, y el amor prodiga, /  
 al Olimpo ensalza, / con sonora lira, /  
 la virtud fulgente, que a AMALIA realza, / que a un tiempo el respeto y el amor  
 inspira.

Otros dos paneles figuraban en este caso sobre el cornisamento que hacían nuevamente referencia a las figuras de Fernando y Amalia:

Las penas huyeron / del Pueblo Vascón: /  
 la risa y el gozo allá las hundieron, / do nunca brillará Hispano campeón. /  
 Aquí el regocijo / su Trono fijó, /  
 Desde que FERNANDO cariñoso dijo, / que yo la visite, Navarra logró.

Desde el Ebro undoso / al cano pirene, /  
 no suena otro canto que el canto precioso / de viva FERNANDO, viva la que  
 viene /  
 de su Esposa al lado, / cual Sol esplendente. /  
 ¡FERNANDO y AMALIA! Tu Pueblo adorado / la ficción desama, grita lo que  
 siente.

Merece la pena detenernos brevemente en los motivos iconográficos del arco. La Agricultura, primera y más útil de todas las artes, adquiere con la llegada del pensamiento ilustrado gran protagonismo al ver en ella la verdadera fuente de riqueza de la nación. Innumerables testimonios de la época dan fe de ello. Por ejemplo, en las exequias organizadas en 1789 por la Real Sociedad de Medicina de Sevilla en memoria de Carlos III, el padre maestro Manuel Gil, predicador de la oración fúnebre, al preguntarse por los medios a través de los cuales el monarca había logrado perfeccionar el país, no dudaba en afirmar que “el primero había de ser por necesidad el fomento de aquella arte, que con la tierra crió el Altísimo; a saber, la Agricultura... Toda la prosperidad que no se funde sobre ella y sus preciosos frutos, es aparente, ficticia, pronta a disiparse, y pendiente del capricho, la ignorancia, o pereza ajenas”<sup>60</sup>. En parecidos términos se manifestaba el doctor José Faustino de Alcedo, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, en el marco de los funerales organizados por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de dicha ciudad: “La felicidad de una Monarquía se apoya, y estriba, como su principal basa, en la laboriosa Agricultura, siendo como es un verdadero, e inagotable manantial de sus riquezas”<sup>61</sup>.

Comercio, Artes y Abundancia acompañan a la Agricultura, y constituyen los grandes logros que se ensalzan en el monarca. Ya no son sus virtudes cristianas, imprescindibles en la época barroca; ahora son sustituidas por las virtudes sociales, de acuerdo con el pensamiento ilustrado propio del momento, de manera que el rey aparece como protector de las artes y de las letras, de la agricultura y del comercio, y promotor en consecuencia de la abundancia y de la felicidad pública. La figura del rey se muestra rodeada de los

<sup>60</sup> *Relacion de las Solemnes Exequias hechas al Rey N. S. D. Carlos III por la Real Sociedad de Medicina y demás ciencias de Sevilla*. En Madrid. En la Oficina de Benito Cano. Año de 1789, p. 31.

<sup>61</sup> *Relación de las Solemnes Exequias que la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia hizo al Señor Rey Don Carlos Tercero su Augusto Fundador en la Iglesia de las Escuelas Pías, día 8 de Junio del año 1789*. En Valencia, y Oficina de D. Benito Monfort. Año 1789, p. 27.

atributos del gobernante benefactor, ejemplo no sólo de piedad y de prudencia, sino de preocupación por el bienestar temporal de sus vasallos; el soberano se verá elogiado en términos profanos que refieren las fábricas que fundó, el comercio que fomentó o los caminos que construyó. De esta manera, el pueblo conmemora no la irreprochable conducta de un monarca lejano y casi sobrenatural, sino los beneficios y la utilidad pública obtenidos de un rey cercano con el que uno podría detenerse a charlar amistosamente.

Este cambio de mentalidad acerca de la figura del rey tardó en concretarse en el arte efímero navarro, que todavía en las primeras décadas del siglo XIX continuaba aferrado a la tradición barroca, como hemos podido comprobar en las exequias celebradas casi de forma consecutiva en 1819 en Pamplona por los reyes María Isabel de Braganza, María Luisa de Borbón y Carlos IV. En consecuencia, no resulta aventurado pensar que el arco de triunfo de Fontellas sea uno de los primeros ejemplos del arte efímero navarro en el que se manifiesta de forma rotunda el nuevo concepto de la monarquía como benefactora de la sociedad.

### 2.3. El obelisco de la venta de San Francisco Javier en las Bardenas: la actualización del monumento conmemorativo

Al amanecer del día 21 de mayo el séquito real abandonó Tudela y se adentró en territorio de las Bardenas Reales. Entre las villas de Valtierra y Caparrosos se encontraba la venta de San Francisco Javier, “titulada de la Esparrosa propia de este Ilustrísimo Reino, con habitaciones cómodas, y abundantes para albergue, descanso y alimento, a precios moderados de los viajeros, con una capilla en que a hora sabida se celebra Misa todos los días de precepto, y hay cuatro escopeteros destinados a correr incesantemente el camino consiguiéndose la completa seguridad en el tránsito”<sup>62</sup>. Frente a la venta, y a instancias de la diputación, se había erigido un obelisco, que junto con el arco de Fontellas se convierte en otro ejemplo de arquitectura efímera digno de mención en el tránsito de Fernando VII y su esposa por Navarra<sup>63</sup>.

Las primeras noticias relacionadas con el obelisco datan del mes de abril de 1828, cuando una vez presentado José de Nagusia ante la diputación y después de debatir por extenso sobre el mejor método de ejecutar un obelisco a la entrada del reino para recibir a los reyes, se acordó que se dirigiera a Tudela, para que desde allí examinara el Camino Real con objeto de determinar

<sup>62</sup> En 1802 la diputación determinó la construcción de una venta en el tramo de camino que iba de Caparrosos a Valtierra, la cual serviría para la comodidad y seguridad en el tránsito de las Bardenas Reales, zona muy peligrosa para los viajeros donde solían producirse numerosos asaltos. El proyecto fue encargado al director de Caminos Santos Ángel de Ochandátegui, quien diseñó un edificio compuesto de casa, caballerizas con sus pesebres, pajar y corral, si bien los planos originales sufrieron numerosas modificaciones tras la muerte del maestro en septiembre de ese mismo año. La obra fue rematada por el arquitecto Martín de Ibarra en la cantidad de 41.500 reales. En 1804 se concedió permiso para levantar en la venta una capilla dedicada a San Francisco Javier, y a partir de este momento se le denominó venta o parador de San Francisco Javier. LARUMBE MARTÍN, María, *op. cit.*, pp. 140-141.

<sup>63</sup> Diversas noticias sobre el obelisco de las Bardenas en el marco de la visita de los reyes a Navarra son recogidas por IDOATE, Florencio, *Rincones de la historia de Navarra*, t. II, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1979, pp. 19-21.

dónde debía colocarse la máquina; el emplazamiento elegido fue junto a la venta de San Francisco Javier en las Bardenas<sup>64</sup>.

El 25 de abril enviaba José de Nagusía desde Tudela una carta a la diputación informando del proceso de ejecución del obelisco. Justificaba en primer lugar su establecimiento temporal en la capital ribera para trabajar allí, “tanto porque en ella me sería más fácil hallar lo necesario, como por creer que formándolo en siete cuerpos sería más económica su traslación al punto donde debe fixarse”. Significaba también Nagusía que tras haber realizado la selección y acarreo de madera, ese mismo día había dado principio a su labor “con diez maestros y 14 peones, cuyo número de los de la primera clase se aumentará en razón de haber dirigido propios a los pueblos en busca de los que pudieran hallarse, pues los de esta ciudad están ocupados por la misma, en el Canal”. En efecto, ya hemos significado cómo los carpinteros tudelanos se encontraban trabajando a las órdenes de Antonio Vicente en la ejecución del arco de triunfo que se iba a colocar en Fontellas, por lo que Nagusía tuvo que buscar carpinteros en Ablitas, Cascante, Malón, Cortes, Cintruénigo y Fitero.

El arquitecto pasaba a continuación a referir diversos aspectos técnicos en relación con el monumento conmemorativo. Pensaba pintar el obelisco imitando al mármol blanco de Carrara y el pedestal que lo sostenía, de pórfito o granito rojo. En los cuatro frentes del mismo, y aproximadamente a dos tercios de su altura, había decidido colocar las siguientes inscripciones:

- 1ª: Al Rey Nuestro Señor Don Fernando Séptimo de Borbón y a su Augusta Esposa Doña María Amalia de Sajonia
- 2ª: Dedicada este Monumento
- 3ª: En señal de su amor y gratitud
- 4ª: El Reyno de Navarra

La ventaja de estas inscripciones, decía Nagusía, es que “pueden leerse de la izquierda a la derecha, de la derecha a la izquierda, y empezando por cualquiera de ellas”. Además, en las cuatro fachadas del pedestal había pensado poner otros tantos bajorrelieves pintados al claroscuro imitando mármol blanco, que armonizasen con las inscripciones: en el primero se representarían los bustos de Sus Majestades enlazados con ramas de olivo y roble; en el segundo figuraría la diputación del Reino mostrando el obelisco a los monarcas, “como que es el primer monumento que hará ver a nuestros soberanos donde empieza la lealtad de este Reyno”; el tercer bajorrelieve mostraría nuevamente a la diputación en el acto, bien de entregar las llaves del reino a Fernando VII y darle las gracias por su venida, bien de besar su real mano como una prueba de su amor y fidelidad a la Corona; y el cuarto y último serían las armas del Reino de Navarra.

Al parecer, un arquitecto y un pintor “que se dice muy bueno”, venidos de Zaragoza, habían puesto alguna objeción al proyecto de José de Nagusía, como la pintura al óleo del obelisco o la inclusión de los bajorrelieves en el pedestal. Aunque el arquitecto no llega a concretar sus nombres, podemos deducir del documento que se trata del arquitecto Antonio Vicente y del pintor Ramón Urquizu; a este último la diputación había encomendado la policromía tanto del

<sup>64</sup> LARUMBE MARTÍN, María, *op. cit.*, p. 346.

arco de Fontellas como del obelisco de las Bardenas. Por este motivo, Nagusía concluía su informe haciendo una defensa de sus planteamientos. Así, argumentaba que la máquina debía pintarse al óleo, “tanto porque de esta moda se imitan mejor los mármoles, como porque después de hecho el principal gasto nos exponíamos a que a poco que lloviese se perdiese toda la pintura, y todo lo gastado, quedando frustrados enteramente nuestros buenos deseos de obsequiar en todo lo posible a SS. MM.”. Pero además, cuestionaba la conveniencia de que fuese un mismo pintor el encargado de realizar ambos proyectos, dada la premura de tiempo con que debían ejecutarse; a su juicio, sería preferible que la policromía del obelisco corriese a cargo de un segundo pintor, puesto para el que ya tenía candidato, aunque también silencia su identidad:

Me ocurre más sobre el pintor, y es que habiendo venido por el Señor del Río para pintar el arco (que aún no se ha empezado) y encontrándonos con tanta premura para la construcción de éste, y del obelisco, me parece, si no imposible, al menos muy difícil que el citado pintor pueda atender a uno y otro, tanto por la distancia de tres leguas que habrá entre ambos como por el gran chasco que nos resultaría de que verbigracia estando pintando el arco llegasen SS. MM. sin estar pintado el Obelisco. Yo ya tenía pensado quién lo hubiese de pintar; y que al menos si no se pudiesen pintar los bajos relieves citados, por la premura del tiempo, pintase bien todo lo restante; y pusiese en su lugar, en el Pedestal, las inscripciones citadas, o las que se sirva dirigirme V. S. Y. Por todo lo dicho, he de merecer del favor de V. S. Y. que con toda la brevedad posible se digne contestarme y decir si cree indispensable el que me valga del Pintor que ha traído el señor del Río, o que yo determine quién lo haya de pintar; como también recibir cuanto antes posible fuese las inscripciones que se han de poner o en el obelisco, o en su pedestal en un espacio o superficie de seis pies de ancha por ocho y medio de alta<sup>65</sup>.

Tan sólo dos días tardaba la diputación en contestar a José de Nagusía para clarificar sus dudas. En primer lugar, era aprobada la propuesta del arquitecto para las inscripciones y bajorrelieves, aunque incluyendo las siguientes modificaciones: en la primera inscripción, debía figurar en el texto “Al Rey Nuestro Señor Don Fernando Tercero de Navarra y Séptimo de Castilla”; y en el tercer bajorrelieve, el momento elegido era el del besamanos de la diputación al monarca. En cuanto al tema del pintor, éste quedaba pendiente de una reunión que deberían mantener el propio Nagusía con Manuel María Díaz del Río, en el convencimiento de que la resolución que adoptaran “será para la mayor posible magnificencia en el justo obsequio de nuestro soberano”. Celebrada la reunión, acabó por prevalecer casi en su totalidad la opinión del arquitecto vizcaíno: el obelisco se pintaría al óleo y en su pedestal figurarían los bajorrelieves, tal y como proponía Nagusía; y en su policromía tomaron parte los pintores de Tudela Jacinto González y Matías Catalán, además de un pintor de Logroño cuya identidad desconocemos; sin embargo, los bajorrelieves del pedestal corrieron a cargo de Ramón Urquizu, quien varió algunos aspectos del plan del arquitecto<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> AGN. Reino. Recibimientos de Personas Reales. Legajo 2. Carpeta 26. Año 1828. *Carta del arquitecto Don José Nagusía manifestando a la Diputación del Reino la forma en que le parecía se debía ejecutar el obelisco en la Bardena para el tránsito de los Reyes.*

<sup>66</sup> AGN. Reino. Recibimientos de personas reales. *Cuentas del gasto hecho con motivo del viaje de SS. MM. Año de 1828.*

Solventadas las cuestiones precedentes, José de Nagusía continuó con la construcción del obelisco. Sin embargo, en los días siguientes debieron de suscitarse en la diputación ciertas dudas acerca de la conveniencia o necesidad del obelisco, puesto que en la sesión celebrada el 2 de mayo se veía una carta del arquitecto en la que manifestaba que la labor del obelisco iba muy adelantada y se encontraba próxima a su conclusión, por lo que de suspenderla no podía darle ningún aprovechamiento a la madera y demás materiales que había invertido en ella; por este motivo, suplicaba que se le permitiera concluirlo “supuesto que se ha gastado la mayor parte de su principal coste y que es una obra que ha de gustar a los inteligentes que a poca costa puede transportarse a esta ciudad”. Visto el alegato de Nagusía, la diputación acordó contestarle que lo concluyese y lo fijase en la venta de Bardenas, tal y como había sugerido<sup>67</sup>.

Una vez finalizado el obelisco, fue trasladado desde Tudela hasta su emplazamiento definitivo. El 6 de mayo, un carro tirado por cuatro mulas llevó los dos primeros cuerpos del monumento, y al día siguiente dos carros de tres mulas y otros dos de dos mulas transportaron a la venta los cuerpos restantes; ya el 15 de mayo llegaban los cuatro tableros del pedestal. Para armarlo hubo que montar un complicado sistema de andamios de 30 metros de altura. El obelisco se dispuso sobre una base de piedra labrada que había sido extraída de la cantera por Jacinto Altolaquirre. El coste total de esta arquitectura efímera ascendió a 23.254 reales<sup>68</sup>.

De esta manera, los reyes pudieron contemplar la mañana del día 21 de mayo en su trayecto hacia Tafalla, el majestuoso obelisco levantado frente a la venta de las Bardenas, a unos quince pasos de distancia del Camino Real. Aunque en este caso no hemos tenido la fortuna de hallar su diseño, hemos conservado un detallada descripción que nos permite hacernos una idea muy aproximada del aspecto de esta arquitectura efímera. Construido en madera, su planta cuadrada tenía 7 pies (2,1 metros) de lado, en tanto que la aguja se elevaba hasta los 71 pies (21,7 metros). Estaba pintado al óleo imitando granito rojo, “de lo que son todos los obeliscos de Roma”, y en sus cuatro frentes podían leerse las inscripciones propuestas por José de Nagusía una vez introducida la variante ordenada por la diputación en la primera de ellas.

Descansaba el obelisco sobre un pedestal de orden dórico de ocho pies y medio (2,6 metros) de ancho y 16 pies (4,8 metros) de alto, de manera que la altura total de la máquina alcanzaba los 26,5 metros. Imitaba la policromía del pedestal el mármol blanco de Carrara, y en los recuadros de sus cuatro caras podían verse, pintadas al claroscuro, las escenas relivarias ya conocidas protagonizadas por los reyes, la diputación y el escudo de armas del Reino. Finalizaba la descripción dejando constancia de que “tanto el obelisco con su pedestal como sus inscripciones y bajos relieves han sido ideados y dirigidos por el Arquitecto y Académico de mérito don José de Nagusía, habiendo pintado los bajos relieves Don Ramón Urquizu, quienes lo han desempeñado con una maestría asombrosa”<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> AGN. *Libro de Actas de la Diputación*. Nº 34. 2 de mayo de 1828, fols. 301 vº y 302.

<sup>68</sup> AGN. Reino. Recibimientos de personas reales. *Cuentas del gasto hecho con motivo del viaje de SS. MM. Año de 1828*.

<sup>69</sup> *Relación sencilla de los obsequios que la Illma. Diputación del Reino de Navarra y sus Pueblos del tránsito han tributado a sus augustos soberanos Don Fernando III de Navarra, VII de Castilla, y Doña María Josefa Amalia de Sajonia, escrita de orden de dicha Illma. Diputación*, fols. 26-27.

Si el arco de triunfo de Fontellas nos permitió hacer una reflexión sobre su programa iconográfico, no debemos pasar tampoco por alto el monumento erigido en la venta de las Bardenas, para referirnos en esta ocasión a su tipología. En efecto, no resulta casual la elección por parte de José de Nagusia del obelisco, pues se trata del monumento conmemorativo por excelencia en la etapa fernandina, siguiendo los cánones de la arquitectura monumental difundida desde Francia<sup>70</sup>; Nagusia se encontraba sin duda al corriente de esta moda, y así parece manifestarlo cuando afirma del obelisco de las Bardenas que “es una obra que ha de gustar a los inteligentes”<sup>71</sup>.

Ya desde la segunda mitad del siglo XVIII, el monumento conmemorativo camina hacia una severidad y un purismo más afín al pensamiento neoclásico, de manera que las estructuras arquitrabadas o abovedadas son desplazadas en función de un juego de formas cuyos volúmenes son la traducción directa de aquellas utilizadas en la antigüedad: sarcófago, pirámide, obelisco, etcétera<sup>72</sup>. Todos ellos fueron elementos muy del gusto de la Academia donde se repetían en numerosos proyectos, dada la posibilidad del obelisco de asumir un significado funerario o celebrativo y triunfal. De esta manera, el obelisco se presenta inicialmente como la expresión de los postulados neoclásicos planteados desde la Academia, y perdura más adelante como signo inequívoco del romanticismo. La pirámide truncada, el obelisco, se emplea tanto para celebrar a los mártires de la patria como para recordar al monarca en sus funerales. Así, Isidro González Velázquez anticipa en 1819, con un cenotafio destinado a la reina María Isabel de Braganza para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, el monumento a los Caídos en Madrid el Dos de Mayo de 1808, erigido años más tarde en la plaza de la Lealtad (Fig. 22).

Otros ejemplos que pudieran citarse son los dos obeliscos de la glorieta de las Pirámides de Madrid que se alzaron hacia 1835, alguno de los diseños para la jura de Isabel II como princesa de Asturias en 1833, diversos proyectos del arquitecto Silvestre Pérez conservados en la Biblioteca Nacional, o el gran obelisco diseñado por Martín López Aguado para los jardines de la alameda de Osuna<sup>73</sup>. Particular interés ofrece también en nuestro caso, dada la proximidad geográfica, la propuesta realizada en 1814 por Faustino Casamayor de levantar un monumento a los héroes de Zaragoza en la capital aragonesa, un soberbio obelisco en la Cruz del Coso<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> Véase al respecto GRUBER, Alain, *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Ginebra, Droz, 1972; y HUMBERT, Jean, “Les obelisques de Paris. Projets et réalisations”, *Revue de l'art*, nº 23, 1974, pp. 9 y ss.

<sup>71</sup> Un recorrido por la tipología del obelisco y su uso y función en las diferentes etapas históricas es realizado por GARCÍA PEÑA, Carlos, “Elementos ornamentales como referentes urbanísticos y la proyectiva incumplida”, *Las propuestas para un Madrid soñado: de Teixeira a Castro*, pp. 79-80.

<sup>72</sup> SOTO CABA, María Victoria, *Catafalcos reales del Barroco Español...*, p. 341.

<sup>73</sup> PARDO CANALÍS, Enrique, “Proyectos de monumentos conmemorativos en Madrid de 1820 a 1836”, *Archivo Español de Arte*, t. XXVI, 1953, pp. 230-231. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pp. 36-40. SILVA MAROTO, María Pilar, *op. cit.*, pp. 97-101. LARUMBE MARTÍN, María, *op. cit.*, pp. 346-347.

<sup>74</sup> MAESTROJUÁN CATALÁN, Javier, “Escombros épicos o la exaltación patriótica de la ruina”, *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, vol. 1 (Ed. Víctor Mínguez), Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000, p. 250.





Fig. 22. Jenaro Pérez Villaamil. Dibujo del obelisco del Dos de Mayo y el paseo del Prado

No concluyen aquí las noticias relacionadas con el obelisco navarro, el cual no fue desmontado inmediatamente después del paso de la comitiva, sino que se acordó mantenerlo en el lugar como recuerdo de la visita real. Sin embargo, las Bardenas no constituían evidentemente el emplazamiento más idóneo para una estructura de semejante ligereza y elevación; de manera que cuando con el otoño llegaron las primeras rachas fuertes de viento, gran parte del armazón se partió y se vino abajo, por lo que tuvo que ser desarmado y sus vestigios almacenados en la venta de San Francisco Javier. Aconteció el suceso el día 15 de octubre entre las 10 y las 11 de la mañana, y con él finalizaba la historia del obelisco, parte de cuyos materiales fueron entregados a Fausto Joaquín Zalduendo para la reparación del puente del barranco Salado en el término de Caparroso<sup>75</sup>.

#### 2.4. El arte efímero en Pamplona: entre la tradición y la renovación

La estancia de Fernando VII y María Josefa Amalia en Pamplona constituye una buena muestra de la supervivencia de la fiesta barroca, sin que aparentemente el sentido lúdico que la impregna haya cedido ante el empuje del racionalismo de la época<sup>76</sup>. Desde el 23 de mayo hasta el 2 de junio en que los monarcas partieron de la capital navarra se sucedieron los actos religiosos y oficiales, entre los que destacaron el *Te Deum* y misa mayor y el besamanos general que tuvieron lugar el día 24 de mayo, o la ofrenda a San Fermín el 1 de junio en su capilla de la parroquia de San Lorenzo, donde los reyes adoraron la reliquia del santo.

<sup>75</sup> AGN. Reino. Recibimientos de Personas Reales. Legajo 2. Carpeta 52. Año 1828. *Partes dados al Reino, de que el viento había tirado el obelisco de madera que se formó al frente de la venta de la Bardena cuando pasaron los Reyes.*

<sup>76</sup> Un pormenorizado relato de los actos celebrados en Pamplona con motivo de la visita de Fernando VII y su esposa se encuentra en la obra *Festejos que la M.N.M.L y M.H. Ciudad de Pamplona, Ca-*

También hubo desfiles y comparsas, carros triunfales y danzas, una barca cañonera con sus jarcias y marineros, fiestas celebradas por los distintos gremios, luminarias y fuegos artificiales disparados por maestros pirotécnicos venidos de Vitoria y Logroño. No faltaron tampoco sendas corridas de toros celebradas los días 28 y 29 de mayo en las que tomaron parte los dos toreros más sobresalientes de la Corte, Juan Jiménez “el Morenillo” y Manuel Romero, alias “Carreto”, acompañados de los banderilleros de Deva Antonio de Ituarte “el Zapaterillo”, y José Ventura de Laca “el Marinero”; los diestros lidiaron veinte reses procedentes de las dehesas de Tudela y Caparrosó. Y dentro de los agasajos ofrecidos a los monarcas llamó mucho la atención el partido de pelota que se celebró la tarde del 31 de mayo en la plaza del Castillo.

Como no podía ser menos, la capital del reino se engalanó de manera especial para recibir a los monarcas. A las once y media del 23 de mayo alcanzaban el portal de San Nicolás, donde les aguardaba el ayuntamiento en traje de ceremonia con su alcalde el conde de Guenduláin al frente, quien les presentó la vara de la ciudad; a continuación el regidor José María Vidarte tomó una bandeja con las seis llaves de las puertas interiores de la ciudad y las ofreció al rey al tiempo que lanzaba una pequeña arenga de bienvenida. Tras los actos protocolarios, los monarcas se aprestaron a subir a la carroza preparada por el ayuntamiento, que llamó la atención por su elegancia y vistosidad, tal y como recogían las crónicas: “la carroza era de elegante gusto dispuesta por don Ceferino Araujo pintor natural de Valladolid, tenía un vistoso dosel con franja de oro, dos sillones de brazos para SS. MM. y en la parte de adelante dos leones echados, y dos angelotes unidos con ramas de laurel y oliva; todo el adorno de ella y de las ruedas era de dorado vistoso”. Tiraban de la misma doce robustos labradores vestidos con camisa de seda encarnada, calzón de paño pardo y abarcas, adornados los brazos con cintas y espigas de trigo.

Al traspasar la puerta de San Nicolás se unieron a la procesión todos los vecinos de la ciudad, que habían aguardado impacientes el momento de poder contemplar a los monarcas, prorrumpiendo en aplausos y vítores, a los que se unieron las salvas de artillería y el bandeo de campanas de todas las iglesias. Avanzó así el cortejo hacia la entrada de la plaza del Castillo, donde se encontraba el magnífico arco triunfal levantado por el ayuntamiento conforme a la traza proporcionada por Pedro Manuel de Ugartemendía. Su construcción se confió al maestro de Tolosa Juan Bernardo Rezola, si bien también intervino en labores de dirección el maestro carpintero José Ramón de Arteaga; de su policromía se encargaron Francisco Jiménez, tramoyista del teatro de la ciudad, y el pintor Agustín Giraudi en compañía de su hijo Miguel José Giraudi. En sus extremos figuraban varios versos escritos por el profesor de la Academia de Dibujo Miguel Sanz y Benito, quien se había encargado también de pintar una tabla con las armas de la ciudad colocada en el

*pital del Reino de Navarra, ha hecho en obsequio de sus Augustos Soberanos el Señor D. Fernando III de Navarra y VII de Castilla y la Señora Doña María Josefa Amalia su Esposa. Los ha escrito con encargo de su Ayuntamiento el Lic. D. Javier María Arvizu y Echeverría, Abogado de los Reales Tribunales e individuo del Real Colegio de Abogados de esta Ciudad. Pamplona. Imprenta de Francisco Erasun y Rada. Año de 1828.*

depósito de aguas junto a la basílica de San Ignacio. El coste total del arco ascendió a la cantidad de 17.711 reales<sup>77</sup>.

La máquina, que llamó la atención de los monarcas y de todo su acompañamiento, medía 9,7 metros de altura y 11,5 metros de anchura, y contaba con un único vano de 5,7 metros flanqueado por columnas jónicas; el programa iconográfico estaba compuesto por estatuas de los dioses de la antigüedad e inscripciones en medallones alusivas a las virtudes de los monarcas y la alegría con que los recibía el pueblo navarro, tal y como significaba Arvizu en su descripción:

Contaba este colosal monumento treinta y dos pies de altura y treinta y ocho de anchura, y su Archibolta o Arco único diez y nueve pies de extensión. Dos robustos genios descollaban sobre él sosteniendo dos globos coronados; se elevaban en los costados dos pirámides con dos coronas de Oro por remate; tenía cuatro columnas jónicas, con las cornisas, carteles y friso grecas, y últimamente varias estatuas que representaban a Marte, Minerva, Palas y otras deidades de la supersticiosa gentilidad, como venidas a postrarse a los pies de los Reyes Católicos Fernando y Amalia, ofreciéndoles vasallage y obediencia. En el arco o archibolta campeaba esta dedicatoria en letras de Oro: "PAMPLONA A SUS REYES FERNANDO Y AMALIA, ESTE MONUMENTO DE AMOR LES CONSAGRA". Y en ocho medallones, que ornaban los dos frentes de este agigantado prodigio del arte, se veían impresas estas ocho estrofas...<sup>78</sup>.

Mas no sólo fue el arco triunfal, también algunos edificios se distinguieron por su iluminación nocturna y su buen gusto decorativo. Entre ellos destacaba la casa Consistorial, iluminada con 3.000 vasos de variados colores que figuraban los cuatro cuerpos de su fachada, marcando el orden arquitectónico de cada uno con sus correspondientes columnas, basas y capiteles, al igual que puertas y balcones. En el cuerpo principal se disponía un dosel de damasco carmesí, bajo el que estaban colocados dos retratos de los monarcas con elegantes marcos dorados.

Digna de mención resultaba igualmente la decoración con luminarias dispuesta por el Real Colegio de Abogados en la casa donde tenían lugar sus sesiones, que representaba una suntuosa fachada de arquitectura de orden compuesto, "que podría ser la de un gran templo o Alcázar"<sup>79</sup>. Sobre los correspondientes zócalos o pedestales se elevaban sus columnas, en medio de las cuales se hallaba abierto un arco regular que figuraba la puerta o entrada, en tanto que encima de la cornisa general del edificio descansaban tres hermosas estatuas que proporcionaban mayor realce a la estructura: la del centro, elevada sobre un pedestal, representaba a la diosa Minerva, "sentada en actitud elegante con el ramo de oliva y los demás símbolos de la paz y de las ciencias,

<sup>77</sup> AMP. Asuntos Regios. Festejos Reales. Legajo 8, nº 8. *Cuentas de los gastos hechos en los festejos celebrados por la Ciudad de Pamplona en la venida de SS. MM. Don Fernando VII y Doña María Josefa Amalia de Sajonia. Pamplona, Mayo de 1828.*

<sup>78</sup> *Festejos que la M.N.M.L y M.H. Ciudad de Pamplona, Capital del Reino de Navarra...*, pp. 18-21. En estas páginas recoge Javier María de Arvizu el texto de las inscripciones que figuraban en los medallones.

<sup>79</sup> AMP. Asuntos Regios. Festejos Reales. Legajo 8, nº 3. *Varios papeles relativos a los festejos celebrados por la Ciudad de Pamplona en la venida de SS. MM. Don Fernando y Doña María Josefa Amalia de Sajonia. Pamplona, mayo de 1828.*

que florecen a su abrigo”. Minerva, posteriormente identificada con Atenea, era la diosa protectora de las artes y oficios, si bien en su evolución posterior llegó a simbolizar la Sabiduría y a actuar como celadora de ciertos valores éticos. Podemos imaginar a la Minerva pamplonesa en su representación tradicional, como una matrona cubierta con casco y armadura, empuñando lanza y escudo en el que se distinguía una cabeza de gorgona, monstruo con cabellos en forma de serpientes; portaba además la diosa una rama de olivo, su árbol sagrado. No debe extrañar la presencia de Minerva en la composición, pues en el neoclasicismo se le incluyó sistemáticamente en numerosas composiciones alegóricas referidas al progreso, el bienestar, la industria, etcétera<sup>80</sup>.

Flanqueaban a la diosa Minerva en los extremos las alegorías de la Justicia y la Prudencia, “puestas en pie con los atributos que les son propios”; debemos suponer que la primera portaría la balanza y la espada, en tanto que el espejo y la serpiente acompañarían a la segunda. Entre las columnas, a los lados del arco que simulaba la puerta de ingreso al templo, colgaban dos guirnaldas o coronas de laurel, cuyo centro se ocupaba con inscripciones. También se colocaron los retratos de Fernando VII y María Josefa Amalia bajo un pabellón de seda, con dos genios presentándoles el cetro y la corona. La policromía era muy fina, imitando mármoles y jaspes la arquitectura del edificio, y bronce las estatuas, capiteles y otros adornos.

El mensaje iconográfico de las imágenes venía a completarse con diversas inscripciones. En el pedestal de la diosa Minerva podía leerse: “A sus amados soberanos Don Fernando Séptimo y Doña María Josefa Amalia, el Colegio de Abogados de Pamplona”. La inscripción contenida en la guirnalda de la derecha decía: “Fernando. Con la Justicia y la Prudencia restableció el Imperio de la Paz”; y la de la izquierda: “Amalia. Con sus virtudes y amable presencia anticipó el olvido de la revolución”.

En consecuencia, la iluminación del Colegio de Abogados fingía una arquitectura a modo de trampantojo que generaba la ilusión de un espacio virtual, ejercicio de geometría y de perspectiva a gran escala que significaba el máximo artificio espacial y visual, y el máximo alarde técnico, enlazando realidad y ficción en un mismo espacio urbano. Resulta interesante además encontrar una nueva tipología en el efímero navarro, como es el templo. Recordemos que en las exequias de Carlos III dispuestas en Roma por José Nicolás de Azara, embajador de España en el Vaticano, el monumento fúnebre erigido en la iglesia de Santiago de los Españoles imitaba un templo griego de orden dórico, manifestando una nueva actitud con respeto al ornato efímero (Fig. 23). Se trataba de la estética neoclásica en su más pura esencia, acorde con aquellos partidarios de un clasicismo que respondía a las obras antiguas y al legado de la civilización griega<sup>81</sup>. Aunque con cuarenta años de retraso, los postulados del neoclasicismo parecían llegar a Pamplona.

<sup>80</sup> REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 296.

<sup>81</sup> SOTO CABA, María Victoria, *Catálogos reales del Barroco Español...*, pp. 353-360.

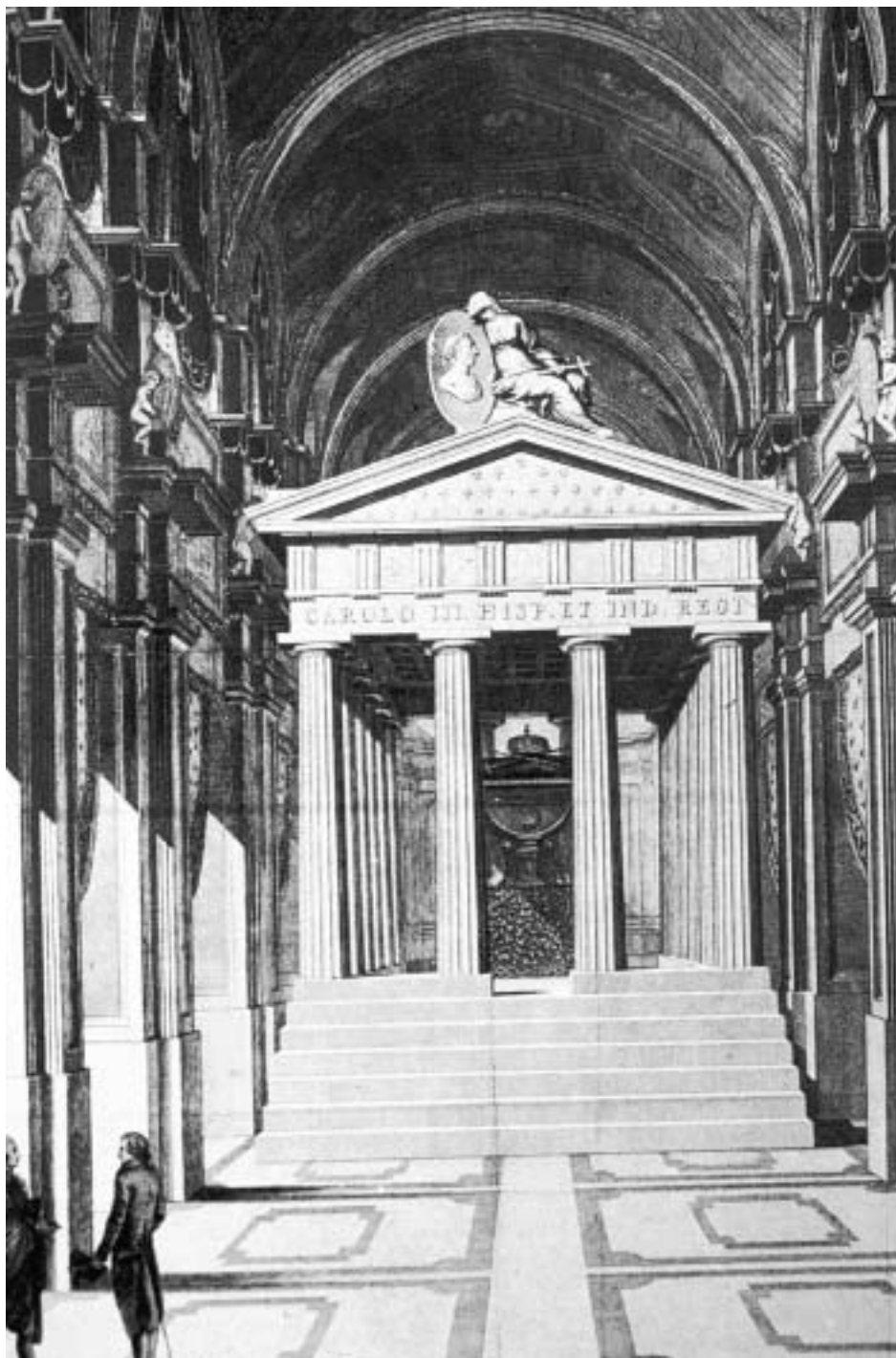


Fig. 23. Monumento fúnebre erigido en la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma en las exequias de Carlos III

Junto al ornato del Colegio de Abogados, también la catedral llamó poderosamente la atención, como no podía ser menos en un edificio con su fachada recién estrenada y admirada por los pamploneses, pudiendo leerse en las crónicas de la época que “la maravillosa fachada de la Iglesia Catedral inmortaliza el nombre del genio que la ideó, y puede competir en grandeza, pri-

mor, bella arquitectura, y delicadeza de su construcción con las acabadas obras que subliman el renombre de la soberbia Memphis, de la fastuosa Roma, y de los monumentos que en lo Antiguo merecieron denominarse las Maravillas del Mundo”. Pues bien, el frontis catedralicio recibió una iluminación de nueve mil vasos y faroles, que en el espacioso pórtico semejaba una gran fuente de luz, en tanto que en el remate “ofrecía una imagen de aquella columna de nube y de fuego que guiaba a los israelitas en el desierto”.

Además de la iluminación, formaban parte del repertorio decorativo varias inscripciones y jeroglíficos, compuestos probablemente por el licenciado Javier María Arvizu, a quien ya hemos aludido en ocasiones precedentes<sup>82</sup>. Los jeroglíficos se disponían de manera simétrica en las torres, localizándose los dos primeros a la altura de las ventanas más bajas. En uno de ellos se veían las armas de España coronadas con una diadema, y debajo las palabras “Regem honorificate” (Respetad al rey), tomadas de la primera carta de San Pedro, c. 2, v. 16, y estos versos:

Venerando la Corona / del Católico Fernando /  
a su honor está exhortando / la catedral de Pamplona.

Formando pareja con el anterior quedaba en la otra torre un emblema con “un jarrón de flores que, siendo el distintivo de esta Santa Yglesia, representaba al mismo tiempo las bellas prendas de nuestra augusta soberana”. En medio de las flores se distinguía una rosa como símbolo de su virtud, encima una diadema y debajo la siguiente inscripción: “Quasi flos rosarum in diebus vernis” (Como rosa en primavera), sacada del Eclesiástico c. 50, v. 8, acompañada de los versos:

Adornando mil primores / A nuestra Reyna querida /  
su virtud es distinguida / como rosa entre las flores.

En las ventanas más elevadas se hallaban otros dos jeroglíficos correspondientes a los diversos estados de la Religión. En el primero figuraba una matrona que tenía en una mano el incensario y la otra puesta sobre una pira en la que el fuego consumía un holocausto de carnes de animales. Se trata de una representación de la religión del pueblo israelita antes de la venida de Cristo, la religión de la antigua ley judía, a la que caracterizan atributos como la pira –símbolo de las ceremonias de los antiguos sacrificios– y el incensario. En su *Iconología*, Ripa recoge una imagen de la Religión como una matrona de aspecto venerable, vestida de lino blanco, con la mano izquierda apoyada en un altar, sobre el cual está ardiendo una llama de fuego; y nos da la siguiente explicación: “el fuego sobre el altar se utilizaba en los sacrificios en numerosas y antiquísimas naciones, haciéndose así hasta la venida de Cristo, quien aplacó la ira Divina no con la sangre de Toros o Corderos, sino más bien con su propia carne, su propia sangre y su propia persona, ocultándose luego milagrosamente con miras a nuestra salvación, bajo las especies del Pan y el Vino en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía”<sup>83</sup>. También Juan de Borja, en

<sup>82</sup> AMP. Asuntos Regios. Festejos Reales. Legajo 8, nº 3. *Varios papeles relativos a los festejos celebrados por la Ciudad de Pamplona en la venida de SS. MM. Don Fernando y Doña María Josefa Amalia de Sajonia. Pamplona, mayo de 1828.*

<sup>83</sup> RIPA, Cesare, *Iconología*, tomo II, Madrid, Akal, 1987, p. 262.

la empresa “Non sine igne” de sus *Empresas Morales*, muestra un ara encendida para hacer sacrificios, “por ser opinión de los antiguos que ningún sacrificio era adepto a Dios sin fuego”. Por su parte, en la *Iconología* de los franceses Gravelot y Cochin, el incensario era uno de los atributos de la religión judía, junto con el arca de Noé, las tablas de la ley, el candelabro de siete brazos, el bonete de sumo sacerdote, el libro de preceptos del pueblo judío y el monte Sinaí entre otros<sup>84</sup>.

En el segundo jeroglífico se mostraba la religión cristiana también en figura de matrona, con la mano derecha extendida y una gran cruz en la izquierda, a la que dirigía su mirada. La cruz es el atributo distintivo de la nueva y verdadera religión, como reconoce Ripa: “Diremos de la Cruz, que o bien simboliza al mismo Cristo Nuestro Señor Crucificado, o si no, como cosa de Cristo, sirve en definitiva como gloriosa enseña y estandarte de la Cristiana Religión a la que deben y dedican los Cristianos la veneración más alta, pues en ella reconocen el singular beneficio que de la redención reciben”<sup>85</sup>. También Gravelot y Cochin recogen una imagen de la religión cristiana que pudiera aproximarse a la representación pamplonesa<sup>86</sup>.

En consecuencia, en algunos ámbitos pamploneses todavía se echó mano del jeroglífico y del lenguaje emblemático como vehículo de transmisión de ideas en la visita real de 1828. Pero es muy probable que los jeroglíficos catedralicios fuesen los últimos que se compusieron en la ciudad; apenas un año más tarde, desaparecerían del escenario fúnebre en las exequias de la reina María Josefa Amalia de Sajonia.

### 3. EL OCASO DE LA CULTURA SIMBÓLICA: LAS EXEQUIAS REALES DE 1829 Y 1833

Alcanzamos así los funerales por el alma de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, celebrados en la catedral de Pamplona en el mes de junio de 1829<sup>87</sup>, y los de su esposo Fernando VII, que tuvieron lugar en noviembre de 1833. En ambos casos volvió a levantarse en el crucero de la catedral el catafalco de ocasiones precedentes, cometido que recayó en Francisco Cruz de Aramburu y José Ramón Arteaga respectivamente. Se trata de las dos últimas exequias de las que ha quedado constancia documental y en las que, si bien no se produce ninguna modificación sustancial a nivel de la máquina funeraria, sí existe en lo que a su contenido ideológico respecta, por cuanto los jeroglíficos, que hasta el momento habían constituido un elemento imprescindible del túmulo, fueron sustituidos por lápidas imitando mármol negro con dedicatorias en letras doradas.

<sup>84</sup> GRAVELOT, Hubert y COCHIN, Charles Nicolas, *Iconología por figuras o tratado completo de alegorías, emblemas*. Traducción y notas de María del Carmen Alberú Gómez, México, Universidad Iberoamericana, 1994, p. 138.

<sup>85</sup> RIPA, Cesare, *op. cit.*, p. 261.

<sup>86</sup> “Su atributo distintivo es una cruz, símbolo de la salvación, a la que se abraza. La Religión Cristiana lleva los libros del Antiguo y del Nuevo Testamento debajo el brazo izquierdo; está parada sobre una piedra angular y su mirada se dirige hacia el cielo, donde el Espíritu Santo se le aparece bajo la forma de una paloma”. GRAVELOT, Hubert y COCHIN, Charles Nicolas, *op. cit.*, p. 137.

<sup>87</sup> AGN. Sección Reino. Casamientos y muertes de reyes. Legajo 5, Carpeta 19. Año 1829. *Relación de las funciones de exequias hechas por el Ayuntamiento de Pamplona por la Reina Doña María Josefa Amalia, en los días 15 y 16 de Junio del Año 1829*. Pamplona: Imprenta de Francisco Erasun y Rada.

En efecto, las honras fúnebres de María Josefa Amalia y de Fernando VII revisten gran interés desde el punto de vista de la cultura simbólica, por cuanto suponen la definitiva desaparición de los jeroglíficos en las exequias reales pamplonesas. En una ciudad en la que las ideas ilustradas habían sentado las bases para la consolidación de una nueva etapa caracterizada por la continuación de las mejoras urbanas iniciadas en el siglo anterior, con la creación de nuevas plazas y paseos y la erección de significativos edificios públicos, no podía dejar de resultar anacrónica la presencia de jeroglíficos en los catafalcos erigidos al finalizar el primer tercio del siglo XIX. De esta opinión debían de ser los miembros de la comisión municipal encargada en 1829 de los asuntos referentes a la composición del catafalco, quienes tomaron la decisión de prescindir de los jeroglíficos y sustituirlos por lápidas imitando mármol negro con dedicatorias en grandes letras doradas alusivas a la reina difunta. Así decía la resolución adoptada al respecto:

Los señores de la Comisión del Túmulo manifestaron verbalmente que habían visto barios Geroglíficos que existen en la Secretaría de Ayuntamiento de funciones anteriores, y aunque hay muchos buenos, y otros no lo son tanto, y todos en su mayor parte son pequeños, están toscamente pintados y bastante mal escritos, por lo que propuso la Comisión que en su lugar podría ponerse en el frente del túmulo un cuadro o especie de lápida, con una dedicatoria en latín, en letras doradas; otro cuadro o lápida a la parte opuesta del túmulo, con la misma dedicatoria en letras doradas, en castellano; y a los dos costados otros dos cuadros o lápidas de la misma clase con algunos dísticos latinos, análogos a las circunstancias; y esparcidas por el túmulo calaveras, suprimiendo los geroglíficos; y así lo aprobó la Ciudad<sup>88</sup>.

Desaparecían por tanto los jeroglíficos, y en su lugar se colocaron cuatro lápidas con inscripciones dedicadas a María Amalia de Sajonia<sup>89</sup>. Ubicadas en los cuatro frentes del segundo cuerpo, la que miraba hacia el altar mayor recogía la siguiente dedicatoria en castellano:

Amalia Reina de las Españas / nació en Dresde, / murió en Aranjuez.  
/ Un día recibida en esta Ciudad / entre aplausos y cánticos de alegría /  
Hoy plañida su muerte por los Navarros / descansa en el seno de la paz.  
/ El Ayuntamiento de Pamplona, llorando / le levantó este fúnebre monumento /  
para perpetua recordación de su memoria / Séale la tierra ligera.

Contiene la inscripción una referencia a la visita de los reyes Fernando VII y María Amalia de Sajonia a la ciudad el año anterior de 1828. La segunda lá-

<sup>88</sup> AMP. Negociado de Asuntos Regios. Sección de Exequias Reales. Legajo 4, nº 26. *Papeles relativos a las exequias que se celebraron en la Santa Yglesia Catedral de Pamplona por la muerte de la reina Doña María Amalia de Sajonia, esposa de Fernando VII. Mayo de 1829.*

<sup>89</sup> Los jeroglíficos desaparecieron del túmulo que se erigió en Pamplona, pero tenemos constancia de que en los funerales por el alma de la reina difunta celebrados en Corella se ordenó la construcción de un catafalco “con las pinturas, jeroglíficos y adornos que llenasen los deseos del público”. Como podemos comprobar, todavía en ámbitos más cerrados la cultura simbólica se resistía a desaparecer. IDOATE, Florencio, *Rincones de la historia de Navarra*, t. III, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1979, p. 60.



pidida, orientada hacia el coro, contenía la misma inscripción pero en latín. Por su parte, a un costado del túmulo se disponían estos dísticos latinos:

Siste pedem lector cernens monumenta doloris, / Gratus et Amaliae  
funera plangat amor. / Floruit excelsa virtutum laude decora, / connubio  
casto Regis amantis amans. / Haec viduas, ínopes, aegros adjuvit egéntes.  
/ Haec míseris cunctis Regia mater erat. / Tot tibi sint dotes, lector, sóla-  
men et ora, / Amaliae praestet múnera Sancta Deus.

Versos cuya traducción aproximada sería:

Detén el paso, oh lector, contemplando estas señales de dolor, / y el  
amor agradecido llore la muerte en las exequias de Amalia. / Floreció adorna-  
da con la gloria excelsa de las virtudes, / unida en matrimonio honesto  
con un rey estimado. / Ésta ayudó a las viudas, a los pobres, a los enfer-  
mos, a los necesitados. / Ésta era una regia madre para todos los desdicha-  
dos. / Tan grandes dotes sean para ti, oh lector, consuelo, y reza / para que  
Dios conceda los dones santos a Amalia.

Finalmente, en el otro costado podían leerse los siguientes versos castella-  
nos:

Virtudes, opulencia y poderío, / Ventura y jubentud, aquí en Amalia  
/ brillaron a la vez; y ejemplo augusto / de piadosa humildad, aquí oró al  
cielo: / aquel Mayo pasó; secóse al otro / la azuzena del Elba: ved, huma-  
nos, / el mortal esplendor brilla y se apaga; / empero aguarda a la virtud  
su gloria: / tributad homenaje a su memoria.

Como podemos comprobar tras leer las inscripciones, aunque se hayan suprimido los jeroglíficos, la muerte todavía se muestra presente en expresiones como “fúnebre monumento”, “mortal esplendor”, o en el símil de la flor que se agosta y marchita, tan característico del arte efímero. Si a ello unimos que numerosas calaveras se distribuyeron por todo el cenotafio, llegaremos a la conclusión de que nos encontramos todavía ante una estructura en parte retardataria que no acaba de despojarse completamente del lastre que significa la tradición de siglos pasados: la calavera y el esqueleto prolongan el triunfo barroco de la muerte en pleno siglo XIX y continúan dando sentido al escenario fúnebre, si bien la composición rebuscada ya no forma parte del mismo.

Algo más se avanza en las exequias de Fernando VII, último monarca absoluto, celebradas en 1833. Al igual que en las anteriores no hubo ya jeroglíficos, sino cuatro tableros negros con inscripciones en letras doradas, compuestas probablemente por Pedro Ilarregui, secretario del ayuntamiento<sup>90</sup>. Así decía la primera:

Entre el aplauso popular un día / bajo estas santas bóvedas postrado,  
/ un Rey piadoso al Hacedor pedía / ventura y paz para su pueblo ama-  
do: / En este templo en que su voz se oía, / ved a su muerte el monu-  
mento alzado: / Eterno llanto por el Rey querido / respeto eterno a su vir-  
tud debido.

<sup>90</sup> AMP. Negociado de Asuntos Regios. Sección de Exequias Reales. Legajo 4, nº 33. *Papeles relativos a las exequias del Rey Don Fernando VII y cuentas de los gastos que aquellos ocasionaron. Pamplona, noviembre de 1833.*

En la segunda lápida figuraba la siguiente dedicatoria:

¡Oh monumento de Filipo augusto / de San Quintín a la victoria alzado, / tú fuiste cuna del monarca excelso / caro Fernando. / Cetro de glorias, púrpura y cadenas, / y la victoria del ardiente Ybero, / y de años de paz y próspera bonanza / llenan su vida. / Recuerdos tristes, esperanzas gratas, / fúnebre pompa, desconsuelo y luto, / y llanto eterno a su bondad debido / cercan su muerte.

En la tercera podía leerse esta inscripción:

A Fernando VII / Rey de España y de las Indias / Bonísimo clementísimo, / que nacido en el Real Sitio del Escorial, / después de haber gobernado rectamente el Reino, / murió en Madrid. / Venerador de la Paz y de la Justicia, / Protector de la verdadera religión, / llenó de sentimiento con su pérdida a los Españoles. / El Ayuntamiento de Pamplona, / a fin de hacerle las exequias con piadosos ritos, / acordó levantarle este fúnebre monumento.

Por último, el cuarto tablero contenía la misma dedicatoria que el tercero pero en latín. En esta ocasión, si bien perduran todavía algunas referencias a la “fúnebre pompa” y a la idea de la muerte, la retórica funeral del barroco toca ya a su fin. Fernando no es el monarca cargado de virtudes que triunfa sobre la Parca, sino el pacificador del estado a través de sus logros políticos. Los jeroglíficos quedaban ya definitivamente olvidados en el baúl de los recuerdos, y se abría en las exequias reales una nueva etapa que adquiere pleno sentido con la presencia del héroe vencedor.

## CONCLUSIÓN

El estudio de los principales acontecimientos relacionados con la monarquía, ya sea en forma de visitas o de exequias reales, nos ha permitido profundizar en las pautas de comportamiento vigentes en Navarra durante el primer tercio del siglo XIX tanto en el terreno del arte efímero como de la cultura simbólica. Dentro de la arquitectura efímera, a una tipología tan retardataria como la del catafalco turriforme que sigue protagonizando las exequias reales en este período, se unen no obstante otros monumentos conmemorativos más acordes con los postulados del neoclasicismo, cuya introducción en el reino se debe a prestigiosos arquitectos miembros de la Real Academia de San Fernando. El obelisco de la venta de las Bardenas, erigido con motivo de la visita de Fernando VII y su esposa María Josefa Amalia de Sajonia en 1828, constituye el ejemplo más significativo de esta actualización o puesta al día del efímero navarro.

Por su parte, la cultura simbólica experimenta una clara decadencia y pierde progresivamente su sentido. Todavía los juegos de ingenio y agudeza mantuvieron cierta pujanza en las exequias reales celebradas en 1819, al rescatarse los jeroglíficos de funerales del siglo anterior, si bien no componían un programa unitario. Incluso en la visita real de 1828 se echó mano del lenguaje emblemático como vehículo de transmisión de ideas en determinados ámbitos, aunque en otros pueden comprobarse ya atisbos de cambio. Las honras fúnebres de María Josefa Amalia (1829) y de Fernando VII (1833) significaron su definitiva desaparición y sustitución por lápidas imitando mármol negro con dedicatorias en grandes letras doradas.

#### RESUMEN

El estudio de los principales acontecimientos relacionados con la monarquía, ya sea en forma de visitas o de exequias reales, nos permite profundizar en las pautas de comportamiento vigentes en Navarra durante el primer tercio del siglo XIX tanto en el terreno del arte efímero como de la cultura simbólica. Mientras que en la arquitectura efímera conviven tipologías retardatarias con otras más acordes con los postulados del neoclasicismo, el lenguaje emblemático experimenta una clara decadencia que le conducirá a su definitiva desaparición en las exequias de María Josefa Amalia y Fernando VII.

#### ABSTRACT

The study of the mains events relationed with the monarchy, by means of visits or royal exequies, allows us to examine throughly the behaviour models in force in Navarre during the first third of the 19th century, in the field of the ephemeral art as well as in the one of the symbolical culture. While in the ephemeral architecture retarded typologies cohabit with others more in agreement with the postulates of the Neoclassicism, the emblematic language suffers a clear decadence that will bring it to its final disappearance.