

Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la Historia del Arte navarro

A modo de ejemplo: la fachada de la catedral de
Pamplona y los epígonos del Barroco en Navarra

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA*

Con esta colaboración pretendemos, en primer lugar, agradecer a don José Luis Sales, archivero diocesano de Pamplona, las décadas de dedicación que, con gran profesionalidad, ha dedicado, callada y profundamente, a la realización del inventario y catalogación de los fondos del tribunal eclesiástico del Archivo Diocesano de Pamplona, así como habernos proporcionado todo tipo de facilidades y observaciones para nuestros trabajos.

Nuestra aportación consta de dos partes, una primera en la que realizamos unas consideraciones generales sobre los fondos del archivo en relación con la historia del arte y el patrimonio cultural y, otra segunda, que ya hemos abordado, en parte, con anterioridad, en donde tratamos de ahondar en uno de los puntos más atractivos para el historiador de nuestro patrimonio, cual es el fin de una época y una cultura: la del barroco y su sustitución por las ideas del clasicismo academicista, en consonancia con la cultura del Siglo de las Luces, utilizando, mayormente, los fondos de diferentes procesos litigados ante el tribunal eclesiástico del obispado pamplonés.

* Departamento de Arte. Universidad de Navarra.

FONDOS DOCUMENTALES PARA LA HISTORIA DEL ARTE NAVARRO

En el Archivo Diocesano de Pamplona se conservan, igual que en otros de sus características, fondos que resultan fundamentales para el estudio del panorama histórico-artístico de los siglos pasados, básicos, en definitiva, para la reconstrucción de nuestro pasado, a través de numerosas piezas y monumentos que conforman nuestro rico patrimonio cultural.

Los archivos históricos de numerosas parroquias navarras ya se encuentran formando una importante y engrosada sección, gracias a la recogida de numerosos archivos parroquiales, a lo largo de las dos últimas décadas. Actualmente superan ya el medio millar de parroquias, por lo general, de pequeñas entidades de población, cuyos fondos se encuentran perfectamente catalogados y a disposición de los investigadores. A través de los libros sacramentales se pueden reconstruir perfectamente genealogías de promotores y responsables de obras, así como de los artífices, algo básico, ya que muchos de estos últimos ostentan el mismo nombre y apellido, a lo largo de dos o tres generaciones seguidas, con lo que la obra y producción de personas distintas se ha venido confundiendo, hasta que una partida de defunción viene a aclarar algo tan sencillo, como el fin de la dirección de un taller. Piénsese en casos tan evidentes como los de las familias de retablistas tudelanos o estelleses: los Gurrea, San Juan, Serrano o Mena¹, cuyas trayectorias se venían confundiendo y hoy están perfectamente delimitadas, gracias a la consulta de los correspondientes archivos parroquiales. Quizás el caso más llamativo, relacionado con el arte navarro haya sido la creencia en la existencia de dos pintores con el mismo nombre y apellido: Vicente Berdusán, en parte por unas lecturas de fechas erróneas en algunos de sus lienzos², así como por el desconocimiento de la partida de su nacimiento³.

Fenómenos tan extendidos en España y Navarra de los siglos del Antiguo Régimen, como la endogamia profesional⁴, quedan perfectamente documentados a través de las relaciones familiares, con un análisis de las partidas de matrimonio y esponsales de otros tantos clanes. Complicados árboles genealógicos suelen ser bien didácticos para comprender en toda su extensión el fenómeno de esa endogamia profesional entre las familias de los artífices, incluso de la misma especialidad y para explicarnos cómo pasaban los talleres de unas manos a otras, al enviudar unos y casar los cónyuges sobrevivientes con otros maestros o contraer matrimonio las hijas con los mejores oficiales del taller. Todo ello sirve para ilustrar el panorama de los artífices en aquella sociedad del Antiguo Régimen, especialmente cerrada en sus parcelas económica, social y familiar.

El interés de los archivos parroquiales navarros, por otra parte microfilmados en su totalidad, en el Archivo Diocesano, tienen otro punto de inte-

¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2003, pp. 179, 181, 241, 245, 311, 403 y 417.

² FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P., "Vicente y Carlos Berdusán, pintores de Santa Teresa", *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, 1982, pp. 285-298.

³ LÓPEZ MURIAS, I., *La pintura de Vicente Berdusán*. Tudela, 1990, p. 17.

⁴ MARTÍNEZ GRACIA, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 17 y ss.

rés para las artes, que apenas ha sido utilizado hasta el presente por los historiadores. Se trata de los libros de matrícula, en donde se anotan anualmente todos los nombres de las almas de comunión que vivían bajo el mismo techo: en nuestro caso el del artista con su mujer, hijos, aprendices y oficiales del taller. La reconstrucción del taller de Berdusán se hizo mediante la utilización de los referidos libros de matrícula o de cumplimiento pascual⁵. Es verdad que este tipo de documentación no abunda y suelen ser bastante tardíos, aunque en casos como los del antiguo obispado de Tudela, antes deanado, son abundantes y muy tempranos en el tiempo, pues los encontramos desde mediados del siglo XVI.

Ni que decir tiene que los libros de cuentas siguen proporcionándonos datos un tanto fríos, como son las sumas que recibían los maestros por los cometidos que llevaban a cabo. Constituyen una fuente importantísima no sólo para documentar obras, sino también para constatar los ingresos de sus administraciones, la intervención de sus patronos, ayuntamientos, nobles, etc. Generalmente, junto a las cuentas, se suelen anotar los contenidos de los autos de visita de los obispos, cuando no constituyen unas unidades aparte. Las últimas disposiciones y mandatos se suelen referir al culto divino y a la necesidad de realizar obras, reformas, ornamentos, retablos o piezas de orfebrería. Son, por lo general, informaciones, utilizadas más por los etnógrafos y antropólogos, sobre las que los historiadores del arte no han sabido sacar las conclusiones pertinentes, como el posible interés de un prelado concreto en la realización de obras determinadas o incluso la inclinación y protección a un determinado artista. De lo poco que tenemos constancia al respecto, merece la pena señalar la protección de Antonio Zapata a Domingo de Vidarte⁶ y de Gaspar de Miranda y Argaiz al retablista Diego de Camporredondo y al pintor Pedro Antonio de Rada⁷.

Y es ahí, donde existe una laguna importante que es preciso subsanar con estudios *ad hoc*, ya que pueden dar pistas para comprender las acciones puntuales de obispos en determinadas parcelas sobre la liturgia y el culto, tan relacionados con el exorno interior de los templos. Además, no faltan directrices concretas sobre obras y mandatos al respecto. Sirvan de ejemplo las indicaciones que don Pedro Fernández de Zorrilla, obispo de Pamplona entre 1627 y 1637, dejó en su visita a Puente la Reina, ordenado que se hiciese un retablo para la parroquia de Santiago, no de talla *sino de cuadros de pincel, guarnecido con uno o dos órdenes de columnas, disponiéndolo de manera que la basa y peana y sagrario han de ser lucidos y de ostentación, y las cornisas y frisos de arriba y el bulto del Señor Santiago y San Juan de talla entera, y la demás obra a de ser lisa, dorada sin estofadura, y hecha la dicha traza en esta conformidad, mandamos se nos traiga y comuniqué para que, en vista de ello, proveamos lo que mas conviene*⁸. Esas frases textuales nos llevaron a concluir que lo que deseaba el obispo era un retablo sencillo y severo en sus líneas arquitectónicas y con

⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Vicente Berdusán y su entorno artístico". *El pintor Vicente Berdusán 1632-1697*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998, pp. 51-52.

⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El túmulo de Felipe II en la catedral de Pamplona". *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las artes*. Universidad Complutense, Madrid, 2000, pp. 459-460.

⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco ...*, Op. cit., pp. 454 y ss.

⁸ JIMENO JURÍO, J. M., "Pintores de Asíaín (Navarra). I. Estudio general de algunos aspectos", *Príncipe de Viana* (1984), p. 51.

una gran importancia concedida al sagrario y expositor, como correspondía a aquellos momentos de tradición post-herreriana y de aplicación de la normativa tridentina, respecto al culto a la Eucaristía.

Otras secciones poco estudiadas, nos proporcionan importantísimos datos para la reconstrucción de la historia de nuestro patrimonio. Los fondos de la antigua secretaría de Cámara –hoy Gobierno de la diócesis, ya catalogados en su mayor parte–, obispos, parroquias y conventos, catedral, culto, liturgia, etc., son siempre un excelente apoyo para manejar documentación íntimamente relacionada con las obras artísticas y llegar a conclusiones más certeras y mejor acertadas e interpretadas en cualquier estudio relacionado con el patrimonio cultural.

Algunos libros de conventos extinguidos⁹, otros documentos sobre el destino de obras desamortizadas¹⁰ y de cofradías antiguas pamplonesas¹¹, así como los fondos de la basílica de San Ignacio de Loyola, se guardan entre sus fondos, siendo particularmente reseñables estos últimos por poseer un importante número de cartas que hablan de la gestación del monumento, a partir del dinero recogido por los jesuitas navarros residentes en el Perú, nada más mediar el siglo XVII¹². De enorme interés es un manuscrito que reseña parroquia por parroquia de los territorios de la antigua diócesis de Pamplona, dando cuenta de sus patronos, el cual está siendo objeto de estudio en estos momentos, dado su interés a todos los niveles.

Sin embargo y pese a la importancia de toda la documentación, antes reseñada, la singularidad mayor del archivo reside en la existencia de una sección conservada prácticamente íntegra: la del tribunal eclesiástico¹³. La espléndida labor llevada a cabo por los responsables del Archivo Diocesano de Pamplona, su director don José Luis Sales, ayudado eficazmente por don Isidoro Ursúa, a lo largo de las últimas décadas, ha puesto al alcance de los investigadores el contenido de esta sección del tribunal eclesiástico que, a diferencia de lo que ocurre en otras diócesis, resulta especialmente rica para el estudio de otros tantos aspectos históricos, desde los comportamientos sociales, religiosos, costumbristas y de todo tipo, hasta los relacionados con las artes. Los millares de fichas, puntillosamente redactadas y escrupulosamente ordenadas por su archivero, don José Luis Sales, constituyen un primer paso para el acercamiento a los notabilísimos materiales custodiados en los miles de legajos de la citada sección. Varios volúmenes ya publicados nos van dando cuenta de todos esos materiales de estudio¹⁴.

⁹ Inventario de los protocolos del Convento de la Merced. 1751. Archivos Parroquiales Caja 140.

¹⁰ Además de todos los materiales de la secretaría de Cámara, existe un libro en el que se anotan el destino de los vasos sagrados de los conventos extinguidos. Archivos Parroquiales, Caja 94, s/n.

¹¹ Como las de Santa Filomena o San Felipe y Santiago. Los libros de la primera están aún sin catalogar, el de la segunda que abarca las cuentas entre 1736 y 1768 se encuentra en Archivos Parroquiales Caja 133.

¹² Archivo Diocesano de Pamplona (en adelante ADP), Parroquias y Conventos. Fondo basílica de San Ignacio. Cajas 295-296

¹³ Algunos legajos correspondientes a esta sección, junto a otros de tasaciones y licencias de obras se encuentran en el Archivo de la catedral de Pamplona, aunque obviamente, forman parte del fondo documental del Archivo Diocesano.

¹⁴ SALES TIRAPU, J. L. y URSÚA IRIGOYEN, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos*, vols. 1-22, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1988-2004

Los procesos aportan contratos de obras, diferentes tasaciones, testimonios por cada una de las partes, relaciones de obras de los maestros, contratos de aprendizaje, nóminas de integrantes de talleres, testamentos, cesiones, relaciones de cuentas, etc. Las declaraciones de algunos testigos suelen contener noticias importantes, que aportan luz a aspectos tan difíciles de concretar como la gestación del encargo, vida cotidiana de los artífices, etapas del aprendizaje, cómo se procedía en los plazos de ejecución, modo de trabajar en el taller, consideración social del aprendiz y del artífice, etc. En definitiva, la lectura de estos pleitos es una fuente más para la reconstrucción de una particular historia: la de la fábrica de un templo, una sacristía o una torre, la de la construcción de un retablo o el encargo de unas pinturas, unos pasos procesionales o determinadas piezas de orfebrería o bordado. Además, lo exhaustivo de las diligencias nos remiten a otras pruebas escritas no contenidas en el proceso, como poderes o escrituras notariales, que resultan de fácil búsqueda en los protocolos notariales.

La primera persona que manejó aquellos fondos con destino a una publicación señera en nuestra bibliografía histórico-artística fue Tomás Biurrún, autor de varias publicaciones. Concretamente en su volumen dedicado al Renacimiento¹⁵, aporta numerosísimos datos, sin especificar la fuente concreta, ni cita alguna. Sin embargo, las alusiones y los datos publicados nos llevan directamente, en la mayor parte de los casos, a la sección de procesos del Archivo Diocesano. Asimismo, se puede comprobar que Tomás Biurrún utilizó la misma documentación, en algunas ocasiones, al realizar un primer inventario del patrimonio del obispado de Pamplona¹⁶.

José Ramón Castro que dedicó varios artículos en la revista *Príncipe de Viana* recopilados más tarde en sendos volúmenes que se dedicaron al arte renacentista navarro¹⁷, no utilizó, apenas, los fondos del Archivo Diocesano para sus pesquisas, sino los procesos de los Tribunales navarros, tanto del Consejo Real como los de la Corte Mayor, así como en los protocolos notariales, fundamentalmente de Tudela.

A fines de los años sesenta, la prof. García Gainza, pudo acceder a los fondos del Archivo Diocesano de la mano del entonces archivero don Marcelo Núñez de Cepeda, constituyendo la extensa documentación de fines del siglo XVI y comienzos de la centuria siguiente, el soporte documental de su tesis doctoral sobre la escultura romanista en Navarra¹⁸. Cuantos se han dedicado al estudio del patrimonio artístico de los antiguos territorios de la diócesis de Pamplona, en tierras navarras y guipuzcoanas, principalmente, han acudido desde los años setenta al manejo de los procesos, catalogados pacientemente por su archivero. Tesis de licenciatura realizadas en el seno del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra y dedicadas a monumentos señeros

¹⁵ BIURRÚN SOTIL, T., *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935.

¹⁶ BIURRÚN SOTIL, T., "Inventario de la riqueza artística de la diócesis de Pamplona", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra* (1928), pp. 142-264 y *Boletín Oficial Eclesiástico de la diócesis de Pamplona* (1930), (1931) y (1932).

¹⁷ CASTRO ÁLAVA, J. R., *Cuadernos de arte navarro. Pintura*. Pamplona, Imprenta Provincial, 1944 y *Cuadernos de arte navarro. Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949.

¹⁸ GARCÍA GAINZA, M. C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1969.

del Antiguo Reino, como los templos de Mendigorri¹⁹, Miranda de Arga²⁰, Cáseda²¹ o Villafranca²², han podido completar la historia de aquellos monumentos gracias a la documentación procesal. Los estudios de algunos monumentos y artistas de Guipúzcoa, son deudores de los fondos, asimismo, del Archivo Diocesano de Pamplona²³ y, por supuesto todo lo relativo a legados artísticos llegados desde Indias, estudiados por Echeverría Goñi y Aramburu Zudaire, Heredia Moreno y Orbe Sivatte²⁴.

Como es sabido, una de las figuras más destacadas en el organigrama administrativo del obispado de Pamplona, en siglos pasados, fue la del veedor de obras de la diócesis, cargo que se recoge en las *Constituciones Sinodales*, y que tenía a su cargo dar el visto bueno a las obras realizadas en el territorio diocesano, así como hacer informes de diversa índole sobre el alcance de aquellas y conformar trazas y proyectos para obras de todo género. Uno de esos veedores, Juan de Villarreal, ha sido ya objeto de un estudio pormenorizado, realizado por M. J. Tarifa²⁵.

De otros veedores de cantería y obras se ocupa J. Azanza en su estudio sobre la arquitectura religiosa en Navarra durante el Barroco. Los nombres de Francisco Palar Fratrín (1602-1637), su hijo Pedro (1637-1698), Juan Antonio San Juan (1698-1741), Juan Miguel Goyeneta (1741-1743), Pedro de Aizpún (1743-1753), Manuel de Olóriz (1753-1758), Esteban de Múzquiz (1758-1769), Manuel de Iribarren (1769-1770) y Manuel de Larrondo (1773)²⁶, se filian con otros tantos proyectos, licencias, aprobaciones y tasaciones de gran parte de las obras realizadas en nuestros templos y otros edificios de filiación parroquial como casas abaciales o graneros y almacenes de diezmos y primicias.

Los veedores relacionados con el mundo del retablo que ostentaron título genérico de veedor de obras de arquitectura y ensamblaje, nos son también conocidos. En tiempos del obispo Roche, el cargo recayó en José de Huici e Ituren, familiar del Santo Oficio y afamado maestro que completó su formación en Castilla y en Oviedo con Luis Fernández de la Vega²⁷. En 1685, op-

¹⁹ ORBE SIVATTE, M. de, *Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro de Mendigorri*, Pamplona, 1979. Publicado con los títulos "Estudios histórico-artísticos de la parroquia de San Pedro de Mendigorri, I. Arquitectura". *Príncipe de Viana*, 1982, pp. 33-102; "II. Escultura". *Príncipe de Viana*, 1982, pp. 551-582 y "III y IV. Pintura y Orfebrería". *Príncipe de Viana*, 1983, pp. 7-28.

²⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Estudio histórico-artístico de la Asunción de Miranda de Arga*, Pamplona, 1980. Publicado con el título *Miranda de Arga entre el Gótico y el Barroco*, Estella, Ayuntamiento de Miranda de Arga, 1983.

²¹ GOYENECHÉ VENTURA, M., *Estudio histórico-artístico de la parroquia de Cáseda*, Pamplona, 1985.

²² AZANZA LÓPEZ, J., *Arquitectura barroca religiosa en Villafranca*, Pamplona, 1994. Publicado con el título *Arquitectura y religiosidad barrocas en Villafranca (Navarra)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.

²³ ASTIAZARAIN, M. I., *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988.

²⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P., 1991, "Mecenazgo y legados de indios en Navarra", Segundo Congreso General de Historia de Navarra, *Príncipe de Viana*, Anejo 13, 1991, pp. 157-200; ARAMBURU ZUDAIRE, J. M., *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias (siglos XVI y XVII)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1999, pp. 363 ss. y HEREDIA MORENO, M. C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1992.

²⁵ TARIFA CASTILLA, M. J., "Juan de Villarreal: Tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI", *Príncipe de Viana*, 2000, pp. 617-654.

²⁶ AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del barroco en Navarra*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998, pp. 89-103.

²⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, Op. cit., pp. 200-201.

taba al mismo cargo Miguel de Bengoechea²⁸. Martín García detentó el cargo de veedor de obras de arquitectura, ensamblaje y escultura a fines del siglo XVII y todavía ejercía como tal en 1707. En la segunda y tercera décadas del siglo XVIII lo fue Simón de Bengoechea, que sería sustituido por Fermín de Larrainzar, a mediados de los veinte y éste a su vez, en 1741, por su yerno José Pérez de Eulate (1741-1783)²⁹.

Por lo que respecta a los veedores de la especialidad de pintura y policromía, en la época renacentista, no conocemos otro nombramiento que el de Juan Claver, quien sería sucedido en el cargo por el longevo y prolífico pintor de Asaiain Juan de las Heras³⁰. En pleno siglo XVII sabemos que lo fue Juan de Olmos, nombrado en 1676 por el obispo fray Pedro de Roche. Su nombramiento fue validado de nuevo en 1685³¹. En este último año, varios maestros intentaron revalidar sus títulos, oponiéndose otros, según las especialidades que aducían poseer. Para el cargo de veedor de obras de platería se presentó el maestro Pedro de Suescun, en el mismo año de 1685³². Sin embargo, parece que la encomienda recayó en el famoso orfebre Cristóbal Martínez de Bujanda, el cual recibió, en torno a 1699, una revalidación del título de veedor y tasador de las obras de plata³³.

En la mayor parte de los casos, quedará patente una consideración que nos habla del veedor como una figura muy importante entre los artífices, quizás clave en singulares momentos, para explicarnos el devenir de las artes, la gramática formal en determinados periodos, que llegará a estar en función de la formación, el gusto y las relaciones artísticas de ese maestro. Ni que decir tiene que la figura del veedor diocesano tuvo un prestigio social destacado, en aquella pequeña corte que era Pamplona, como capital y cabeza del Reino de Navarra. Así, hemos de señalar cómo la opinión del veedor fue reclamada en discusiones claves, como la que se suscitó a comienzos del siglo XVIII, nada menos que sobre el carácter de la arquitectura y su equivalencia o no con el ensamblaje³⁴. El veedor Juan Antonio San Juan, que detentó el cargo entre 1698 y 1741, se alineó con las posiciones contrarias a las sostenidas por el conservador gremio de San José y Santo Tomás de la capital navarra, argumentando que la arquitectura se diferenciaba del ensamblaje, en tanto que este último *solo se reduce al mismo sentido que el da y que es ensamblar una pieza a otra... de tal modo que con sus espigas queden unidas y incorporadas unas a otras, sin que tengan ninguna de las reglas de arquitectura ; pero la arquitectura se compone de distinta distribución y medidas, como son las cinco órdenes de arquitectura que aze mención de ellas Jaime de Viñola, Juan de Arfe y Villafañe y Vitru-*

²⁸ ADP, Procesos. C/ 948, núm. 3. Sobre la validación de los cargos de veedores de obras del obispado, fol. 7.

²⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, Op. cit., pp. 323 y ss y 389 y ss.

³⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1990, pp. 59-60.

³¹ ADP, Procesos. C/ 948, núm. 3. Sobre la validación de los cargos de veedores de obras del obispado, fols. 33-45.

³² *Ibid.*, fol. 18.

³³ Archivo Catedral de Pamplona. Documentos sueltos.

³⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del barroco navarro", *Príncipe de Viana*, 2001, pp. 7-23.

*bio, Sebastiano y otros autores, que con medidas fijas y determinadas enseñan el modo de ejecutarlas*³⁵.

No podemos terminar este apartado dedicado a los veedores de obras, sin llamar la atención de cómo, en ocasiones, sus nombramientos no estuvieron ajenos a las competencias de cada uno de ellos. Al parecer, algunos poseían la claridad en la diferenciación de especialidades artísticas, en una Pamplona en la que todas ellas, a excepción de pintores y plateros, estaban englobados en la Cofradía y Gremio de San José y Santo Tomás³⁶. Es por ello por lo que se enzarzaron en pleitos sobre preparación y competencia para el desempeño de sus respectivos cargos. Uno de ellos, al que hemos aludido, tuvo lugar en 1685. Entre sus diligencias procesales, aparecen numerosos maestros de otras tantas especialidades, unos con el objeto de validar títulos anteriores que decían tener y haber perdido y otros para optar por estar vacante el cargo en su especialidad³⁷. En 1713, se litigó otro proceso sobre el nombramiento de veedor de obras de cantería. Los protagonistas de aquel enfrentamiento eran Juan Antonio San Juan y otros maestros que le negaban la condición de cantero, aunque fuese un destacado albañil³⁸. En el fondo de aquellas discusiones, como observa J. Azanza, estaba presente la consideración de que los anteriores veedores ejercieron desde una perspectiva teórica y, a comienzos del XVIII, Juan Antonio San Juan defendía que la profesión del arquitecto consistía en *dar disposiciones por trazas y por plantillas como lo previene el arte*³⁹.

Un sin fin de artículos, que no vamos a enumerar aquí, de historiadores como Jimeno Jurío o Pastor Abaigar⁴⁰, historiadores del arte y algunas tesis doctorales como las referidas a la arquitectura del siglo XVI en la merindad de Tudela, la policromía renacentista, la arquitectura y retablistica y platería barrocas, o los efectos de la desamortización en el patrimonio eclesiástico, son deudoras asimismo de los fondos documentales de esa sección de procesos⁴¹.

Más excepcionales son otros documentos, menos relacionados con el frío devenir de los procedimientos judiciales. Algunas cartas como la fechada en 1732 por un clérigo beneficiado de la parroquia de Arróniz, muy versado en

³⁵ *Ibíd.*, p. 17

³⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, Op. cit., pp. 50-53.

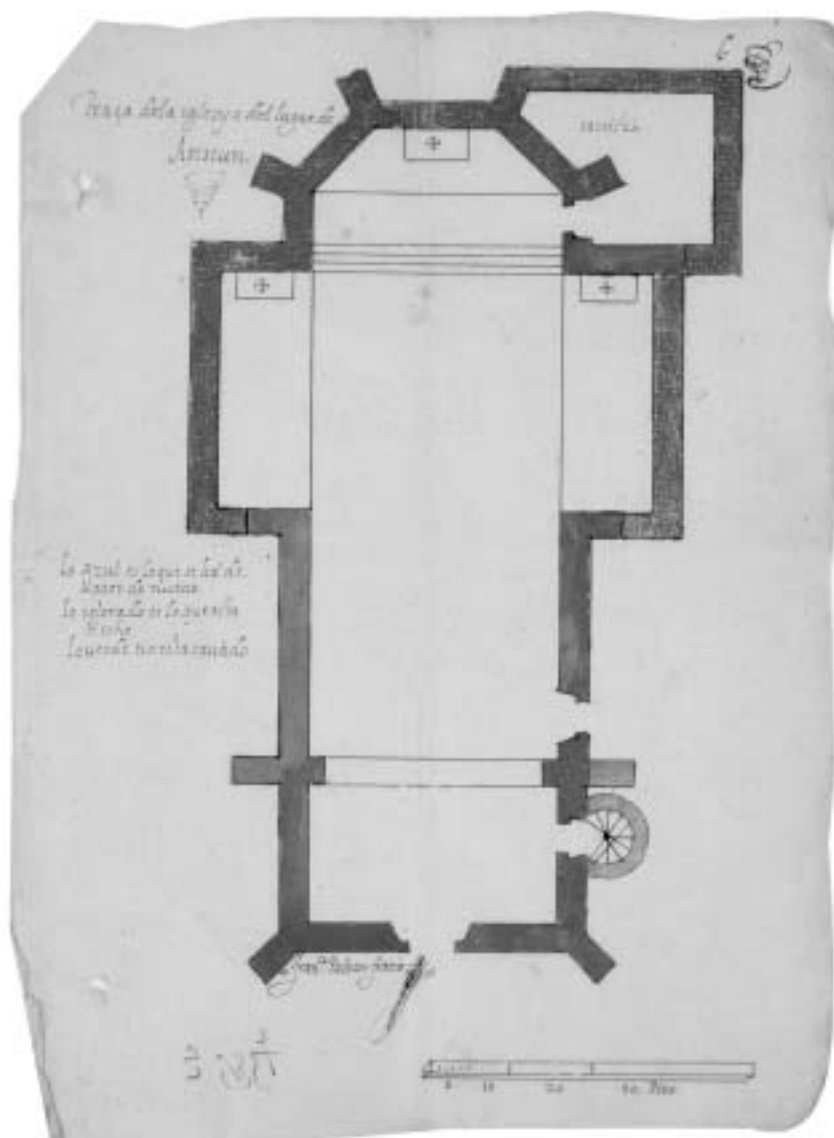
³⁷ ADP, Procesos. C/ 948, núm. 3. Sobre la validación de los cargos de veedores de obras del obispado.

³⁸ *Ibíd.* C/ 1471. De José de Goyenechea, maestro cantero vecino de Pamplona contra Juan Antonio San Juan.

³⁹ AZANZA LÓPEZ, J. J., Op. cit., p. 97.

⁴⁰ Podemos destacar los trabajos de JIMENO JURÍO, J. M., "Pintores de Asiain (Navarra) I. Estudio general de algunos aspectos", *Príncipe de Viana*, 1984, pp. 7-73 y "Pintores de Asiain (Navarra) II. El taller de Lasao", *Príncipe de Viana*, 1984, pp. 197-267 y de PASTOR ABAIGAR, V., "Retablos barrocos de la parroquia de Santa María de los Arcos", *Príncipe de Viana*, 1989, pp. 305-347.

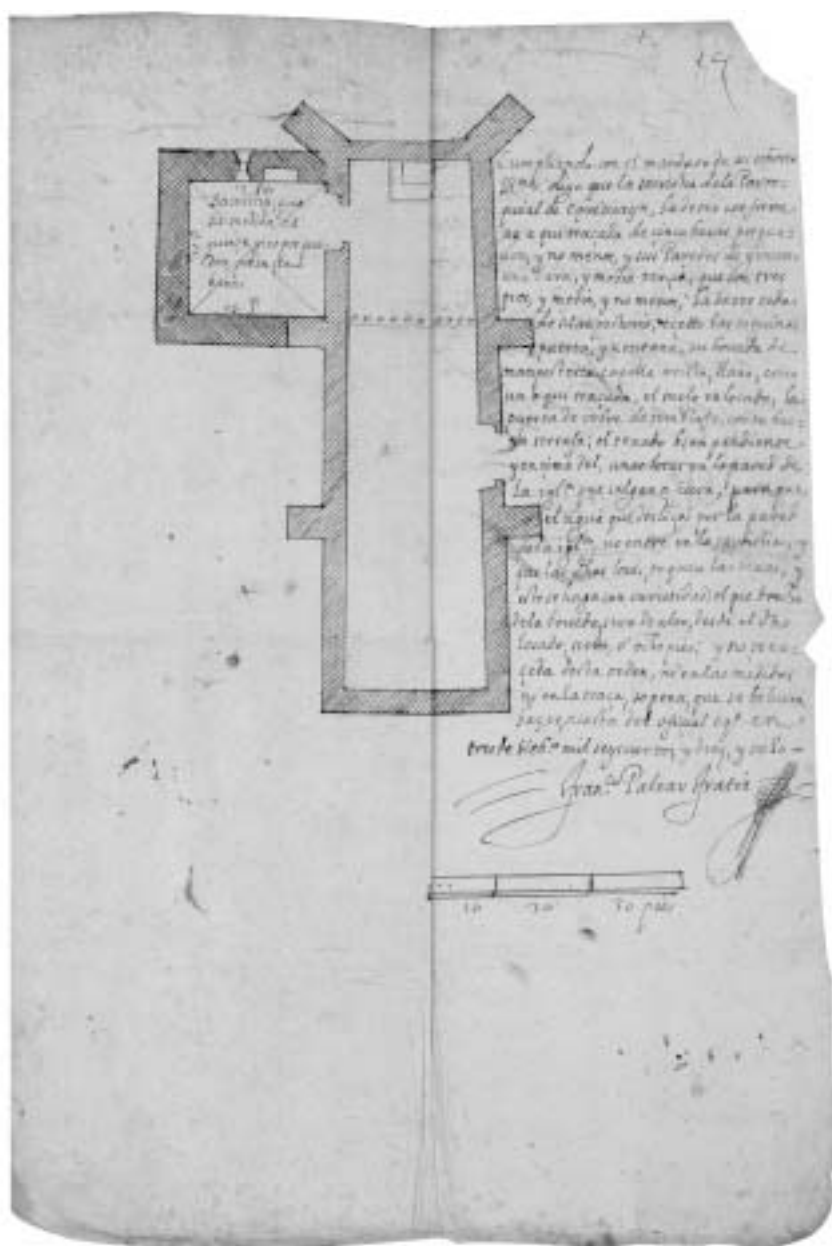
⁴¹ TARIFA CASTILLA, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela (Navarra)*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2003 (Inédita); ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1990; AZANZA LÓPEZ, J., *Arquitectura religiosa barroca en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1996; FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2003 y ORBE SIVATTE, M., *Platería en el centro de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999 (Inédita); ZULAICA OROZCO, A., *La Desamortización y sus efectos sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia en Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001 (Inédita).



Plano de la iglesia parroquial de Arizcun, por Francisco Palar Fratín, año 1624

teoría arquitectónica, llamado Martín Hermoso de Mendoza⁴², el cual, con motivo de unos informes que hizo sobre el monumento de Semana Santa de la parroquia de Lerín, dice textualmente en 1732: *por el deseo que tengo de que las obras de las iglesias sean perfectas, lustrosas y agradables, me parece que ese alcalde, cabildo y patronato pueden si gustan encargar a Juan Angel de Nagusia, vecino de Estella, plantifique y demuestre conforme su compás (que hoy es de los mejores del Reino) un monumento de poco gasto pero gustoso y proporcionado a*

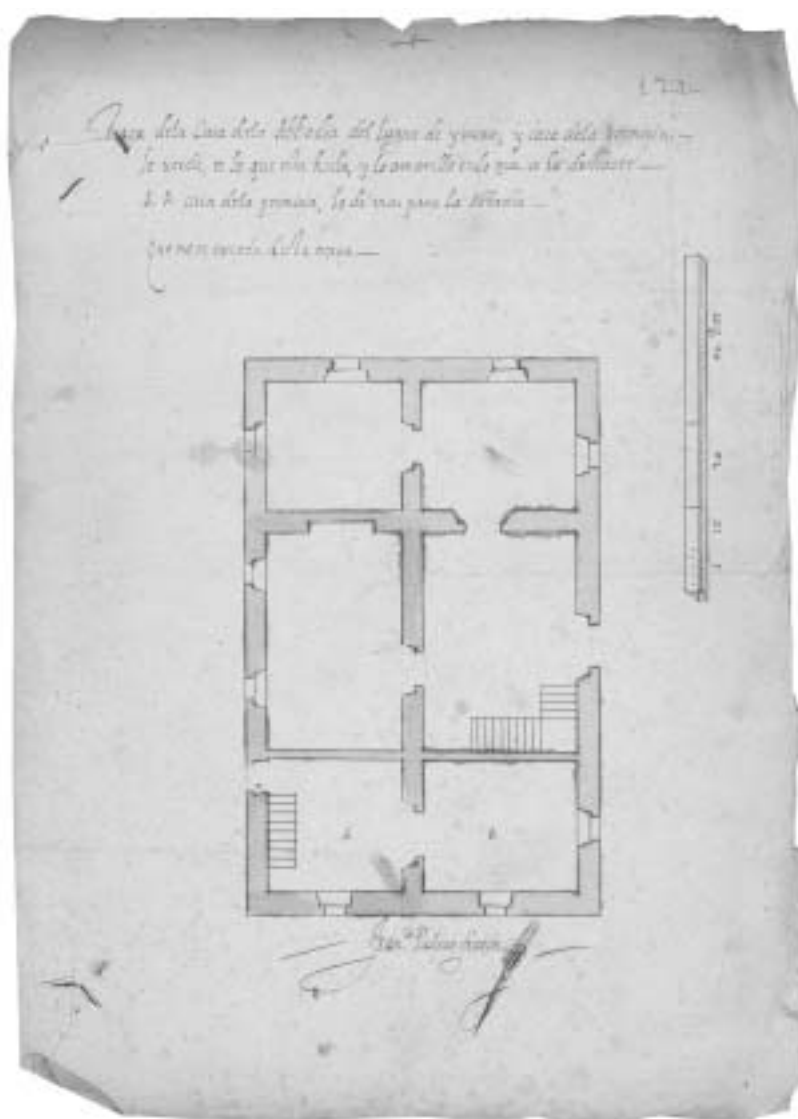
⁴² Este curioso personaje, por la formación intelectual y en la tratadística, fue requerido o consultado a la hora de realizar importantes proyectos de la Navarra de su época. Falleció en Arróniz el 2 de agosto de 1741 (Archivo Parroquial de Arróniz. Libro III de Difuntos 1686-1742, fol. 229v).



Traza de la iglesia parroquial de Equisoain y de la sacristía, por Francisco Palear Fratrín, año 1618

*la hermosura de la fábrica*⁴³. A otras cartas de alto significado, conservadas entre las pruebas procesales, nos referiremos en la segunda parte de este trabajo, al analizar la historia de unos retablos colaterales para la localidad de Mendigorría y la intervención directa del secretario de la Academia de San Fernando don Antonio Ponz.

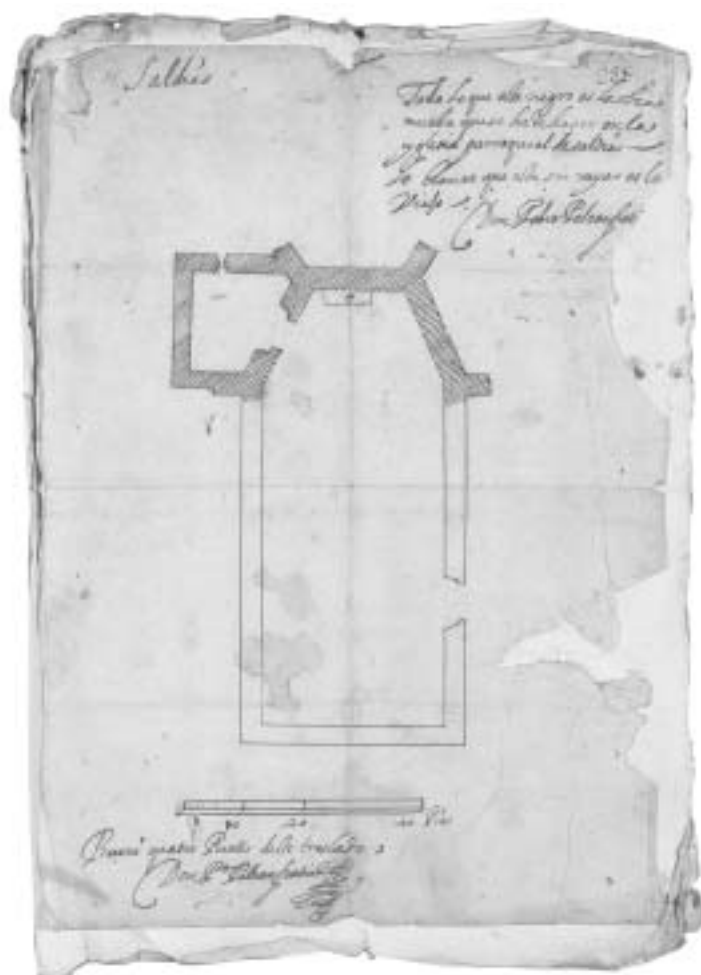
⁴³ “Los monumentos o “perspectivas” en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa”, *Príncipe de Viana*, 1990, p. 532.



Traza de la casa de la Abadía del lugar de Irujo, por Francisco Palear Fratin, año 1617

Otro aspecto a considerar y del que poco o nada sabemos se relaciona con el círculo de funcionarios cultos que rodearon al tribunal eclesiástico, alguno de los cuales sí debió de contar con cultura artística. Entre ellos hemos de destacar la figura de Dionisio de Ollo, secretario del tribunal eclesiástico (1654-17..) y grabador de algunas estampas, como una de la Virgen del Sagrario, titular de la catedral de Pamplona y otra que ilustra la edición de la compilación de los *Fueros de Navarra* de A. Chavier, en 1686⁴⁴, en la que se representa una sesión de las Cortes del Reino, ante una barroca escenografía con tapices y gigantes columnas salomónicas. A esas aficiones como grabador, hemos de añadir otras también relacionadas con el mundo del diseño, ya que

⁴⁴ CHAVIER, A., *Fueros del Reyno de Navarra*, Pamplona, 1686.



Traza realizada por Pedro Palar Fratín para la ampliación de la parroquia de Saldías, año 1640

Dionisio de Ollo fue el legatario de todas las estampas y dibujos que poseía el pintor flamenco Pedro de Obrel, autor de las pinturas del retablo de Salvatierra de Álava, cuando dictó sus últimas disposiciones testamentarias en Pamplona, en 1671⁴⁵.

Junto a los procesos del tribunal, entre cuyas diligencias hallamos diversa y variada documentación, existe asimismo un pequeño grupo de dibujos y grabados que deberá ser analizado convenientemente en un publicación exhaustiva. Algunos de ellos se han ido publicando, como ilustraciones, en los volúmenes antes citados. Entre los que se han estudiado figuran las trazas de la parroquia de Zumárraga en Guipúzcoa, dadas a conocer por García Gainza⁴⁶, o los proyectos arquitectónicos de los siglos XVII y XVIII para la construcción o reformas de otros tantos templos, estudiados por Azanza López. Destacan, entre estos últimos, los planos elaborados por Francisco Palar Fratín, veedor de obras, para los templos de Berástegui en Guipúzcoa, Nuestra Se-

⁴⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P., GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y VÉLEZ CHAURRI, J., "Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 1988, p. 317.

ñora de Jerusalén en Artajona, Arizcun y Ucar⁴⁷, todos ellos con el rigor propio de la arquitectura clasicista, así como otros proyectos dieciochescos más evolucionados, como los de la parroquia de Iturmendi, firmados por el maestro Ignacio de Gorriarán⁴⁸.

Entre los volúmenes que van apareciendo del Catálogo del Archivo encontramos reseñadas algunas trazas y proyectos. Recordaremos algunas significativas. Al veedor de obras Francisco Paelear Fratín, antes señalado se debe la planta muy sencilla de la parroquial de Equisoain, fechada en 1618. La inclusión del dibujo en un proceso posterior, de 1631, se debió a que la viuda del cantero que había hecho la sacristía de aquel templo, aún no había cobrado íntegramente su importe⁴⁹. Mayor rareza presenta la traza del mismo artista para la casa abacial de Irujo, fechada en 1617, por pertenecer al capítulo de arquitectura doméstica⁵⁰. A Pedro Paelear Fratín se debe el proyecto para la ampliación de la parroquia de Saldías, realizada en 1640⁵¹. Una traza esquemática del sagrario de Zariquiegui, realizado en 1615 por Pedro de Arraydu y policromado por Alonso de Logroño, en 1633, se conserva entre las diligencias de un proceso por pagos reclamados por este último maestro⁵².

Escasa precisión muestra la planta de Santa María de Sangüesa, ejecutada en 1676 por el maestro Juan de Navascués, con motivo de la adjudicación de una de las capillas, concretamente la de San Miguel⁵³. Con motivo de la ampliación de la parroquia de San Román de Cirauqui, obra que llevó a cabo el maestro corellano Pedro de Aguirre, se realizó una planta del edificio, en 1686, según el diseño y condicionado preparados por Ignacio de Miranda, cantero de Cirauqui y José Ruiz de Galarreta, maestro de edificios de Pamplona⁵⁴. Uno de los más bellos dibujos conservados, corresponde al proyecto de decoración de la sacristía de Oyarzun, de 1689, con su cajonera y armario superior, realizada por Sebastián de Lecuona⁵⁵, uno de los mejores maestros guipuzcoanos del momento. Un poco anterior en el tiempo (1671) es el plano de la parroquia de Muniain de Guesálaz, realizado por el antes citado José Ruiz de Galarreta y Francisco Bergerandi, ambos canteros, por cuestiones de adjudicación de sepulturas⁵⁶.

En 1734, el que fuera veedor de obras de la diócesis, Juan Antonio San Juan, trazó un plano de la parroquia de Zubieta, con descripción de los altares, bancos de hombres, mujeres y sepulturas de distintas personas. La razón de la realización del dibujo no fue otra que la denuncia de la villa contra el

⁴⁶ GARCÍA GAINZA, M. C., "Dos proyectos inéditos del siglo XVI para la construcción de la iglesia de Zumárraga (Guipúzcoa)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1971, pp. 265-276.

⁴⁷ AZANZA LÓPEZ, J. J., Op. cit., pp. 91, 391, 425 y 426.

⁴⁸ AZANZA LÓPEZ, J. J., *Ibid.*, p. 116.

⁴⁹ SALES TIRAPU, J. L. y URSÚA IRIGOYEN, I., *Catálogo del Archivo.....* Vol. IX, Pamplona, 1988, pp. 87-88, núm. 365

⁵⁰ *Ibid.*, Vol. XI, Pamplona, 1994, pp. 201-202, núm. 821.

⁵¹ *Ibid.*, Vol. XVIII, Pamplona, 2000, pp. 61-63, núm. 213.

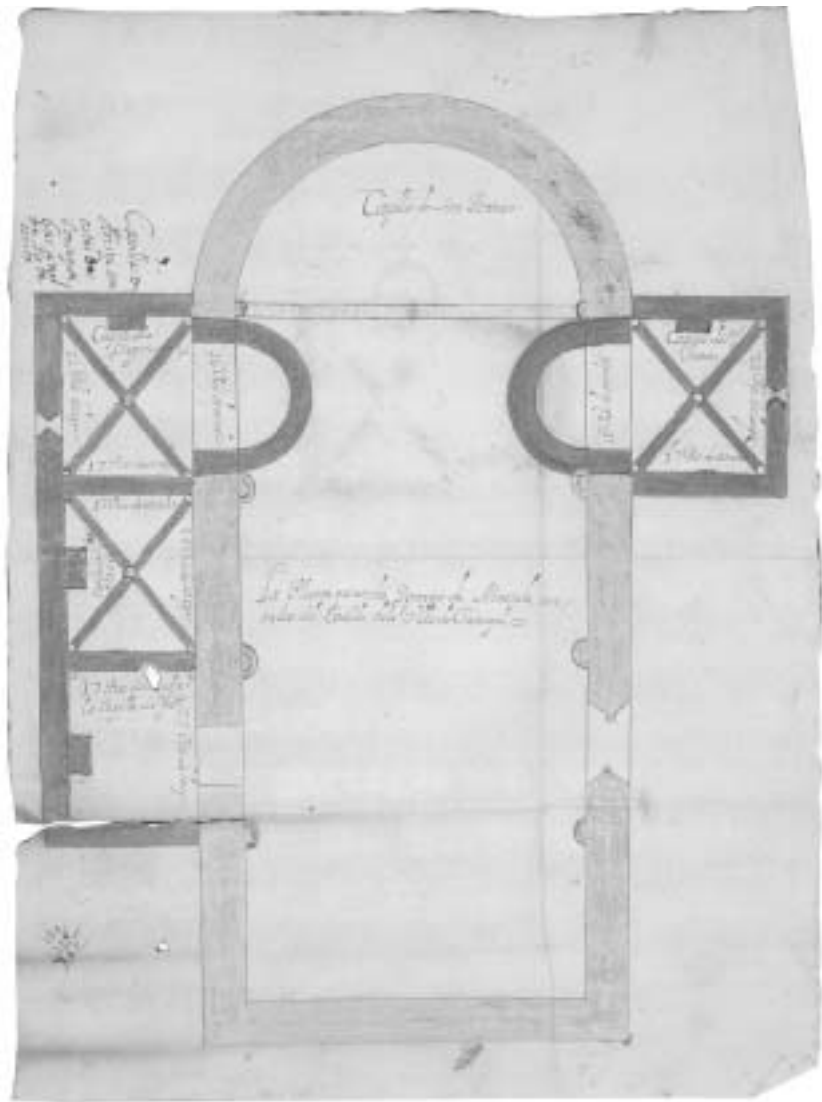
⁵² *Ibid.*, Vol. XII, Pamplona, 1995, pp. 223-224, núm. 949.

⁵³ *Ibid.*, Vol. XIV, Pamplona, 1997, p. 270-271, núm. 1055.

⁵⁴ *Ibid.*, Vol. XV, Pamplona, 1998, pp. 49-51, núm. 178.

⁵⁵ *Ibid.*, págs. 122-123, núm. 476.

⁵⁶ *Ibid.* Vol. XIX, Pamplona, 2000, pp. 141-142.



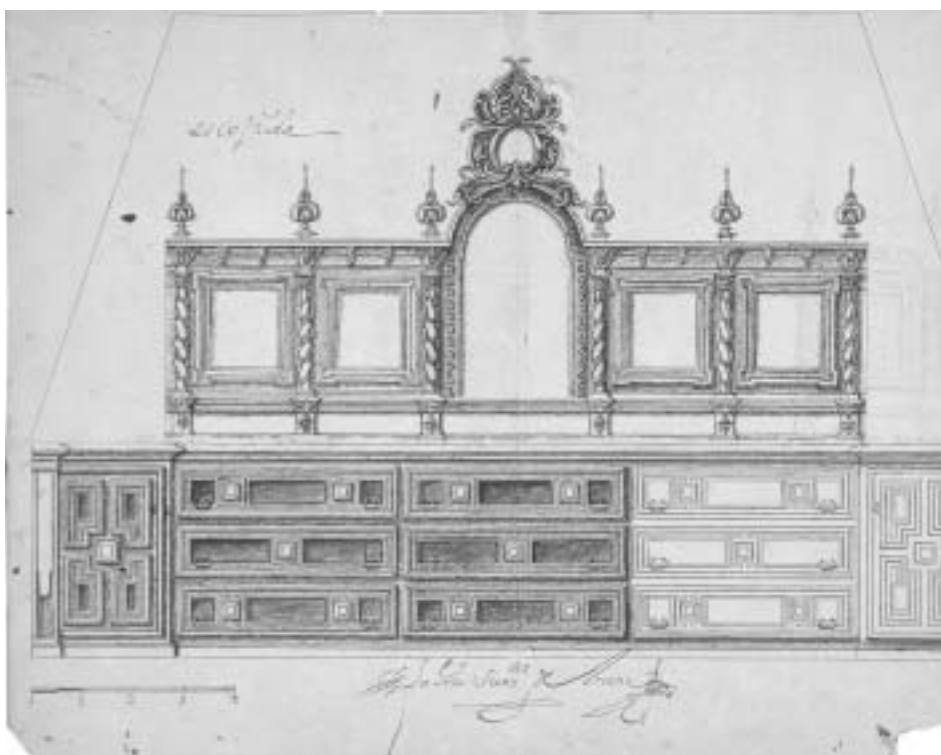
Planta de la iglesia de San Román de Cirauqui y proyecto de ampliación por Ignacio de Miranda, año 1686

dueño del palacio, pues al construirse sendas capillas nuevas, la distribución de sepulturas se vio algo alterada⁵⁷.

Entre los dibujos aún inéditos, por no haberse publicado sus fichas en los volúmenes del Catálogo del archivo destacan la traza a color del monumento de perspectiva de Garinoain dibujada por los maestros José de Ruete, pintor y Antonio de Bellostas, arquitecto⁵⁸. Entre los escultóricos, que se encuentran en menor medida, hay que mencionar el que Diego de Camporredondo realizó para la ejecución de la sillería de la parroquia de Lerín y que damos a conocer en este trabajo por primera vez⁵⁹. De la historia y avatares de

⁵⁷ *Ibíd.* Vol. XII. Pamplona, 1995, pp. 73-74.

⁵⁸ ADP, Pamplona. Procesos. C/ 99, núm. 3. De José de Ruete y Antonio Bellostas, sobre la ejecución del monumento de Semana Santa de Garinoain



Traza-proyecto de la cajonería para la sacristía de la parroquia de Oyarzun, por Sebastián de Lecuona, año 1689

aquel proyecto, ya nos hemos ocupado anteriormente y nos remitimos a lo ya publicado⁶⁰.

Otros proyectos, hasta ahora desconocidos, se encuentran entre los fondos de la antigua secretaría de Cámara, hoy bajo la denominación de Gobierno de la Diócesis. Allí se encuentran los siguientes proyectos: de la escalera a la torre y vista de la iglesia de Yesa⁶¹; del retablo mayor de Erro⁶²; del cementerio, ermita y casa aneja de Idiazábal⁶³; de la ampliación de la iglesia de Arizcun⁶⁴; de un retablo de Gainza⁶⁵; de la iglesia de Unzu⁶⁶; de la iglesia y sacristía de Gorrónz⁶⁷; de mesa de altar, guardavoz y púlpito de Berrobi⁶⁸; del cementerio de Azagra⁶⁹ y de la sacristía de Zugarramurdi⁷⁰.

⁵⁹ ADP, Pamplona. Procesos. C/ 2003, núm. 1. De Diego de Camporredondo sobre la adjudicación de la sillería de la parroquia de Lerín.

⁶⁰ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La actividad de Diego de Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772", *Kalakorikos*, 1996, pp. 120-121 y *El retablo barroco...* Op. cit., pp. 460-461.

⁶¹ ADP, Pamplona. Gobierno de la diócesis. A/7, núm. 124.

⁶² *Ibíd.*, A/7, núm. 144.

⁶³ *Ibíd.*, A/8, núm. 283.

⁶⁴ *Ibíd.*, A/14, núm. 33.

⁶⁵ *Ibíd.*, A/14, núm. 59.

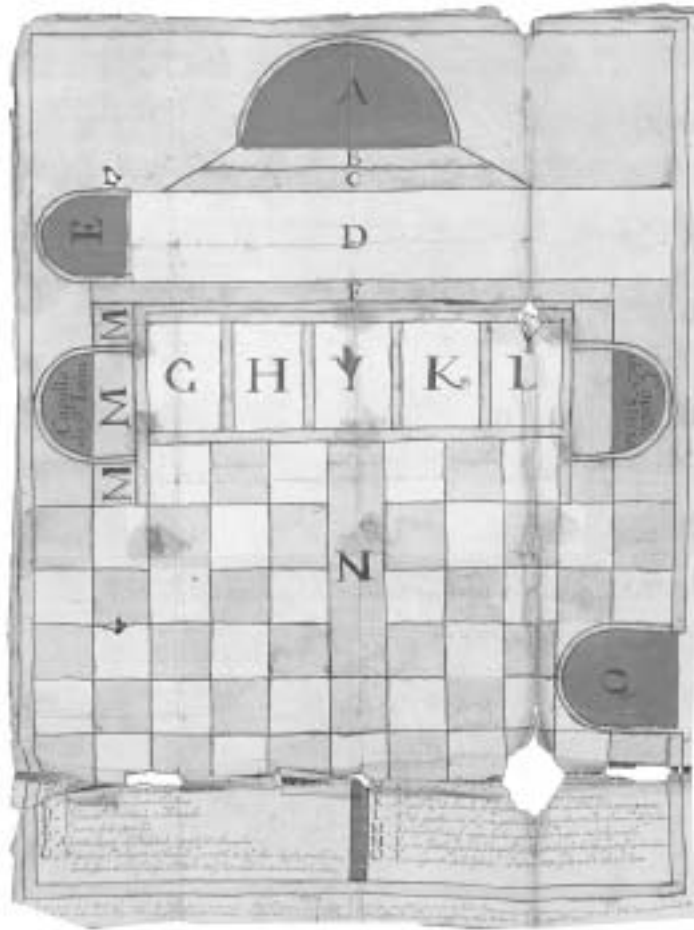
⁶⁶ *Ibíd.*, A/15, núm. 90.

⁶⁷ *Ibíd.*, A/18, núm. 64.

⁶⁸ *Ibíd.*, A/19, núm. 126.

⁶⁹ *Ibíd.*, A/20, núm. 15.

⁷⁰ *Ibíd.*, A/20, núm. 78.

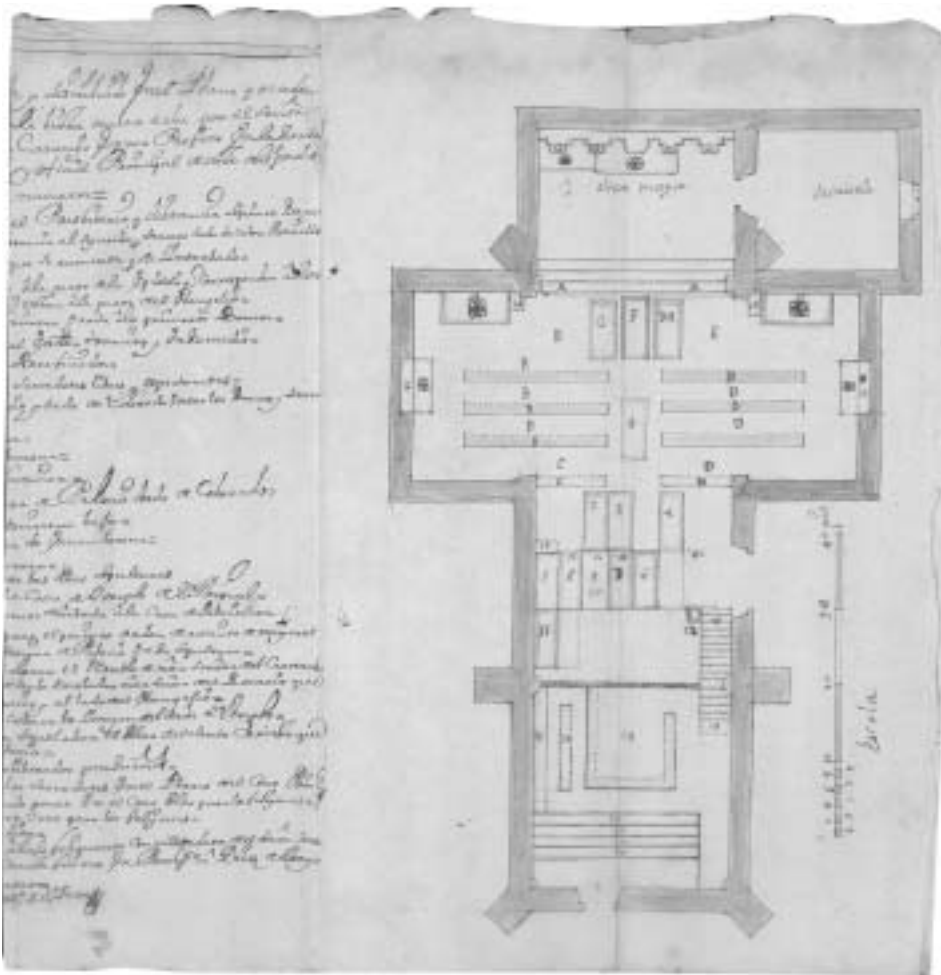


Plano de la parroquia de Muniain de Guesálaz, por José Ruiz de Galarreta y Francisco de Bergerandi, año 1671

Por lo que se refiere a estampas grabadas, los fondos son muy pobres y se resumen a unos pocos grabados de tipo devocional. El primero, único ejemplar conocido, representa a la Virgen de los Remedios de Sesma y se data en 1740⁷¹. Se debió a la munificencia de Pablo Escalzo y Acedo, natural de la citada localidad navarra, residente en Madrid como oficial de la Secretaría de Estado y Guerra y hermano del futuro obispo de Astorga, don Matías Escalzo y Acedo. Por su propia iniciativa, mandó abrir una lámina de la Virgen de los Remedios de Sesma a fray Matías de Irala, uno de los mejores grabadores del Madrid de aquellos momentos. El encargo lo hizo para perpetuar su devoción a aquella imagen, que en aquel año de 1740, se había retocado en la villa y Corte y se condujo a Sesma con un boato y fiestas nunca vistos en la población, bajo el patrocinio del propio Escalzo y otros *compatriotas naturales de Sesma*⁷². La estampa no figura entre las obras

⁷¹ ADP, Procesos. C/ 3237, núm. 5. Sobre el cumplimiento de unos mandatos de visita.

⁷² FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La estampa devocional en Navarra", *Signos de identidad histórica para Navarra*, Vol. II. Pamplona, 1996, p. 186.



Plano de la parroquia de Zubieta, con los altares, bancos de los hombres y sepulturas de los sacerdotes, palacio y casas vecinales, por Juan Antonio de San Juan, 1734

catalogadas del afamado grabador y pintor⁷³, tratándose, por tanto, de un ejemplar rarísimo. Su inscripción reza: *V.RO R.TO DE N.A S.A DE LOS REMEDIOS Q SE V.RA ESTRAMUROS / de la Villa de Sesma Reyno de Navarra / A devocion de D. Pablo Escalzo y Azedo Natural de la dicha Villa / y oficial de la Sacretaría de Estado y Guerra / F Mathias Irala del. et. sculp. en Madrid Año de 1740*".

La segunda estampa devocional, al igual que la anterior, se localiza en otro proceso, en este caso motivado por la propiedad de ciertas imágenes y pasos de la Semana Santa de la villa de Peralta. Entre las imágenes en litigio, se encontraba el Cristo con la cruz a cuestas que tallase, con toda probabilidad, Juan de Biniés, en 1619, cuya imagen grabada a expensas de un anónimo devoto, aparece entre las diligencias, en una estampa firmada en Madrid, por

⁷³ BONET CORREA, A., "Vida y obra de fray Matías de Irala". En fray Matías de Irala: *Método succincto i compendioso de cinco simetrías apropiadas alas cinco órdenes de arquitectura, adornada con otras reglas útiles*, Madrid, Turner, 1979 y PAEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 36-40.



Monumento de Semana Santa de Garinoain. Detalle

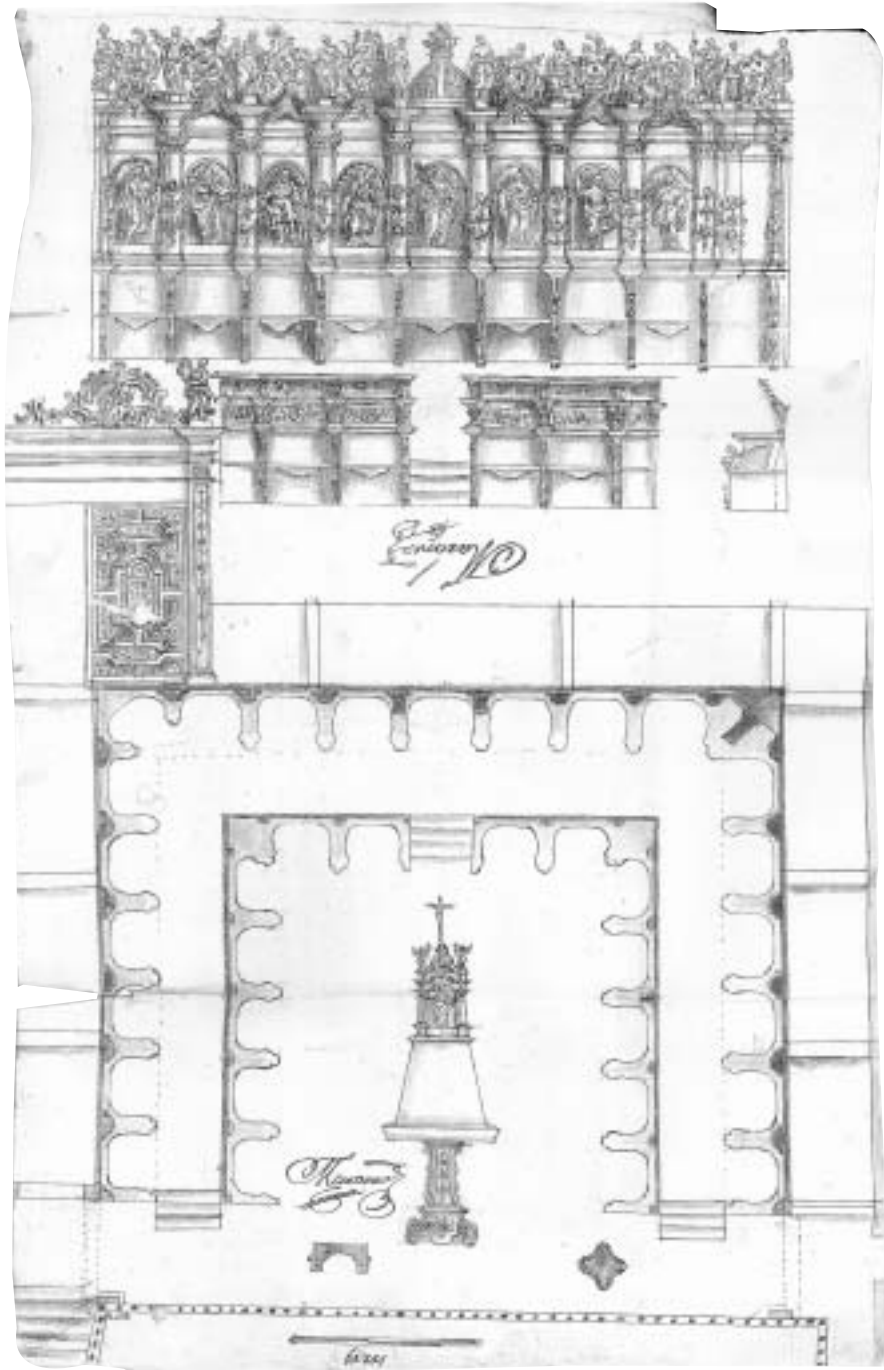


Monumento de Garinoain de José de Ruete y Antonio Bellostas

José Giraldo en 1788⁷⁴. Su inscripción reza: *Verdadero Retrato de la milagrosa Imagen del Santísimo Christo de la Cruz a cuestras, que / se venera en la Basílica de Ntra. Sra. del Pero extramuros de la Villa de Peralta Reino de / Navarra. Están concedidos por el Exmo. Sr. Nuncio, y varios Illmos Obpos 240 dias de Indulgen^a / á todos los fieles que rezaren un Credo ó Padre nuestro delante de esta Imagen o sus Estampas. / Dibuxada y Gravada en Madrid. A expensas y devocion de un especial Devoto. Por Josef Giraldo. 1788.*

Un tercer ejemplar, que representa al Venerable hermano fray Juan de Jesús San Joaquín, famoso carmelita descalzo de vida repleta de sucesos maravillosos. La estampa es obra del tracista carmelita fray José de los Santos, en 1748. Se utilizó para la edición dieciochesca de la vida del Venerable hermano, obra de fray José de la Madre de Dios y se hizo tirada para satisfacer la devoción de los particulares. En un libro de Constituciones de los Terciarios Franciscanos de Sangüesa se conserva un ejemplar⁷⁵.

⁷⁴ ADP, Procesos. C/ 3136, núm. 19. Sobre la ubicación definitiva de las imágenes del Cristo con la cruz acuestas y Nuestra Señora de la Soledad, procedentes de la derruida basílica de Nuestra Señora del Pero.



Proyecto de sillería para la parroquia de Lerín, por Diego de Camporredondo. Planta

LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA Y LOS EPÍGONOS DEL BARROCO EN NAVARRA

Tiempos de cambios profundos

Con la llegada de la década de 1770-1780, los postulados del arte académico, de filiación clásica, fueron ganando terreno sobre las fórmulas tradicionales del diseño tardobarroco en todas las artes, afectando de modo muy especial a todo lo referente al campo del retablo. Mientras que en algunos casos, los menos, los nuevos modelos se introdujeron sin problemas especiales, en otros, el choque derivó en ruidosos pleitos que eran el fiel reflejo de cómo se encontraban los nuevos presupuestos estéticos con la tradición tardobarroca de los gremios de ensambladores y carpinteros. No faltaron maestros del entorno de los gremios que se opusieron a la normativa emanada de la Real Academia de San Fernando, que defendió a partir de cierto momento la libertad de los artistas para trabajar sin necesidad de alistarse en la nómina de las cofradías de artesanos⁷⁶.

En las zonas de Navarra que quedaban fuera de la jurisdicción del obispado de Pamplona, como Tudela, la llegada de la nueva estética debió mucho a maestros aragoneses o establecidos en Zaragoza, como el propio Carlos de Salas, autor del retablo mayor de las Capuchinas de Tudela, en las décadas finales del siglo. Otra obra especial por su clasicismo y temprana cronología en la misma ciudad es el retablo mayor de la parroquia de San Nicolás de la capital de la Ribera, obra documentada de José Ortiz, posiblemente el hijo, según la correspondiente partida de las cuentas parroquiales⁷⁷. La realización del retablo corrió a cargo del maestro arquitecto Antonio Jiménez y del escultor Javier Labastida y Baigorri, que ajustaron la obra en 500 pesos, siendo gratificados por la parroquia con 192 reales en 1768 al finalizar el proyecto. Este retablo diseñado por José Ortiz es todo un hito en la retablística tudelana, ya que con él finalizan los grandes proyectos del barroco para dar paso al clasicismo, que tendrá su gran momento en la ciudad con la llegada de Ventura Rodríguez o Carlos Salas. Por sus líneas clásicas se le ha considerado obra de este último escultor vecindado en Zaragoza, que algunos años más tarde realizaría el conjunto de retablos de las Capuchinas⁷⁸. Ventura Rodríguez estuvo personalmente en Tudela en 1782, sin que podamos precisar la fecha concreta. El dato nos lo proporciona el erudito canónigo doctoral Ruiz de Conejares recordando, en sus escritos, que don Ventura exclamó al contemplar la capilla: *Esta obra es y será un monumento eterno de la piedad y devoción de los tudelanos*, añadiendo por su cuenta que fue suntuosa en su tiempo pero que entonces ya carecía de mérito, e interpretando la afirmación del arquitecto concluye *que en ella mas brillaba la generosidad que el buen gusto*⁷⁹. Antonio Ponz

⁷⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte navarro. Tracistas y arquitectos de la Orden", *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*. Pamplona, 1982, p. 200

⁷⁶ BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 341 y ss.

⁷⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...* Op. cit., pp. 426-427.

⁷⁸ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez 1710-1780*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 219.

⁷⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, Op. cit., p. 278.

insistió, con una crítica más mordaz y destructiva, en contra de la capilla, de *lo más rematado que puede darse, sin arte ni concierto*⁸⁰.

Otro caso, ya en territorio del obispado de Pamplona, de llegada del modelo clásico, en fecha asimismo temprana, fue el retablo de Santa Catalina de la parroquia de Santa María de Tafalla, contratado por el polifacético Silvestre de Soria en 1761, con la expresa condición de que fuese en su ejecución y traza semejante al de San Lorenzo, que se ha conservado y nos habla de cómo era el desaparecido de Santa Catalina⁸¹. Sin embargo, lo más usual en la imposición de los nuevos modelos fue el choque brusco con aquellos maestros que querían imponer las nuevas tendencias con el apoyo de la Real Academia de San Fernando y las disposiciones reales. Entre las primeras actuaciones de la Academia en Navarra destaca el proyecto del retablo mayor de la parroquia de Irurita en el Valle de Baztán, cuyo diseño inicial había sido calificado de *monstruoso*⁸². En la década de los ochenta del siglo XVIII, el momento más crucial en Navarra en este choque de estilos, destacó la figura de Santos Ángel de Ochandátegui e Ituño, como abanderado del nuevo clasicismo imperante, junto a algún otro maestro aragonés que trató de hacerse con la remodelación del retablo de Villafranca. No faltó en aquella década la llegada de algún modelo directamente desde Madrid, como ocurrió en la parroquia de Sesma, en Tierra Estella, localidad natal de varios artistas como Roque Solano, Silvestre Soria o los Villodas, en donde se documenta la llegada hacia 1787 de una traza del retablo de San José diseñada por Juan de Villanueva con todo el rigor y proporciones del Neoclasicismo⁸³.

En los momentos del choque entre los proyectos tardobarrocos con los de raigambre clásica, las instituciones del Reino no facilitaron la aplicación de la normativa académica en Navarra, al menos en algunas de sus disposiciones que, como es sabido, eran un sistema para controlar las artes en el país. Así las Cortes navarras declararon nula y sin efecto alguno la Carta Orden dirigida al virrey el 28 de febrero de 1787 por el conde de Floridablanca en la que prohibía a todo tribunal, ciudad, villa, cuerpo eclesiástico o secular conceder título de arquitecto así como nombrar para dirigir obras a toda persona que no se sujetase al riguroso examen de la Real Academia de San Fernando o la de San Carlos de Valencia⁸⁴. Con esas disposiciones y órdenes, la Academia trataba de controlar la arquitectura y las artes en España, ya que al mismo tiempo se había mandado remitir cualquier proyecto a la de San Fernando para que fuese aprobado antes de ponerlo en realización. El rechazo de la disposición en Navarra impedía que la nueva estética penetrase con toda su fuerza. En aquella ocasión, la causa para declarar de nulo efecto lo que ordenaba Floridablanca, era totalmente ajena al arte, al menos aparentemente, pues iba contra los fueros y las leyes del reino, que establecían que no se cumpliesen las órdenes despachadas por los secretarios, pues debían recibirse por cédulas

⁸⁰ PONZ, A., *Viaje fuera de España*, vol. II, Madrid, 1975, p. 346

⁸¹ CABEZUDO ASTRAIN, J., "Iglesia de Santa María de Tafalla", *Príncipe de Viana*, 1957, p. 433

⁸² QUINTANA MARTÍNEZ, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait, 1983, p. 109

⁸³ GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Estella*, vol. II. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1983, p. 485

⁸⁴ LARUMBRE MARTÍN, M., *El Academicismo y la Arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1990, p. 30.

firmadas por el rey. En Navarra regía al respecto la siguiente legislación: *que para ejecutar toda serie de obras no exigen otra circunstancia que la de que sea maestro aprobado el que ha de concluir las, y a los buenos usos y costumbres universales de este Reino, según los cuales gobernándose como se gobiernan siempre los pueblos en la ejecución de las obras que han ocurrido y les ocurren, han echado mano del maestro que les ha parecido de mayor instrucción, sin necesidad de remitir el diseño a dichos Académicos para su aprobación ni de que recayese el nombramiento para dirigir las en persona que se hubiese sujetado al examen de ninguna de ellas*⁸⁵.

Antes de pasar a señalar los hitos en aquella coyuntura de cambios artísticos y socio-políticos, quisiéramos dejar constancia de un hecho violento con resultado de muerte, en cuya investigación se vio mencionado en numerosas ocasiones el nombre de la Academia de San Fernando. Nos referimos a la muerte de Diego de Camporredondo, acaecida en la villa navarra de Peralta a comienzos del mes de noviembre de 1772. La desaparición de Calahorra de este famoso maestro y el final de sus días han venido rodeadas de cierto misterio⁸⁶, por haber desaparecido de su tierra sin dejar rastro alguno. Todo quedó desvelado con la numerosa documentación que nos aportó un proceso litigado ante el Real Consejo de Navarra⁸⁷. Camporredondo recibió el encargo de la ampliación del retablo mayor de la parroquia de Peralta⁸⁸, prefiriéndose su plan al presentado por el maestro avecindado en Madrid, José Ochoa, hermano del médico de Peralta, Fermín Ochoa. Éste, tras algunos altercados, hirió a Camporredondo en el puente del río Aragón, en la villa de Peralta, con resultado de muerte. Muchos de los testigos hablan de cómo entre los motivos de discordia entre Ochoa y Camporredondo estaba la tasación de cierta traza o proyecto de Ochoa, hecha para el retablo de Peralta, que el maestro de Calahorra quería enviar a la Academia para que fuese valorada.

El triunfo de la nueva arquitectura:

La nueva fachada y sus mentores (1782-1783), la visita de Antonio Ponz a Pamplona (1785), el informe de Ochandátegui sobre el interior catedralicio (1800) y litigios en torno a diversos proyectos de retablos

Los años de la segunda mitad del siglo XVIII significaron para la capital navarra una profunda renovación, a una con una inusitada actividad constructiva en torno a monumentos públicos y religiosos. Por lo que respecta a la catedral, fueron de destacar la nueva decoración de la sacristía mayor y la construcción de la biblioteca capitular. La nave del templo también fue testigo de ciertas intervenciones, algunas de las cuales quedaron en el proyecto, si bien resultan harito significativas por lo que esconden tras de sí. Entre las que se realizaron destaca el enlucido de todo el conjunto, algo que no se hacía entonces por prime-

⁸⁵ *Ibíd.*, pág. 31.

⁸⁶ SEGURA JIMÉNEZ, J. A., *Diego Camporredondo y el arte barroco en Calahorra y su comarca*. Logroño, 1994, p. 96.

⁸⁷ AGN, Procesos, núm. 21985. Proceso del fiscal contra Fermín Ochoa sobre acumularle los maltratos y muerte de Diego Camporredondo. FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La obra de Diego de Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772", *Kalakorikos*, 1996, pp. 109-124.

⁸⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra", *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1985, p. 252.

ra vez, sin duda para armonizar y dar unidad al interior. Para ello se eligieron a unos maestros italianos, buenos conocedores de la técnica del despiece de los sillares, concretamente a los milaneses Francisco, Santiago, Pablo y Pedro Bazzi, padre e hijos, junto a Domingo Galoti. La apariencia uniforme del conjunto se logró mediante un color claro, dibujando unas líneas en relieve que imitaban los despieces⁸⁹. Esta intervención en aras a la uniformización, o quizás otra anterior, cubrió las ricas pinturas policromas de diferentes partes del edificio, que fueron recuperadas en la última restauración del edificio entre 1992-1994. Entre los proyectos que no se llevaron a efecto, mencionaremos un primer intento por ampliar el presbiterio, bajo el pontificado de don Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari (1768-1778). Fue este prelado el que propuso, a fines de 1775, al cabildo la ampliación de la capilla mayor, cuyo espacio resultaba pequeño para los ampulosos y protocolarios ritos de las misas de pontifical y otros oficios⁹⁰. Al respecto, hay que recordar que en aquel ámbito se daban cita el retablo mayor, con su altar y gradas, el trono episcopal y el retablo de los capellanes reales. El propio obispo delineó gráficamente en un dibujo su pretensión. Como quiera que en el plan se incluía el cambio de los púlpitos para incrustarlos en los pilares occidentales del crucero y el cabildo temía su necesario taladro por la estabilidad de la fábrica, el plan se abandonó⁹¹.

El mismo prelado baztanés que llegó a Pamplona con indudable afán reformista, tuvo también un incidente con el cabildo, al negarse a dar la bendición al pueblo desde su silla principal del coro, tal y como se había hecho siempre, deseando hacerlo desde el presbiterio. El cabildo lo lamentó y después de *una larga sesión y conferencia en que nos hicimos cargo de la diferente situación que tienen los coros en las Santas Iglesias de España de las de Italia, que están incorporadas con la capilla, a cuya vista se arregla el ceremonial de los Señores Obispos, y de la suspensión reparable que fácilmente podría ocasionar en el oficio de la misa el viaje de los Señores Obispos, desde el coro hasta el altar mayor para dar la dicha bendición en las Santas Iglesias de España, por la mucha distancia que hay entre ellas y el coro y el altar mayor, cuyo inconveniente falta en las de Italia, y que sin duda ha estribado y estriba en esto la práctica tan constante y uniformemente observada por los Ilustres Señores Obispos anteriores de esta Santa Iglesia de dar siempre desde su silla coral la bendición solemne del fin de la misa al pueblo... hallándose corroborada esta dicha práctica con la declaración de la Sagrada Congregación de Ritos que en once de junio de 1605 obtuvieron las Santas Iglesias de España a favor de sus loables prácticas a resultas de la publicación del Ceremonial de obispos, aunque no conformasen con él, cuya declaración está en forma auténtica en el Libro de Breves de las Santas Iglesias...*⁹². El mismo problema se originaría, años más tarde, en 1781, con idéntico resultado, siendo obispo de la diócesis Agustín de Lezo y Palomeque⁹³.

⁸⁹ OMEÑACA SANZ, J. M., "Intervenciones en la fábrica...", Op. cit., p. 199

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo XVIII*, vol. VIII, Pamplona, 1989, p. 81.

⁹² NAVASCUÉS PALACIO, P., *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Madrid, 1998, p. 57.

⁹³ Archivo Catedral de Pamplona. Sindicatura. 1781, núm. 30. Correspondencia entre el prelado y el cabildo, sobre la pretensión de aquél de dar la bendición desde el altar mayor y no desde su sitial del coro, contraviniendo la práctica inconcusa del templo.

No nos resistimos a copiar uno de los párrafos en el que el cabildo expone sus inquietudes al obispo, por las alusiones que en él se hacen a la forma de la mayor parte de las catedrales hispanas. Así se expresan los capitulares: *No nos persuadimos que este sea estilo peculiar de nuestra iglesia, antes se lo consideramos transcendental a todas o las más de España por los embarazos e inconvenientes pudiera ocasionar el que prescribe el Ceremonial de los Señores Obispos que, como queda arreglado a las circunstancias y construcción material de las iglesias de Italia, Francia y mayor parte de la cristiandad, que tienen contiguo el coro, altar y presbiterio, no puede servir de regla para las de España, en que están el altar y coro tan distantes y por lo mismo es tanto más racional y digna de observarse esta costumbre cuanto más aforada se mira en la justa causa que la introdujo y recomendables ejemplos que la autorizan, pudiéndose contar entre ellos, como nacidos de un mismo principio la variedad de estilos que por la expresada distancia de altar y coro dentro de la misma capital habrá notado Vuestra Señoría Ilustrísima entre la matriz y sus iglesias parroquiales, en donde subiendo Vuestra Señoría Ilustrísima con los canónigos asociantes al altar mayor, desde allí distribuye la bendición episcopal a los fieles y después se restituye con los mismos a la silla y asiento acostumbrado*⁹⁴. En el archivo capitular se conservan las alegaciones impresas que hicieron los cabildos españoles, a comienzos del siglo XVII, al comprobar que el Ceremonial de obispos no se adaptaba a las tradiciones y usos litúrgicos tradicionales de sus iglesias. En el preámbulo del documento, leemos, en sintonía con lo anterior que el Ceremonial se adaptaba a la disposición de los templos italianos, ya que *en España, en muchas cosas se diferencian, porque los coros y las capillas mayores están muy distintos y son a otra traza...*⁹⁵.

Sin embargo, la obra que marcó un antes y un después, en la catedral y en toda la arquitectura navarra, fue la construcción del nuevo frontispicio catedralicio, a partir de 1782. A fines del siglo XVIII, la catedral gótica de Pamplona conservaba la primitiva fachada del templo románico, que era definida ya a fines del siglo XVII por el Padre Alesón, jesuita historiador y continuador de los *Anales del Reino de Navarra* del Padre Moret, como *tosca y deslucida, estimada sólo por la grande antigüedad que demuestra*⁹⁶. La idea de dotar de un nuevo frontis al primer templo diocesano partió de uno de sus obispos que destacó como protector de las artes y algunos artistas, don Gaspar de Miranda y Argaiz⁹⁷, que ciñó la mitra de San Fermín entre 1742 y 1767. En el testamento de este prelado dejó una cláusula que parece ser una llamada de atención sobre la necesidad de construir una nueva portada para la catedral. En ella determina que si la cantidad a percibir por el cabildo de su testamentaría alcanzaba diez o doce mil pesos, se deberían invertir en la fábrica del frontispicio y fachada de la catedral, con el *mayor lucimiento y como corresponde al*

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ Archivo Catedral de Pamplona. Sindicatura. Fajo 2º Extraordinario, núm. 31.

⁹⁶ ALESÓN, J., *Anales del Reino de Navarra*, vol. VI, Tolosa, 1891, p. 162. Citado por GOÑI GAZTAMBIDE, J., "La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, 1970, p. 6.

⁹⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona", *De la iglesia y de Navarra. Estudios en honor del prof. Goñi Gaztambide. Scripta Theologica*, 1984, pp. 633-641.

sitio y atrio de dicha iglesia⁹⁸. Conocemos un diseño formado por Vicente de Arizu en 1766, conservado en un manuscrito del citado maestro, con un texto anejo que afirma que lo hizo *cuando decían que se había de dar a oposición*⁹⁹.

El proyecto definitivo sería el ideado por Ventura Rodríguez y mientras se estaba preparando su ejecución visitó Navarra y su capital Antonio Ponz, que al visitar las iglesias pamplonesas, dejó escritas en 1785 expresiones como éstas: *siento haber visto en la Parroquial de S. Lorenzo el monstruoso ornato de la Capilla de S. Fermín, y el indecible maderage de los retablos amontonados y extravagantes de S. Saturnino. No hay en la Iglesia del Carmen cosa razonable a donde volver los ojos, pues empezando de la clásica monstruosidad del retablo mayor, así por la arquitectura, como por la escultura, siguen los otros por el mismo término*¹⁰⁰. Respecto a la catedral de Pamplona, tras alabar la fábrica gótica, el proyecto de fachada —en cuya elección mucho tuvo que ver personalmente— y el retablo mayor, arremete contra las obras barrocas con expresiones como estas: *pero si no le quitan el ridículo tabernáculo moderno —del retablo mayor— y lo demás con que han llenado el espacio que ocupaba el antiguo, mantendrán una insufrible deformidad, cual es la que se observa en los demás retablos de las capillas*¹⁰¹.

El proyecto de fachada de Ventura Rodríguez hay que considerarlo en un contexto europeo e hispano de “modernización” de las fábricas sobre las que se interviene, práctica que se extendió a todo el siglo XVIII¹⁰², como muestran la catedral de Valencia (1703), Murcia (1731) y los proyectos de Ventura Rodríguez para Burgo de Osma (1755), Toledo (1773) y Pamplona (1782).

La idea fue retomada definitivamente, con gran fuerza, en 1782 por uno de los prebendados de rentas más pingües, concretamente el arcediano de la Tabla, don Juan Miguel de Echenique, en atención al *mayor ornato, lucimiento y majestad de la iglesia*¹⁰³. Sin embargo el canónigo que diligenció en la Corte de Madrid el plan, con todo empeño, fue otro prebendado pamplonés que había residido en Roma a mediados del siglo XVIII y residía en Madrid, en donde mantenía contactos con círculos de la Real Academia de San Fernando, cuando se decidió la construcción del frontis. La importancia de este canónigo en la ejecución del proyecto de don Ventura no se ha valorado suficientemente¹⁰⁴. Se trata de Felipe García de Samaniego que obtuvo en Roma en 1751 una de las dignidades seculares de la catedral de Pamplona, concretamente la del arcedianato de la Valdonsella, que retuvo hasta su muerte

⁹⁸ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo XVIII*, vol. VII, Pamplona, 1989, p. 627.

⁹⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Barroco...”, Op. cit., pp. 39-40.

¹⁰⁰ PONZ, A., Op. cit., p. 340.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 338.

¹⁰² GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, 2000, p. 147.

¹⁰³ El citado arcediano era canónigo desde 1756, en 1768 fue designado vicario general y en 1772, arcediano de la Tabla, falleciendo en 1784, sin ver finalizada la fachada. Vid. GOÑI GAZTAMBIDE, J., “La fachada neoclásica...”, Op. cit., p. 6.

¹⁰⁴ Recientemente lo hemos hecho en sendas ocasiones. Vid. FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Transformaciones del espacio interior de la catedral de Pamplona: del templo gótico a las reformas del clasicismo academicista”, *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio*, Taxco (México), *X Coloquio del Seminario de estudio del patrimonio*, México, 2003 (En prensa) y “El espacio interior de la catedral de Pamplona en el Antiguo Régimen”, *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 383-397.

en 1796. Este canónigo, amante de la arquitectura y entendido en la materia, actuó de agente en Madrid en todo lo relativo a la elección del proyecto definitivo de la fachada pamplonesa, pues tenía muy buenas relaciones con la Real Academia de San Fernando, de la que fue académico de honor¹⁰⁵.

Sabemos que don Felipe nació en Aranjuez en 1729 y era hijo de don Juan Antonio, profesor de leyes en Salamanca y fiscal del Consejo de Guerra, y de Teresa Montalvo. Tuvo un hermano, llamado Andrés que obtuvo el título de primer marqués de la Granja, en 1748. En la Corte de Carlos III, gozó de importante reputación, siendo traductor oficial de textos latinos y director provisional de los Reales Estudios de San Isidro¹⁰⁶. En abril de 1762 obtuvo el nombramiento de Académico de Honor por la Real Academia de San Fernando, como premio a la traducción del libro de Nicholas Revett y James Stuart titulado *The Antiquities of Athens*, publicada aquel mismo año¹⁰⁷. Entre sus obras figura también una *Noticia histórica de la vida y obras de Felipe de Castro, escultor*¹⁰⁸. Sus lecturas y amistades le llevaron a algunos problemas con la inquisición, acudiendo voluntariamente a declarar en el proceso a Olavide. Allí reconoció ser asiduo lector de obras racionalistas de Hobbes, Spinoza, Bayle, Voltaire, Diderot, Rousseau y D’Alambert y, ante la negativa de absolución *ad cautelam* si no indicaba los nombres de con quienes había platicado de aquellos autores y quienes habían compartido sus puntos de vista, acusó a las grandes personalidades de la Corte y del gobierno de aquellos momentos: Floridablanca, Campomanes, O’Reilly, Aranda y Almodóvar¹⁰⁹.

Un resumen, ordenado cronológicamente, de sus intervenciones en torno al diseño para la nueva fachada nos habla de dos momentos. Con un examen pormenorizado de los ricos fondos documentales de la secretaría o sindicatura del cabildo pamplonés, utilizados en gran parte por Goñi Gaztambide, hemos podido concluir que el binomio Samaniego-Antonio Ponz fueron los auténticos responsables del rumbo que tomaron los acontecimientos y llevaron a encargar a Ventura Rodríguez el proyecto.

Volviendo a los dos momentos que parecen dibujarse en la intervención de Samaniego, a las órdenes del cabildo, hay que señalar cómo, en el primero, el arcediano de la Valdonsella vino a ser como un agente en Madrid, entendido en la materia, para que pasase a la Academia los diseños que se presentaron en Pamplona, primero tres y, más tarde otros dos¹¹⁰. En una carta fechada el 13 de marzo en Madrid, el arcediano de la Valdonsella, en relación con la presentación de los diseños que llegaban de Pamplona, dice al cabildo: *Como yo estoy en la Academia en la clase de Académico de honor, que no es de facultativos, no me hallo en el caso de dar voto en la materia, limitándose mi conocimiento en estos asuntos al que puede resultare a un curioso de haber visto mu-*

¹⁰⁵ GOÑI GAZTAMBIDE, J., “La fachada neoclásica...”, Op. cit., pp. 6-7.

¹⁰⁶ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo XVIII*, vol. VII, Pamplona, 1989, p. 487 y MESTRE SANCHIS, A., “Religión y cultura en el siglo XVIII español”. *Historia de la Iglesia en España. IV. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1979, pp. 656, 710 y 712.

¹⁰⁷ BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, p. 242.

¹⁰⁸ *Ibid.*, *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, Cuadernos de Estudios Gallegos, 1971, pp. 3 y ss.

¹⁰⁹ DEFURNEAUX, M., *Pablo de Olavide el afrancesado*. Sevilla, 1990, pp. 174 y 508. Sabemos de la asistencia del arcediano a la representación de la tragedia *Celmira*, traducida por Olavide, y del aterramiento que le produjo.

¹¹⁰ GOÑI GAZTAMBIDE, J., “La fachada neoclásica...”, Op. cit., pp. 7 y 8.

*chas y magníficas obras de arquitectura*¹¹¹. Sin embargo, el 25 de abril la carta que envió el cabildo a Samaniego, va más allá, pues le hacen saber que gozaba de toda su confianza, manifestándole el deseo que tenían, desde hacía tiempo, de dotar al templo de una fachada acorde a *la magnificencia y hermosura del resto de la fábrica*, el empuje de dos capitulares y, sobre todo el deseo de acertar con el proyecto elegido, ya que se trataba de *un asunto de tanta importancia*, para lo cual remitían los dibujos elaborados en Pamplona, poniéndolos en sus manos *para que como tan inteligente en la materia y no menos interesado que nosotros, se sirva tomar el trabajo de examinarlos con todo cuidado, por sí y por medio de aquellas personas de la Academia y fuera de ella que considerase vuestra merced de mejor voto, y manifestarnos, con sinceridad y sin rebozo su consejo y el aprecio que merecen y si convendría formar otro u otros de más gusto y acomodado a la majestad, lucimiento y circunstancias de una catedral, con el mismo o poco mayor coste, para que en vista de su informe, tomemos la resolución más acertada, pues no quisiéramos que habiéndonos movido en este empeño, la generosidad de algunos devotos y estando a tiempo de reformar cualquier defecto que se reconozca en esos planes o con la formación de otros nuevos, evitar toda contingencia por esta omisión dejase de salir la obra en todas sus partes cabal y perfecta, quedando los bienhechores desairados y nosotros con el vivo dolor y eterno sentimiento de tener a ña vista un espectáculo que nos recordase nuestro propio desacierto. Por lo mismo y la confianza que tenemos en vuestra merced de que ha de mirar este encargo con el celo e interés con que acostumbra desempeñar los demás de nuestra iglesia, nos hemos valido della, para encomendárselo (como lo hacemos), lleve a bien esta inexcusable molestia y dispensarnos las órdenes que fueren de su mayor agrado, bajo el seguro de nuestra puntual obediencia y ejercitaremos gustosos en su obsequio*¹¹². Todas estas expresiones hablan claramente de la determinación del cabildo pamplonés de seguir los dictados y pareceres del ilustrado arcediano de la Valdonsella.

Siguiendo un desarrollo de los hechos, las próximas noticias pertenecen a mediados de agosto de aquel mismo año de 1782. El día 16 de agosto el arcediano escribió al cabildo, dando cuenta de sendas cuestiones, primero del resultado del examen en la Academia de todos los diseños enviados desde Pamplona y, en segundo lugar, de la recomendación confidencial del secretario de aquella institución, Antonio Ponz, de resolver el asunto encargando el proyecto a Ventura Rodríguez. Se han conservado las dos cartas originales de Ponz a Samaniego. Por lo que respecta a los informes sobre los proyectos ejecutados en estas tierras, dice Ponz a Samaniego que ninguno tenía *el mérito correspondiente a los justos deseos del prior y cabildo y del gusto de la obra y, sin descender a los defectos que en razón del arte se encontraron en cada uno de los mencionados dibujos, se reconoció ser en unos mejores que en otros. El que ante todo se juzgó más regular fue el firmado por don Santos Ángel de Ochandátegui por cuya razón y por tener noticia la Junta del acierto y habilidad de este sujeto en la parte de la construcción, juzgó que cualquier dibujo que se le entregase, hecho con el gusto e inteligencia que pide la mejor arquitectura, lo desempeñará en*

¹¹¹ Archivo Catedral de Pamplona. Sindicatura. 1782, núm. 14.

¹¹² Archivo Catedral de Pamplona. Sindicatura 1782, núm. 10.



Diseño para la nueva fachada de la catedral, por Ventura Rodríguez, 1783

*la obra...*¹¹³. Da la impresión de que en la Junta de la Academia algo más se habló, pero no se plasmó en el informe anterior, más oficial. Si se trató o no, lo que queda claro que en la mente de Antonio Ponz estaba la solución, que expuso en un escrito confidencial al canónigo Samaniego, el mismo día 14 de agosto, en los siguientes términos: *por mi práctica en estos negocios, veo que el presente irá largo y vendrá a ser fastidioso a aquellos señores si admiten o mandan hacer otros dibujos para enviarlos al examen como los antecedentes. Me ha*

¹¹³ *Ibíd.*, Sindicatura. 1782, núm. 26.

*ocurrido un pensamiento que me parece ahorrará muchos pasos, diligencias y tiempo y, por otra parte, si lo siguen, conducirá más presto que de ningún otro modo al acierto que se desea y es que se entiendan aquellos señores para el dibujo con el Director de la Academia don Ventura Rodríguez, respecto de tener tan acreditada su habilidad y para la ejecución de él, con Ochandátegui, siendo de la aprobación de don Ventura. Éste ya sabe vuestra merced que es conocido en Pamplona y que actualmente le tiene empleado aquella ciudad en la grande obra de un acueducto, que tal vez será motivo de que alguna vez pase a ella cuando se construya la portada, lo que también podría ser ventajoso*¹¹⁴.

De todas estas informaciones, incluidas las confidenciales tuvo puntual noticia el cabildo y el día 4 de septiembre, remitió una carta a Samaniego, acordando servirse *nuevamente de su fineza, celo e inteligencia de vuestra merced, dejando en sus manos la elección de la persona que haya de encargarse de la formación del diseño correspondiente y suplicarle, como lo hacemos, se sirva tomar el trabajo de encomendar a nombre nuestro la diligencia al mismo don Ventura (que es el nombrado por el referido secretario o a cualquiera otro profesor acreditado que sea de su aprobación y pueda desempeñar cumplidamente nuestra obligación y recíprocos deseos*¹¹⁵. El 12 de septiembre escribía Samaniego al cabildo, dando cuenta de cómo había encargado ya el proyecto a Ventura Rodríguez, personalmente, habiendo pasado por su casa a tal fin, informando que quizás se tardaría más de lo previsto en ver el dibujo hecho una realidad, *pero en obras de tal magnitud no se ha de arriesgar el acierto por llevarlas con demasiada celeridad*¹¹⁶. En el mes de septiembre se remitieron unos perfiles y plantas de la catedral para que Ventura Rodríguez pudiese trabajar en el proyecto y en carta del día 28 Samaniego informa de que procuraría *no dejarle de la mano para que nos ejecute cuanto antes el dibujo de la fachada, que siendo de su mano, no duda saldrá con mucho acierto y perfección, por lo que está bien empleado en obra de tanto empeño y entidad*¹¹⁷.

El 4 de enero del año siguiente, 1783, Samaniego comunicaba al cabildo que había entregado a don Ventura los planos que solicitaba¹¹⁸. Por fin, el 10 de febrero de aquel año Samaniego comunica que ya tenía el diseño y que había quedado de acuerdo a sus gustos. De Ventura Rodríguez dice que *ha desempeñado, a mi parecer en esta idea y ocasión el gran concepto y opinión que generalmente le tienen adquirido su mucha habilidad y acierto*¹¹⁹. Sobre su propia valoración agrega: *Puede V. S. I. contar con que en ninguna catedral de España hay fachada que le iguale, porque ésta es del mejor gusto de arquitectura y comparable con lo mejor que se conoce, pero me remito en esto al juicio de V. S. I., cuando reciba el dibujo*¹²⁰. La respuesta agradecida del cabildo a Samaniego está fechada en Pamplona el 22 de febrero de 1783 y entre sus párrafos leemos: *el esmero, eficacia y acierto con que vuestra merced ha desempeñado nuestro encargo sobre la formación del dicho dibujo de la fachada de la su iglesia (aun cuan-*

¹¹⁴ *Ibíd.*

¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹⁶ *Ibíd.* Sindicatura. 1782, núm. 30.

¹¹⁷ *Ibíd.* Fajo Fábrica, núm. 1.

¹¹⁸ *Ibíd.*

¹¹⁹ *Ibíd.* Sindicatura. 1783, núm. 8.

¹²⁰ *Ibíd.*

do no tuviéramos otras pruebas inequívocas de su fineza), demuestran bien claramente la intención particular que le merecen nuestras súplicas y el amor y celo con que mira el mayor decoro e intereses de nuestra iglesia. Bajo esta consideración y la de haber logrado por la diligencia y mediación de vuestra merced un diseño del primor y circunstancias..., no podemos menos de vivir agradecidos y repetirle las más expresivas gracias por este nuevo beneficio¹²¹.

Queda bastante claro, por tanto, que entre Antonio Ponz, que alabaría la fachada en su conocida obra y el canónigo ilustrado, dirigieron la voluntad del cabildo pamplonés a un camino claro: la elección del arquitecto que debía hacerse cargo de la obra.

Conjuntamente a la construcción del nuevo frontis de la seo pamplonesa, se llevó a cabo la fábrica del último tramo de la nave, realizado en el mismo estilo y técnica que el resto de la catedral, un auténtico testimonio de reintegración en estilo, tiempo antes de que hiciera furor el neogótico. Al respecto, hemos de recordar que no era la única ocasión en que algunos templos eran recreados o modernizados con estructuras que recreaban estilos anteriores medievales. La ampliación de la parroquia de Lodosa en sus dos tramos de los pies por José Raon, entre 1715 y 1719¹²², siguiendo el estilo renacentista es un buen ejemplo de ello y, de manera especial la girola gótica de la parroquia de Viana, llevada a cabo a partir de 1693 con planos de Santiago Raon¹²³, son buenos testimonios de ello. Los protagonistas de estas obras habían sido dos destacados miembros de la familia extranjera originaria de Mazei en Francia, los Raon, cuyos miembros fueron muy solicitados desde Navarra y La Rioja.

Cuando las obras de la fachada de la catedral de Pamplona estaban a punto de finalizar, Ochandátegui recibió el encargo del cabildo catedralicio para hacer un plan destinado a hermostear el templo, algo que hizo, acompañando su informe con una planta del edificio. El texto del programa de reformas de Ochandátegui, fechado en 1800, no deja lugar a dudas sobre las fuentes de su inspiración en obras del gusto de aquella generación de arquitectos formados en los rígidos postulados neoclásicos. Antes de transcribir íntegramente el texto del informe, que dio a conocer Goñi Gaztambide¹²⁴, bueno será recordar el papel que desempeñó el citado arquitecto en la recepción definitiva de las formas neoclásicas en el reino navarro.

Santos Ángel de Ochandátegui y su proyecto de reforma del interior de la catedral de Pamplona

Santos Ángel de Ochandátegui era natural de Durango (Vizcaya), en donde había nacido en 1749, adquirió una sólida formación en la teoría de la arquitectura clásica y contrajo matrimonio en 1777 en Cuzcurrita de Río Tirón con María Luz Angulo. A partir de 1780 y hasta prácticamente el fin de sus días, en torno a 1802, vivió en Pamplona, en donde ocupó el cargo de Director de Caminos de la Diputación del Reino, atendiendo simultáneamente

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra, Merindad de Estella*, vol. II, Pamplona, 1983, p. 270.

¹²³ LABEAGA MENDIOLA, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, 1984, pp. 258 y ss.

¹²⁴ GOÑI GAZTAMBIDE, J., "La fachada neoclásica...", *Op. cit.*, pp. 62-64.

proyectos y encargos de numerosas poblaciones de Navarra y La Rioja. Entre sus más famosas obras figuran la fachada, pórtico y torre de Santiago de Calahorra entre 1779 y 1784¹²⁵, la torre campanario de la parroquia de Mendavia a partir de 1781¹²⁶, la fachada neoclásica de la catedral de Pamplona entre 1783 y 1801¹²⁷, la torre de Santiago de Puente la Reina, la parroquia de Mañeru, el acueducto de Noáin para la conducción de las aguas de Subiza a la capital iniciado en 1783¹²⁸, la reforma de la capilla de San Fermín en la parroquia de San Lorenzo de Pamplona proyectada en 1797 e iniciada en 1800¹²⁹, la cabecera y crucero de la parroquia de Huarte-Araquil¹³⁰, además de un sinnúmero de proyectos para edificios públicos y religiosos y de ingeniería, entre los que merece mención especial el trazado para la nueva Sangüesa tras las inundaciones de 1788¹³¹.

Su competencia, ya señalada por sus contemporáneos con expresiones como las de “arquitecto de conocido mérito”, “de la pericia que es notoria” o “no se conoce otro maestro que le iguale¹³²”, la hemos de hacer extensiva no sólo a su faceta de buen técnico y arquitecto sino también a otros campos, surgidos en el Siglo de las Luces, como las obras de urbanización, caminos, servicios, redes de saneamiento y jardinería. Además hemos de añadir, a la luz de la documentación que aportamos, su papel en la difusión de las nuevas teorías de la decoración de los templos, divulgadas por los tratados y libros de la teoría ilustrada. Ochandátegui nunca ocupó el cargo de veedor de obras de la diócesis en ninguna de sus especialidades y, sin embargo, su fama y pericia hicieron que se le consultase desde el primer templo diocesano hasta parroquias de la Ribera, elaborando concienzudos informes y proyectos que, en ocasiones, han estado presentes a lo largo de más de un siglo, como ocurre con su famoso memorial para la reforma del interior de la catedral de Pamplona¹³³. A raíz de la muerte del veedor Pérez de Eulate en 1783, parece que fue nombrado momentáneamente para ocupar tal cargo un maestro local, pero los auténticos compromisos y proyectos importantes pasaron una y otra vez por las manos de Ochandátegui.

La influencia en las artes de este arquitecto y auténtico artista, en el sentido de hombre que domina las distintas especialidades, desde una sólida formación teórica, la vamos a valorar a la luz de numerosos episodios de los cuatro grandes apartados. En primer lugar, a través del plan de reforma del interior de la

¹²⁵ LECUONA, M. de, “La parroquia de Santiago de Calahorra”, *Berceo* (1952), pp. 628-629 y MATEOS GIL, A. J., *La iglesia de Santiago el Real (1500-1800)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 48-49.

¹²⁶ AINCIBURU, A. y otros, “Torre de la iglesia parroquial de Mendavia. S. A. Ochandátegui”, *Príncipe de Viana*, 1985, pp. 7 y ss.

¹²⁷ GOÑI GAZTAMBIDE, J., “La fachada neoclásica...”, Op. cit., pp. 5 y ss.

¹²⁸ YARNOZ LARROSA, J., *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid, 1944, pp. 24 y ss.

¹²⁹ MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana y Ayuntamiento de Pamplona, 1974, pp. 74-75.

¹³⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La parroquia de San Juan en el conjunto urbano de Huarte Araquil*. Pamplona, Parroquia de Huarte-Araquil, 1987, pp. 64-65

¹³¹ LARUMBE MARTÍN, M., Op. cit., pp. 145 y s.

¹³² ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La parroquia de San Juan...*, Op. cit., p. 65.

¹³³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Barroco”, *La catedral de Pamplona*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, p. 46.

catedral, en segundo lugar en torno al proceso de adjudicación de los retablos colaterales de Mendigorriá, en donde interviene Ochandátegui en 1779; en tercer lugar, a la luz de los interesantes datos de otro proceso relacionado con dos retablos de la parroquial de Lesaca, en donde se enfrenta hasta lo personal con el arquitecto José de Muguiro; y el cuarto y último, a través del proceso de contratación el retablo de Echalar. Otros muchos ejemplos se podrían poner en relación con el choque violento y las peleas suscitadas entre artífices, destacando el suscitado en Villafranca con motivo de la construcción de su retablo mayor, al que dedicaremos asimismo un breve comentario.

El texto del memorial de Ochandátegui¹³⁴ para reformas para la catedral de Pamplona reza: *Las obras de que manifiesta más deseo el común de las gentes para el interior del templo, son un enlosado general bien construido por todo su pavimento y algún adorno o decoración en el trascoro. El enlosado es sin disputa una de las obras más precisas y así, se propondrán los dibujos para el modo de ejecutarlo; más, en lo que mira al trascoro, no hay duda que es un error, aunque autorizado con el ejemplo de otras iglesias muy recomendables.*

Podrá hacer cosa de tres siglos que, por ideas de comodidad mal entendida, se tomó en algunas de las primeras catedrales de España la resolución de plantar el coro en medio de la nave principal, interrumpiendo y confundiendo lo más grande y suntuoso del templo y trastornando de una vez la armonía y orden del edificio. Y este ejemplo funesto se siguió en las demás, sin más decoro, razón ni examen, como si se hubiera descubierto un medio para dar mayor decoro a las iglesias. Luego, por una circunstancia forzosa, se advirtieron las espaldas y costados exteriores de los coros cercados por tapias, que presentaban una vista ingrata y fea, que no podía corresponder a la magnificencia de las demás partes de los templos. Y de esto resultó la necesidad de adornarlas con obras muy costosas, habiendo empleado en algunas, mármoles y jaspes y ornatos de escultura, formando unas decoraciones que tienen mérito, si no lo perdiesen por la situación impropia en que se hallan.

Pero ya es bastante general el desengaño de que los coros no deben estar situados en medio de las naves y hay algunos ejemplos de haber enmendado este defecto intolerable. Y si se resiste a ser más general y más rápida la enmienda, consiste por la mayor parte en que es necesario inutilizar las obras de los trascoros, bien que esta razón no es suficiente para impedir la resolución, aunque la retarde, y se puede asegurar sin riesgo, que al fin se vendrán a quitar precisamente los coros de las naves y se colocarán en los parajes que deben ocupar.

Por consecuencia de todo esto, lejos de desear que se ejecute un aparato costoso en el trascoro, se debe estimar como una fortuna el que no se haya verificado semejante ornato, porque su costo, que se había de inutilizar al quitar el coro, puede servir para trasladarlo a donde conviene.

El enlosado general del pavimento de la iglesia, la rebaja de sus capillas y el adorno de las mismas con altares proporcionados, no hay duda que son obras muy necesarias; pero toda la hermosura que ha de recibir el templo por ellas, es de muy corta entidad en comparación del despejo, decoro y majestad que le ha de proporcionar de un golpe el quitar el coro de en medio de la nave. Y así entiendo que no cabe duda en que debe ser esta la primera obra del interior de la iglesia, cuando haya disposición de costear alguna.

¹³⁴ Se conserva en el Archivo Catedral de Pamplona. Fajo Fábrica, núm. 66. Vid. GOÑI GAZTAM-BIDE, J., "La fachada neoclásica...", Op. cit., pp. 62-64

Cuando se lleve a efecto esta resolución, ya no tendrán que preguntar que dónde está el templo de esta gran fachada; porque al entrar por la puerta principal descubrirán una nave dilatada y elevada, que los conducirá directamente a un presbiterio majestuoso y a un crucero espacioso, todo de arquitectura esbelta y bien arreglada en su clase, y hallarán el templo digno de la matriz de un obispado. Y así, como tiene V. S. la satisfacción de haber puesto en obra una fachada, de que apenas se encuentran ejemplares, podrá entonces tener también la gloria de haber abierto el camino para desarraigar un abuso tan perjudicial a la hermosura de las catedrales magníficas de España.

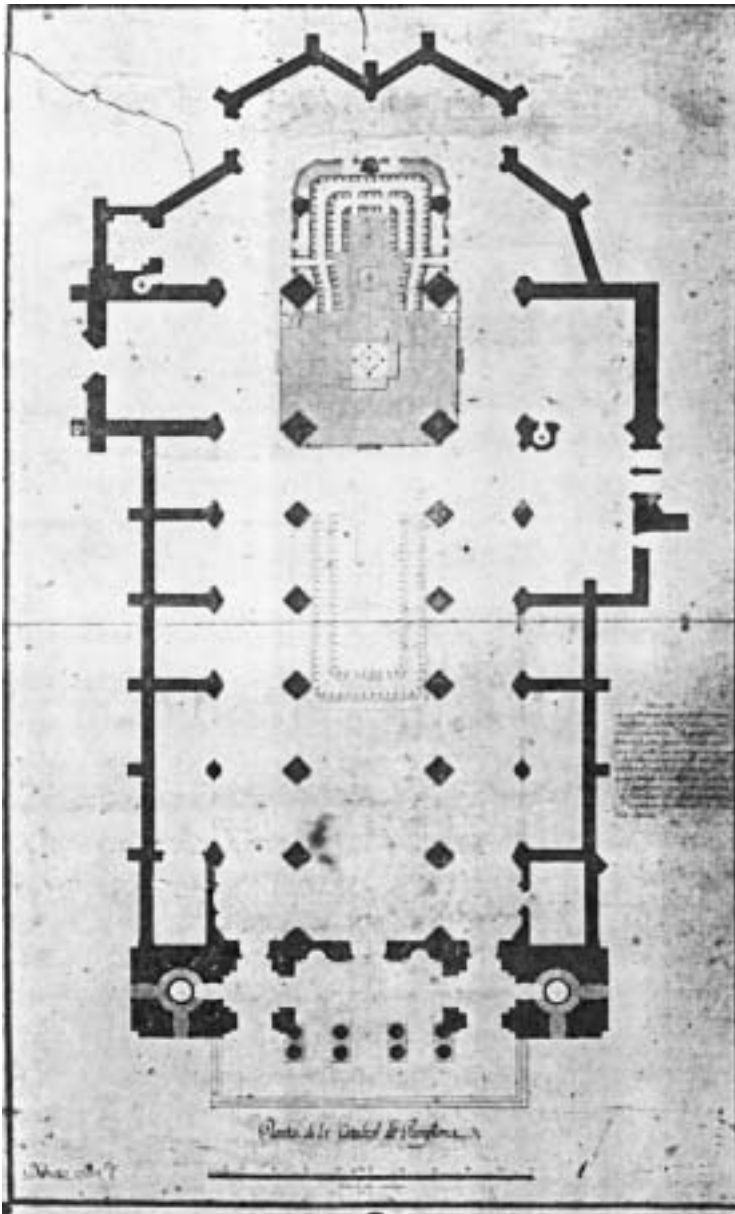
No ignoro que la traslación del coro ofrece sus dificultades, pero todas se deben vencer, cuando el beneficio que ha de resultar, es tan superior a la estimación que merecen los inconvenientes. La extensión del coro es muy dilatada con el número de cien sillas que comprende, y la sillería es una alhaja preciosa que se debe conservar. La iglesia, que es bastante capaz en sus naves y crucero, es cabalmente más reducida en lo que hace al presbiterio donde debe colocarse el coro; pero sin embargo, en la planta general que voy trabajando, está ya bosquejada la idea, de modo que se acomoden bien en el mismo presbiterio hasta noventa sillas de la sillería actual, la cual se debe colocar sin maltratar ni desfigurarla, moviéndola únicamente en los ángulos, donde debe arreglarse a la nueva planta. El altar se debe plantar aislado, en el centro de la capilla mayor, de manera que se goce de frente, por toda la nave principal y por los cruceros, formando en su contorno un presbiterio capaz y suntuoso, trasladando los púlpitos a los pilares donde se halla la reja del coro actual, y de este modo, no sólo se lograrán en el templo la hermosura y majestad que se han significado, sino también un espacio muy dilatado y cómodo para el concurso de las funciones.

El retablo mayor, que es muy digno de conservarse, se puede acomodar en el brazo del crucero, donde se suele poner el monumento, haciendo frente a la entrada por la puerta de San José, en cuyo caso estará bien que se quiten enteramente los dos altares que existen en los brazos del crucero para que queden desembarazados.

A la traslación del coro y presbiterio debe seguir la reforma y adorno de las capillas. El piso de éstas debe rebajarse al nivel del pavimento general de la iglesia para evitar el estorbo y fealdad que causan las gradas de la entrada a ellas. Las indecentes rejas que las cierran se deben quitar al mismo tiempo y si hay alguna razón, que ignoro, por la cual deban estar cerradas las capillas, se han de ejecutar nuevas rejas de buena forma, situadas en la línea del centro de los pilares o machones que dividen dichas capillas; pero, si no hubiese precisión de que se cierren de rejas elevadas, quedarán más despejadas, más hermosas y con menor costo, plantando en la misma situación que había de tener la reja, una barandilla de piedra de tres pies y medio de altura, labrada con calados del gusto gótico, conforme al carácter del edificio.

Se supone que forzosamente se han de quitar los retablos de talla muy grosera que tienen las capillas y que se deben ejecutar otros de arquitectura noble y sencilla, compuesta de dos columnas y remate proporcionado, con marco para un cuadro de pintura o un nicho para estatua, o bien alternando de uno y otro, imitando la obra de mármoles y bronces, cuando no pueda construirse de estas materias.

Los altares de las capillas de San Juan y Santa Catalina entiendo que deben quedar en la misma situación que ocupan, y aun el retablo de la de San Juan puede conservarse; pero en las demás capillas estarían mejor los altares colocados, de



Proyecto de reforma interior de la catedral de Pamplona, por Santos Ángel de Ochandátegui

modo que miren de frente a las naves de la iglesia, porque así se gozarán más y harán mejor efecto. Y sólo resta examinar si los sepulcros que existen en algunas de las capillas, serán un impedimento para adoptar este partido. Los demás altares que tiene el templo por el contorno y vuelta del presbiterio, no necesitan de otra disposición ni obra, sino de ejecutar, cuando se pueda, retablos de buena arquitectura, quitando los rimeros de mala talla, de que se componen los que existen.

La obra del pavimento general de la iglesia debe ejecutarse después que estén hechas las que se han explicado, porque, si se construyese antes, no podría menos de sufrir algún trastorno, a lo menos en lo que habría de unir con el sitio del coro actual, con el que se propone nuevo, y con el presbiterio y las capillas que enlazan con la mayor parte del templo, y por esta razón se ejecutarán los dibujos de

todo el enlosado, arreglados a la nueva disposición que ha de tener el templo. Se dispondrá dicho enlosado, de modo que haga división por todas las líneas de pilares y que tengan alguna variedad de la nave mayor a las pequeñas y de éstas a las capillas.

Estas son las principales obras que abraza el proyecto que tengo meditado para el interior de la iglesia, las cuales se demostrarán con los dibujos correspondientes, según queda insinuado, y he querido anticiparme el gusto de manifestarlas a V. S. En esta breve relación.

Junto al memorial, Ochandátegui entregó un plano firmado y fechado el 20 de septiembre de 1800, con una numeración correlativa del 1 al 7, marcando las reformas sobre la planta de la catedral, de la siguiente forma: *Explicación. Los números 1 denotan el paraje donde se propone colocar el coro y es el sitio en que se halla actualmente el presbiterio. 2. Significa la forma en que podrá ponerse el retablo mayor, que se debe quitar para hacer lugar al nuevo coro. 3. Denota el altar mayor, que debe estar aislado en el centro de la capilla mayor. 4. Manifiesta la extensión del nuevo presbiterio. 5. El altar de los Reyes y otro en simetría. 6. El actual coro que se trata de quitar. 7. La situación que deben tener los altares en las capillas*¹³⁵. El plano se conserva en el archivo capitular pamplonés y fue publicado por Goñi Gaztambide¹³⁵.

Aunque la claridad con que se expresa Ochandátegui en su manuscrito no deja lugar a dudas, bueno será comentar algunas de sus ideas, para demostrar cómo seguía, al pie de la letra, las directrices marcadas por el marqués de Ureña en sus *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música en el templo*. Allí se muestra especialmente disconforme con la colocación del coro en centro de la nave mayor de los templos, anotando que impedían la contemplación de la perspectiva interior de los edificios, ocupaban mucho sitio e inhabilitaba otras partes de los templos, impidiendo el seguimiento de las ceremonias litúrgicas¹³⁶.

Lo fundamental en el informe de Ochandátegui es señalar cómo la gran argumentación del arquitecto era el desmontaje del coro, no sólo en los primeros párrafos, sino que subyace en todo el informe. Todo ese alegato contra el coro en el centro de la nave mayor era algo por lo que habían clamado Ponz¹³⁷ y, de manera muy especial, el marqués de Ureña. Este último, como señala Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, escribió sus famosas *Reflexiones*, basándose en la obra del abate Fleury *Moeurs des israelites et des chrétiens*, traducida al castellano a instancias del obispo jansenizante J. Climent, y en sus indagaciones sobre historia eclesiástica, los santos padres, los antiguos concilios y la arqueología cristiana. El marqués de Ureña llegó a la conclusión, que justifica con numerosos argumentos, de que el coro debía situarse rodeando al altar mayor, según costumbre de la iglesias primitivas y, consecuentemente, debía erradicarse la costumbre hispana de hacerlo en la nave central¹³⁸. Las ra-

¹³⁵ GOÑI GAZTAMBIDE, J., “La fachada neoclásica... Op. cit., lám. X.

¹³⁶ MOLINA Y SALDÍVAR, G. (marqués de Ureña), *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, Madrid, 1784, pp. 313-314.

¹³⁷ NAVASCUÉS PALACIO, P., Op. cit., p. 116.

¹³⁸ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III...”, Op. cit. p. 123.

zones de Ureña y de Ochandátegui coinciden, al señalar cómo el coro interrumpe la parte más suntuosa del templo y la armonía del edificio. El marqués de Ureña, tras sus viajes por el extranjero y las visitas a numerosas iglesias europeas¹³⁹ se decanta a favor de los coros en torno al presbiterio.

Aquellas partes del informe de Ochandátegui que insisten, de manera más o menos velada, en la depuración de los elementos de amueblamiento barroco de la catedral, están en sintonía con la crítica sin cuartel desatada contra el barroco castizo hispano, sobre lo cual no hace falta insistir, aunque sí señalar el particular papel de aquel maestro en la definitiva sustitución en el obispado de Pamplona del tardobarroco por el frío arte del neoclasicismo académico. Cuando escribe de majestad, decoro y despejo lo hace pensando en los retablos barrocos a los que denomina como *de talla grosera*, algunos de los cuales desaparecerían de manera inmediata.

Por último, hay que señalar que en algunas partes del informe se muestra, premonitoriamente, como un restaurador “en estilo”, pues sugiere para las barandillas adornos *calados de gusto gótico conforme con el carácter del edificio*. Esto, que fuera de España era usual en aquellas fechas por la pervivencia del “medievalismo” e hizo que muchas intervenciones fuesen reintegraciones “en estilo”, no se había generalizado en nuestro país.

A la luz de estos presupuestos, algunos de los retablos de la catedral fueron sustituidos de manera inmediata en un primer momento, dejando para más tarde la eliminación del resto. Entre las reformas se incluían, como es natural, la desaparición de algunas estancias, como la sacristía de la parroquia de San Juan, y el rebaje del pavimento, etc.; de todo ello el cabildo tomó cumplida nota y emprendió algunas de las obras que preveía Ochandátegui. Entre los nuevos retablos se encontraban el de San Blas, construido en 1816, con trazas firmadas por Silvestre Pérez, uno de los mejores arquitectos del momento que se habían remitido a la Academia en 1807 y el de Santa Cristina, cuyo coste ascendió a 9.365 reales en 1817¹⁴⁰. El mejor exponente de la nueva estética que se ha conservado es el tabernáculo del Santo Cristo del trascoro, obra de Pedro Manuel Ugartemendía, diseñado en 1831¹⁴¹.

Los retablos colaterales de Mendigorriá

Un pleito litigado en el tribunal diocesano pamplonés sobre la adjudicación de dos retablos colaterales para la parroquia de San Pedro de Mendigorriá¹⁴² nos proporciona datos interesantísimos, fechados entre 1778 y 1779, que nos hablan muy directamente y con testigos excepcionales de algunos aspectos de la polémica establecida entre los maestros pamploneses del momento y Santos Ángel de Ochandátegui, recién llegado a la capital navarra con novedosas ideas de simplicidad arquitectónica, en nombre del academicismo, de corte neoclásico, imperante en ciertos círculos cultivados del país.

¹³⁹ LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M^a.V., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1994, pp. 393-395.

¹⁴⁰ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona...*, Op. cit., vol. IX, p. 234.

¹⁴¹ GOÑI GAZTAMBIDE, J., “La capilla del trascoro de la catedral de Pamplona”, *Hispania Sacra*, 1988, *Estudios en honor del prof. Dr. José Orlandis Rovira en su septuagésimo aniversario*, pp. 686-687.

¹⁴² ADP, Procesos. C/ 2516, núm. 8. Sobre la adjudicación de los colaterales de la Parroquia de San Pedro de Mendigorriá y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, Op. cit., pp. 168-169.

En el mes de agosto de 1778 la citada parroquia tenía determinado mandar hacer un par de colaterales, para lo cual pidió la correspondiente licencia, haciendo mención de los fondos con los que contaba y proponiendo la traza dispuesta por el maestro arquitecto de Estella Miguel Garnica¹⁴³. El permiso se concedió, con la condición de remitirse a los diseños realizados por el veedor de obras de la diócesis José Pérez de Eulate, que hizo su declaración el 13 de agosto del mismo año de 1778. Cuando Garnica ya se había puesto a trabajar en los retablos, Juan Antonio Bescansa, maestro establecido en Pamplona, ofreció al patronato una postura sensiblemente mejorada en cuanto a precio al patronato de la iglesia¹⁴⁴. En el alegato de Bescansa podemos leer algunos párrafos muy interesantes sobre los oficios o especialidades artísticas y acerca de la verdadera dimensión de lo que entonces se consideraba como escultor. Ante la afirmación de Garnica de qué consideraba como propio de la profesión de escultor, afirma que es sinónimo denominarse arquitecto o escultor y que *es una conocida ridiculez porque en realidad no hay más examen que el de carpintero y por ello no producirá semejante título ni aun el certificado de Académico ni que en esta se haya visto ni aprobado traza ni obra suya, procediendo con igual desvío sus apasionados Juan Francisco de Elorz y José Pérez de Eulate, pues tampoco estos mostrarían otro título que el de maestros carpinteros, siendo igual ceguedad el de colocar a Garnica con pericia elevada a la del dicho Bescansa, cuando es público que este a ejecutado y ejecuta obras de mayor realce que aquel*¹⁴⁵. En efecto, en el seno del gremio de San José y Santo Tomás de Pamplona, no existía examen propio para desarrollar la actividad escultórica, al igual que en otros gremios de otras tantas ciudades españolas, por lo que, muy pronto, en abril de 1782, se publicó una Real Cédula por la que se permitía a todos los escultores salidos de la Academia reparar, pintar y dorar las estatuas y piezas propias de su arte. En 1785 vería la luz otra Real Cédula en la que se declaraba que *la profesión de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura y arquitectura, queda enteramente libre para que todo sujeto nacional o extranjero la ejercite sin estorbo ni contribución alguna*.

Por el contenido de la primera de esas Reales Cédulas, fechada el 27 de abril de 1782, transcribimos algunos de sus párrafos, por incidir directamente en uno de los problemas que se hicieron patentes en estos tiempos de cambios, cual era el de la cualificación para los distintos oficios artísticos. La declaración de Bescansa para el panorama de Pamplona y Navarra era extensible a otras regiones y de día en día, se iba haciendo más patente. En la citada Real Cédula se afirma que a causa de *las violencias y extorsiones que algunos gremios de doradores, retablero, carpinteros y otros causan a diferentes profesores de las nobles artes de pintura y escultura y arquitectura, so pretexto de no estar incorporados en los mismo gremios, privándolos de ese modo de ejercer libremente su profesión en perjuicio de los progresos y adelantamientos de las artes que con estas restricciones y embarazos, no pueden prosperar en mis dominios. Y, siendo conveniente atajar y contener estos excesos, dirigidos a abatir las tres nobles artes y los excesivos gastos que en estos empeños se ocasionan, debiéndose emplear más bien*

¹⁴³ ADP, Procesos. C/ 2516, núm. 8. Sobre la adjudicación de los colaterales de la Parroquia de San Pedro de Mendigorriá, fols. 1-3.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, fol. 38.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, fol. 237.

en adelantamientos útiles a los mismos gremios y a la causa pública... Declaro por punto general ser permitido a todos los escultores el preparar, pintar y dorar, si lo juzgasen preciso, las estatuas y piezas que hagan propias de su arte... y que los gremios de doradores, carpinteros y de otros oficios que hasta ahora los han molestado por esta u otra razón semejante, no puedan impedirselo... Esta legislación vino a solucionar un viejo problema, por el que algún escultor fue procesado, a la vez que se confiscaban sus obras, años atrás en la Pamplona del segundo tercio del siglo XVIII¹⁴⁶.

Prosiguiendo con lo acontecido en Mendigorría, hay que hacer notar que, ante esas acusaciones y otras, como que Garnica había sido favorecido por el veedor Pérez de Eulate, del que había sido discípulo, el patronato de la parroquia de Mendigorría decidió enviar las trazas dispuestas por Garnica y por Bescansa a Santos Ángel de Ochandátegui *maestro aprobado por la Real Academia*, que acababa de construir con toda satisfacción la torre de Santiago de Puente la Reina, localidad muy cercana a Mendigorría. El informe del maestro se fecha en la villa de Puente la Reina el 22 de abril de 1779.

Ochandátegui anotó defectos e imperfecciones en las dos trazas, declarando que ninguna de las dos se sujetaba al arte de la arquitectura, ni *al estilo actual*, por lo que elaboró un nuevo diseño. Al tratar de la traza de Garnica, afirma textualmente que *aunque bastante costosa es de arquitectura desarreglada y licenciosa, consistiendo en una planta extravagante de diferentes movimientos oblicuos voluntariamente, sin proporción ni regularidad en los intercolumnneos y demás de su distribución; y el alzado sin sujeción ni apariencia a ninguna de las órdenes de arquitectura ni a compuesto alguno que con inteligencia y buen gusto se puede formar de dichas órdenes, por falta de los preceptos más principales del arte, especialmente en no seguir enteros los cornisamentos que sin resaltos voluntarios deben ser sostenidos de las columnas para cuyo fin son inventadas; y en estar colocados los miembros y molduras de que se forman dichos cornisamentos y demás correspondiente a los cuerpos de arquitectura sin la disposición y elegancia que deben tener por la justa proporción de sus partes, a que se añade la confusión de follajes de chinescos y otros quiméricos adornos, que sobre no ser a propósito para el decoro y seriedad de los altares, sirven para ofuscar lo mas esencial de la arquitectura*¹⁴⁷. Las puntualizaciones de Ochandátegui no dejan lugar a dudas sobre su convencimiento y formación dentro de las normas de la arquitectura clásica y del papel y valor de los órdenes arquitectónicos en obras como los retablos. Su guerra contra toda decoración y licencias de las obras barrocas no pueden ir más allá.

En cuanto al otro diseño elaborado por Juan Antonio Bescansa, afirma que *se notan en general con poca diferencia las mismas impertinencias explicadas en planta voluntariamente oblicua e imperfecta, de alzado nada sujeto a las reglas que se deben observar, viciado con cornisamentos truncados y mala colocación de las molduras y ornatos que debían tener su arreglada y correcta proporción y con la misma confusión de adornos desproporcionados, con la particularidad de que mas de una sexta parte es menos costosa la obra que demuestra la traza de que se habla, que la delineada por el expresado Garnica*.

¹⁴⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, Op. cit., pp. 56-57

¹⁴⁷ *Ibid.*, fol. 247.

Más adelante, en su informe, hace unas reflexiones que son válidas para las dos trazas examinadas, en donde volvemos a encontrar afirmaciones inequívocas sobre el estilo que propugnaba. Afirma en este sentido que *el estilo que siguen las expresadas dos trazas en su arquitectura y adornos no es viciado ni inventado por los mencionados Garnica y Bescansa, sino el mismo que por la ignorancia de los profesores u otras razones se halla introducido hace bastante tiempo y se practica con poca diversidad en las mas de las obras con mucho detrimento de ellas y bastante afrenta de este noble Arte, y lo que es mas sensible, la extravagancia que se nota en los templos por tanta máquina de desproporcionados retablos y otros adornos ridículos que en algún modo profanan los sagrados sitios. Pero el estar puestos en práctica este gusto extragado de la arquitectura me parece que no es bastante razón para que se siga con el mismo estilo, antes bien soy del sentir que no se debe permitir el ejecutar los colaterales de que trata este incidente con arreglo a ninguna de las dos trazas propuestas por los referidos Garnica y Bescansa.* Las razones que aporta parecen extraídas de los textos de los teóricos del neoclasicismo y del academicismo imperantes: dignidad de los templos, papel de los órdenes arquitectónicos, desprecio total hacia el barroco y decadencia de la arquitectura.

Para finalizar, expone teóricamente el porqué no se deben realizar los dos colaterales, por pura coherencia con lo que él entiende por arquitectura, cuando escribe de su puño y letra: *Los preceptos de la arquitectura siguen la idea de las primeras obras que sencillamente se debieron ejecutar según naturalmente y sin violencia pueden ser, procurando la perfección y belleza posible, lo que reprueba las irregularidades y formas oblicuas siempre que se puedan ser conformes al modo natural, fundado en la razón y en la doctrina de sabios profesores muy antiguos y modernos, que en todo lo esencial han demostrado conformes las órdenes de Arquitectura, cuyo principal fundamento e idea es invariable según las razones explicadas, y de alterarse sucede que, cuando debieran mostrar magnificencia y belleza sirven de enfado a los que tienen el más leve conocimiento de las nobles artes por reconocer la bista muy opuestos los objetos a la razón natural y delicado gusto¹⁴⁸.*

Ochandátegui en defensa de sus explicaciones y para que, por imágenes pudiese juzgar el patronato de la parroquia de Mendigorria, dibujó un diseño para el retablo, cuya ejecución ascendería a 540 pesos, en el que, según él mismo: *no se hallará tanta perfección como requiere el arte, ni la que otros profesores que verdaderamente sean hábiles arquitectos podrían demostrar, pero no deja de tener bastante regularidad y hermosura, libre de los ridículos adornos que quedan explicados.* El demoledor informe del maestro obligó a los responsables de la parroquial de Mendigorria a remitir las trazas a la Real Academia de San Fernando, a través de Fernando del Cid, escultor residente en la Villa y Corte con el que José Martínez de Arizala, del citado patronato de Mendigorria, mantenía cierta relación. Con este envío a Madrid de las trazas no hacían otra cosa que obedecer las circulares que el rey había mandado a los arzobispos, obispos, abades y autoridades religiosas en 1778 en el sentido de que cuantas obras se fuesen a realizar deberían contar con el visto bueno de la Real Academia. Para que todo fuese oficialmente, Fernando del Cid indicó al

¹⁴⁸ *Ibíd.*, fol. 248.

patronato de Mendigorria que envasen un escrito oficial dirigido al secretario de la Real Academia, Antonio Ponz. Así lo hicieron y el 28 de agosto de 1779, en sesión celebrada por la citada institución, fueron examinados todos los diseños enviados desde Navarra y realizados por Garnica, Bescansa y Ochandátegui, a los que añadió Fernando del Cid otro, hecho por un tal Ochoa, al que sin duda hemos de identificar con el arquitecto José Ochoa, residente en Madrid, que en 1771 hizo declaración de la entrega del retablo mayor de Peralta, realizado por el escultor aragonés José Ramírez, y hermano Fermín Ochoa, médico de Peralta, que causaría la muerte a Diego de Camorrodo al año siguiente.

La contestación de Antonio Ponz, fechada en Madrid el 12 de septiembre de 1779, da cuenta de que, tras el estudio de las diferentes trazas, los académicos llegaron a la conclusión de que *las firmadas por Bescansa y Miguel Garnica eran ideas monstruosas y contrarias a toda razón de Arquitectura y por consiguiente que no debían por ningún título ejecutarse ni expender caudal alguno en ellas. Las otras dos se hallaron mas regulares y, siempre sería preferible la de Ochandátegui, cuando V. S. no tomase el partido (que es el dictamen de la Academia) de mandar hacer nuevos dibujos a Arquitecto acreditado en esta Corte, por los cuales podía después ejecutar la obra con acierto, algunos de los que han ejecutado las trazas*¹⁴⁹.

La respuesta de la Real Academia de San Fernando no dejaba lugar a dudas. El modelo a seguir en los colaterales sería el de Ochandátegui. A la subasta para su ejecución acudieron Juan Francisco Elorz, arquitecto de Tudela, Juan Antonio Bescansa, vecino de Pamplona y Juan José Echarri, residente en Asiáin, rematándose en estos dos últimos el 12 de mayo de 1780. El reconocimiento de ambas piezas lo llevó a cabo, el 7 de mayo de 1786, el escultor estellés Lucas de Mena¹⁵⁰.

El retablo mayor de Viscarret y los colaterales de Lesaca

La llegada de 2.000 pesos a la parroquia de Viscarret por legado testamentario de un indiano residente en Lima y natural de esa localidad navarra, Miguel Antonio de Eugui y Sagaseta, hizo posible la restauración de la parroquia y acometer la obra del retablo mayor del templo¹⁵¹. Para este último objetivo, el abad pidió la oportuna licencia y recabó proyectos de los maestros Juan Antonio Bescansa, José Muguiro y Juan José Vélaz, enviando los dibujos a Santos Ángel de Ochandátegui para que juzgase sobre ellos y eligiese el que considerase más oportuno. El resultado del informe de éste último fue demolidor y especialmente gravoso para Muguiro. Las afirmaciones de Ochandátegui le acarrearón un dilatado pleito, en cuyas diligencias se nos aportan importantes testimonios acerca del panorama de la historia de nuestros retablos en fechas cruciales, mediada la década de los ochenta de aquel Siglo de las Luces.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, fol. 280.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, fols. 338-341, 342 y 366.

¹⁵¹ ADP, Procesos. C/ 2612. Proceso sobre obras en Viscarret con el legado de Miguel Antonio de Eugui y Sagaseta, y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, Op. cit., pp. 169-171

El dictamen de Ochandátegui se fecha en Pamplona el 31 de diciembre de 1784. De la traza de Bescansa afirma ser *un dibujo antiguo y maltratado que yo dispuse hace algunos años para otra obra distinta, por lo cual y porque no la considero bien adoptada ni del mérito correspondiente para el retablo mayor de Biscarret no debe servir de diseño ni presentarse para la ejecución de este*¹⁵². En referencia al diseño de Juan José de Vélaz afirma que *se halla formado con la idea de imitar algún ejemplar de buena Arquitectura, pero no se hallan bien entendidas las partes, principalmente el sagrario, nicho principal y otros parajes y el adorno que tiene consiste también en un dibujo de muy poca cultura y perfección*. Las once líneas que ocupan en su informe el juicio que le merecen los dibujos presentados por Vélaz y Bescansa, se convierten en cuarenta y dos a la hora de juzgar el de Muguiro, al que ataca desde todos los puntos de vista, lo que denota viejas rencillas, como luego tendremos ocasión de examinar.

A la traza de Muguiro define como *la más desarreglada y extravagante que puede inventarse, reprobada por todas las Academias y Escuelas de toda España y aún de la Europa, así en la era presente como en todos los tiempos y siglos en que se han cultivado con principios las Artes del Dibujo, sin que aya autor alguno nacional ni extranjero, antiguo ni moderno que autorice un estilo tan delirante que solo observa las reglas de un capricho arbitrario sin principios, siendo en Joseh Muguiro tanto mas reprehensible este modo de dirigirse en sus dibujos, por cuanto antes de ahora en otras ocasiones en que ha merecido igual confianza al tribunal se le a advertido lo bastante para que se dedicara a formar los diseños arreglados en lo posible a una Arquitectura metódica, fundada en preceptos y autorizada por todas las edades y Escuelas que la han ilustrado, excusando el continuar con esta clase de extravagancias tan indecorosas para los templos y afrentosas para toda la nación*¹⁵³. Apoya sus afirmaciones en las distintas Academias y Escuelas establecidas a lo largo de España por iniciativa del rey para desterrar la manera de trabajar bárbara y monstruosa en la que se ejercitan Muguiro y otros muchos, rebate el supuesto título de Muguiro de profesor aprobado en las Bellas Artes por la Real Academia de San Fernando, niega que sea Académico y llega a afirmar que, aun cuando hubiese asistido a las clases de la Academia, *sus dibujos convencen de no haber tomado lección, ni comprendido aún lo que se enseña en los primeros días de la Academia y que haría bastante si estudiando allí de nuevo perenemente por mucho tiempo llegase a conseguir el título que se supone tener*.

Ochandátegui, consciente de haber dedicado excesivo espacio y muchas acusaciones hacia el diseño y la persona de Muguiro, añade al final del informe escrito de su puño letra: *todo lo cual aunque no corresponda directamente al encargo que se me hace, me a parecido preciso manifestar para que enterado el tribunal, pueda proceder en beneficio de las iglesias, según su superior justificación estime mas conveniente*. En cuanto todo el contenido del informe fue puesto en conocimiento de José Muguiro, éste contestó con una demanda contra el autor del informe, Santos Ángel de Ochandátegui, derivando el proceso hacia un enfrentamiento personal entre ambos maestros.

¹⁵² ADP, Procesos. C/ 2612. Proceso sobre obras en Viscarret con el legado de Miguel Antonio de Eugui y Sagaseta, fol. 48.

¹⁵³ *Ibíd.*, fols. 48v. y 49.

El representante legal de Muguiro afirma que el informe de Ochandátegui se apartaba de los límites de su objetivo y contenía faltas graves y ofensas contra él y el tribunal, calificándolo de *invectiva y descubierto desahogo de su desafección, al querer vejar y molestar... haciendo supuestos ajenos de su encargo e impropios de uno que se precia de profesor ilustrado*. Asimismo afirma que no tiene derecho a desacreditar a nadie ni a *autorizar su gloria en la ruina de otros profesores*, no debiendo aprovechar los encargos que recibe para esos fines. Para justificar sus estudios en la Real Academia por el periodo de cinco años, bajo la dirección de Ventura Rodríguez y de José Hermosilla, presentó sendos certificados fechados en agosto y septiembre de 1777. El primero de ellos está expedido por Antonio Ponz, secretario de la Real Academia en Madrid el 30 de septiembre del citado año, haciendo constar cómo José Muguiro, vecino de Pamplona, escultor: *fue uno de los primeros discípulos de la misma Academia, estudiando en ella su profesión con particular asistencia por espacio de algunos años*¹⁵⁴. En el mismo certificado, Ponz inserta un párrafo alusivo a la nobleza de la escultura, pintura y arquitectura, afirmando que el ejercicio de cualquiera de ellas enaltece a los que las practican, no debiendo ser perjudicados ninguno de los que trabajan en ellas. El otro testimonio está rubricado por Juan Moreno y Sánchez, conserje de la Real Academia, y expedido en Madrid el 20 de agosto de 1777. En él se hace constar cómo José Muguiro, natural de Pamplona, se matriculó en la citada institución en 1752 *en la clase de arquitectos* y permaneció en la misma durante cinco años, *asistiendo a los estudios con mucha aplicación y adelantamiento... bajo la dirección de don Ventura Rodríguez y de don Joseph de Hermosilla*¹⁵⁵.

La respuesta del procurador de Ochandátegui vuelve a justificar todo el juicio negativo sobre la traza del retablo de Viscarret elaborada por Muguiro, a la vez que propone que se someta al juicio de la Real Academia de San Fernando. Asimismo insiste en el decoro, la dignidad de los templos, la nobleza de las artes y de la arquitectura, el apropiamiento indebido de Muguiro del título de Académico y sobre el escaso provecho que sacó de las enseñanzas en sus años de estudio en la Academia.

En tal estado de la cuestión, el procurador de Muguiro pidió al tribunal que se sacasen algunos documentos relacionados con dos colaterales de la parroquia de Lesaca, que había realizado años atrás el propio Muguiro, y del retablo de la parroquia de Echauri, obra que se adjudicó al propio Muguiro en 1784 con la aprobación del veedor de obras Miguel Antonio Olasagarre¹⁵⁶. A partir de las copias de los citados papeles, conocemos el proceso de construcción de los retablos de Lesaca que resultan, si cabe, más interesantes aún para el estudio de la recepción del neoclasicismo y la polémica con los maestros del tardobarroco. Basándose en ellos, E. Esparza publicó un pequeño resumen en la revista *Príncipe de Viana*¹⁵⁷.

La parroquia de Lesaca pidió la oportuna licencia en 1785 para encargar a José Muguiro sendos retablos, que hiciesen juego con el rico conjunto ya

¹⁵⁴ *Ibíd.*, fol. 58.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, fol. 57.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, fols. 93-97.

¹⁵⁷ ESPARZA, E., "Pequeña y curiosa historia de dos retablos del siglo XVIII", *Príncipe de Viana*, 1948, pp. 406-409.

existente de Tomás de Jáuregui, por la cantidad de 1.050 pesos, de los que un devoto particular iba a aportar 500, con la expresa condición de que los hiciese el citado maestro, al que por cierto consideraban como arquitecto de toda pericia. El vicario general del obispado recibió la petición y contestó que se remitiese el plan y condiciones junto a la traza a Santos Ángel de Ochandátegui, para que informase si *está todo ello arreglado y conforme a arte y con la debida seguridad y hermosura e igualmente si el precio... es proporcionado y equitativo*. La contestación de Ochandátegui fue totalmente negativa, afirmando que *el referido diseño es de una Arquitectura extravagante y licenciosa y ridícula, sin guardar las reglas mas constantes y precisas de la decoración, de modo que aún cuando por falta de inteligencia en el asunto, gustasen los patronos y el bienhechor... el que con arreglo al dibujo se ejecute la obra, por ningún título debe permitir que se verifique porque la intención de los referidos patronos y el devoto será y debe ser que los altares, lejos de desdecir y afean el santuario con adornos extravagantes que se oponen al arte*. Asimismo intenta desmontar el argumento de que los nuevos retablos deberían estar en consonancia con los tres que ya estaban realizados, aduciendo que siempre se estaba a tiempo de rectificar haciendo obras de buen gusto, ofreciéndose a trazar un nuevo diseño para los citados colaterales.

Los componentes del patronato de Lesaca insistieron en su deseo de que realizase la obra Muguiro y éste aportó otros documentos relativos a algunas obras de Ochandátegui, como la torre de la parroquia de Alesanco en La Rioja, en donde había tenido un ostentoso fracaso. Un decreto del tribunal ordenó que hiciesen trazas para los retablos Francisco de Ibero o Marín de Carrera, en atención a *la obligación de mirar en la construcción de las obras del Santuario por su mayor perfección y Hermosura y solidez, y que a este fin se observen puntualmente las reglas de la verdadera arquitectura sin permitir los abusos y arbitrariedades que tenga adoptadas la costumbre*. Francisco de Ibero llegó a hacer dos nuevas trazas, así como una declaración que aportó voluntariamente al proceso y que está fechada en Azpeitia el 2 de mayo de 1786. En ella se titula *profesor de Arquitectura* y, tras conocer las intenciones del patronato de Lesaca y haber visto la traza de Muguiro, afirma en unas interesantísimas líneas recapitulando el estilo practicado en el País Vasco en las décadas anteriores, que *en el sentir del declarante no contiene los defectos tan grandes que se suponen en dicho decreto, porque el mismo método han guardado de cuarenta años a esta parte en disponer los diseños, ejecutar la obra con arreglo a ellos, los maestros famosos que a habido en esta provincia de Guipúzcoa, en la de Vizcaya y Reino de Navarra, particularmente Tomás de Jauregui, Juan de Aguirre, Francisco de Asurmendi, Juan de Yturburu y algunos otros nombrados por inteligentes en semejante materia y se han dado por buenas las tales obras ejecutadas, porque causan buena vista y se hallan bien adornadas con ellas muchas iglesias de estas dichas Provincia, Vizcaya y aún algunas de Navarra, pero como en las Academias de San Fernando de Madrid llevan rigurosidad en guardar las Reglas de arquitectura a los que han asistido a aprehender a ella, no les asienta el método que han dispuesto los dichos maestros y es porque se ha estilado el poner en un retablo varios nichos para imágenes de Santos y no son de esta opinión y parecer, sino que en un retablo no se debe poner mas nicho que para la imagen del santo a quien se dedica y que a las órdenes de arquitectura de corintio y compuesto se deben dar al pedestal seis módulos y al cuerpo veintiséis, porque así salen las obras más sun-*

tuosas que las otras, y se debe ejecutar todo el retablo en piedra jaspe para evitar incendios, y es cierto que los retablos dispuestos bien así son mas suntuosos que los otros del estilo que han observado dichos maestros, pero como los de jaspe son costosos y no alcanzan los medios de las fábricas para tanto, aún se van ejecutando varios retablos de madera en algunas partes para jaspearse de pintura y en otras para dorar. Y aunque no serían disonantes dichos dos colaterales ejecutándose con arreglo al citado diseño del maestro Muguiro..., ha dispuesto dos diseños en un papel que acompaña para dichos colaterales... según el método de las Academias¹⁵⁸.

Las afirmaciones de Ibero poseen un interés notable, quizás nadie como él, desde su puesto y a través de sus relaciones artísticas conocía el panorama artístico de las Provincias Vascongadas y parte de Navarra y podía dar testimonio, desde su posición, de lo que sus ojos habían visto en las décadas anteriores, así como de la auténtica revolución que se estaba produciendo en el panorama de las Bellas Artes. Su informe finaliza haciendo constar que el precio de los colaterales de Lesaca ascendería bastante si se realizaban con jaspes de colores, advirtiendo que se podían hacer en piedra bien bruñida, reservando la madera para la escultura de *buena mano* y el estuco dorado para los capiteles y basas, con lo que quedarían, sin duda, como obras *magníficas y suntuosas*.

Cuando el patronato de la parroquial de Lesaca, compuesto por representantes de sus cabildos eclesiástico y secular, conoció el contenido de los autos de Ochandátegui e Ibero, siguió mostrando su máximo interés porque los colaterales los realizase José Muguiro, aportando básicamente cuatro argumentos. El primero, que el material más a propósito era la madera, ya que los jaspes y la piedra encarecerían el precio y no podrían hacer frente al proyecto. En segundo lugar argumentaban que la devoción que había en la villa hacia las Tres Marías, San Sebastián, San Roque y San Torcuato, hacía que todos ellos debían estar en uno de los retablos y, en caso de hacerse uno de los nuevos proyectos según las exigencias académicas, no se podría por no tener más que un nicho. En tercer y cuarto lugar decían que se perdería la limosna de 500 pesos, perjudicando a la uniformidad de la iglesia. Ante esta decidida postura del patronato, la autoridad diocesana permitió el 12 de junio de 1786 la construcción de los colaterales, con el diseño de José Muguiro para que él mismo los llevase a efecto. En esta ocasión los postulados de Ochandátegui no prosperaron, en beneficio de los modelos de retablos más tradicionales.

Ochandátegui, que no se dejaba amedrentar por sus oponentes, ni era fácil perdedor, elevó otro memorial ante el tribunal diocesano con cuatro argumentos que no hacían sino volver a insistir en las ideas que había mantenido hasta entonces en relación a los diseños y planes de José Muguiro. En primer lugar esgrime la tesis de que si había criticado más los proyectos de Muguiro había sido porque los defectos que presentaban eran de mayor calibre que los de los otros maestros, más tarde repite el poco provecho que Muguiro sacó de las enseñanzas académicas porque su método es *desarreglado, extravagante y sin principio alguno*. Un tercer punto de su alegato se centra en las acusaciones que Muguiro le hacía respecto a la torre de Alesanco, argumentando que

¹⁵⁸ ADP, Procesos. C/ 2612. Proceso sobre obras en Viscarret con el legado de Miguel Antonio de Eugui y Sagaseta, fols. 87-88.

bien poco tenía que ver en aquel plan y, finalmente, propone que, puesto que Muguiro no hace más que esgrimir su estancia en la Academia, se enviasen a esa institución de Madrid los proyectos.

La contestación del procurador de Muguiro fue, en esta ocasión, menos virulenta y pidió que se tuviese en cuenta que el retablo de Viscarret y otras obras realizadas por su defendido nunca iban a ser vistas por extranjeros, que el pueblo era pequeño y que ese tipo de obras no debían tener un examen tan riguroso. Por lo demás, vuelve a insistir en el fracaso que supuso para el crédito de Ochandátegui la fábrica de la torre de Alesanco. Finalmente, Ochandátegui acabó pidiendo al tribunal que se hiciese con las copias de los Reales Decretos de 1783, 1785 y 1787 por los que se ordenaba que no se diese títulos de arquitectos sin examen de la Academia y que ningún ayuntamiento, entidad ni tribunal los despachase en adelante, debiéndose valer los cabildos eclesiásticos y seculares de que fuesen académicos de mérito de las Academias de San Fernando o San Carlos en lo referente al Reino de Valencia.

Con esas disposiciones y otras similares que ordenaban remitir los proyectos de templos y edificios públicos, la Academia trató de controlar la arquitectura y las artes en general en los proyectos de importancia. Sin embargo aquellas órdenes que pedía Ochandátegui para rebatir las tesis de Muguiro, no habían entrado en vigor en Navarra por causas ajenas a las artes, ya que iban contra los fueros y leyes del Reino, que establecían que no se cumpliesen aquellas reales órdenes despachadas por cartas de secretarios, pues debían recibirse siempre con cédulas firmadas por el rey. En Navarra, tal y como vimos, regía una legislación que establecía que para hacerse cargo de obras era suficiente que se le encargasen a maestros aprobados, sin necesidad de remitir los proyectos a ninguna parte ni a organismo alguno, ya que bastaban *los buenos usos y costumbres de este Reino*¹⁵⁹.

El retablo de Echalar

No fueron estas obras las únicas en las que Ochandátegui intervino como supervisor o diseñador de retablos. La mayor parte de los que se construyeron en la segunda mitad de la década de los ochenta del siglo XVIII, contaron con su beneplácito o informe. Uno de ellos fue el retablo mayor de Echalar, para el que emitió un memorial el 21 de noviembre de 1785 sobre el proyecto inicial presentado por Juan Antonio Bescansa¹⁶⁰. Este maestro ofreció realizar el retablo en la cantidad de 1.155 pesos, exceptuando las esculturas, para las que proponía que se hiciesen en la corte madrileña *como apetece el patronato*. El gobernador eclesiástico delegó una vez más en Ochandátegui la supervisión del proyecto. En su informe hizo notar cómo encontraba el proyecto de Bescansa *proporcionado en el orden principal de su estilo*, aunque propuso para su mayor perfección algunas modificaciones o adiciones y siguió opinando que la escultura se debía encargar a algún profesor de la corte de Madrid o académico. Cuando todo parecía ya encauzado definitivamente, se suscitó un conflicto sobre si Bescansa había obrado por su cuenta, solicitando el permiso sin mediación de los cabildos eclesiástico y secular de Echalar¹⁶¹.

¹⁵⁹ LARUMBE MARTÍN, M., Op. cit., pp. 30-31.

¹⁶⁰ ADP, Procesos. C/ 2557, núm 5. Sobre la adjudicación del retablo mayor de Echalar.

Por fin, la obra sería adjudicada en 1787 al guipuzcoano Francisco Ugarte-mendía bajo un nuevo condicionado elaborado por él mismo y con la aprobación de José Muguiro¹⁶².

Cristóbal Salesa y el retablo mayor de Villafranca

En 1783, cuando habían transcurrido unos cincuenta años de la construcción del retablo mayor de la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca, el patronato de aquel templo estimó oportuno eliminar el barroquismo del citado retablo, sin duda influido por las nuevas corrientes estéticas y animados por algunos vecinos residentes en Madrid. En el mes de octubre de 1783, el patronato se dirigió a Cristóbal Salesa, escultor de Borja que, según Ceán Bermúdez, había sido discípulo en Madrid de Juan de Mena y había obtenido varias distinciones en la Real Academia de San Fernando¹⁶³. El objeto de la carta era que emitiese su juicio sobre unas trazas que se le remitieron para la reforma del retablo. En su contestación las estimó como poco válidas y costosas y, tras un viaje a Villafranca que duró cuatro días, se ofreció él mismo a trazar un nuevo diseño, por cuyo trabajo no cobraría nada si se le encargaba a él la obra o si la Real Academia de San Fernando lo reprobaba¹⁶⁴.

Los meses pasaron y el encargo no se concretaba, por lo que el escultor decidió entablar un pleito en el tribunal del obispado de Pamplona. En las alegaciones de su procurador fechadas en 1788 y 1789 podemos leer todo tipo de argumentos para tratar de que se le adjudicase el retablo. Entre los documentos que aportó figuran sendas cartas del secretario de la Academia don Antonio Ponz fechadas en Madrid el 1 de junio de 1784 y el 31 de agosto de 1789, en las que certificaba que los de Villafranca no le habían remitido proyecto alguno firmado por Salesa. Sus alegatos son un perfecto ejemplo de cómo todos estos académicos supernumerarios, apoyados por la legislación real y la Academia, trataban a toda costa de imponer las nuevas formas. En ellos alude a la circular del rey de 1778 en la que se ordenaba remitir los proyectos a realizar a la Academia y a la Real Pragmática de 1782 de dignificación de las Bellas Artes y su separación de las artes mecánicas. Arremete contra los ensambladores y sus dibujos, insistiendo en que *aunque se dicen escultores no lo son... son hombres sin principios que ejecutan sillas, arados...* Para la fecha de estos escritos, el retablo de Villafranca ya había sido realizado por Santiago Marsili, tras una declaración de Juan de Angós, el propio Marsili y el pintor Diego Díaz del Valle¹⁶⁵. Cristóbal Salesa debió de llegar a verlo, juzgándolo como obra *monstruosa, pues la cabeza pesa mucho mas que todo el cuerpo*. Para él, éste no era el único despropósito llevado a cabo en estas tierras que *lo mismo a acontecido en otras muchas obras de Navarra, aprobando los diseños personas que ignoran los rudimentos el arte, así como la traza para el órgano de Lo-*

¹⁶¹ *Ibíd.*

¹⁶² FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, Op. cit., p. 171.

¹⁶³ CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, vol. IV, Madrid, 1800, p. 305.

¹⁶⁴ ADP, Procesos. C/ 2581, núm. 2. De Cristóbal Salesa contra el patronato de la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca sobre la ejecución del retablo mayor, y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo...*, Op. cit., p. 172.

¹⁶⁵ LACARRA YANGUAS, M. J., "Puntualizaciones históricas sobre las iglesias de Villafranca", *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana*, 1988, Anejo 11, p. 304.

dosa, diseño que estaría feo dibujado por los niños de la escuela, aprobado por José Muguiro, maestro ensamblador examinado en esta ciudad, titulándose escultor y estatuario, cuando no ha conocido en su vida el arte de la estatuaria, siendo... de vista nombrado por el Tribunal de que se siguen tantos repetidos molestos litigios que se evitarán observando las sabias providencias del Soberano y las obras tendrían la estimación, dando honra a la nación como al presente la dan los antiguos de esta ciudad y el famoso retablo de Santa María de Tafalla¹⁶⁶.

La contestación del patronato de Villafranca centró su defensa en una hipotética presentación de las trazas de Salesa y otras más en la Academia de San Fernando y la reprobación que merecieron al difunto Ventura Rodríguez, aunque no pudieron presentar pruebas de ello, ni tampoco las trazas que se habían extraviado en la secretaría de la Academia, siempre según los testimonios de los componentes del patronato y de sus agentes en Madrid.

¹⁶⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, Op. cit., p. 172.