

PREGÓN

SIGLO XXI

58

3ª época

Enero
2021

ASOCIACIÓN CULTURAL NAVARRA DESDE 1943

8€

Con
SUPLEMENTO

Dossier:



laustro
de
la
catedral

*Historia * Arte * Personajes*
** Del Archivo de Pregón **
*Miscelánea * Literatura*

PREGÓN SIGLO XXI

ASOCIACIÓN CULTURAL NAVARRA DESDE 1943

número 58
enero de 2021



Portada: Claustro de la Catedral, 2020.

Imagen cedida por la Catedral de Pamplona.

PREGÓN SIGLO XXI

Revista navarra de cultura desde 1943

DIRECCIÓN: M^a José Vidal Errasti

CONSEJO EDITORIAL: Juan José Martinena Ruiz, José M^a Muruzábal del Solar, José Miguel Iriberry, M^a José Vidal Errasti, José Javier Viñes Rueda.

EDICIÓN: S. C. Peña Pregón

www.pregonnavarra.com

PRESIDENTE: José M^a Muruzábal del Solar

COORDINA: Javier Igal Abendaño

IMPRIME: Gráficas Xavier

DEPÓSITO LEGAL: NA 2033—1993

ISSN: 1969—1161



“Esta obra ha contado con una subvención del Gobierno de Navarra concedida a través de la convocatoria de Ayudas a la Edición del Departamento de Cultura, Deporte y Juventud”

“Lan honek Nafarroako Gobernuaren dirulaguntza bat izan du, Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentuak egiten duen Argitalpenetarako Laguntzen deialdiaren bidez emana”

Nafarroako Gobernua  Gobierno de Navarra



INDICE

HISTORIA

5 EL SERVICIO DE ESPIONAJE EN NAVARRA DURANTE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA: CONFIDENTES DE ESPOZ.

Francisco MIRANDA RUBIO

11 EL VIRREY Y LOS TRIBUNALES EN LA PAMPLONA DE 1650.

Juan José MARTINENA RUIZ

17 CÓLERA MORBO ASIÁTICO EN PAMPLONA: JULIO—SEPTIEMBRE 1885.

JOSÉ JAVIER VIÑES RUEDA

PERSONAJES

23 RAMÓN OLLACARIZQUETA (OLLA) Y SU ESPOSA MAXI “LA CUTERA”.

Patxi Mendiburu Belzunegui

ARTE

27 DE EJE A TOULOUSE PASANDO POR LA OLIVA.

Javier Ignacio Igal Abendaño.

33 LOS APUNTES VASCOS DE BAZTAN, UNA OBRA SINGULAR DE PATXIKU ECHENIQUE ANCHORENA.

Pello Fernández Oyaregui.

La dirección de Pregón Siglo XXI no se vincula necesariamente con el contenido de los trabajos publicados, todos ellos realizados gratuitamente por sus autores.

DOSSIER CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

39 RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.

Leopoldo GIL CORNET

46 LA RESTAURACIÓN DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA: ESCULTURA MONUMENTAL Y PINTURA MURAL.

Alicia ANCHO VILLANUEVA
y Violeta ROMERO BARRIOS

53 EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA: UNA OBRA EXCEPCIONAL DEL GÓTICO EUROPEO.

Clara FERNÁNDEZ LADREDA

61 LA PIEL DEL CLAUSTRO, COLOR SOBRE LA PIEDRA.

Carlos MARTÍNEZ ÁLAVA

ARCHIVO DE PREGÓN

68 EL SEPULCRO DE CARLOS III EL NOBLE.

José GOÑI GAZTAMBIDE

MISCELÁNEA

71 CAMPANA GABRIEL: TRES HITOS EN SU HISTORIA.

Miguel Ángel BRETOS

77 APERTURA DEL PORTAL DE FRANCIA DE PAMPLONA.

Francisco Javier GALÁN SORALUCE

81 “VENTUREROS” Y MATATOROS EN NAVARRA.

Javier ÁLVAREZ CAPEROCHIPÍ

86 85 AÑOS DE LA INAUGURACIÓN DEL EDIFICIO CAMP, EN EL PASEO DE SARASATE DE PAMPLONA.

Íñigo Muruzábal Oscoz.

90 MEMORIA DE UN CABALLERO ANDANTE DE LA CULTURA DE NAVARRA: CREACIÓN DE LA BIBLIOTECA GENERAL Y DE LA RED DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS DE NAVARRA.

Jaime I. DEL BURGO TAJADURA

LITERATURA

96 RELATOS BREVES.

Olga IZQUIERDO MONREAL

LIBROS DE PREGONEROS

98 LOS LIBROS DE LOS PREGONEROS.

Juan Jesús VIRTO IBÁÑEZ

ESTE NÚMERO INCLUYE UN SUPLEMENTO

Con gran ilusión, enorme esfuerzo y mucho tesón, presentamos, en los inicios del nuevo año 2021, el número 58 de nuestra revista, que hace ya el número 193 de la serie histórica. Las circunstancias complicadas de la mundial pandemia, lejos de amilanarnos, nos han llevado a redoblar nuestros afanes para superarnos. Les ofrecemos un nuevo número interesante, atractivo y prestigioso.

La restauración del **Claustro de la Catedral de Pamplona**, uno de los claustros góticos más bellos y mejor conservados de Europa, que finalizó su rehabilitación en febrero de 2020, después de cinco años de exhaustivos trabajos y de un presupuesto de cuatro millones de euros, merecían una atención especial en nuestra revista: el dossier sobre el Claustro. El dossier cobija los artículos escritos por quien ha impulsado de una manera decisiva la restauración del Claustro y los autores de la rehabilitación y expertos. Todo un privilegio.

Pero además de este dossier, **Pregón** presenta un importante **Suplemento** dedicado a uno de los escultores más emblemáticos afincados en nuestra comunidad, **Rafael Huerta**. Queremos ir editando algunos artículos de mayor entidad, cosa que haremos a modo de suplemento de **nuestra revista Pregón**.

Y hay otros y muy sorprendentes artículos, como el original funcionamiento de la maquinaria del puente levadizo del histórico **Portal de Francia** en la muralla medieval de Pamplona, o las peripecias de **personajes populares** de la Pamplona de ayer o los avatares de la catedralicia **Campana Gabriela**. Pero también descubrimos las deliciosas **postales de un pintor baztánés** autodidacta y casi desconocido, o la audacia de los **toreros navarros** de antaño. Desentrañamos el **espionaje** durante la Guerra de la Independencia y la **epidemia del cólera** en nuestra ciudad en 1885. La curiosa historia de la imagen de **La Oliva** es toda una revelación. Y el artículo documento sobre las costumbres, prebendas de **nuestros virreyes** resulta antológico.

Hay narraciones vigorosas, comentarios sobre libros de nuestros pregoneros, o el relato sobre el **origen de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona** y los 85 años de inauguración del edificio y la historia de la creación de la **red de las bibliotecas públicas de Navarra**.

Pregón 58 es todo un reto. El maravilloso Claustro lo abraza en su portada y en su contraportada.

¡Les gustará! 

EL SERVICIO DE ESPIONAJE EN NAVARRA DURANTE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA: CONFIDENTES DE ESPOZ

Francisco MIRANDA RUBIO
francisco.miranda@unavarra.es

CONSIDERACIONES PREVIAS

La Guerra de la Independencia rompió con la estructura política y militar del antiguo régimen, propio de la monarquía absoluta de Carlos IV. Nuevas reformas institucionales surgieron en España, como la Regencia que gobernó el país desde 1810 a 1814 en ausencia del rey Fernando VII detenido en Francia. Dicha institución, denominada Regencia de España y de las Indias, se atribuyó la misma autoridad que el rey Fernando VII. Posteriormente, fueron las Cortes constitucionales de 1812 las encargadas de organizar el incipiente estado liberal en España. Pero, para alcanzar la consolidación del régimen liberal, era prioritario ganar la guerra a los franceses. Uno de los medios estratégicos, y de gran utilidad, para lograrlo fue la creación de un Servicio de Inteligencia.

Consistía dicho servicio en controlar las noticias y acontecimientos importantes en las zonas ocupadas por los franceses y también en los territorios libres de invasores. Las autoridades españolas procuraban recabar información de todo aquello que podía interesarles, como el movimiento de las tropas enemigas, su número, también las operaciones militares de la guerrilla voluntaria y del ejército español. Estas actividades exigían, para obtener información, sobornar a los franceses comprando sus secretos. A través del servicio de inteligencia se llevaban a cabo operaciones de propaganda para desprestigiar a los franceses. Sus fracasos se magnificaban en las gacetas españolas que se leían públicamente en las tabernas o en las plazuelas más concurridas de villas y ciudades, servían para mejorar la autoestima de la población y fomentar el sentimiento de rechazo a los inva-

sores. La red de espionaje logró instalarse también en Francia, donde contó con el apoyo de los Borbones franceses liderados por el futuro rey Luis XVIII, que llevó a cabo varias operaciones encubiertas para liberar a Fernando VII.



Cuadro de Goya en Palacio Diputación Foral de Navarra.

En realidad, este servicio de información comenzó a operar en España de forma incipiente en 1809 con la Junta Central y Gubernativa del Reino y después con plena normalidad durante la Regencia y las Cortes de Cádiz (1810-1814). El servicio lo creó, y colaboró a su financiación, Eusebio Bardají y Azara, nacido en Graus (Huesca), 1776-1842, estudió Derecho en Zaragoza y Bolonia (Italia), fue diplomático, estuvo como Secretario de Estado en la Regencia, y había sido Superinten-

dente General de Correos y Postas de España. Precisamente, el servicio de espionaje cuando comenzó se valió de una importante organización, anterior a la Guerra de la Independencia, el antiguo cuerpo de Correos y Postas, de manera que desde las postas de correos buena parte de sus empleados difundieron las noticias en la zona ocupada por los franceses, actuando de confidentes y primeros espías. Estos operarios recogían información de diferentes zonas y la transmitían a los comisionados, personas encargadas de coordinar y seleccionar la información que enviaban a la Regencia.



Excmo. Sr. D. EUSEBIO BARDAJÍ Y AZARA,
Eusebio Bardají en grabado de época.

Los comisionados debían residir en localidades muy seguras, para garantizar total discreción en la recepción de valijas con documentos enviados por sus confidentes. En bastantes ocasiones contaban con la colaboración de las autoridades locales y de la población en general. Los alcaldes les proporcionaban todo tipo de auxilios, desde aportar hombres de toda confianza hasta caballerías o carruajes. En realidad, los agentes que llevaron a cabo el servicio de información eran de tres tipos: comisionados, confidentes y portadores. Los primeros coordinaban y seleccionaban la información dirigida a la Regencia o a las autoridades locales, los confidentes generaban la noticia "in situ" y la enviaban al comisionado; los portadores trasladaban las informaciones y se la entregaban al comisionado. El objetivo de esta infraestructura era tener bajo control, en todo momento, la situación militar de los franceses y conocer el número de soldados que salían o entraban por las diferentes fronteras con Francia.

EL SERVICIO DE INTELIGENCIA DE LA REGENCIA DE ESPAÑA RECIBE INFORMACIÓN SOBRE NAVARRA

Antonio Capetillo y Rafael Gutiérrez fueron los comisionados que recopilaban información sobre Navarra para trasladarla a Cádiz donde residía la Regencia de España. Capetillo desde Cuenca coordinó las noticias originadas en las provincias del norte de España, entre ellas Navarra, notificó del traslado de prisioneros españoles a Francia por la frontera de Irún. La mayor parte de la información mandada por Capetillo a la Regencia corresponde al periodo que va desde 1810 a finales de 1812. En este último año Napoleón, para atender la campaña de Rusia, sacó de España importantes efectivos militares que contribuyeron a cambiar el sentido de la guerra. Ante este hecho se reforzó el servicio de inteligencia, que en esos momentos jugó un papel extraordinario, ya que el ejército español y los comandantes de las guerrillas dispusieron de puntual información sobre la situación del ejército francés.

Capetillo envió a la Regencia los partes militares de la División de Navarra mandada por el general Espoz y Mina. Al finalizar el año 1811, Capetillo nombró como su agente secreto a Fermín Salvador, para que actuase como confidente en Navarra. Como gratificación económica le asignó un magnífico salario de 40 reales diarios, susceptible de aumentarlo en función de su eficacia. Fermín Salvador presentó su nombramiento ante Espoz con la consiguiente acreditación del comisionado Capetillo. Se instaló en Viana, por tener buena situación geográfica, al ser paso permanente de tropas entre Logroño y Navarra y estar próxima a las provincias del Norte. Toda la información debía ser remitida a Capetillo por los medios establecidos previamente y en condiciones de rigurosa seguridad.

Rafael Gutiérrez fue el otro comisionado que también dejó rastro documental sobre Navarra. Gutiérrez desde octubre de 1811 hasta mayo de 1812 envió a la Regencia los partes de guerra de la División de Espoz y unas cartas confidenciales del general navarro. Actuaba Gutiérrez como intermediario entre la Regencia y el líder navarro. Aproximadamente cada diez días se comunicaban e intercambiaban noticias, informes, periódicos y otros documentos, a través de un portador que desconocemos. Espoz estaba convencido de que, para garantizar su seguridad y evitar ser traicionado, lo mejor era realizar el

servicio con sus propios confidentes, gente de su entera confianza. También ocultaba celosamente los puntos de contacto para no dejar pistas. En la primavera de 1812, la Regencia propuso una modificación en el sistema de comunicaciones. Gutiérrez advirtió a la Regencia que Espoz no estaba por dicho cambio y se opondría abiertamente. Pensaba el general navarro que, para evitar filtraciones, lo mejor era realizar el servicio con personas muy conocidas y suficientemente afines a su causa.

El 5 de julio de 1812, Gutiérrez informó a la Regencia de la salida de parte de las tropas francesas de Navarra y de Vitoria en dirección a Santander, donde esperaban embarcar. Información que evidenciaba el abandono de España de contingentes militares franceses desde diferentes puntos. Noticia que le permitió a Espoz enfrentarse al general Cafarelli cerca de Vitoria, cuando los franceses se dirigían a la costa santanderina para embarcar. La contienda se saldó con más de 200 franceses muertos, numerosos heridos y prisioneros, así como la obtención de cuantiosas provisiones. Varios días después, Rafael Gutiérrez comunicó a la Regencia el éxito militar de Espoz. Sabemos que el 10 de agosto el rey José I abandonó Madrid en dirección a Valencia debido a un informe que Gutiérrez envió a la Regencia y a Espoz. En el verano de 1812, el servicio de inteligencia resultó muy eficaz, tanto para las autoridades de Cádiz, como para el ejército español y para los comandantes de las guerrillas, ya que todos dispusieron de puntual información sobre los movimientos franceses. Además se logró mayor coordinación entre las guerrillas y el ejército anglo-español.

La Regencia para garantizar la discreción del servicio de información recomendaba que los confidentes cambiaran frecuentemente de residencia. Que los comisionados se asegurasen la procedencia de las valijas con su documentación confidencial. Que la información se trasladase con rapidez por veredas cortas y seguras para que no fueran detenidos sus portadores. Por lo general, estos entregaban las valijas a los comisionados, pero en ocasiones dicha entrega también la hacían los propios confidentes o las autoridades municipales, ocultando la difusión de su nombre. El comisionado debía estudiar la documentación para clasificarla y remitir a las autoridades militares las noticias relacionadas con los ejércitos y, a las autoridades civiles cuando se tratase de materias de Estado.

La mayoría de los mensajes eran verbales,

por lo general fueron seguros, ya que para transmitirlos se daba el santo y la seña. Los envíos escritos se hacían con abreviaturas, los menos, se comunicaron en clave, entonces se utilizaban unas partituras musicales que sustituían a las letras convencionales. Los mensajes cifrados se llevaron a cabo en servicios muy especiales, como en el intento de liberar a Fernando VII en Valençay. En Navarra no tenemos constancia de la captación de mensajes cifrados ya que resultaban difíciles de descifrar. Únicamente el 28 de agosto de 1813, durante el bloqueo de Pamplona, el ejército anglo-español del duque de Wellington logró descifrar un mensaje enviado por el defensor de la plaza, el general Cassan, dirigido a Soult, en el que se manifestaba la precaria situación de los asediados, al carecer de alimentos para resistir el bloqueo de la ciudad por más tiempo. Los sitiadores recibieron una información muy valiosa para organizar la rendición de la plaza. No era la primera vez que los franceses a lo largo del bloqueo de Pamplona se comunicaron con el exterior, sabemos que tenían un equipo de agentes muy preparados para realizar estos servicios de información.



Francisco Espoz y Mina.

LA GUERRA VISTA POR SUS COETÁNEOS

Cuando se detenía a un espía de cualquiera de los bandos, se le castigaba con gran crueldad. La Guerra de la Independencia se caracterizó por su brutalidad y violencia, no hubo piedad en esta contienda, afloró el odio con total impunidad. Goya actuó como un reportero gráfico de su tiempo, ilustrando

con todo lujo de detalles en sus dibujos, "Los Desastres de la Guerra", y en sus pinturas "El tres de mayo", el pintor puso su mirada en una crueldad injustificable. La gente popular, como el comerciante minorista, los oficios gremiales, el mesonero, el mozo, el arriero, el herrero, el clero regular y buena parte del secular procedente del ámbito rural, todos ellos, además de constituir la mayor parte de la sociedad, aborrecían estar bajo la dominación de los franceses. Mientras que los altos empleados públicos, los comerciantes al por mayor, las elites dirigentes de la administración, parte de la alta nobleza y de las dignidades eclesiásticas, tenían una mayor afinidad hacia los franceses, sobre todo en los primeros años de la guerra, bien fuera por miedo a los franceses o por verdadera convicción con respecto a sus ideas. Fueron los conocidos *afrancesados*, que llegaron a ser vistos como traidores. Una apreciación un tanto simplista, puesto que hubo españoles en los comienzos de la dominación francesa, que aceptaron colaborar con los franceses para apoyar un cambio político y económico de carácter ilustrado, al tiempo que evitaban una guerra que parecía imposible de ganar a Napoleón, asumiendo la Constitución de Bayona (1808) y la monarquía de José I.

agentes le proporcionaban una detallada notificación de las entradas y salidas de los franceses en la capital navarra. En base a estos comunicados, la guerrilla preparaba las emboscadas. Espoz estableció una malla de informadores, no solo en Navarra sino también, en el Alto Aragón y en la llanada alavesa. Además, contó siempre con confidentes en las localidades donde había guarniciones francesas, por ser puntos de información importantes.

El servicio de espionaje comenzó a organizarse en 1809 con Javier Mina "El Estudiante", pero fue su tío, Francisco Espoz, quien lo estructuró y consolidó. También el clero participó en la creación del servicio de información en Navarra. Casimiro Javier de Miguel y Erice, prior de Ujué, junto a otros eclesiásticos, Joaquín Martínez de Azagra, abad de Abáiz y Pablo Uxue, prior de Larraga, formaron una amplia red de confidentes que se extendía fuera de los límites de Navarra, sobre todo en el Pirineo francés. El párroco de Badostáin, Andrés Martín, fue otro de los fieles colaboradores de Javier Mina en 1809. En Oroquieta se instaló una estafeta de correos en casa del párroco, Antonio Bengoechea, quien recibía las noticias de Juan Carlos Aguinaga que le enviaba desde Francia. El párroco y el alcalde de Oroquieta fueron detenidos por los franceses. Buena parte de los eclesiásticos de Navarra protegieron a los guerrilleros aun a riesgo de sus vidas, algunos clérigos participaron en calidad de líderes en las partidas de voluntarios navarros.

Espoz obligó a los alcaldes y regidores a mantenerle siempre informado. Las comunicaciones eran verbales en la mayoría de los casos, para no dejar constancia; los emisarios se relevaban de trecho en trecho y, para asegurarse del contacto, se daban el santo y seña al encontrarse. Si el mensaje era escrito y en su exterior figuraba luego, indicaba su carácter urgente. Espoz estaba informado por los arrieros que conducían las caravanas, de la salida y la entrada de los convoyes en las guarniciones francesas, de sus lugares de origen y destino, de la hora de salida y llegada de las mismas, del itinerario e incluso detallaban la escolta que las protegía.

Los confidentes recibían gratificaciones muy generosas, en función de la importancia de los informes y de su dificultad para obtenerlos. Tenían derecho a dos raciones diarias y los alcaldes debían prestarles todo tipo de ayudas, ya que estos confidentes ponían en juego su vida si eran descubiertos. Cuando la guerrilla descansaba en una localidad, los



*Batalla de Tudela por January Suchodolski.
Museo Nacional de Varsovia*

LOS AGENTES SECRETOS DE ESPOZ Y MINA

Los jefes de las partidas navarras siempre contaron con una buena red de confidentes y emisarios, que se extendieron por toda la geografía navarra. Esta tupida organización les facilitaba puntual información sobre la salida y entrada de convoyes en las principales poblaciones. Jean Mendiry, jefe de la policía francesa en Pamplona durante el año 1812, manifestaba en sus Memorias la facilidad que tenía Espoz para enterarse de todo cuanto sucedía en Pamplona, ya que sus

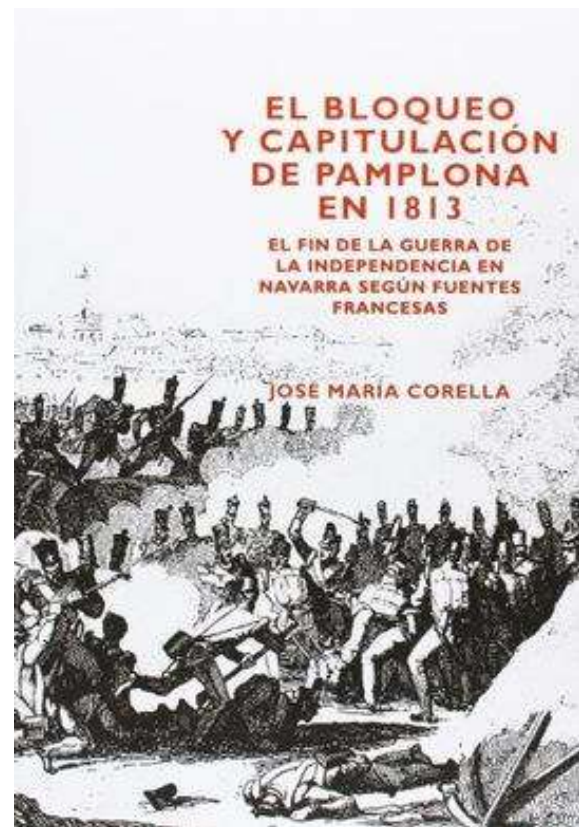
municipios contiguos debían vigilar la llegada de franceses, avisando a los guerrilleros tañendo las campanas de la iglesia, con el humo de hogueras, el reflejo de un cristal o con algún sonoro pistoletazo.

Uno de los confidentes más destacados de Espoz fue Pedro Miguel Alcatarena, natural de Garayoa y residente en Pamplona, propietario de un molino harinero, encargado de suministrar el pan a la guarnición francesa de la capital navarra. Como proveedor, mantenía contactos con oficiales franceses, lograba, de esta forma, enterarse de importantes noticias que, por la noche, sus criados, que trabajaban en el molino situado cerca de las murallas de Pamplona, las transmitían al maestro de Beriáin, y este las comunicaba personalmente a Espoz. Alcatarena prestó desde el comienzo de la guerra grandes servicios a los navarros, primero a Javier Mina y después a su tío Espoz. Facilitó la fuga de Pamplona a eclesiásticos y autoridades que habían sido denunciados, e incluso remitió informes del rey José a los generales Palafox y O'Neill antes de la batalla de Tudela. Como proveedor de pan al ejército imperial, tuvo que salir de Pamplona para contratar trigo, centeno y cebada, tenía plena libertad para recorrer Navarra, disfrutaba de salvoconductos ofrecidos por los franceses y de plena libertad de movimientos por su amigo Espoz. Los franceses lo tenían como persona próxima a su causa, le nombraron regidor del ayuntamiento de Pamplona e hizo de mediador entre los franceses y los guerrilleros. Durante el bloqueo de Pamplona en 1813, fue espía del general Carlos España por encargo de Espoz, al mismo tiempo que continuaba siendo regidor del ayuntamiento de la ciudad y mantenía estrechas relaciones con el general Cassan, defensor de Pamplona.

Otro de los agentes fue Francisco Aguirre, un comerciante de ganado apodado "Echechuri", con casa familiar en Valcarlos. Proveía de carne a las tropas francesas de Pamplona. En Tafalla poseía una fábrica de curtidos. Su trabajo como mayorista le permitirá recorrer Navarra para comprar ganado. Además al nacer en una zona fronteriza sabía hablar francés, además de vascuence y castellano, lo que le permitirá la comunicación en ambos lados de la frontera. Aguirre se abastecía de ganado procedente de Francia, para suministrar carne al mercado de Pamplona y a su guarnición militar. Espoz se benefició del comercio con Francia al establecer en la frontera un impuesto de aduanas. También utilizará a Aguirre para mante-

ner contactos en Francia, pues fueron claves las noticias del otro lado del Pirineo.

Cuando Pamplona quedó liberada de franceses, en noviembre de 1813. Los dos agentes y hombres de negocios, Pedro Miguel Alcatarena y Francisco Aguirre, fueron acusados de colaborar con los franceses, ya que los navarros ignoraban el doble juego que llevaron a cabo, sirvieron a los intereses de Espoz y al de los franceses. Precisamente si conocemos sus actividades de espionaje es porque a ambos les incoaron procesos de alta traición, de los que fueron absueltos dos años después de finalizar la guerra.



Dentro de los numerosos eslabones que formaban la cadena del espionaje, destacamos el protagonismo de José Guidoty, vecino de Pamplona, nacido en Suiza, trabajaba en el palacio del Virrey de Navarra, como aposentador de los generales y jefes franceses, con acceso a todas las estancias. Al hablar francés le resultaba posible oír importantes conversaciones que transmitía a los confidentes de Espoz en el Café de la Suscripción, situado en la Plaza del Castillo de Pamplona.

Josefa Landarte, una carnicera de Pamplona que intimó con el jefe de policía francesa, el coronel Jean Pierre Mendiry, y al mismo tiempo mantuvo correspondencia con Espoz. Con todo, acabó siendo acusada de ser confidente y colaboradora de Mendiry, por

Historia

explotar económicamente su amistad con el francés, al admitir dinero y favores de personas que estaban presas y trataban de conseguir su libertad o salvar la vida de aquellos que estaban condenados. En el proceso que le abrieron después de la liberación de los franceses, Josefa se esforzó en demostrar que había favorecido a muchos patriotas y evitando castigos y prisión a muchos de sus paisanos, también trató de probar en su juicio que estaba en comunicación con Espoz, a quien había enviado información sobre proyectos secretos. Sin embargo, sus argumentos no convencieron y el tribunal acabó condenándola como traidora.

Otros confidentes fueron, Miguel Martín Lecumberri, el maestro de Beridán, que venía actuando desde el año 1810. En numerosas ocasiones extrajo de Pamplona armas, municiones y abundantes noticias, arriesgando gravemente su vida. Espoz, valiéndose de él, mantuvo correspondencia con Miguel Marco, el vicario general del obispado de Pamplona. Menos suerte tuvo José Goñi, apodado "el albañil de Ujué", que murió fusilado en Pamplona por orden de Mendirry, el 2 de octubre de 1811, acusado de espionaje.

En Tafalla residieron dos confidentes, José Berruezo y Florencio Ciérvide, que fueron arrestados y posteriormente fusilados en 1811. No corrió mejor suerte Pedro Leoz, fue uno de los mejores emisarios de Espoz, gran conocedor de los caminos y veredas de Navarra, murió en tierras del Alto Aragón, al ser sorprendido por los franceses, antes de entregarse se arrojó al río Cinca con todos los documentos comprometedores que llevaba, donde pereció ahogado. El médico de Villava fue detenido el 2 de noviembre de 1812 acusado de espionaje, después de fusilarlo fue colgado en un árbol a la entrada de la localidad, con un cartel que justificaba su condena "por espía". En Logroño, Juan Martínez de Osma, más conocido como "Juanito el sillero", porque construía sillas de montar. Este guarnicionero consiguió distinguirse como uno de los mejores espías de la zona, tenía a su servicio varios agentes, mantenía estrecha correspondencia con Espoz.

Otra forma indirecta de colaborar el pueblo navarro frente al invasor francés, era mostrando su pasividad, eludiendo la entrega de suministros de víveres a las guarniciones militares francesas, obligando a que fueran los propios franceses quienes los recogieran, arriesgándose de esta forma a ser el blanco de los ataques y emboscadas de los guerrilleros. Esta colaboración se castigaba con la muerte, la deportación, la prisión y las multas.

Los franceses también crearon su propia red de espionaje. El general Reille, en febrero de 1811, ordenó a los alcaldes y regidores de los municipios próximos a Pamplona y a las autoridades municipales de aquellas poblaciones que tuviesen guarnición francesa, que formasen una guardia cívica, con el fin de vigilar y controlar los movimientos de los guerrilleros, bajo la amenaza de muerte a dichas autoridades. De manera que, alcaldes y regidores navarros, recibían fuertes presiones por ambos bandos, los franceses y los guerrilleros de Espoz. **PREGÓN**

Guerra y revolución en Navarra (1808-1814)

Francisco Miranda Rubio



EL VIRREY Y LOS TRIBUNALES EN LA PAMPLONA DE 1650

Juan José MARTINENA RUIZ

jj.martinena.ruiz@hotmail.com

En el VI Congreso General de Historia de Navarra, celebrado en Pamplona en septiembre del año 2006, presenté una comunicación titulada Una curiosa descripción de Navarra, de mediados del siglo XVII. Dicho trabajo consistió en la transcripción de un manuscrito que perteneció al erudito letrado estellés, más tarde sacerdote, don Baltasar de Lezáun y Andía, que vivió entre los años 1663 y 1727. Gracias a la amabilidad de su poseedora, pude estudiar detenidamente dicho documento, redactado al parecer en torno a 1650, y publicarlo con una breve introducción y 41 notas para facilitar su comprensión. Y considerando que se trata de un documento interesante y muy poco conocido, he creído oportuno traer a nuestra revista una versión del mismo en lenguaje actual, manteniendo el de la época solo en párrafos muy concretos.

INTRODUCCIÓN

El texto empieza con una breve introducción, en la que se dan algunas noticias generales sobre el reino de Navarra, que no difieren mucho de otras que hemos podido ver. Pero enseguida entra en materia para referirse a los tribunales y la administración de justicia, terreno en el que el autor se maneja con particular soltura. Por ello le dedica una considerable extensión y por las noticias que da, muchas de ellas inéditas, se nota que escribe con conocimiento de causa. No sólo da los nombres de los magistrados y demás ministros de la Justicia, sino que incluye datos sobre los días en que despachaban con el Virrey, la forma en que se hacía la visita de las cárceles, los indultos, la novedad introducida por un virrey de asistir a algunas vistas de pleitos, o el número de alguaciles. Aparte del Real Consejo y la Real Corte, se refiere también a otros tribunales menos conocidos, como el del Contrabando o la Auditoría de Guerra.

Después de tratar de los tribunales, dedica también una notable extensión a la figura del Virrey, su séquito, salario y gratificaciones, asuntos de ceremonial, forma en que se despachaban los memoriales que le dirigían, ocupándose hasta del número de caballos que tuvieron los que pasaron por el cargo en los cincuenta años anteriores a la redacción del documento. Se refiere a la forma en que se ejercía el Patronato Real sobre determinados beneficios eclesiásticos y habla también

de la secretaría del Virreinato, oficio del que se sabe muy poco, y que por lo que se ve, podía recibir sin ningún tipo de reparo toda clase de presentes por parte de quienes dirigían sus peticiones al Virrey.

La descripción comienza diciendo que Pamplona está situada en medio del Reino de Navarra, del cual era cabeza y corte, y que es una ciudad de muy lindo aspecto, con calles llanas y anchas, y con muy buenas plazas. Su Catedral es "muy suntuosa y de admirable fábrica" y había muchas otras iglesias, entre parroquiales y conventuales. De su vecindario dice que en él abundaba "la gente de letras y armas, caballeros y hombres de negocios" y que todos eran de trato bueno y apacible, buenos cristianos y muy caritativos. En cuanto a la forma de vestir, los trajes eran "de mucha pulcritud y lucimiento, en especial los de las señoras, que son muy de corte y gala". La situación económica debía de ser desahogada –suponemos que no para todos – ya que la mayor parte de la moneda que circulaba en el reino era de plata y oro, de suerte "que apenas se halla un real en vellón", que era la moneda de cobre, lo que hoy llamaríamos calderilla.

EL VIRREY Y SU ESTATUS

En Pamplona tenía su residencia el Virrey, que habitaba en el antiguo palacio real de la Navarrería, –actual sede del Archivo de Navarra– "en el puesto más saludable de toda ella", con salas y habitaciones muy capaces para su familia, criados y criadas, "con

Historia

las mejores vistas que se pueden para su recreo". Para atender a su mantenimiento y reparación, el Virrey podía disponer a su voluntad "de la hacienda de Su Magestad la cantidad que la dicha tiene para gastos horridarios y extraordinarios y fábrica, y no gasta Su Excelencia de su cassa –es decir de su propio bolsillo– un maravedí". En el cuerpo de guardia que había a la entrada, permanecía continuamente una de las tres compañías de infantería que constituían la guarnición militar de la ciudad. Desde allí, una vez hecha la salva, salían cada mañana los soldados que debían guardar todas las puertas y garitas del recinto amurallado.

El Virrey no tenía señalados días ni horas para dar audiencia a todos los que acudían a él con memoriales, informes verbales, instancias y peticiones; pero los atendía cuando le era posible "en grande beneficio de los pretendientes". Si necesitaba informarse sobre alguno de dichos memoriales, los remitía a los jueces del Real Consejo o de la Corte, o a letrados de su confianza, con la firma de su secretario; con lo cual no necesitaba tener un asesor "porque no le ha menester y así excusa gastos".



El edificio de Capitania, fue residencia de los virreyes desde 1539 hasta 1840. (Foto Julio Cía. Archivo Municipal).

El oficio de secretario del Virrey, aparte de honroso, resultaba muy rentable, porque según estaba convenido con el Reino, ascendía a más de mil ducados de plata, además de "muchos presentes". Por esta razón los

virreyes se los traían con ellos al acceder al cargo. Aparte del secretario, no contaban en su casa con ningún otro oficial con sueldo fijo. Pero a algunos asistentes cercanos les podía asignar algún beneficio sobre los puertos de Maya, Bera o Burguete, que en el medio año en que le correspondía el paso de las mercaderías, podían suponer como poco 600 ducados.

Hasta el conde de Oropesa, que ocupó el cargo entre los años 1643 y 1646, el Virrey tenía una guarda de 24 alabarderos, con su capitán, que se pagaban de los 500 ducados que para ello tenía asignados la Cámara de Comptos sobre el producto de las Penas de Cámara y el servicio ordinario. Y desde el momento en que dejó de tener dicha guarda, esa cantidad se aplicó a título de camas de criados de palacio y para los gajes del capitán de la guarda.

Los capitanes de las tres compañías de infantería que había de guarnición en Pamplona, y otros oficiales sin mando efectivo, acudían habitualmente al palacio del virrey "a asistirle y cortejarle, como lo hacen los más de los caballeros de la ciudad". Era una especie de pequeña corte, a la que sin duda era todo un honor pertenecer.

El sueldo que percibía el Virrey cada mes ascendía a 500 escudos de a diez reales, sin contar las llamadas ayudas de costa, "que han sido y son grandes". El conde de Oropesa cobró por ese concepto 6.000 ducados, antes de dejar Pamplona en 1646, y a don Luis de Guzmán y Ponce de León, que ocupó el virreinato de 1646 a 1649, que es cuando se redactó la descripción que estamos siguiendo, le pagaba el rey Felipe IV una ayuda anual de 2.000 ducados. Aparte, Su Excelencia podía disponer de 3.000 ducados más "para obras y fábricas y gastos extraordinarios" y le correspondía también la tercera parte del producto "de todos los descaminos y cosas vedadas, de la saca y entrada de contrabando, que esto no se ajusta lo que bale porque es cantidad grave". Para juzgar las causas de contrabando y descaminos, había dos jueces sombrados por el propio Virrey, uno navarro y otro castellano, que al tiempo de redactarse la memoria eran don Juan de Aguirre, del Consejo Real y don Diego Venegas de Figueroa, alcalde de la Real Corte, que por el desempeño de dicha función tenían asignadas determinadas cantidades "sobre todos los fardos de mercaderías que entran en este Reyno". Además de todos los expresados beneficios, el Virrey gozaba algunos otros por las licencias particulares

que se daban para la entrada y salida de géneros para Francia, así como por la introducción y saca de ganado vacuno y de cerda, *"si bien el Secretario dicen que goza mucha parte desto"*.

SIGNOS EXTERNOS DE PRESTIGIO DEL VIRREY

En cuanto a signos externos que mostrasen la relevancia, prestigio y autoridad de su cargo, en tanto que máximos representantes de la Corona en el Reino de Navarra, el documento señala que los señores virreyes de los últimos cincuenta años, desde 1595, habían ostentado *"mucho lucimiento de familia y caballerosa, porque han tenido dos caballos por lo menos y tres, algunos cuatro o seis caballos y algunos rocines de campo, y damas, criados y pajes, y con esto se puede sustentar muy bien el gobierno."*

En determinados días de fiestas solemnes, que se conocían como de tabla, el Virrey, solo o acompañado de la señora virreina, acudía a misa mayor a la Catedral, ocupando el sitio de honor, con su dosel, dentro del enrejado de la capilla mayor. Eso ocurría el día de Reyes; el 2 de febrero, fiesta de la Purificación de Nuestra Señora, conocida popularmente como la Candelaria; el Domingo de Ramos; Jueves Santo, Pascuas de Resurrección y de Pentecostés; el 15 de agosto, día de la Asunción de Nuestra Señora, titular de la advocación de la Catedral de Pamplona; el 2 de noviembre, día de las Ánimas y en la Pascua de Navidad. *"Y en todos los días dichos, de ordinario asiste en bancos en la Capilla Mayor de la Cathedral el Consejo Real, Corte, Cámara de Comptos y Fiscal y Patrimonial, cortejándole después que Su Excelencia a entrado en la yglesia, a cuya entrada le salen a recibir algunas dignidades y canónigos a dalle el agua bendita y a acompañar asta su sitio"*. Y Su Excelencia solo, sin la Virreina, iba el día del Corpus y cuando había rogativas por Su Majestad. También acudía, cuando así lo tenía a bien, a escuchar algún sermón o a otros actos de culto.

Había un maestro de ceremonias, que se encargaba del protocolo en todas las ocasiones que el Virrey acudía oficialmente a la catedral y cuidaba de que se cumpliera el ceremonial acostumbrado *"a la entrada de la iglesia, al dar a adorar los Evangelios, al incensar y al dar la paz, como a la Persona Real"*. En cambio, cuando asistía a otras funciones en iglesias de frailes y monjas, no iba el maestro de ceremonias *"porque en las dichas yglesias y combentos las hacen como bien entendidos"*.

De todas las ciudades y villas del Reino acudían cada año al palacio los tres electos para alcaldes, a recibir la vara que simbolizaba su autoridad y jurisdicción. Hay que decir que antiguamente en Navarra, una vez hecho el sorteo para la elección de alcaldes, las ciudades y villas presentaban una terna al Virrey, que era quien nombraba a uno de los tres candidatos, el que considerase más idóneo, a favor del cual despachaba la correspondiente merced de nombramiento, haciéndole entrega de la vara en nombre del Rey. Los derechos que se pagaban por este acto los percibía el secretario.



*Tras la supresión del virreinato, el antiguo palacio pasó a ser sede de la Capitanía General hasta 1893 y luego del Gobierno Militar hasta 1971
(Foto Julio Cía. Archivo Municipal).*

En cuanto a provisión de beneficios eclesiásticos, la participación del virrey en concepto de patronato era muy reducida, porque las principales dignidades de la Catedral las nombraba el rey directamente, así como los prioratos de Ujué, Larraga, San Martín de Unx, Barasoain, Funes, el Puy de Estella, la Nunciada de los montes de Andía y la capellanía real de la Catedral de Pamplona. El capellán de esta última celebraba las misas en un pequeño altar situado a un lado de la capilla mayor, cuyo retablo, que luce el escudo de las armas reales, se encuentra hoy situado en la girola, junto al altar de Santo Tomás, llamado de Caparroso. De manera que el Virrey se limitaba a ejercer el Voto Real en beneficios más modestos de algunas villas y lugares.

LOS TRIBUNALES DE LA REAL CORTE Y EL REAL CONSEJO

En la ciudad había un total de doce tribunales de justicia, incluyendo en ellos la jurisdicción eclesiástica y la militar, por lo que continuamente debían acudir a la capital gentes de todo el reino a tramitar sus pleitos, tanto civiles como criminales, por lo general en los de la Real Corte y Consejo. Unas veces a incoarlos o iniciarlos en ellos, y otras para seguirlos en apelación de sentencias dictadas en primera instancia por los alcaldes de las ciudades y las villas que tenían atribuida la jurisdicción ordinaria por su fuero particular o por alguna merced real concedida posteriormente.

El primero de los tribunales con sede en Pamplona era la Real Corte, que contaba con cuatro jueces, llamados alcaldes, tres de ellos navarros y uno castellano. El documento que estamos viendo dice que su presidente era don Juan de Torres, el cual en aquel momento se hallaba ejerciendo de corregidor en la villa de Bilbao, capital del señorío de Vizcaya, pero se le reservaba su plaza aquí. El segundo alcalde era don Luis de Mur, el tercero

don Jerónimo de Feloaga, y el cuarto don Diego Venegas de Figueroa, que ocupaba la plaza de castellano. Hay que decir que la Real Corte, tanto *de iure* como *de facto* carecía de presidente, porque se entendía que el Regente del Consejo era quien presidía los Tribunales Reales en Navarra. Únicamente a efectos de representación y protocolo, hacía de presidente el alcalde más antiguo de los cuatro que la componían.

El tribunal supremo del reino de Navarra era el Real Consejo. Lo presidía el señor regente y además de él lo componían seis magistrados, llamados oidores. Como dice la descripción de 1650, en dicho tribunal "se fenecen todos los pleytos, sin grado de apelación a parte alguna". Según se practicaba a partir de la incorporación de Navarra a la Corona de Castilla, el regente y dos de los oidores debían ser castellanos y los demás, navarros. En la época a la que nos referimos, el regente era don Juan de Arce y Otálora, que ocupó el cargo entre los años 1648 y 1654. Los seis oidores eran por entonces don Juan de Aguirre, don Juan Fermín de Pereda, don Juan Donguillén, don Martín Martínez y Daoiz, don Francisco de Hinojedo y Járaba y don Gregorio Vallejo; los dos últimos eran castellanos y



Escudo imperial de Carlos V, que se trajo del Castillo Viejo al palacio del virrey con ocasión de la estancia en él de Felipe II en 1592. (Archivo del autor).

uno de ellos, el oidor Vallejo, se hallaba a la sazón en Castilla "en ocupación del serbicio de Su Majestad, con retención de su plaça"; lo que ahora diríamos en comisión de servicio, pero conservando su plaza en Pamplona.

Pero el Consejo Real no solo era el órgano judicial más alto de Navarra, sino que tenía asignadas importantes competencias de carácter gubernativo. El documento que vamos siguiendo lo recoge con toda claridad, con el lenguaje propio de la época: "Además de conocer de todos los pleytos que en él caen en grado de apelación en segunda instancia, pribatibamente conoce de las cossas tocantes a gobierno de las ciudades, villas y lugares del Reyno, en darles permisos para gastar en cosas extraordinarias que se ofrecen y en mayorazgos que piden fideicomisos, en cossas de inseculación para los oficios de Jurados, Regidores y Alcaldes, de que se compone el gobierno de las dichas ciudades y villas, y assí bien para las Residencias de las dichas ciudades y buenas villas, y conoce también de todos los negocios que por vía de fuerça acuden al Real Consejo de los tribunales eclesiásticos". Conviene aclarar que la llamada insaculación era el método que se seguía en Navarra en el Antiguo Régimen para la elección de alcaldes y regidores de las ciudades y villas. Consistía en meter en una bolsa o saquito –de ahí el nombre– un número determinado de bolas o teruelos que tenían un orificio, en el que se introducían papeletas con los nombres de los vecinos, que luego se extraían por sorteo. En cuanto a las residencias a que se ha hecho referencia, hay que decir que eran las inspecciones o auditorías que se realizaban a los ayuntamientos, cuyo resultado podía acarrear a los regidores, en caso de descubrirse cualquier irregularidad, fuertes multas e incluso penas más graves.

Ambos tribunales, además de sus magistrados –oidores en el Consejo y alcaldes en la Corte– contaban con un fiscal "de garnacha", que en aquel momento era don Juan de Heredia. El documento dice que era castellano, es decir que ocupaba una de las plazas que el rey podía proveer en personas no naturales de Navarra. En cuanto a la garnacha, hay que decir que era una prenda muy similar a la toga actual, que por encima del traje de golilla vestían los jueces y magistrados en las salas de las Audiencias y también en las procesiones y demás ceremonias y actos públicos o de protocolo.

Para llevar a cabo las detenciones y demás actuaciones que correspondían al ámbito de

la Justicia, había un Alguacil Mayor, que por entonces lo era don Francés de Ayanz y Arbizu, al mando de diez alguaciles nombrados por él mismo.

Para escribir todos los autos, resoluciones y demás documentos propios de su función, el tribunal de la Real Corte contaba con ocho escribanos y dos relatores, y el Real Consejo con cuatro secretarios y tres relatores. Había también diez procuradores, un sustituto fiscal, un repartidor de asuntos letrado, procurador de pobres y veinticuatro comisarios receptores con otros cuatro letrados receptores acompañados "y muchos letrados para la defensa de las causas, escribanos y otros ministros de las audiencias".



Audiencia de un tribunal real en la España de hacia 1600 (Archivo del autor).

Desde el tiempo del marqués de Távara, que ocupó el cargo en los años 1640-41, los virreyes llegaron a estar presentes en algunas vistas de pleitos en ambos tribunales e incluso a votar en ellos junto a los magistrados. Y según dice el documento, "esta acción al Reyno y pleiteantes les a sido de mucho contentamiento".

Los miércoles de cada semana, el Real Consejo acudía al palacio del virrey a consultar con él los asuntos que así lo requerían; esto como norma general, ya que esa consulta se podía producir "todas las veces que Su Excelexencia tiene voluntad de que la haya". Por su parte, los alcaldes de Corte celebraban dicha consulta los martes y viernes.

Historia

Por Navidad y por Pascua de Resurrección tenía lugar todos los años la visita de las cárceles. En esas dos fechas, *“todos los dichos Oidores y Alcaldes de Corte, Fiscal Real y Alguacil Mayor, con acompañamiento de todos sus alguaciles y otros ministros, ban al Palacio real y Cassa del Sr. Birrey y de allí le bienen acompañando a la del Real Consejo, y en estas visitas, como también lo puede hacer en todo el discurso del año, el Sr. Birrey puede librar a los que le pareciere de la cárcel, aunque estén condenados a muerte, azotes, galeras y otras afrentas y penas pecuniarias”*.

CÁMARA DE COMPTOS Y LA JURISDICCIÓN MILITAR

De la Cámara de Comptos, fundada en 1365, a la que el documento denomina Tribunal de Contaduría, dice que la formaban cuatro oidores, tres de capa y espada y solo uno letrado; uno de ellos tenía que ser castellano. Contaba con dos secretarios, Tesorero general, Patrimonial Real y depositario general. Los oidores este tribunal solo acudían a despachar con el virrey *“cuando se ofrece ocasión”*. Además, en cada una de las cinco merindades, había un recibidor *“para la cobrança de las Rentas Reales, del serbicio ordinario –el llamado donativo foral-, quarteles y alcabalas”*.

La justicia militar, cuyo ámbito jurisdiccional lo constituían los soldados y oficiales de los ejércitos, y algunos otros empleos que gozaban del fuero militar, estaba a cargo del llamado Alcalde de las guardas, que al igual que los tribunales civiles, tenía sus propios alguaciles, escribanos y procuradores. Dicho juez conocía en primera instancia todos los pleitos civiles y criminales tocantes a sus aforados. Sus sentencias se podían apelar ante el Auditor de Guerra, nombrado por el virrey de entre los oidores del Real Consejo. Ambos jueces, como el resto de los tribunales, acudían al palacio virreinal cuando tenían que plantear a Su Excelencia alguna consulta.

Dejamos para otro posible artículo la segunda parte de esta curiosa descripción del Reino de Navarra, que trata de las provisiones que se podían comprar por entonces en él, anotando puntualmente los precios del trigo, la cebada, el vino, las carnes, caza, pescado, frutas y hortalizas y hasta la nieve que se empleaba en el verano para los refrescos y la conservación de algunos géneros de víveres. Trata también del comercio que tenía lugar en Pamplona, tanto de los géneros que se producían aquí como de los que se traían de fuera, incluso del extranjero. **PREGÓN**

Edificio ya desaparecido en la Plaza del Consejo, que fue sede de los Tribunales Reales de Navarra desde mediados del siglo XVI hasta 1898 (Archivo Municipal).



CÓLERA MORBO ASIÁTICO EN PAMPLONA: JULIO — SEPTIEMBRE DE 1885

José Javier VIÑES RUEDA
josejavier@vines.e.telefonica.net

El cólera morbo asiático, procedente de la India, se extendió por Europa en el siglo XIX a través de seis sucesivas pandemias en los años 1817, 1833-34; 1845-47; 1854-1855; 1874-1876; y 1883-1886. Verdadero azote bíblico produjo una gran mortandad. En 1855 Jhon Snow, en Londres, demostró la transmisión por el agua de abastecimiento surtida desde el Támesis; y en el año 1883 Roberto Koch descubría la bacteria causal. Estos conocimientos llegaban a muy pocos médicos ilustrados y los medios de combatir la epidemia eran empíricos, mas impulsados por los miedos que por la ciencia. En este panorama histórico vamos a observar cómo vivió la ciudad de Pamplona la llegada del cólera en el mes de Julio de 1885.

EL CÓLERA APARECE EN ALICANTE

En septiembre de 1884 se reciben noticias de la aparición del cólera en Alicante y el Subdelegado de Sanidad del Distrito de Pamplona doctor Luis Martínez de Ubago propone a la Junta Provincial de Sanidad medidas rigurosas y desproporcionadas que ya estaban superadas, entre otras: "que se publiquen las medidas contenidas en la circular de 1866", insistiendo en cuarentenas y cordones a los pueblos con en el ejército, alargando la observación de los sospechosos hasta quince o veinte días, a pesar de que la norma internacional adoptada en el Congreso de Viena de 1874, ratificado en el de Roma de 1885, establecía aislamientos máximos entre 3 y 7. Propone también que se disponga de barracas o tiendas habitables fuera de la población para obreros, a cuyo hacinamiento, falta de higiene en sus habitaciones e incultura, se achacan muchos males de la población.

Se apoya Martínez Ubago en las instrucciones dadas por el Gobierno a los Gobernadores en tal sentido, pero en esta sesión estaba presente el doctor Landa que le contradice, y si bien acata lo que el "Gobierno ordena y no hay más que cumplir sus disposiciones", pero que en su concepto las medidas que debían adoptarse eran: "1º. Inspección médica para todo viajero de puntos infectados. 2º. Inspección higiénica, fumigando las ropas y equipajes de los mismos". Cabe imaginar el enfrentamiento profesional entre el Subdelegado de Medicina y el Jefe de Sanidad Militar. El Gobernador se inclinó por las recomendaciones del Gobierno.



Nicasio Landa, médico cirujano ilustrado.
Retrato de Natalio Hualde.

1885. EL CÓLERA SE EXTIENDE

El Gobernador el 13 de junio de 1885 da la alarma de que el cólera ha aparecido de nuevo en Alicante y la preocupación reaparece en Pamplona. Da noticia a la Junta Provincial de Sanidad de que van a licenciarse muchos soldados de Navarra que prestan servicio en Valencia, punto de infección cólerica. La Junta alarmada pide al Ministro de Estado que los sometan a observación en Valencia, y si no, que acondicionen un campamento fuera de Pamplona. Se urge al Ayuntamiento la instalación del hospital de coléricos y, tras discusión, se decide que el

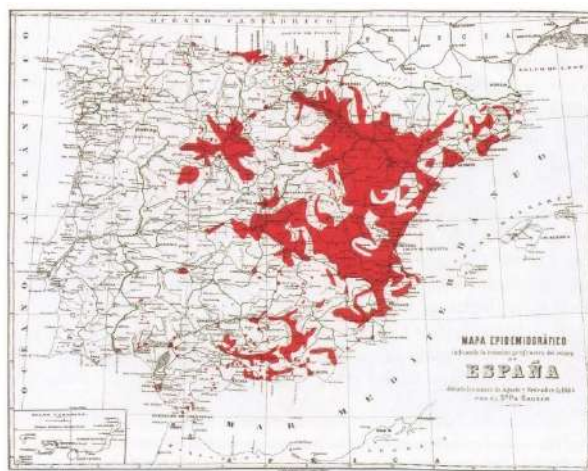
Historia

hospital de coléricos con dos pabellones se instalara en el "prado de Barañain," con ocho camas cada uno, para ambos sexos", sólo para quien carezca de recursos y para forasteros en observación". El Prado de Barañain quedaba a más de 2 kilómetros de la Puerta de la Taconera, salvando las "Zonas Polémicas" militares.



Dos días más tarde el 15 de junio, nueva junta extraordinaria para decidir qué hacer con los 200 soldados licenciados que se han presentado de improviso en la estación del ferrocarril de Pamplona, en el tren correo de Valencia; "noticia inesperada y sorprendente" por lo que el Gobernador había dado órdenes "para que se reuniesen en la Plaza de Toros". Informó que todos venían provistos de certificado de sanidad expedida por el alcalde de Valencia, y además, el señor Ministro de Estado comunicó por telegrama "que la guarnición de Valencia goza de excelente salud". A pesar de ello, el Gobernador consulta a la Junta qué debía hacerse. El doctor Landa mantiene su tesis de sesiones anteriores: "con una inspección médica (reconocimiento) y desinfección de ropas y equipajes es suficiente". Los doctores Martínez de Ubago y Goicoechea por el contrario indican: que además es necesario cuarentena por tres días. Los cuarteles y la Casa de Misericordia se niegan a acogerlos, por lo que se decide que la cuarentena sea en la Plaza de Toros, con la oposición del alcalde y de otros vocales por inviable. En estas, se presentan ante la Junta

los médicos municipales Gayarre, Irurita y García que exponen que han reconocido a los soldados y que estaban bien de salud y que es imposible mantenerlos retenidos ni alojarlos tres días en la Plaza de Toros. Se modifica la decisión, dando libertad de marcha a sus casas a los soldados de los pueblos y de Pamplona, ordenando que se haga inspección durante siete días y, por supuesto, se fumigue el equipaje. El Alcalde informó que "estaba preparando el hospital de coléricos de Barañain, dotado de ocho camas, para el caso de que desgraciadamente hubiera algún enfermo".



Mapa de PH. Hauser que señala la extensión del cólera en Julio de 1885.

Se habían recibido nuevas instrucciones desde la Dirección General de Beneficencia y Sanidad que rectifica las instrucciones anteriores precisando que no se realicen cuarentenas ni lazaretos interiores, con lógica satisfacción del doctor Landa. A cambio se proponen las inspecciones de viajeros y fumigación de equipajes para lo cual se necesitan que se habiliten salas en la Estación de Ferrocarril, para los que provenían de puntos infectados.

Por parte de algún miembro de la Junta se teme que la aglomeración en los cuarteles de soldados sea un peligro de foco de infección para la Ciudad, por lo que se propone se dispersen los soldados por la provincia. Naturalmente se opone el doctor Nicasio Landa responsable directo, como médico militar, de la salud del ejército, ratificando el buen estado de sanidad de los acuartelamientos. A final de Junio todos en Pamplona están expectantes, mientras la epidemia hacía estragos en poblaciones de la Ribera y Zona Media.

LA EPIDEMIA EN PAMPLONA. LA JUNTA MUNICIPAL DE SANIDAD REACCIONA.

Se "instaló" la Junta Municipal de Sanidad con fecha tres de julio. Era su presidente don Miguel García Tuñón, alcalde, y como vocales sanitarios don Fermín Lecumberri, médico; don José Guembe, cirujano; don Rodrigo Erice, farmacéutico y don Ramón Ruiz, veterinario, acompañados por los vecinos Aramburu, Arteché y Marín de los ramos de la propiedad, comercio e industria. En la primera sesión el 3 de julio, se decidió establecer una unidad de fumigación en la Estación del Ferrocarril de viajeros y de equipajes para lo que se designaba para su atención a don José Revestido, Subdelegado de Sanidad, a don Nicasio Iribarren, farmacéutico y al ministrante (practicante) don Fidel Ansorena, dotándoles desinfectantes de flor de azufre y cloruro de cal. Se ordenó ampliar el servicio de "desinfectadores" destacados por todas las casas y en especial las casas de Pellejería, Descalzos, San Lorenzo, Tejería, Merced, Carmen y Mañueta y de los excusados de la Audiencia y Capitanía General.



Antonio Simonena. Médico encargado del hospital de coléricos en Prado de Barañain.

les. Se distribuyó en el hospital de coléricos de Barañain un pabellón para observación y sospechosos y otro para enfermos. Se dotaba con 2 médicos, 2 ministrantes, 1 de farmacia, enfermeros y servicio de farmacia. Finalmente fue contratado para atender el Hospital de coléricos de Barañain al doctor don Antonio Simonena que contaba 24 años, quien años más tarde obtuvo la Cátedra de Medicina en la Universidad Complutense. Se instaló en el "chalet" llamado Vista Alegre (actual Supermercado Carrefour) separado del Hospital de coléricos por la carretera a Barañain.

El 18 de julio de 1885 tuvo lugar una reunión convocados todos los médicos de Pamplona presidida por el doctor Luis Martínez de Ubagó, asistiendo los doctores: Juan Lizarraga, Eduardo Martín, Francisco Irujita, Ricardo García, Francisco Cumia, Fernando Palacios, José Asunce, Ruperto Aguirre, Agustín Lazcano, Epifanio Lizarraga, José Guembe, Ricardo Segura, Manuel Jimeno, Javier Yárnoz, Fermín Lecumberri, Saturnino Martínez, Antonio Simonena y Carlos Miranda; 19 médicos de los 25 que componía la nómina de Pamplona, en cuya reunión se conjuran en "combatir la epidemia hasta aniquilarla". Adoptaron todas las medidas posibles. Se crearon en cada una de las juntas parroquiales sendas casas de socorro a las que se asignaba: dos médicos de 8 de la mañana a 10 de la noche, uno de las 22 a las 8 horas y un corretornos; 3 ministrantes; 3 enfermeros y 3 criados. Se les dotó de un botiquín con lo más imprescindible: productos alcohólicos, café, té, menta con pimienta e infusión; 3 camillas, ropas, caloríferos, desinfectantes, fumigadores de ropas y carruajes para traslados de enfermos. Se planteó cuál sería la retribución para el servicio médico y pidieron sueldo fijo mínimo con pensión de viudedad y de orfanidad máximo. Proponen finalmente un sueldo fijo de 20 pesetas y 5.000 reales anuales de pensión para las viudas y huérfanos durante su minoría de edad los varones y hasta tomar estado las hembras, que era la máxima cantidad establecida en el reglamento de pensiones.



Estación Ferrocarril de Pamplona hacia 1885.

Se acordó construir más carros para el transporte de enfermos por el maestro de coches don Juan Ducharlet; se estableció un servicio municipal; de lavado de ropas de coléricos; se prohibió a los panaderos la fabricación de pan con agua de pozos; debían servirse de las aguas de Subiza con preferencia. Se establecieron puntos de socorro por parroquias adscribiendo a ellas a facultativos municipales.



Londres 1885. "Rastreadores" de casos de cólera.

Durante el mes de Julio los médicos declaran casos como "cólicos sospechosos" pero como no fallecen no se atreven a dar el diagnóstico fatídico. Esta prudente situación tiene su explicación lógica: por un lado el cólera era una enfermedad "exótica" y en consecuencia se esperaba un caso de "fuera" y no autóctono; y por otro lado no conocerían los médicos suficientemente la enfermedad ya que hacía 30 años desde la anterior epidemia; y, además, eran tan frecuentes las diarreas y muertes por enterocolitis y deshidratación que el primer caso hubo de diagnosticarse al producirse un fallecimiento el 31 de Julio fecha de verdadera emergencia.

ACTUACIONES DE SALUD PÚBLICA

El cuarto de desinfección de ropas y mercancías, así como la inspección médica de viajeros que llegaban d partes infectadas estaba a cargo del doctor Revestido, médico municipal. La actuación era escrupulosa y delicada ya que el simple hecho de venir de zona infectada era motivo de pasar al pabellón de observación (lazareto) de Barañáin dando cuenta al sr. Alcalde.

"En virtud de las instrucciones que tengo recibidas de V.S., y habiendo llegado a la estación férrea en el tren de las 11 y 40 minutos de la noche tres viajeros, uno de ellos con su familia, procedente de Zaragoza, y los otros de Miranda de Arga y Tudela, cuyo aspecto exterior me ha infundido sospechas respecto del estado de salud; coincidiendo además la circunstancia de que todos ellos vienen de puntos infestados por la enfermedad colérica, he creído conveniente para la salud pública de esta población que dichos individuos sean trasladados desde luego al lazareto de Barañáin, en cuyo punto deberán ser observados por un señor médico que V.S. se servirá designar.

*Dios guarde a V.S. muchos años
Pamplona, 27 de julio de 1885*

Fdo. José Revestido

M.I.S. Alcalde Constitucional de esta capital".

Acompañaba la siguiente relación.

Estación defensa civil. Inspección médica.

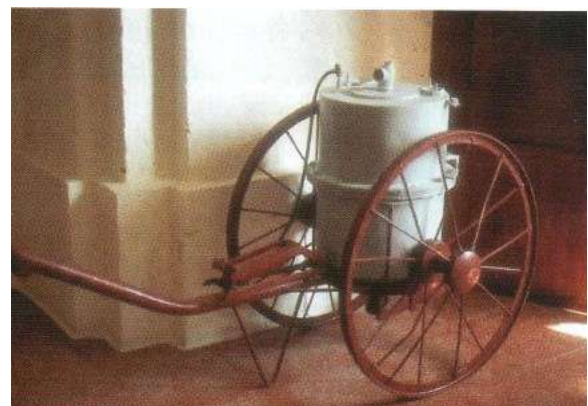
Día 27 de julio

Nombre y apellido	Residencia	Dirección
Luis Perurena, soldado	Valencia	Al Batallón de depósito de Pamplona
Andrés Calera	Zaragoza	Resultó a Noain
Cecilio Saenz de Laitegui y señora, dos niños y dos sirvientes	Madrid	Han seguido a Olloqui en coche, sin entrar en Pamplona
Sr. Gobernador eclesiástico	Miranda de Arga	Para el lazareto
Manuel Pérez	Tudela	Para el lazareto
Flamant Carlos (francés) con señora y dos niñas	Zaragoza	Para el lazareto

LA ASISTENCIA A LOS ENFERMOS

La asistencia a los enfermos estaba encomendada a los médicos con carácter privado, y a los de beneficencia a los médicos municipales. Las hospitalizaciones de las gentes menesterosas se realizaban en el Hospital de coléricos de Barañáin. Tenían todos los médicos obligación de dar parte diario al alcalde de cualquier situación De los partes médicos, así como de los enterramientos en el cementerio de Pamplona, podemos conocer el impacto que produjo la epidemia.

El primer caso reconocido en Pamplona como cólera fue el fallecimiento de doña Raimunda López domiciliada en la calle Pellejería (hoy Jarauta) número 48, 1º, que fue trasladada al Hospital de coléricos de Barañáin donde fallece el día 31 de julio. La epidemia había llegado a Pamplona. Se determinó el aislamiento de la casa, y a sus "muchísimos" habitantes, lo que creaba un problema ya que debían salir a ganar su jornal, por lo que se ordena a los médicos municipales las ins-



Equipo portátil de desinfección siglo XIX .

pecciones frecuentes. Se cerraron las puertas de San Nicolás y Nueva donde se habían instalado puestos de fumigación.

Al ser el primer caso de fallecimiento da motivo a un enterramiento urgente y precipitado, sin autorización del juez don Eusebio Rodríguez, por lo que éste apercibe al alcalde, si bien no le sanciona “dadas las circunstancias” y así mismo el Capellán da cuenta al Alcalde, como única Autoridad, sanitaria, del enterramiento:

“Exmo. Sr.

Recibida en este cementerio la mujer fallecida víctima del cólera en el Hospital de Barañain, he procedido inmediatamente a su inhumación, previa consulta, dando a la sepultura dos metros de profundidad, rociando la caja con cloruro y cubriendo la sepultura completamente con capas alternadas de tierra y cal.

Por lo que pueda ocurrir será conveniente se digne V.S. disponer se ponga a mi disposición alguna cantidad de cal y desinfectante. Dios guarde a V.S. m.a.

Pamplona, 31 de julio de 1885

El Capellán

Ramón Rodríguez

Exmo. señor alcalde Constitucional”

Los casos de muerte se sucedieron hasta el 30 de septiembre en que fallece doña Josefa López, domiciliada en la calle San Agustín; si bien según el libro de enterramientos se registra el 18 de octubre uno más, el de don Manuel de la Puebla, militar llegado de fuera de Pamplona que se había alojado en la calle San Gregorio Oficialmente la epidemia se cobró un total de 26 fallecidos con diagnóstico confirmado de cólera.

La epidemia en Pamplona fue limitada y no tuvo carácter explosivo hídrico como en los pueblos de la Ribera. El área más afectada fue la calle Pellejería con 6 fallecimientos, el resto se dieron de manera dispersa en la ciudad. Un caso nos da noticia de cómo se actuaba sanitariamente. Se trata de doña Felipa Pollo y Varela asistida por el doctor Ricardo García con un diagnóstico de “cólico bilioso y síntomas coleriformes” el día 12 de agosto en la calle Lindachiquía que “por estar desatendida se traslada al hospital de coléricos” donde falleció al día siguiente como “cólera epidémico”. El doctor Carlos Miranda continúa explicando las actuaciones del caso:

“Habiendo visitado a los individuos aislados en la calle Lindachiquía y encontrándose en ellas la dueña de la taberna, también aislada de la calle Pellejerías número 94, no veo inconveniente a lo que pide dicha mujer: sea trasladada a

su casa después de la fumigación y quedando allí aislada del mismo modo, previniendo a los municipales o municipal que la acompañe que no se detenga ni ponga en contacto a personas. Lo que tengo el honor de participar a V.S. para que disponga lo que juzgue más conveniente.

Dios guarde a V.E. m. a.

Pamplona, 12 de agosto de 1885

Fdo. Carlos Miranda”

El control y aislamiento de los contactos era exhaustivo; el tiempo recomendado según el periodo de incubación según la Conferencia de Viena de 1874 era de 3 a 7 días (hoy se establece 5 días máximo) si bien lo alargaban a 8. Del mismo modo los médicos decretaban el levantamiento del aislamiento:

“Sello de Carlos Miranda- médico cirujano-

Pamplona Mayor 54

Habiendo transcurrido 7 días desde el fallecimiento del caso de la calle Pellejería nº 87 y habiendo desaparecido los síntomas premonitorios que acusaba un individuo de la misma familia y en uso de la atribución que me tiene otorgadas he dispuesto que previas las desinfecciones oportunas se levante el aislamiento de la referida casa el día de la fecha.

Lo que pongo en conocimiento por si se digna aprobar mi resolución.

Dios guarde a V.S. m.a.

Pamplona 26 de agosto de 1885

Fdo: Carlos Miranda

Al final de la epidemia se confirman oficialmente 26 fallecimientos lo que da una tasa de mortalidad para una población de 26.500 habitantes de 9 por 10.000. En el resto de pueblos invadidos con una población de 161.626, se declararon 3.261 defunciones con una tasa de 247 por 10.000. El ataque a Pamplona fue 25 veces inferior.

La baja afectación de la epidemia de Pamplona se debió a disponer de agua potable del manantial de Subiza en el Perdón, desde



Londres 1885. Caricatura inglesa sobre el tratamiento de los médicos a los enfermos de cólera.



Acueducto de Noain (arriba) y la distribución de agua del manantial de Subiza a Pamplona, junto basilica de San Ignacio (izquierda). Obras de Ventura Rodríguez, 1773.

1780, que salvó a Pamplona de un brote epidémico de importancia, como venía ocurriendo en la ribera del Ebro. Disponía, también, desde 1773 de un sistema de alcantarillado por minetas en todas las calles. Esta observación no se puso en evidencia en ningún momento, ni en instancia oficial ni profesional para explicar la baja tasa de ataque en Pamplona debido al desconocimiento epidemiológico de la enfermedad por parte de los médicos pamploneses.

No todos los partes médicos habían de ser desgraciados, también los había satisfactorios como el dirigido por el doctor Yarnoz al alcalde el 27 de agosto de una mujer que procedía de Logroño y se alojaba en una casa de la ciudad.

Tengo la satisfacción de participar a V.I.

Que la enferma afectada de cólera en la Bajada a Carnicerías nº 14 cº 2º a que hacía referencia en mi oficio o parte del 24 del actual, franca y sostenida recuperación, sin complicación ulterior, ha entrado en el periodo de convalecencia y la conceptúo en disposición de que pueda ser trasladada sin peligro alguno para su salud aunque con las precauciones debidas de comodidad y aislamiento, al establecimiento de Barañain según lo desea el amo de la casa en que se hospeda.

Pamplona, 27 de agosto de 1885

Javier Yarnoz

Sr. alcalde Constitucional de esta Ciudad

¿Cuántos "invadidos" hubo en realidad? Si consideramos los fallecidos por procesos gastroentéricos en el periodo de julio a octubre debemos añadir 40 casos más. El número de enfermos es imposible estimar pero considerando una letalidad del 40%, se puede pensar que al menos hubo sobre 150 a 170 personas afectadas.



EPILOGO

El señor Gobernador Eclesiástico de la Diócesis manifiesta a la Junta Municipal de Sanidad, el 14 de Octubre, "el plausible deseo de saber si puede cantar el "Te Deum" por el Cabildo de la Catedral"; "habiéndose librado de ser invadida con la intensidad con que se ha presentado en otros puntos". La Junta opina que puede darse la epidemia como acabada ya que el último caso colérico acaeció el 29 de septiembre último. Consideraron que había pasado tiempo suficiente para celebrarlo con el "Te Deum", y se sugiere como fecha para el acto de acción de gracias el día 25 de octubre.

Durante toda la epidemia Pamplona rezaba a San Fermín diariamente para que le librara del azote a la ciudad, sacándolo en procesión por la calle Mayor arriba y abajo hasta la catedral, por lo que unos ciudadanos hubieron de organizar estos cortejos. Estos mismos grupos de fieles fundaron la Corte de San Fermín en 1886 que persiste en nuestros días y que se exhibe el 7 de julio en la Procesión delante del Santo.

hubieron de organizar estos cortejos. Estos mismos grupos de fieles fundaron la Corte de San Fermín en 1886 que persiste en nuestros días y que se exhibe el 7 de julio en la Procesión delante del Santo.



PREGÓN

*La Corte de San Fermín se constituyó en 1886 en agradecimiento, "habiéndose librado de ser invadida con la intensidad con que se ha presentado en otros puntos".
Gobernador Eclesiástico 14 de octubre de 1885.*

RAMÓN OLLACARIZQUETA ("OLLA") Y SU ESPOSA MAXI "LA CUTERA"

Patxi MENDIBURU BELZUNEGUI
patximendiburu@gmail.com

RAMÓN OLLACARIZQUETA, OLLA

Ramón Ollacarizqueta, "Olla", nació en 1885; tuvo una hija, llamada Blanca y nacida en 1930, con Máxima Ayerri (Maxi "La Cutera"), a la que dejó viuda en 1938. Vivió, pues, 53 años. Una canción, "inventada" por él, llegó a ser tan popular que las peñas de mozos de Pamplona la cantaban y bailaban por las calles. La banda de música La Pamplonesa la interpretaba en la Plaza del Castillo después del baile. "Olla", más de una vez, subió al quiosco para recibir la ovación del público.

Olla era menudico, con bigote, de nariz aguilena, y barbilampiño. Su oficio era carpintero y hacía saleros de cocina, escurreplatos, banquicos para los críos, tablas de lavar... Tenía el taller en la calle San Agustín, frente al Euskal-Jai. Dicen que, mirando desde donde está la parroquia, se veía un codo que, a intervalos rítmicos, salía de una puerta. Era Olla que estaba serrando. Podéis imaginar el cacho de taller que tenía. Se cuenta también que, por fiestas de Arazuri, los mozos del pueblo le afeitaron medio bigote y además lo tiraron al río, pues sospecharon que les hizo trampas con la baraja.

En el periódico Diario de Navarra, en fecha 18 enero de 1977 (sección "Hace 50 años"), se dice que, "a consecuencia de una luxación, fue atendido en la Casa de Socorro Ramón Ollacarizqueta, de 42 años, elemento popular, autor de la canción sanferminera "El Píspiri"". La noticia corresponde al año 1925. Así pues, Olla nació hacia 1885. Por eso supongo que en la primera noticia que hemos localizado en la hemeroteca -1905- fue llamado a filas y que su 2º apellido es Barrena.

Romedobal (Baldomero Barón) escribió también una composición, Ripios al vuelo, A LA MEMORIA DE "OLLA". Lo hizo en febrero de 1938.

*No pueden faltar mis versos
ni mis oraciones santas
aquel popular "Olla"
feliz autor de "La Olada"
y del "Píspiri" gracioso
que su ingenio imaginara
y que un músico excelente
(don Segundo Fraile)
trasladase al pentagrama.*

*El pobre Ollacarizqueta
ha muerto en la blanca cama
del hospital, sin más ruido
que el de las dulces plegarias
del sacerdote y las monjas
que amorosas le cuidaban.*

*Aquel pamplonica bueno,
tan alegre y entusiasta
de las cosas de su tierra
y de nuestras fiestas magnas,
que trazó esas melodías
para que fuesen cantadas*



Julio Briñol. Retrato de Olla.

por las cuadrillas de mozos
en los días de jarana,
y que después quedó oculto
en la soledad amarga
de una bajera pequeña
donde construía jaulas,
saleros y escorrederas,
tableticas y carracas,
bien merece el homenaje
de nuestra piedad cristiana.
Siquiera por cuanto...

OLLA Y EL PÍSPIRI

De todas formas, de entre las muchas facetas que se le conocen, destaca, por su trascendencia al alma popular, la de cantautor, como se dice ahora, por la inspiración que tuvo con la «ayuda» de D. Ignacio Baleztena (a quien le gustaban mucho estas salsas) para componer la famosa tonadilla del «Píspiri» y que, unos sanfermines, la estrenó por las calles de Pamplona, dirigiendo un coro de unos mil críos. Las coplas decían, más o menos así:

*De regreso de un viaje fantástico, del polo Atlántico,
han llegado aquí tres franceses, dos polacos y un guaraní
a pasar las fiestas de San Fermín.
Pero dicen que el cartel de este año ya no tiene ninguna
atracción; sólo vienen por ver al gran 'Olla' que ha
escrito unas coplas que dan sensación.*

*Oigalas usted y cómpreselas y verán a 'Olla' con
«varés» jalar.*

*Porque hay que jalar y hay que jalar, si no, se apodera
la debilidad, porque hay que jalar y hay que jalar,
si no, intervendrá la autoridad.*

*Que viva, viva San Fermín Pís pi ris, Pís pi ris
Que viva, viva San Fermín, también el chacolí
Ramón Ollacarizqueta es un hombre de agasajos; lo
veréis por San Fermín en la caseta los ajos
Que viva, viva San Fermín...*

*En la vuelta del Castillo se oye cantar a un grillo y su
canto del "cri cri" me recuerda al Pís pi ris
Que viva, viva San Fermín...*

*La otra tarde en el frontón me llevé una gran desazón;
me acordé del Pís pi ris y perdí la combinación
Que viva, viva San Fermín...*

*En la falda San Cristóbal, debajo del polvorín, hay
una mierda muy grande pal autor del Pís pi ris
Que viva, viva San Fermín...*

*Pobre de mí, pobre de mí. 'Olla' no tiene nariz más
que un pedacico así.
(y mostraba la suya)*

(Tomado de Diario de Navarra, 9 de junio de 1985,



*Edición del Píspiri.
Dibujo de Ricardo Tejedor*

escrito por Andrés Briñol Echarren).

Los guasones y bromistas, que siempre abundaron en la ciudad de Pamplona, convencieron a "Olla" de que era un gran compositor y pretendieron organizar un homenaje en su honor. Comenzaría con un recibimiento popular al estilo de los que pocos años antes tributaba Pamplona a don Pablo Sarasate. La idea era llevarlo primero a Iruzun en un tren del Norte y de allí traerlo en el Plazaola (recientemente inaugurado en 1914), en cuya estación le esperaría el pueblo con hachas de viento, charangas y coros cantando "El Píspiri". Enterado el señor Alcalde -don Demetrio Martínez de Azagra (1917)- de la farsa que preparaban los mozos pamploneses, intervino activamente, junto con el entonces jefe de la Policía Municipal, señor Osés, para que todo quedase en caldo de borrajas y no se llevara a efecto.

El autor de "El Píspiri" gozó, medio en serio medio en broma, de una gran popularidad en Pamplona. Hemos recogido algunas canciones a su memoria, unas de alabanza otras de censura, siempre en un tono chistoso ocurrente. Recogemos, a continuación, algunas de ellas.

*"De regreso de un viaje fantástico,
del gran Polo Antártico,
han llegado aquí
dos franceses, tres rusos
y un belga
a pasar las fiestas
que hay por San Fermín;
y aseguran que el cartel de este año
para ellos no tiene atracción,
que han venido por los encierros
que causan efectos
de gran emoción;
han venido por ver al gran "Olla"
que ha escrito unas coplas
que dan sensación".*

Otra canción:

*"En el monte San Cristóbal,
debajo del polvorín,
hay una casa muy grande
p'a el autor del "Pispiri".
"Ramón Ollacarizqueta
es un hombre de agasajos
por San Fermín lo veréis
en la caseta los ajos".*

Como alusión a su afición al juego:

*"Ramón Ollacarizqueta,
hombre de talento oculto,
aunque le veis tan sencillo,
pues señores, es un punto".*

Y otra tan mala como las anteriores:

*"Como ya recordaréis,
lo que allí pasó fue así:
di un veintidós a dieciséis
y me quedé sin cubrir".*

Y terminaremos con:

*"De carpintero a escritor,
me he metido sin recelo,
no faltará algún guasón
que quiera tomarme el pelo".
"Antonio el del Camerún,
es un negro que hay aquí,
se le alegra el corazón
cuando oye el "Pispiri"*

Ha dado a luz con toda felicidad una
niña doña Máxima Ayerri, esposa del po-
pular industrial don Ramón Ollacariz-
queta, por lo que les felicitamos.

DN. viernes 12 SEPTIEMBRE 1930

MÁXIMA AYERRI, "MAXI LA CUTERA"

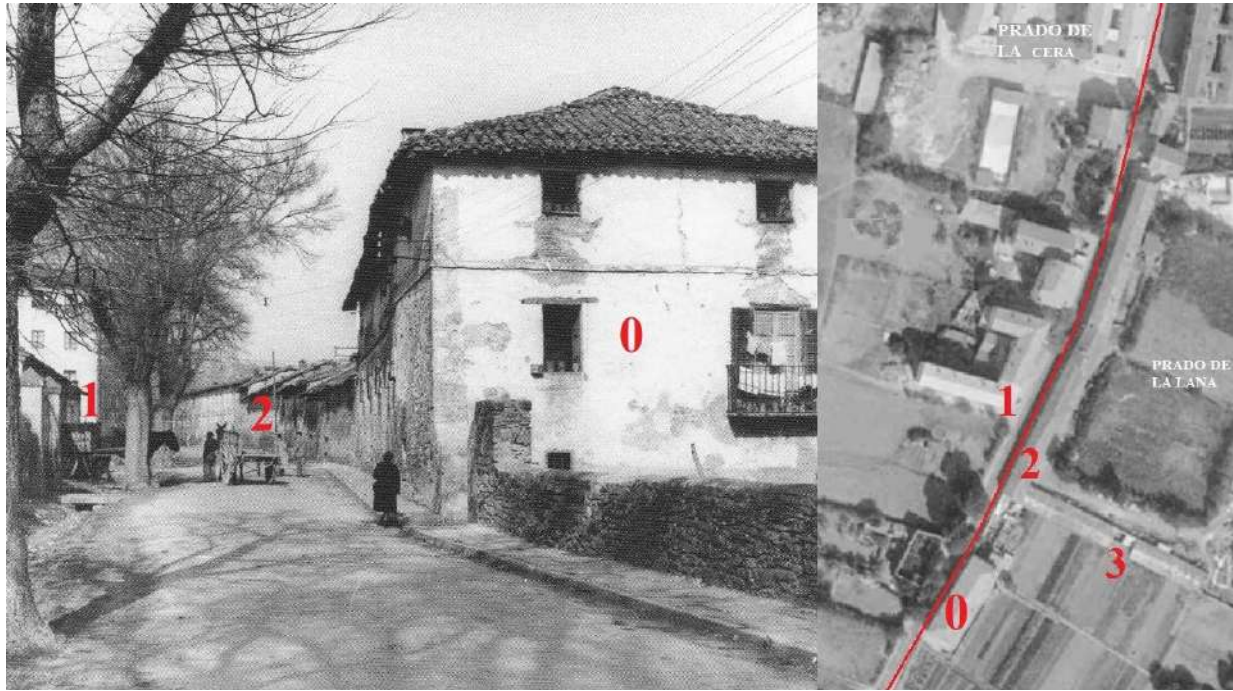
No son muchos los datos sobre Maxi la Cutera que puedo ofreceros. Ni siquiera una fotografía de ella, aunque sí de su marido. Espigando en hemerotecas, preguntando a mis hermanos mayores, en páginas de internet, etc. aparecen siempre frases cortas de una o dos líneas, destellos, frases... Mis recuerdos son también muy confusos. Creo que alguna vez la vi por la esquina de Curia con Dormitallería, pero no estoy seguro ni de eso.

A partir de esta información, a pesar de ser tan escasa, se puede afirmar con toda seguridad los siguientes datos:

Se llamaba Máxima Ayerri. Diario de Navarra, en fecha 12 de septiembre de 1930, da noticia del nacimiento de una niña -Blanca- con el popular industrial don Ramón Ollacarizqueta (1895-1938). Era una mujer pequeña, de cuerpo doblado, aspecto sucio y desaliñado. Llama la atención, según recuerdo de alguna hermana mía, que llevara los zapatos rotos por detrás, de modo que se le veían los talones. Estos datos sobre su aspecto y vida marginal son todos posteriores a su viudedad, en 1938.



Belena de Portalapena, Pamplona.



- 0. Casa de Vergara
- 1. Lechería madre de mi informante

- 2. Túnel desde la calle al camino
- 3. Cochiguera de Maxi la cutera.

Tenía una pocilga en la calle Errotazar. Se decía que iba tan sucia porque dormía con los cerdos. A metro y medio sobre el suelo - donde estaban los cutos-, tenía un cobertizo hecho con cuatro tablas donde dormía ella. Solía llevar un carro o carretilla en la que recogía sobras, peladuras para sus cutos (de ahí lo de 'la cutera'). Hay que darse cuenta de que en la Pamplona de entonces no se tiraba nada. Nosotros, por ejemplo, las peladuras de las patatas se las llevábamos siempre a las Siervas de María, de la Plazuela de San José, que tenían gallinas en la calle del Redín.

Aunque recorría las calles de la Navarrería y San Cernin, tenía el "cuartel general" en la belena de Portalapea (aunque Briñol asegura que en la de Pintamonas, o 'Patio de los gatos'). A pesar de su aspecto, tenía fama de rica, con montañas de pesetas escondidas en algún lugar. En varias páginas se asegura que sacó adelante a tres hijas, a las que dio estudios.

Adjuntamos a continuación, para terminar estos apuntes acerca de tan singular personaje, este poema, para Maxi la Cutera, que le dedica Juan José Erburu:

MAXI LA CUTERA

*No seré yo quien fabulitas urda
ni historia que no sea verdadera;
verdad es la de Maxi la cutera,
vieja astrota, misántropa y palurda,
que, a ratos libres, entre curda y curda,
unos puercos criaba, zaborrera.
Nunca logróse averiguar quién era
más pestilente, ella o su zahúrda.
Pero aquel esperpento desastrado,
aquella cochambrosa arrabalera
tres hijas trajo al mundo de buen grado,
en sendos amoríos de soltera,
y a las tres, con su esfuerzo denodado,
les pagó -¡qué heroísmo!- su carrera;
si alguien mereció un "¡chapo!" sonado,
ese alguien fue Maxi, La Cutera.*

PRE
GON

5

El Píspiri

Canciones dedicadas a la juventud pamplonesa.

Letra y música del autor
RAMÓN OLLACARIZQUETA

Tiempo de paso-doble

PIANO

DE EJE A TOULOUSE PASANDO POR LA OLIVA

Javier I. IGAL ABENDAÑO

javier.igal@gmail.com

La imagen de Santa María la Real que preside el ábside de la abadía cisterciense del monasterio de la Oliva tiene una historia que bien merece contarse con el cuidado y respeto debido a sus devotos y fieles. Se trata de una talla "reciente" en comparación a la antigüedad del resto del conjunto monacal, pero no exenta de interés por conocer su origen, su llegada y la razón de su fábrica. Un viaje con algunas paradas de interés.

CISTERCIENSE, MARIANA Y NAVARRA

Más allá de la imagen pamplonesa es frecuente la advocación por Santa María la Real. Además de este cenobio carcastillejo se la puede localizar en Fitero, Iruzu, Irache, Roncesvalles, Codés, Sangüesa y Ujué. Sin olvidar la riojana Nájera, en la órbita pamplonesa cuando surge el monasterio y panteón real. Y, dado que es seña de identidad del carisma del Císter su devoción mariana, también los monasterios de Santa María de la Caridad de Tulebras y Santa María de San José de Alloz están bajo la protección de tan venerada madre.

En Navarra llegó a contabilizarse hasta seis monasterios cistercienses, de monjas y de monjes. Salvo Alloz, de época más reciente, a los cuatro ya citados (Fitero, Iruzu, Tulebras y La Oliva) hay que añadir el de Marcilla (luego agustino) y Leyre, por mucho tiempo "blanco" más que "negro", es decir, de *monjes blancos* (cistercienses) que de *monjes negros* (benedictinos).

Tenemos, así pues, tres adjetivos inherentes a La Oliva que definen su personalidad: cisterciense, mariana y navarra.

Sin desmerecer a ninguno de los referidos, La Oliva fue ganando una posición y relevancia que, a día de hoy, no ha terminado de exponerse al gran público cuando ya se han

realizado estudios e investigaciones serias sobre ella. Durante el siglo XVI este monasterio, bañado por el río Aragón, contaba con unas propiedades y recursos económicos relevantes. Añadir a ello el aumento de su presencia e influencia en la política del reino. Esta presencia, con todo, no se constreñía a Navarra sino que también se extendía a la vecina comarca aragonesa de Cinco Villas, campo de acción igualmente habitual para sus monjes.

Especialmente destacar, si cabe, la ciudad de Ejea de los Caballeros.

EJEA: 1600

La patrona de Ejea de los Caballeros es la Virgen de la Oliva. Sí. Estamos hablando de la misma. Y cuenta con tal devoción y arraigo que merecen admiración, además de respeto. Esta ciudad tiene, entre sus bienes más queridos y apreciados la iglesia de Nuestra Señora de la Oliva con una talla de la virgen que los monjes tuvieron a bien regalarles en 1600.

En el año 2003, con ocasión del 4º centenario de este acontecimiento, la historiadora Asunción Gil Orríos publicó un libro titulado *La Virgen de La Oliva en Ejea*, más de 180 páginas bien ilustradas y documentadas, en una obra auspiciada por el Centro de Estudios Cinco Villas y el ayuntamiento de la localidad. Con lujo de detalles cuenta que el traslado pudo obedecer a varias razones:



Imagen de Santa María la Real de La Oliva (1932) - Archivo Municipal de Pamplona. Julio Cía

a) La entonces ermita (actual iglesia) era objeto de visita frecuente de los monjes que allí trabajaban, y de los vecinos. Estos acudían una vez al año, al igual que otros pueblos de la que bautizó Ricardo Cierbi de "comarca de La Oliva" (Carcastillo, Murillo el Fruto, Mérida y Santacara) sin olvidar Traibuenas ni Murillete (Murillo el Cuende), pero con la notable diferencia de la gran distancia -actualmente son más de 40 km- que debían recorrer: el doble que el más alejado de los antes mencionados.

b) El final del siglo XVI y principios del XVII estuvo repleto de calamidades y carestías que estimularon la devoción y rogativas de los ejeanos.

c) En el monasterio, unos años antes, se había colocado un retablo mayor renacentista que eclipsó y desplazó la imagen gótica que presidía la iglesia y que, por este motivo, se consideró unos años más tarde su traslado a la ermita aragonesa extramuros de Ejea.

La suma de estas razones, y algunas más que se escapan al espacio de este escrito, llevó a que el 10 de agosto de 1600 se realizará tal traslado. Hoy día sigue presidiendo majestuosa la remozada ermita, convertida en iglesia y santuario y que, pasados unos siglos, fue



*Iglesia de Nuestra Señora de La Oliva
Ejea de los Caballeros (Zaragoza)*

coronada como patrona de la ciudad. Más aún, existe una Cofradía de la Virgen de la Oliva que cuida de ella y mantiene regulares visitas al cenobio de Carcastillo para celebrar y renovar tan estrecho lazo.

TAFALLA: 1835-2006

Como explican los profesores de la Universidad de Navarra Ricardo Fernández Gracia y Emilio Quintanilla Martínez en sendos capítulos de la publicación realizada por la Biblioteca Cisterciense (véase la obra titulada *El monasterio de La Oliva*, dirigida por el padre Daniel Gutiérrez, prior, del año 2006) con ocasión del 75 aniversario de la restauración monástica, la Desamortización de Mendizábal supuso para muchos que «la práctica totalidad de los monasterios medievales navarros fuesen despojados de bienes culturales de primer orden». En su caso de La Oliva. En esta misma publicación, recientemente (véase el número 55, de marzo de 2020) Juan Jesús Virto nos contaba sobre Lerín y "su" renovado órgano gracias a los "desechos" olivenses. El autor ya conocía a fondo el tema y había publicado en 1991 un artículo en *Príncipe de Viana* sobre el tema. San Pedro de Olite, y las parroquias de Gallipienzo o Murillo el Fruto, entre otros, fueron "agraciadas" con parte de este patrimonio. Pero el retablo mayor encontró un primer destino en el Convento de las Recoletas de Tafalla y, tras su extinción en 2006, la iglesia parroquial de San Pedro de Tafalla ha acogido esta singular obra.

Merece la pena conocer este retablo renacentista o volver a visitarlo. Recientemente, Eduardo Morales de Solchaga, desde la *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* de la Universidad de Navarra le ha dedicado un amplio trabajo a "una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio" titulaba.



*Imagen de Nuestra Señora La Oliva en
Ejea de los Caballeros (Zaragoza)*



Retablo mayor del monasterio de La Oliva
Iglesia de San Pedro (Tafalla—Navarra)

CARCASTILLO: 1927

Casi un siglo de abandono, y degradación dejó maltrecho al monasterio de La Oliva. Durante este tiempo la Comisión de Monumentos Artísticos e Históricos de Navarra, junto con otros monumentos navarros, veló por su preservación y logró, por ello, que fuera declarado Monumento Histórico Nacional el 24 de abril de 1880. Pero será un presidente de la Comisión, Don Onofre Larumbe, su principal valedor, cuestiones aparte sus criterios restauradores arquitectónicamente hablando. Logró que el 21 de mayo de 1927 tomara posesión del monasterio una "comunidad errante" de trapenses procedente de la Val de San José de Getafe cuya primera actuación, nada más bajar del autobús, fue cantar la *Salve cisterciense* en una desvencijada aún iglesia.

Hasta mayo de 1932 no se abre la iglesia abacial al culto. Y entre las primeras inquietudes por recuperar parte del esplendor perdido está colocar la imagen de la Virgen presidiendo el altar. Don Onofre, en un primer momento, realiza las gestiones ante el ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, mediante una carta del 9 de noviembre de 1929, para hacer una copia exacta de la imagen de la

Virgen "para reponerla con todo el honor debido, en el mismo lugar donde por luengos siglos fue venerada". El municipio aragonés da su aprobación. Por desconocidas razones, no se llevó a cabo tal empresa.

Sin embargo, un viaje por el sur de Francia realizado por Don Onofre Larumbe sirve de ocasión para abordar otra solución. Gracias al artículo del prior de La Oliva, el padre Daniel Gutiérrez, publicado en el 75 aniversario, tenemos noticia del viaje de Larumbe al monasterio de monjas trapenses de Blagnac, cerca de Toulouse. Esta comunidad – trasladada posteriormente a la girondina localidad de Rivet– le mostró una figura de la virgen que prendó al navarro al tiempo que le informó sobre el autor, su taller en la vecina Toulouse y la existencia de otra imagen similar disponible.



Iglesia abacial de la Oliva (1916) Carcastillo
(Navarra) - Arxiu Mas. AGN

TOULOUSE: 1932

En un trabajo inédito del padre Larumbe, actualmente conservado mecanografiado en el monasterio, describe:

«Es obra en cerámica del escultor francés Raymond Virebent de Toulouse, construida exprofe-so según un modelo suyo anterior, con destino al monasterio cisterciense de Nuestra Señora de La Oliva (Navarra) en sustitución de la que a principios del siglo XVII fue extrañada para satisfacer la devoción de los vecinos de Ejea de los Caballeros, donde es venerada en la basílica que lleva su nombre.»



Talla gótica en Ejea de los Caballeros (izquierda) y copia existente en el monasterio (derecha).

La revista ilustrada *La Avalancha* informaba el 7 de diciembre de 1933 en términos similares. Al glosar una fotografía de Julio Cía añadía algunas pistas como el coste de la imagen, sufragada por el diputado por Tafalla Justo Garrán Moso. La Diputación Foral asumió el coste del traslado. El día de la Ascensión, un 5 de mayo de 1932, con la debida solemnidad la presencia de «las autoridades y pueblo todo de Carcastillo, fue bendecida y expuesta para siempre a la veneración de los fieles.»

La imagen, antes de ser trasladada a Carcastillo, estuvo en el claustro de la catedral de Pamplona, oportunidad aprovechada por Rupérez y Julio Cía, y cuya ficha archivística informa de la autoría con una ligera variante "Raymond de Viverent, de Toulouse".

Pero ¿quién es ese Raymond Virebent? ¡Hagamos una "parada técnica"!

LA SAGA FAMILIAR DE LOS VIREBENT

Tras investigar el tema, lo que sigue, es de lo más inédito del artículo.

En la página web de la asociación *Les Amis de Virebent — Patrimoines de Launaguet* (www.lesamisdevirebent.com) se puede ver la biografía de esta saga de arquitectos, escultores y ceramistas. Una asociación, presidida por Mme. Chantal du Puy de Goyne, descendiente de la familia, donde realizan una labor de inventariado y catalogación del legado artístico. Tras contactar informando de la existencia de la imagen olivense, la respuesta fue inmediata y documentada, acompañada de imágenes "hermanas" a la existente en Carcastillo. Su vicepresidente, el arquitecto Alain They afirmaba que el modelo se realizó entre 1835 y 1850 por parte del abuelo de Raymond, Auguste Virebent. Raymond usó el molde de su abuelo, referenciado y catalogado en 1890. La ciudad de Toulouse conserva algunos de los moldes.

Cariátides — Fachada Hôtel de Miègville, Toulouse, obra de Auguste Virebent, (1836).

Fotocomposición con imágenes de Archaeodontosaurus (CC-BY-SA)



Las investigaciones de Nelly Desseaux-They, especialista en el tema, reseñan a los miembros de esta familia tolosana transformadora del paisaje artístico de su ciudad natal durante varias generaciones. Una ornamentación con cuño, la "manufactura Virebent", donde el modelado de terracota cobra un protagonismo propio y característico de esta ciudad francesa meridional.

Jacques-Pascal Virebent (1746-1831) fue un arquitecto, agrimensor e ingeniero de la ciudad de Toulouse en la que durante casi 50 años fue supervisor de la aplicación de la normativa urbana. Participó en la creación de la Escuela de Artes de Toulouse, y formó a varios arquitectos, entre otros a dos de sus hijos, François y Auguste.

Auguste Virebent (1792-1857), su tercer hijo, será arquitecto adjunto de la ciudad, catedrático de la Escuela de Artes y concejal. Emprendedor, junto a sus hermanos funda en Launaguet una fábrica de ladrillos. Patenta el perfilado industrial de ladrillos cortados manualmente *in situ* y redescubre un proceso de doble pasta que le permitía obtener ladrillos blancos imitando piedra tallada. Intervino en la restauración de numerosos edificios.



Raymond Virebent
(Les Amis de Virebent)

Gastón Virebent (1837-1925), hijo único de Auguste, rompe la tradición familiar y no estudia arquitectura. Se forma con el maestro esmaltador Joseph Devers y con Liénard en París. Completa su formación viajando a Italia donde estudia modelos que usará posteriormente. Hacia 1859-1860 se hace cargo de la fábrica, e introduce

inmediatamente el esmalte en todos los soportes, la terracota y el gres. Como pintor y grabador completa las decoraciones cerámicas con pinturas murales en los castillos o capillas que decora. Si los modelos de Augustus se extrajeron principalmente de la escuela de Toulouse, los de Gaston son italianos con una marcada preferencia por los de Luca della Robia.

Raymond Virebent (1874-1965), hijo mayor de Gaston, se formará como ceramista en Toulouse y Limoges. Asociado a su padre desde 1920, se hizo cargo de la fábrica desde 1925. La separación de Iglesia y Estado en la Francia de 1905, influirá drásticamente en su facturación.

Tímpano cerámico de Nuestra Señora de la Dalbade (Toulouse), obra de Gaston Virebent (1874), inspirado en la "Coronación de la Virgen" de Fra Angélico. Fotocomposición con imágenes de Archæodontosaurus (CC-BY-SA)



REPRODUCCIONES

Se acompaña el artículo con varias imágenes facilitadas por *Les Amis de Virebent* e inventariadas hasta hoy. A falta de mayor detalle, algunos datos sobre la localización de las diez copias conocidas. La imagen catalogada (nº6). Figura en el catálogo de 1890, con el nº 1928. Es una figura, de 2,00 m de altura.

La imagen navarra (nº 1) es una de las más distantes del conjunto. Algunas pertenecen a colecciones particulares (nº 2). Cerca de Béziers, en el departamento del Herault, está Poussan le Haut (nº 3). La más cercana está en Grisolles, a unos 30 km al norte, delante de la fachada de la iglesia de la iglesia de San Martín (nº 4). Más al norte aún, en la ruta jacobea que viene de Puy-Le-Dome, a unos 90 km, está el bello pueblo de Auvillar. Su iglesia de San Pedro se abre a una plaza donde, sobre un plinton se encuentra una imagen.

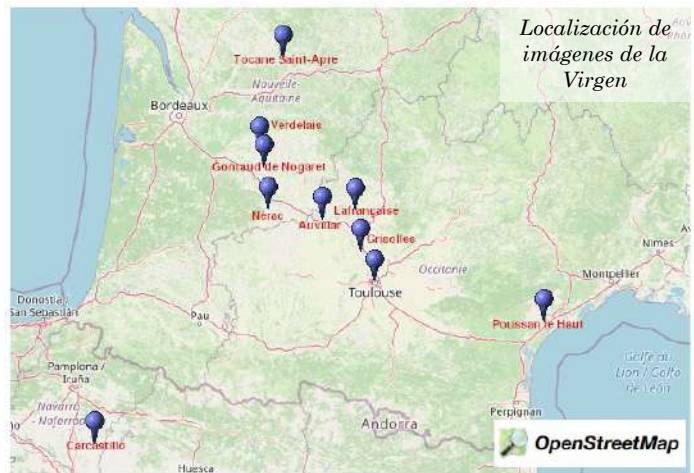
En el mapa se indican, además, otras tantas repartidas por la geografía gala, incluyendo una maqueta del Museo de Verdelaix (Gironde).

CONSIDERACIÓN FINAL

Se pudiera pensar, por esta circunstancia, que la escultura cerámica que preside el altar del monasterio pudiera perder atractivo.

Personalmente, opino que ha ganado aún más. Con todo, mejor respuesta viene de la misma comunidad. El que fuera primer abad tras la restauración, D. José Olmedo, consigue en 1951 lo que no pudo D. Onofre, una copia de la virgen ejeana realizada por el escultor bilbaíno Mariano Castañeda. El 7 de diciembre de 1968 reemplaza la imagen colocada en 1932 por la copia. El asunto no acabó ahí. Justo dos años después, el 7 de diciembre de 1970, por acuerdo de la comunidad, se vuelve a colocar la "virgen blanca". Y siendo así ¿quién es uno para contrariar a la comunidad? **PREGÓN**

NOTA.- Agradecer los datos facilitados por el arquitecto *M. Alan They*, vicepresidente de la Asociación *Les Amis de Virebent* (Toulouse) que han motivado la elaboración del artículo.



Imágenes hermanadas de Nuestra Señora de La Oliva (nº 1), partiendo del model original (nº 6): en colección particular (nº 2), en Poussan le Haut (nº 3), en Auvillar (nº 4) y en Grisolles (nº 5)



16:1928 de 8717 - 400/30

LOS APUNTES VASCOS DEL BAZTAN, UNA OBRA SINGULAR DEL PINTOR PATXIKO ECHENIQUE ANCHORENA

Pello FERNÁNDEZ OYAREGUI

pellofernandezoyaregui@gmail.com

Francisco Echenique Anchorena (1880-1948), autor de los Apuntes Vascos del Baztan, fue un pintor humilde y totalmente autodidacta, que sobresalió en distintas disciplinas artísticas y que pintó con gran emoción y lirismo el bucólico paisaje de Baztan que tanto amó. En este escrito, nos ocuparemos de una obra singular como son los Apuntes Vascos, compuesta por treinta postales agrupadas en tres series, que nos muestran la arquitectura popular, las vistas de sus pueblos y un ejemplo de retrato o tipo vasco. Todo ello, nos deja un legado de incalculable valor etnográfico y artístico.

B REVE APUNTE BIOGRÁFICO Y ARTÍSTICO

Francisco Echenique Anchorena (Elizondo, 1880-1948), conocido como Patxiko, es un pintor autodidacta de carácter humilde como lo fue su expresión artística. Nació en la casa Tellagorria, bello txoko elizondarra. Se educó en la escuela del pueblo, quedando huérfano de padre a los seis años. Esta difícil situación hizo que comenzara a trabajar a la edad de doce años en el Ayuntamiento del Valle de Baztan, como ayudante de Depositaria y más tarde como oficial primero de Secretaría. En 1905 contrajo matrimonio con Francisca Uruzola Arrache, y fruto de ello, nacieron sus hijos: Alfonso, María Luisa y María Carmen.

Tras iniciarse en la fotografía artística, obtuvo un primer premio y medalla en el Certamen Científico, Literario y Artístico organizado por el Ayuntamiento de Pamplona en 1907, en la categoría fotográfica de "Paisajes y bellezas naturales de Navarra", donde presentó quince obras en la sección primera tercer grupo, todas ellas de distintos txokos de Baztan, en



Patxiko Echenique Anchorena.

las que se aprecia gran maestría en la captación de luces y sombras. Un año más tarde, obtuvo un segundo premio extraordinario y

medalla en el concurso fotográfico organizado por la importante revista euskaro - argentina "La Baskonia" en Buenos Aires. El análisis de estas obras nos deja constancia, tanto de la elevada calidad técnica como artística. Todo ello, le animó a dar el salto hacia la fotografía profesional, abriendo durante algunos años un estudio fotográfico en Elizondo. Pese a su autodidactismo en fotografía como luego ocurrirá en pintura, consigue unas obras de extraordinaria maestría y perfección.

Posteriormente, comenzó a interesarse por el dibujo y la pintura, siempre de una manera absolutamente autodidacta. De esta forma, se

convirtió en pintor por afición, que la ejercitaba en sus ratos libres, que se reducían a algunas tardes y al domingo. Pintó siempre al aire libre, sin prisas, disfrutando del acto de pintar, inspirándose en la vibrante y bella naturaleza de su valle de Baztan. A pesar de esta dedicación parcial a la pintura, la practicó durante más de treinta años, estructurando una obra coherente, honrada, de calidad y llena de encanto.



Serie I — Postales 1 a 4.

en la sala de arte de la Caja de Ahorros de Navarra de Burlada, acompañada de un pequeño catálogo que contenía un texto muy documentado. Así mismo, en su pueblo de Elizondo en julio de ese mismo año, el Ayuntamiento de Baztan, Eusko Ikaskuntza y un grupo de pintores baztandarras, organizaron otra exposición y homenaje. Todo ello da fe, del reconocimiento insti-

Expuso cinco veces (1920-1924) en El Pueblo Vasco de San Sebastián, al igual que en los salones de la Diputación Foral de Navarra (años 1934 y 1947), en Bilbao y también en el Museo Vasco de Bayona en 1934. Colaboró como ilustrador en El Bidasoa de Irún, y en la Geografía del País Vasco, de Julio Altadill. También diseñó algunas portadas de los programas de las fiestas de Elizondo en la década de los años cuarenta. Además, fue un hombre de cultura hecho a sí mismo, de tradición librepensadora acorde con sus ideales republicanos, aficionado al canto, a la música y a la lectura, asiduo lector de revistas como La Esfera, El Mundo Artístico y Monumental, Blanco y Negro, así como otras publicaciones recibidas en el Casino de Elizondo.

tucional, del éxito de ventas, público y crítica de la que gozaron sus obras y contrasta con el olvido actual.

Aparte de alguna obra concreta de figura con sus tipos vascos o algún retrato, la pintura de Patxiko Echenique Anchorena está dedicada a su amado, vivido y pintado paisaje

de Baztan. Su obra refleja los caseríos, las solitarias y arrinconadas bordas, hayedos y robledales, frondosos bosques surcados de caminos, cascadas, regatas (errekak), remansos de agua, prados y montes.

Su obra hunde sus raíces en el impresionismo, para evolucionar hacia un naturalismo plenairista, fruto de esa pintura fiel al modelo y ejecutada en esa misma naturaleza. Parte del rigor dibujístico realizado con precisión y maestría y conforme va evolucionando su carrera, da paso a esas atmosferas sugerentes

Entre 1920 y 1926, disfrutó de sendas ayudas económicas otorgadas por el Ayuntamiento de Baztan y por la Diputación Foral de Navarra para el desarrollo de la actividad artística, la cantidad recibida por cada una de ellas fue de mil pesetas anuales, tal y como lo atestiguan los documentos de ambas instituciones.

En 1949, tras su fallecimiento se realizó una exposición homenaje en Elizondo. Con motivo de su centenario en el año 1980, Javier Zubiaur organizó una excelente exposición antológica,



Serie I — Postales 6 a 9.



Serie I - Postal 5 (izda.) - Postal 10 (arriba)

tes y evanescentes que definen su obra, al mismo tiempo que se va aclarando su gama cromática siempre dulce y armónica.

Echenique Anchorena constituye también uno de los pioneros de la primera generación del foco de Baztan, en la denominada Escuela del Bidasoa, que tantos nombres y frutos ha dado a lo largo del siglo XX. Tras cincuenta y seis años de vida laboral y más de treinta de pintura, muere en su Elizondo natal, un 19 de junio de 1948, cuando iba a cumplir sesenta y ocho años de edad.

LOS APUNTES VASCOS DEL BAZTAN

Se trata de una colección de treinta obras agrupadas en tres series de diez, donde se plasman ejemplares de la arquitectura baztandarra, vista urbanas de los distintos pue-

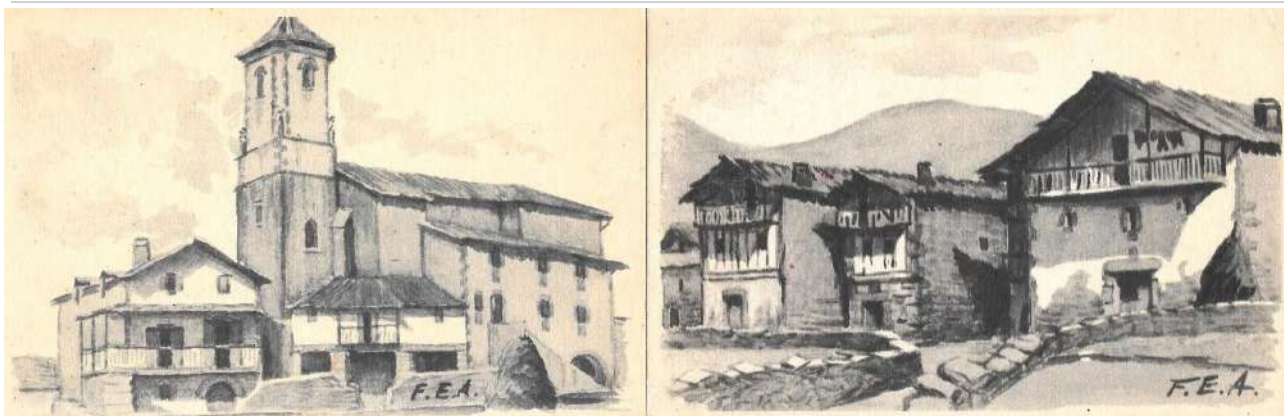
blos, una escena de pastoreo y la figura de un tipo vasco (aitexi baztandarra) que lo tituló "De mi tierra" (retrato). Estas obras fueron realizadas en 1939 y un año más tarde se imprimieron en formato de tarjetas postales, por Gráficas Laborde y Labayen, de Tolosa, con un formato horizontal de 9 x 14 cm y vertical de 14 x 9 cm.

Desgraciadamente no se conservan los originales ni tampoco conocemos cual fue la tirada. Por testimonios familiares sabemos, que la impresión costó 13000 pts., cantidad muy importante para su tiempo, que fue sufragada por una hija suya que había venido de Filipinas. En el reverso, lleva el típico formato de tarjeta postal. En la parte superior izquierda se anota la serie y el título, en la parte central y en vertical, indica "Apuntes vascos del Baztan (colección de arte) por F. Echenique" y en la parte inferior, "Gráficas Laborde y Labayen - Tolosa". Así mismo, se adopta el formato

para envío postal reseñando el espacio para el sello y la dirección. En cuanto a los usos han sido de lo más variados: desde el artístico como obras de arte que son y lucen colgadas en distintas colecciones particulares, así como piezas de coleccionismo o simples postales que fueron enviadas con su sello postal. Tuvieron gran difusión durante décadas hasta agotarse; se vendieron en los comercios de Elizondo, Pamplona



Serie II — Postales 1 a 4.



Serie II — Postales 5—9 (arriba).

na, San Sebastián y Bilbao. Además de esto, hay que señalar que fueron utilizadas en distintas publicaciones para la ilustración de distintos temas, como en el caso de la obra "Valle Inclán y el paisaje baztanés de la guerra carlista" de J.M. Iribarren, publicada en la revista Pregón nº 42 de 1954, donde se reprodujeron cuatro postales (*De mi tierra, Bergara, iglesia de Elbete y Aldekoa*).

En cuanto a la técnica, diremos que Echenique Anchorena fue un sobresaliente dibujante, que dejó patente su maestría en estas obras, definiéndolas muy acertadamente como "Apuntes". Este término, se refiere a un boceto de ejecución rápida, probablemente a lápiz y hecho del natural en una pequeña libreta. Posteriormente, los convirtió en dibujos a la tinta, realizados con plumilla en las partes referentes a la arquitectura y por lo tanto, de dibujo más seguro y preciso, y con aguada a la tinta, para conseguir los sobresalientes claroscurros alcanzados a través de sutiles juegos de luces y sombras e irisaciones, que sugieren atmósferas y que están realizadas con pincel muy fino, utilizando el procedimiento de tinta expandida. Los efectos conseguidos con distintos tonos de grises desde el más intenso casi negro a los más claros según el grado de disolución de la tinta en agua, son reforzados por la utilización de la luz a través del fondo blanco propio papel o tinta blanca para las zonas directamente iluminadas por el sol.

En lo que se refiere a los temas, Echenique hace un estudio de las vistas rurales de los distintos pueblos de Baztan y de su arquitectura popular. En cuanto a las obras de tema arquitectónico, hay que reseñar que no se ocupó de los grandes palacios cabo de armería o de las potentes casas torres (a excepción de Urtsua y Jauregizar), sino de aquellos caseríos y bordas donde vio otro tipo de valores arquitectónicos, artísticos, volumétricos y etnográficos. El caserío (baserría –

etxea) en Baztan como en el resto del País Vasco, es el locus referencial, el microcosmos físico, económico y simbólico, formando una unidad invariante y permanente, frente a personas y apellidos que desaparecen y cambian. Con todo ello, hace un trabajo además de artístico también etnográfico, recogiendo la oiconimia (nombre de las casas) y toponimia tan ricas en el Baztan.



Serie II — Postales 6 — 7 — 8 — 10 (dcha.).

Con respecto a las vistas rurales, reflejó los distintos pueblos del valle, repartidos en sus cuatro cuarteles en que está dividido administrativamente: Basaburua, Erbera, Elizondo y Baztangoiza. Con la excepción de Aniz y Amaiur (que se incorporó a Baztan en 1969), siendo los más representados Elizondo, Arizkun y Lekaroz (con seis, cinco y cuatro postales respectivamente). En estas obras, realiza un interesante y espléndido ejercicio de perspectiva a través de las calles y txokos, que recorren desde el plano más inmediato hasta perderse en la lejanía, con dominio absoluto del rigor dibujístico, perspectiva, distinción de planos, líneas escorzadas y diagonales, en definitiva, la consecución de la profundidad espacial y del espacio real. Buen ejemplo de ello, son las representaciones de Apote, Azpilkueta, plaza Ribot, Berro, Ziga, Txokoto o el efecto de perspectiva lineal de la escalinata de la iglesia de Berroeta etc.

Esta concepción geométrica se ve completada con interesantes juegos de luces y sombras, que dan lugar a esos claroscuros, que reflejan esas irisaciones conseguidas a través de esa degradación, disolución y difuminación de la tinta, logrando así una extraordinaria riqueza tonal de grises, sutiles y luminosas transparencias que sugieren singulares valores atmosféricos. Buen ejemplo son Paisaje de Bergara, Berro, Etxaide, Antzanborda etc.

En cuanto a la arquitectura popular, Patxiko Echenique se recrea en el potencial de la arquitectura de Baztan, eligiendo aquellos ejemplos que por su pureza de volúmenes, elementos y entramados arquitectónicos y valores estéticos se convirtieron en tipos como son las obras de Antxonezar, Aldekoa, Karrikatxar, Etxebertzea etc.

Mención especial merece, la única figura de retrato que aparece en la colección, concretamente la nº 8 de la serie II que lo titula "De mi Tierra", se trata de un retrato de anciano,

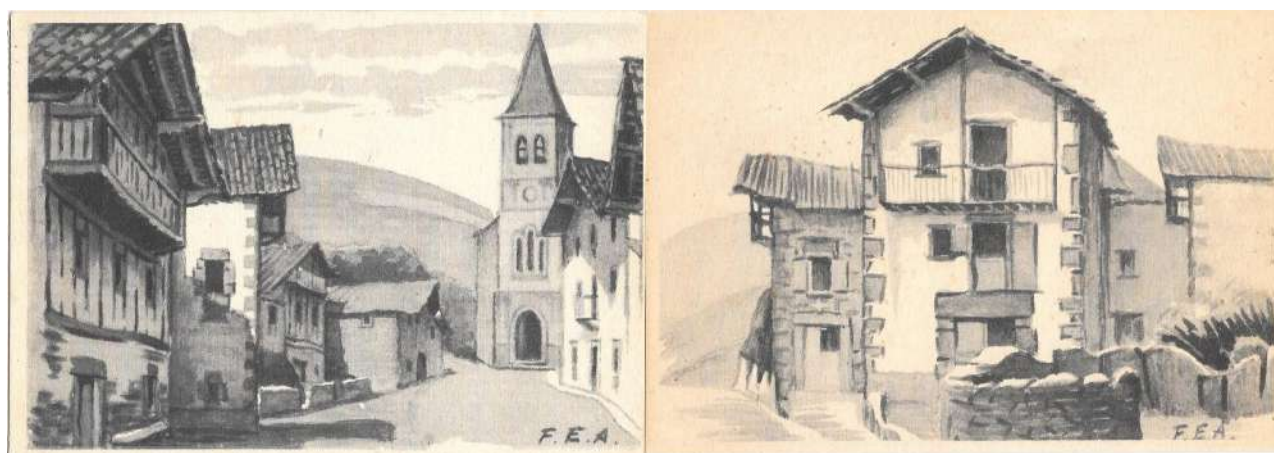
un aietxi, para cuyos modelos cogía a los asilados de la casa Misericordia de Elizondo, personas de vida difícil que se refleja en sus rostros surcados por las arrugas, pero llenos de dignidad moral, en definitiva pintó esos tipos vascos etnográficos, donde el "tipo" adquiere valor de arquetipo es decir refleja los rasgos que definen a la colectividad. En la postal nº 3 de la serie I, aparece una escena de pastoreo (Artzaina ardiekin) que la titula Estampa vasca, reflejando así una bucólica y típica escena del Baztan, donde la ganadería era la principal actividad económica.

Indicamos a continuación, los títulos de las tres series editadas (actualizado los topónimos y oicónimos a la grafía actual y oficial):

SERIES

Nº	PRIMERA	SEGUNDA	TERCERA
1	Antxonezar, Lekaroz	Mardea, Arraioz	Etxebertzea, Arizkun
2	Bozate, Arizkun	Etxaide, Elizondo	Peruenea, Lekaroz
3	Estampa Vasca	Plazuela de Ribot (actual plaza Ciga), Elizondo	Txokoto, Elizondo
4	Apote, Irurita	Iglesia de Elbete	Larrain-Karrika, Arizkun
5	Paisaje de Bergara, Arizkun	Antzanborda, Elizondo	Urtsua, Palacio de leyenda, Arizkun
6	Karrikatxar, Elbete	Jauregizar, Arraioz	La aduana, Erratzu
7	Aldekoa, Lekaroz	Iglesia de Berroeta	Gorostapolo, Erratzu
8	Azpilkueta	De mi tierra (retrato)	Ziga
9	Iglesia de Irurita	Iglesia de Garztain	Un rincón de Lekaroz
10	Berro, Elizondo	Antzanborda, Elizondo	Ornoz

Serie III — Postales 9 a 10.



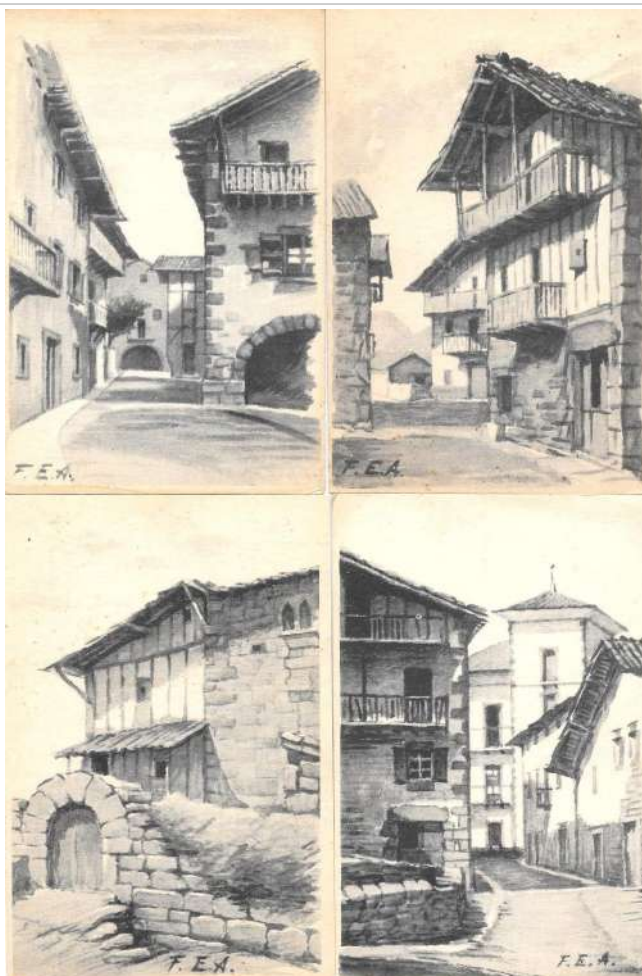
G RÁFICAS LABORDE Y LABAYEN DE TOLOSA.

La impresión de las postales se hizo con gran calidad, conservando los detalles y sutilezas de la obra original, por ello consideramos importante aportar una breve información sobre dicha industria. A principios del siglo XX, una pequeña empresa de litografía, "Viuda de Juan José Laborde e Hijos", se unió a la familia Labayen para crear "Gráficas Laborde y Labayen", en la calle del Emperador nº 41, de Tolosa.

Esta industria gráfica fue una de las más importantes de su época, incluso a nivel estatal. Se imprimían en ella libros, litografías artísticas, programas, retratos, carteles, postales de temas vascos, álbumes, calendarios y sobre todo etiquetas comerciales. Unas verdaderas joyas trabajadas por los prestigiosos dibujantes de esta empresa. Mención especial merecen la impresión de los sellos de correos de Carlos VII y el diario "Órgano oficial del ejército carlista" en la tercera guerra. La empresa cerró sus puertas en el año 1974 y fue derribada en 2009.

VALORACIÓN DE LA OBRA

En definitiva podemos afirmar, que Patxiko Echenique Anchorena, con una extraordinaria economía de medios, en base a negros, blancos y grises, consigue sintetizar en esta obra todos aquellos valores que tuvo su pintura, mostrando esa precisión y rigor en el dibujo, que son la base y el sustento de cuidadas composiciones, con sólidos valores constructivos. Así mismo, se revela como un maestro de la representación espacial a través de los jue-



Serie III — postales 3 a 6.

gos de luces y sombras, para concluir en sugerentes y evanescentes atmósferas. Esta colección de *Apuntes Vascos*, constituye una de las páginas más singulares de su carrera pictórica, por su originalidad, lirismo, emotividad y por constituir un viaje iniciático por los txokos más bellos del Baztan. Es fiel reflejo de su honradez y humildad tanto como persona y como pintor; a la vez que nos deja un legado de incalculable valor arquitectónico, histórico, etnográfico y artístico, siendo testigo y fiel cronista de la realidad que vivió y tanto amó. **PREGON**



Serie III

Postales:
1— 2— 7— 8.

RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

Leopoldo Gil Cornet

leopoldo.gil.cornet@navarra.es

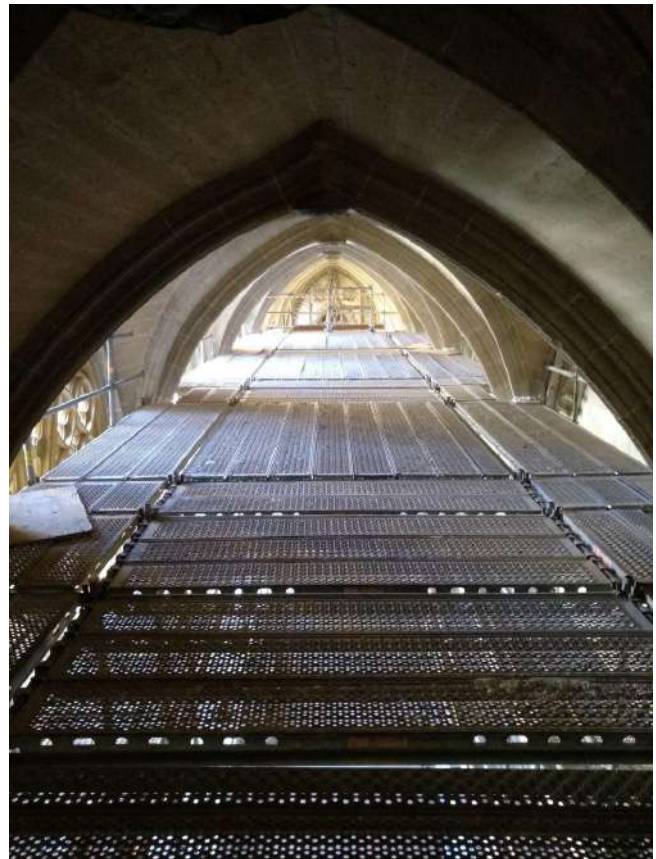
Voy a tratar de contar la restauración del claustro de la catedral de Pamplona llevada a cabo entre los años 2015 y 2020.

La conservación del claustro, como la de toda la catedral, fue una continua preocupación y una auténtica pesadilla, tanto para el Cabildo, como para la Comisión de Monumentos de Navarra y su sucesora la Institución Príncipe de Viana.

La primera restauración de envergadura que llevó a cabo la Institución Príncipe de Viana en el claustro de la catedral se remonta a los años 1979 - 1980, y fue dirigida por el arquitecto José María Yáñez Orcoyen y el aparejador Javier Machicot Aznar, ambos técnicos de la Institución Príncipe de Viana. La obra fue ejecutada por la empresa Construcciones Zubillaga y dirigida por Raimundo Zubillaga Ugarte. En aquella ocasión, la intervención se centró en la sustitución de la estructura de los tejados, la restauración del sobreclaustro y la construcción de una enorme cámara ventilada perimetral para impedir la subida del agua por capilaridad.

Aquella intervención permitió que el claustro llegara hasta nuestros días y que nosotros hayamos podido continuar su restauración. En aquella obra se creó un precedente puntual, que pasó inadvertido, pero que hemos repetido a gran escala en nuestra obra: la utilización de la piedra artificial.

Otro momento que consideramos importante en la conservación del claustro coincide en el tiempo con la restauración del interior de la catedral, a principios de los años noventa del pasado siglo. Aunque la restauración no afectó al claustro, provocó un conato de plan director de toda la catedral que, aunque no prosperó, desembocó en la publicación del libro *La catedral de Pamplona*, que incluye un magnífico estudio, realizado por el arquitecto Joaquín Lorda Iñarra (q.e.p.d) y la historiadora Clara Fernández-Ladreda, cuyo objeto es el claustro de la catedral. El proyecto de restauración es deudor de este trabajo.



¿Por qué se actúa en el claustro? Visto desde lejos, el estado de conservación del claustro era satisfactorio. Desde el punto de vista constructivo no presentaba problemas que exigiesen una intervención urgente y su estado era aceptable. Estáticamente funcionaba y, gracias a la intervención de los años setenta, la estructura del sobreclaustro estaba consolidada, los tejados desaguan correctamente y las aguas pluviales se recogían y evacuaban sin ningún problema, y no presentaba humedades por capilaridad. Sin embargo, su aspecto era de abandono; estaba perdiendo su dignidad.

Fueron los estudiosos de la escultura quienes advirtieron que tanto los capiteles como otros elementos constructivos ornamentados habían sufrido, en muy pocos años, un gran deterioro. Aunque el grueso de la fábrica no mostrase signos alarmantes de deterioro, estos indicios -exfoliación, fisuras, roturas, pérdidas de volumen- se podían apreciar con cla-

Claustro Catedral Pamplona

ridad en la decoración. Entonces se hizo evidente la necesidad de intervenir con urgencia en el claustro. Si no nos falla la memoria, el aviso lo dio la historiadora Clara Fernández-Ladreda y el guante lo recogió Mercedes Jover como jefa de la Sección de Bienes Muebles. Pienso que estoy hablando del año 2006.



Reparaciones con piedra artificial.

CRITERIOS

Cuando ya tenía escrito este texto, el Diario de Navarra publicó un interesantísimo artículo de la doctora Rocío Rojí, titulado Cuidados paliativos: el arte de cuidar, del que he extraído lo que sigue:

“Cada paciente es único, la misma enfermedad, el mismo síntoma, el mismo efecto secundario es distinto en cada persona y en cada momento.”

Lo mismo sucede con los monumentos. Cada monumento es único e irrepetible. No se pueden aplicar teorías universales, concebidas a priori, que no han tenido en cuenta la singularidad del monumento. Y en esta ocasión, la restauración se ha planteado según ha sugerido el objeto que teníamos entre manos: el claustro.

En este sentido, hay una realidad que atañe a la arquitectura y que resulta muy útil a quien tiene que enfrentarse con un proyecto de restauración monumental. El principio es el siguiente: el problema que se le plantea a la arquitectura no es un problema de forma, es un problema de relación. Las relaciones son innumerables, casi infinitas, y, además, en cada proyecto la jerarquía de las relaciones es diferente. La relación con el lugar, con su historia, con la tradición constructiva, con la función, con los deseos y necesidades de quien encarga el proyecto, con el aprecio social, con la disponibilidad económica, con la legislación vigente, etc., y, desde luego, con el concepto de la belleza que, nosotros para simplificar, llamamos forma.

En nuestro caso, en el caso de la restauración monumental, la relación dominante es la que

deberá mantenerse con la preexistencia, con el monumento. Y más concretamente con los valores que distinguen a la arquitectura monumental: valor artístico o arquitectónico, valor documental y valor social o significativo. En nuestra opinión, estos son los valores que una restauración debe defender, conservar y potenciar en un monumento.

Por otro lado, la arquitectura es un arte, un arte con razón de uso. Y precisamente esa funcionalidad, esa utilidad, es la que la distingue de la pintura y de la escultura. Esta singularidad de la arquitectura es la que nos permite afirmar y defender, con uñas y dientes, que los principios que rigen en la restauración de la pintura y escultura no son aplicables a la restauración de la arquitectura monumental.

Esta evidencia llevó a escribir al arquitecto Antoni González Moreno-Navarro, en su muy recomendable libro *La restauración objetiva*, Si la Venus de Milo en vez de escultura fuera arquitectura, restaurarla exigiría, posiblemente, devolverle los brazos, incluso, quizá, actualizarla en cuanto a estética personal, adaptarla a los gustos dominantes de la época en que fuera restaurada.

LA INTERVENCIÓN MÍNIMA

Sigue escribiendo González Moreno-Navarro: *«Un precepto fundamental de la restauración objetiva coincide con un principio defendido por la mayor parte de teóricos de la restauración. Es éste: La intervención ha de ser siempre la “intervención mínima”. Estamos totalmente de acuerdo; nunca hay que hacer más de lo que es estrictamente necesario. En ningún sentido. Pero lo que “es necesario” no lo pueden definir genéricamente las Cartas, ni las teorías ni los escrúpulos: lo define, en cada caso, la reflexión hecha a partir del conocimiento del objeto y de todas sus circunstancias. Este es el quid de la restauración.»*

Y añade: *«No debo concluir el capítulo dedicado a los criterios, sin referirme a una intervención cuyo conocimiento me permitió extraer conclusiones útiles para comprender la auténtica dimensión de la restauración. No fue un arquitecto el autor de esa intervención. Fue un cirujano... El cirujano, al explicar ante la televisión aquella obra suya, no entró en detalles sobre las técnicas empleadas, pero expuso con claridad los criterios: «Por causa de la enfermedad... Dalí llegó a tener un aspecto lamentable, a convertirse en una ruina. Como teníamos que exponerlo en la capilla ardiente, ante el público y las cámara-*



Reposiciones con piedra natural.

ras de la televisión, pensé que había de devolverle una imagen adecuada. Evidentemente no podía retornarle a su juventud, con sus bigotes erguidos y su sonrisa de sorna; no por motivos técnicos ..., sino por motivos de credibilidad. Nadie hubiera aceptado aquella imagen del genio; así que le devolví la imagen que tenía antes de la enfermedad, la que la gente podía recordar con ternura... la imagen de un Dalí mayor pero no viejo, o viejo, pero no destruido.»

Viejo, pero no destruido. Con la huella del tiempo, pero no con la de la enfermedad, ni con la de la destrucción, ni con la del abandono. Con las adiciones mínimas indispensables, sin dramatizar las lagunas y con todo su valor documental. ¿No es así como han de quedar la mayor parte de nuestros monumentos después de nuestra «intervención mínima» en ellos?

Dignidad y credibilidad son dos conceptos que hemos tenido muy presentes a lo largo de toda la restauración. Se ha pretendido devolver al claustro su dignidad perdida.

En la restauración del claustro de la catedral han quedado plasmadas, en mayor o menor medida, nuestras ideas, nuestras convicciones, nuestros criterios. Como se ha dicho, en nuestra opinión, restaurar, en muchos casos, exige reconstruir y, en algunos casos, la intervención mínima necesaria será la reconstrucción.

ESTADO INICIAL

Si pudiéramos fijarnos en los elementos que conformaban las fachadas del claustro antes de ser restaurado nos daríamos cuenta de que muchos de sus componentes habían desaparecido. Si prestáramos atención a los contrafuertes repararíamos en que todos estaban mutilados: unos habían perdido su pináculo y su gárgola, y otros, que conservaban mal que bien algún elemento, se encontraban en proceso de ruina. Además, sus sillares estaban muy deteriorados.

Los pináculos tienen una doble función: estructural y estética. Con las gárgolas ocurre lo mismo; su función de conducir el agua desapareció al construir el sobreclaustro, pero conservan su componente estética al marcar el ritmo en las fachadas, con su volumen y con su sombra.

Los maineles, esa serie de molduras verticales que recogen la luz y proyectan la sombra, estaban desportillados, mellados; habían perdido su capacidad de expresión, su dignidad. Algo parecido sucedía con las tapas o albardillas del antepecho.

LAS DECISIONES

Una vez expuestos algunos de los criterios que han presidido la restauración, explicaré las decisiones que se han tomado. Estas decisiones se han basado en una realidad incuestionable: el claustro es arquitectura y como

Claustro Catedral Pamplona

tal debe ser restaurado. Y, además, está en uso: tiene la misma función para la que fue concebido hace ya más de setecientos años. Al uso religioso hay que añadir, y hacer compatible, un nuevo uso: el disfrute cultural. El claustro está vivo, no podemos disecarlo.

Sabedores de que está vivo y convencidos de que tiene que seguir viviendo, se han consolidado y restaurado aquellos elementos de piedra cuyo estado de conservación lo permitía, se han sustituido -se han reconstruido, tomando como modelo los restos- aquellos elementos de piedra irrecuperables -derrames, pináculos, pilares-, y se han reproducido y repuesto los elementos pétreos desaparecidos -pináculos (bases, pilares y agujas) y gárgolas-. Además, se han reintegrado sillares de los contrafuertes y otros elementos constructivos con piedra artificial y se han perfilado los maineles deteriorados para devolverles la dignidad perdida.

Únicamente se han sustituido aquellos elementos cuya conservación in situ resultaba imposible o que, por su avanzado estado de deterioro, habían dejado de cumplir su función estructural, constructiva y compositiva. La sustitución de elementos se ha realizado con el fin de garantizar la estabilidad, el funcionamiento y el reconocimiento formal del monumento.

En nuestra opinión, el objetivo final de un proyecto de restauración es que el monumento

restaurado sea más bello, que se conozca mejor, que aumente el aprecio de la sociedad que lo disfruta y, no menos importante, que todo el conocimiento adquirido en la restauración, se difunda. De esta forma, se podrá cerrar el círculo de un trabajo interdisciplinar bien hecho. De hecho, este texto forma parte de las últimas piedras de este largo proceso.

LA OBRA

Dada la magnitud de la obra, ésta se ha dividido en zonas y cada zona se ha subdividido en dos proyectos distintos: uno, que podría denominarse de "obra civil" -albañilería y cantería-, ejecutado por empresa constructora especializada en restauración de monumentos, y otro, de restauración -tracerías, policromías, escultura, rejas-, realizado por distintas empresas de restauración de bienes muebles.

PIEDRA ARTIFICIAL

Gracias a unas fotografías que localizamos en el archivo de la Institución Príncipe de Viana, descubrimos que en la restauración de 1980 se había utilizado un material que nosotros llamamos piedra artificial. Identificamos en obra los elementos entonces reparados y comprobamos que se encontraban en perfecto estado de conservación.

Restauración y reposición de gárgolas.



Claustro Catedral Pamplona

Este descubrimiento hizo que nos planteásemos seriamente la utilización de este material. Habían pasado treinta y cinco años, un tiempo prudencial, y la restauración de Raimundo Zubillaga estaba en perfecto estado de revista. En aquella ocasión el material utilizado fue Grasamit, un mortero de restitución ligeramente armado con alambre de acero inoxidable.

La piedra artificial, o mortero de restitución, nos ha permitido recuperar el perfil de los maineles, la eficacia de los derrames, cornisas, molduras y vierteaguas, e incluso, recuperar la superficie perdida de los sillares de los contrafuertes.

Para un profano en la materia se puede decir que se trata de algo parecido a los implantes dentales: mejoran notablemente el aspecto y recuperan la función -verdadera causa de su existencia- para la que fueron diseñados. Con la piedra artificial se le ha devuelto al claustro dignidad, funcionalidad y belleza, sin reducir su capacidad documental.

PIEDRA NATURAL

Tal y como hemos señalado más arriba, se han reconstruido muchos elementos en piedra natural. Se han labrado piezas irrecuperables y elementos desaparecidos como derrames, pináculos -bases, gárgolas, pilares y agujas-, bateaguas y antepechos, y se ha sustituido la parte del sobreclaustro correspondiente al rincón del lavabo, formada por

cornisa decorada con bolas, antepecho y pilar. Para realizar la sustitución ha sido preciso mantener en vilo la estructura de cubierta de esa zona. Para la ejecución de la piedra natural hemos contado con un cantero excepcional: Valeriano Jaurrieta.

LAS PINTURAS MURALES

Uno de los trabajos que ha despertado mayor interés ha sido la reposición, mediante reproducción facsímil en papel gel, de las pinturas murales que fueron arrancadas de las paredes del claustro en 1947 para ser llevadas al Museo de Navarra, donde se conservan.

Para los autores del estudio citado, hubiera sido interesante dejar copias para que la imagen del claustro no quedara perjudicada. El paso del tiempo, y estas actuaciones, han robado el colorido del conjunto, y hoy presenta una monotonía gris, Son demasiadas las arquitecturas medievales que restauraciones abusivas han reducido a ámbitos oscuros y desnudos paramentos, para sugerir falsamente una visión mística. Y sería bueno recuperar de algún modo la imagen verídica de un claustro suntuosamente coloreado, acorde con los gustos europeos, y muy en particular españoles, de aquellos siglos.

Para la ejecución del facsímil se siguió el siguiente proceso: primero, se tomaron múltiples fotografías de cada una de las pinturas; las fotografías se compusieron digitalmente



Facsímiles de las pinturas del Árbol de Jesé y de las pinturas del sepulcro de Sánchez de Asiáin.

Claustro Catedral Pamplona

para obtener la imagen definitiva a tamaño real; estas imágenes de las pinturas se imprimieron en papel gel; por último, las reproducciones en papel gel -láminas elásticas de grandes dimensiones- se traspasaron a los soportes preparados al efecto en los lugares del claustro de los que habían sido arrancadas las pinturas originales. Este trabajo lo han realizado los técnicos de la empresa Arsus Papel Gel ayudados por restauradoras de bienes muebles que se han ocupado de ejecutar las veladuras y los acabados que se consideraron oportunos.

Aunque no sea así, para que se entienda mejor, podemos decir que el facsímil de papel gel se ha colocado, como si de una calcomanía se tratara, sobre un soporte de mortero de cal que repite la textura del original. Y la "calcomanía", a su vez, adquiere la textura del mortero. Para no inducir a error, se ha colocado una placa que indica la procedencia de las pinturas y la información de que lo que se contempla es una simple reproducción.



Los capiteles, donde fueron encontrados.

Una vez reproducidas, la discusión sobre su autenticidad parece inevitable. ¿Cuáles son más auténticas? ¿Las pinturas reproducidas en papel gel o las que se conservan en el museo? Las pinturas originales fueron arrancadas, trasladadas, enteladas, restauradas, repintadas, recolocadas... y están en el Museo de Navarra. Las otras, reproducidas con fidelidad fotográfica, capaces de transmitir al espectador la información y la emoción del interior del claustro para el que fueron pintadas, se encuentran en la catedral.

20 METROS CUADRADOS DAN PARA MUCHO. BIENES COLATERALES

A principios del siglo XX el cabildo de la catedral consideró oportuno construir unos aseos junto a la sacristía rococó. Para ello se apro-

vechó un espacio sin cubrir, un patio, que quedaba entre la pared norte del claustro, la pared oriental de lo que hoy es capilla del Santísimo, la nave de la epístola de la catedral y la mencionada sacristía rococó. Un espacio alargado, de planta trapezoidal, de unos 20 metros cuadrados. Los aseos ocupaban la mayor parte de la superficie del patio; el resto -un estrecho pasillo en L- quedó sin cubrir y en él vertían las bajantes de varios faldones del tejado de la catedral. Durante las obras descubrimos que este patio se había convertido en un foco de humedad que afectaba a un tramo del muro norte del claustro.



Los capiteles y el sarcófago.

Para eliminar este foco de humedad se decidió derribar los aseos y retirar el relleno, tierra empapada en agua, que colmataba el patio. En su lugar, se construiría una cámara ventilada que permitiera que el muro del claustro pudiera ir secando paulatinamente.

En el transcurso de la excavación apareció un sarcófago de piedra soportado por tres capiteles de época románica que apoyaban directamente, sin fuste alguno, en una superficie de piedra. El historiador Javier Martínez de Aguirre confirmó que se trataba de capiteles de la catedral románica, y, por su tamaño, probablemente procedentes de una puerta.

Los capiteles fueron retirados para garantizar su conservación y proceder a su limpieza, tarea que se llevó a cabo en el trasdós del lavabo de la sacristía. Ahora se encuentran en dependencias de la catedral a la espera de ser adecuadamente expuestos en la sala dedicada al arte románico del Museo Catedralicio.

Como consecuencia de este hallazgo se decidió rebajar toda la superficie del patio hasta el nivel de la losa sobre la que descansaban los capiteles. A medida que avanzaba la



El patio de los hallazgos. Ábside románico, sarcófago y acceso a la cripta.

excavación nos fue apareciendo el trasdós del ábside románico. Y mientras se descubría el ábside se hacía evidente el acceso a la cripta de la catedral románica, tapiado en fecha desconocida y hasta ahora oculto por el relleno.


Como les decía: veinte metros cuadrados dan para mucho. Un sarcófago de piedra sobre tres magníficos capiteles románicos; la parte inferior del ábside de la catedral románica en perfecto estado; y la cripta, ya descubierta en los años noventa del pasado siglo, pero desde ahora fácilmente accesible y, por lo tanto, visitable.

LOS PROMOTORES DE LA RESTAURACIÓN

La restauración del claustro ha sido financiada por el Gobierno de Navarra, la Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, el Arzobispado de Pamplona y Tudela, la Fundación Bancaria Obra Social "La Caixa" y la Fundación Bancaria Caja Navarra.

El Gobierno de Navarra ha asumido la redacción de los proyectos y la dirección de las obras. El proyecto ha sido redactado y dirigido por el arquitecto Leopoldo Gil Cornet y la aparejadora Nora Oroz, técnicos de la Sección de Patrimonio Arquitectónico del Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección

General de Cultura-Institución Príncipe de Viana. El proyecto de restauración de bienes muebles ha sido redactado y dirigido por el técnico superior en restauración Violeta Romero.

La empresa que se ha ocupado de la restauración que hemos dado en llamar "obra civil" ha sido Construcciones Leache S.L. Se trata de una empresa constructora dedicada a la restauración monumental, cuyos operarios tienen manos y espíritu de restauradores. 

Nota: Las fotografías son del autor del texto, arquitecto al servicio de la Institución Príncipe de Viana y profesor de la Universidad de Navarra.



La cripta de la catedral románica.

LA RESTAURACIÓN DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA: ESCULTURA MONUMENTAL Y PINTURA MURAL

Alicia ANCHO VILLANUEVA & Violeta ROMERO BARRIOS

conservacion@navarra.es

E STUDIOS PREVIOS

En octubre de 2003 saltan todas las alarmas. La profesora Clara Fernández-Ladreda, avisa a los técnicos de Patrimonio Histórico del mal estado en el que se encontraban los capiteles (foto 1). Colocados a varios metros de altura, desde el suelo es difícil verlos al detalle, pero la campaña de fotografiado que estaba realizando la Universidad de Navarra puso en evidencia el grave deterioro que les afectaba. La visita de inspección técnica realizada inmediatamente y la comparación de su estado con las imágenes del Archivo de la Institución Príncipe de Viana no dejaban lugar a dudas: estábamos perdiendo uno de los mejores exponentes del patrimonio navarro. Con esa progresión de daños, la siguiente generación conocería su escultura únicamente por fotos.

La piedra presentaba graves deterioros, que no se reducían únicamente a los capiteles historiados, sobre los que había llamado la atención la profesora Fernández-Ladreda. La revisión exhaustiva que se realizó a consecuencia de su alerta mostró que también se

encontraban afectados los capiteles de decoración vegetal, los pináculos, los maineles, los nervios, los zócalos... Tampoco se concentraban especialmente en una zona permaneciendo perfectamente sanas otras áreas. Todo el claustro estaba dañado, y en algunos puntos, como el entorno del lavatorio, el estado de la piedra era especialmente lamentable e incluso peligroso para las personas (Foto 2). Así pues, nos encontramos ante una afección generalizada, sobre todas las superficies decorativas, y con efectos gravísimos en lo que a la conservación de la escultura se refiere.



*Foto 1. Capitel de combate de híbridos de humano y dragón. Se observa el avance de deterioro y la diferencia de estado de conservación de la zona más expuesta al exterior y la más interna.
Fotografía Gobierno de Navarra*



*Foto 2. En los alzados exteriores muchas zonas presentaban un alto riesgo de desprendimientos por las fracturas de la piedra.
Fotografía Gobierno de Navarra.*

El aspecto general de los daños era de pérdida de la capa de piedra más superficial, quedando expuesta la parte interna del bloque de arenisca, muy disgregado. El interior de la piedra presentaba un grado de arenización muy elevado: en algunos puntos sólo con soplar se deshacía, como la arena de la playa. Esto a su vez favorecía el desprendimiento aun mayor de la película superficial, es decir del detalle de la escultura. Podemos

describir el efecto como un “pelado” de toda la superficie, que hace desaparecer completamente la talla: ojos, bocas, gestos, detalles de cabellos, ropajes, atributos y accesorios, así como en algunos puntos restos mínimos de policromía que perdemos para siempre. En los casos más graves las grietas y fisuras llegaban a partir piezas enteras.

Desde un principio el aspecto de la superficie de la piedra nos hizo pensar en más implicados además del evidente daño por exposición a los elementos meteorológicos y a la contaminación. Se apreciaban indicios de una reacción adversa de algún producto aplicado con anterioridad a la piedra, como consolidante o como hidrofugante, que cerró el poro de tal forma que la humedad había ido descomponiendo el interior de los bloques a la vez de que la sustancia plástica envejecía mal y tiraba de la superficie, despellejándola.

Ante semejante panorama lo primero fue estudiar en profundidad la historia material del claustro. Investigando en los archivos de la Institución Príncipe de Viana, supimos que durante los años 1979-80, se realizó un tratamiento químico “aplicado a toda la piedra del claustro”, en el transcurso de la restauración de las cubiertas del mismo. Evidentemente el tratamiento no se aplicó sobre superficies sanas, sino que fue propuesto como solución a daños de entidad que ya presentaba el claustro por aquellos años.

El tratamiento se estableció por indicaciones del Dr. Kraemer, químico con amplia trayectoria profesional y experiencia en aquellos años. Consistió en una limpieza inicial con cepillo de raíces, lavado con una solución para desacidificar e impregnación con un producto polimerizante de protección. Por las facturas presentadas conocemos el producto aplicado, fabricado y comercializado por el Laboratorio Químico Biológico de Santander, dirigido entonces por el propio Dr. Kraemer. El problema no sólo estribaba en el producto (que cerraba el poro de la piedra) sino en su aplicación tras “limpiar” la piedra con productos verdaderamente agresivos. La solución concentrada para desacidificar no especificaba la composición de la misma, pero podemos pensar en su antagonista, una base (recordemos la dualidad ácido/base), y en algunas facturas que se conservan aparecen reseñadas cantidades variables de ácido acético y aguafuerte, cuyos residuos actuaron destruyendo el ligamento calizo de las partículas de sílice de la arenisca, y provocando por tanto la arenización de la piedra.

La solución de los años 80 estaba constituyendo un problema añadido a la ya entonces delicada situación del claustro.

El problema ante el que nos encontrábamos era de tal envergadura que para reconocer y describir las patologías que presentaba el claustro y sus interacciones desde múltiples ángulos de vista, se precisaba la actuación de especialistas de muchos y variados campos: químicos, geólogos, biólogos, historiadores, arquitectos, restauradores especializados... Tras reconocer la gravedad de los daños con ese primer acercamiento, en menos de mes y medio ya estábamos trabajando en la formación del equipo de especialistas. Para ello contamos con la colaboración del Ministerio de Cultura: Concha Cirujano, restauradora especialista del IPCE (antiguo Instituto del Patrimonio Histórico Español) con larga trayectoria en las intervenciones más complejas y Ana Laborde, quien posteriormente dirigiría los estudios previos del claustro de la catedral de Pamplona, y tras ello la restauración del Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela. A ellas se uniría posteriormente, en fase de redacción del proyecto inicial, Noelia Yanguas, restauradora del Departamento de Conservación-Restauración de Materiales Pétreos, y Paz Navarro, restauradora del Departamento de Conservación-Restauración de Metales, junto con un gran equipo de especialistas en variados campos.

La conservación y restauración de bienes culturales es una actividad tan antigua como el arte mismo, pero que sólo en los últimos 50 años se desarrolla con metodología científica. Las recetas no sirven, y enfocar un problema desde un único punto de vista sin tener en cuenta otros muchos factores lleva irremediablemente al fracaso, que en patrimonio generalmente se traduce por pérdida irreparable. En el caso del claustro, lo primero es conocer perfectamente qué es el propio claustro, cómo y con qué se construyó, qué intervenciones ha vivido a lo largo de su dilatada existencia, qué problema o cúmulo de problemas presenta o ha presentado en el pasado, y de qué posibles soluciones disponemos a día de hoy, así como su capacidad de mantenerse en el tiempo en las mejores condiciones.

Así pues, entre octubre de 2003 y noviembre de 2014 se desarrollaron los estudios previos que permitirían conocer milímetro a milímetro el claustro, y por ende redactar el proyecto de ejecución con todas las garantías posibles, tanto a nivel técnico como económico, realizando mientras tanto varias intervencio-

Claustro Catedral Pamplona

nes de urgencia dado el largo periodo de estudios y la gravedad de los daños (foto 3).

Una base fundamental para plasmar las patologías encontradas, conocer su extensión, encontrar explicación a su origen y posteriormente calcular el coste de los tratamientos previstos, es la representación gráfica de datos. En este caso el estudio inicial se realizó en 2005 con el levantamiento fotogramétrico de Omega Digital. En paralelo ese mismo 2005 se amplió el primer acercamiento al archivo de la Institución encargando el estudio de historia material del claustro a la historiadora Pilar Andueza.



*Foto 3. Durante los estudios previos se realizaron actuaciones de urgencia como la colocación de redes de contención en el sobreclaustro y tensores en los pináculos.
Fotografía Gobierno de Navarra.*

Sobre esta base, y bajo la dirección y financiación del Ministerio de Cultura – IPCE, a lo largo de 2007 se realizó la campaña de estudios previos de patologías y estado de conservación, testados e intervenciones de urgencia, realizados por Artelan. Para hacernos una idea del nivel de detalle de estos estudios, estos ocupan 43GB en 14.297 archivos informáticos. Los estudios realizados por restauradores se complementan con los estudios geológicos, litologías, litopatologías, colorimetría, sales y humedades, en este caso desarrollados de la mano de Arbotante, de la Universidad de Zaragoza. A ello se unió el estudio de biodeterioro, realizado por la bióloga especialista del IPCE Irene Arroyo, y el estudio constructivo del claustro realizado por el cantero Rodrigo de la Torre, fundamental para conocer cómo se desarrolló la construcción, ampliaciones y reparaciones del claustro a lo largo de los siglos.

A esas alturas ya sabíamos que la intervención en el claustro no podía restringirse única-

mente a la escultura monumental, si no que debería ser integral, e incluir paramentos, pintura mural, rejería, jardín, control de la exposición a la lluvia mediante revisión de la cubierta, prolongación del alero y replanteamiento de bajantes, así como control de humedades y sales procedentes del suelo, trabajos estos últimos realizados por los compañeros de la Sección de Patrimonio Arquitectónico.

Entre tanto, además de actuaciones de urgencia realizados por Artelan en la fase de toma de datos de patologías, se llevó a cabo por el equipo de Sagarte la restauración del sepulcro Sánchez Asiáin, que se encontraba en estado lamentable. Los restos de pintura mural que lo rodean estaban levantados en grandes placas y a punto de desaparecer para siempre, por lo que no podíamos esperar a llegar hasta él en la restauración integral del claustro.

Los estudios de la piedra y de la policromía que conserva han sido muy importantes, y en algunos casos se han desarrollado metodologías que han supuesto un hito a nivel internacional, como la normalización del catálogo de patologías desarrollado para los elementos pétreos. No obstante, y teniendo en cuenta que es una intervención integral, también ha sido muy importante el desarrollo de estudios realizado en uno de los elementos más valiosos del claustro: la reja románica del lavatorio (foto 4). Su estudio, ampliado como en el resto de los casos durante la fase de intervención, ha conjugado el trabajo de muchos especialistas: estudio radiográfico de los paneles completos, caracterización materiales no destructiva por difracción de rayos X, análisis en laboratorio en colaboración con Auxiliadora Morón, de la Universidad Pablo



*Foto 4. El estudio de los materiales es fundamental para conocer la obra, diagnosticar los daños y actuar con precisión.
Fotografía Gobierno de Navarra*



Foto 5. La estabilización del soporte pétreo con el tratamiento de las fisuras ha sido fundamental para la conservación del claustro. (Fotografía cedida: Petra S. Coop.)

de Olavide, Sevilla, y un largo etcétera que ha continuado, como ya hemos dicho, durante la fase de intervención, y que no se termina con el final de las obras, si no que continúa en el tiempo para controlar la evolución de los materiales y tratamientos aplicados.

ORGANIZACIÓN DE LA INTERVENCIÓN Y OBJETIVOS

Durante cuatro intensos años el claustro se ha llenado de estructuras de andamios que han permitido el acceso a todos los rincones, desde los zócalos hasta las claves de bóveda. Portadas, sepulcros, esculturas, capiteles y otros elementos que componen el conjunto han sido objeto de la restauración.

El desarrollo de la intervención ha estado condicionado por la extensión de los trabajos a realizar, tanto por la gran superficie a tratar como por la naturaleza de los tratamientos necesarios. Esto ha conllevado que, para facilitar la gestión, la restauración se haya dividido en fases de diversa duración, un total de trece. Nos ocupamos en estas líneas de cinco de ellas, enfocadas en la estabilización de todos los materiales que constituyen el claustro, haciendo hincapié en el estudio y tratamiento de la escultura monumental y pintura mural.

Los objetivos de la intervención han sido fre-

nar los daños existentes y, en la medida de lo posible, actuar en las causas de deterioro; estabilizar al máximo los elementos que presentan un deterioro activo con la mínima intervención posible; recuperar una correcta lectura, comprensible y respetuosa con las huellas del tiempo e historia vivida, sin desestimar la calidad estética y, por último, realizar una previsión de daños en el futuro y un plan de mantenimiento.

En estas fases, se han aplicado tratamientos de conservación a todos los elementos que conforman el claustro: piedra, material principal de construcción del conjunto, elementos de metal, madera y superficies policromadas. Grosso modo, el desarrollo de los trabajos ha consistido, en cada fase, en la documentación exhaustiva de la zona a intervenir y de los tratamientos realizados, la limpieza de las superficies, para lo que se han usado distintas técnicas (limpieza superficial, mecánica, con láser, con microproyección de abrasivo o limpieza química controlada); la estabilización de los materiales, como el cierre de fisuras en piedra, el tratamiento de los fragmentos desprendidos y la consolidación y protección de las zonas que lo necesitaban; la inhibición de la capa de óxido en metales, la fijación al soporte en las superficies policromadas o el tratamiento de las piezas de madera existentes en el claustro (foto 5).

Cada fase ha tenido una duración entre los siete y once meses, en los que se planificaron los trabajos a realizar en función de la climatología, dado que algunos tratamientos dependían de las condiciones climatológicas existentes para poder llevarse a cabo correctamente.

Siguiendo esa estructura temporal, la intervención se culminó en diciembre de 2019, con la restauración de la Puerta del Amparo y de la reja románica del lavatorio y la reposición de las pinturas murales.

Un total de seis empresas han trabajado en los diferentes proyectos de intervención, con un mínimo de seis personas por equipo que, a su vez, han contado con el apoyo de laboratorios especializados, empresas de medios auxiliares, equipos de fotografía y vídeo profesional, etc.

Por otro lado, se ha enriquecido la labor de restauración con numerosas visitas de centros de formación especializados en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universidades, especialistas interesados en el claustro y la colaboración de instituciones cercanas, como el caso del Laboratorio General de la Diputación Foral de Álava para estudios específicos y análisis de control. También los trabajos de restauración han dado pie a la realización de estudios enfocados como trabajos de fin de grado o fin de máster, concretamente de la Universidad del País Vasco.

Lo primero que vamos a destacar es la gran diferencia de estado de conservación y, por lo tanto, de tratamientos a la hora de intervenir, entre el interior de las pandas del claustro y la superficie exterior de tracerías, capiteles y tracería del sobreclaustro.

En el caso de los interiores de las pandas, a pesar del deterioro presente, la piedra, material que sirve de soporte del conjunto y cuyo estado es fundamental para la permanencia del claustro, presentaba un estado bastante estable en su núcleo, salvo zonas concretas. Son los zócalos y algunos capiteles los que peor estado presentaban, bien por una mayor incidencia de los factores de deterioro, en el caso de los zócalos, bien porque el daño era más evidente y grave al tratarse de una zona con detalle labrado, como sucede con los capiteles. Sin embargo, no tenía nada que ver con lo que nos esperaba en los alzados exteriores del claustro.

RECORRIDO POR LA RESTAURACIÓN DEL CLAUSTRO

Para ir descubriendo las claves de la restauración, avanzaremos en la misma dirección que se ha seguido durante los trabajos. Empezamos por la panda norte. Se comenzó por esta zona, aparentemente sencilla, dado que no acoge ningún elemento complejo como portadas o sepulcros, pero ya dejó ver la dimensión del claustro. Han sido, en total, más de 4.000 m² de superficie a tratar. Desde el primer momento, fue preocupante ver la gravedad del deterioro de la piedra en el exterior. Aunque se conocía el estado de conservación por los estudios previos, se pudo comprobar que la situación había empeorado en los años transcurridos desde el estudio hasta la intervención.

Por otro lado, en esta primera toma de contacto se pudo comprobar una idea fundamental, tanto por evidente como por la importancia que tiene para la futura conservación del claustro, o de cualquier otro bien cultural: la necesidad de mantenimiento continuo. Con la sencilla acción de quitar el polvo de toda la superficie, el claustro recuperó la luminosidad perdida.

Avanzamos hacia la panda este y nos encontramos con otra causa de deterioro habitual en este tipo de espacios: el biodeterioro. En el caso del claustro la presencia biológica se traduce, por un lado, en la numerosa fauna que tiene como hogar los recovecos del conjunto: pájaros, arañas, mariposas, etc. han estado presentes en todas las fases de restauración. Hemos podido observar cómo las arquivoltas de los sepulcros son las que más les gustan a los pájaros para poner sus nidos (foto 6). Por otro lado, conforme nos acercamos a la panda sur, observamos cómo



Foto 6. La presencia de aves en el claustro es una de las causas de deterioro.
(Fotografía cedida: Sagarte, S.L.)

Claustro Catedral Pamplona

mo va apareciendo costra biológica en los alzados exteriores. Esta es una de las claves de la conservación del claustro, la forma cuadrada y la exposición al exterior, se traduce en cuatro situaciones diferentes según la orientación y la incidencia de la climatología.

En la panda este va aumentando la presencia de color en el claustro. Los edificios históricos se culminaban con decoración pictórica, muchas veces utilizada para ayudar a la comprensión de las escenas esculpidas que, como en el claustro, quedaban a una distancia considerable del ojo observador. Las claves de bóveda conservan la decoración pictórica, cuyo estado de conservación es uno de los puntos de estudio surgidos en el proyecto. Sin embargo, por desgracia, en el caso de los capiteles no se han encontrado restos de color. Eso no quiere decir que no estuvieran policromados en origen. El propio paso del tiempo, los cambios de gusto que han podido conllevar limpiezas agresivas para mostrar la piedra o problemas de conservación e incompatibilidad de los materiales presentes en la obra, han podido ser la causa de la pérdida total de la decoración original.

En la esquina noreste observamos el sepulcro de Garro y el conjunto escultórico de la Epifanía. En ambos se conservan acabados pictóricos. Las pinturas murales que sirven de fondo del sepulcro, la decoración pictórica de las figuras yacentes, con los lobos que forman parte del escudo representados en las vestiduras y las exquisitas esculturas que acompañan el conjunto son ejemplo de ello. En el caso de la Epifanía, son tímidos rasgos, pero fundamentales, labios, ojos, cejas pintadas, que enfatizan la expresividad de los rostros (foto 7).

Si avanzamos hacia la panda sur, la riqueza pictórica va en aumento, guiados por las claves, llegamos a uno de los puntos que más ha cambiado con la restauración. La recuperación del aspecto mural de la zona sureste con la reposición de las pinturas murales, posible gracias a innovadoras técnicas de transferencia de imágenes, basadas en fotografías de alta definición, tomadas del original, a un soporte intermedio a través de sistemas de impresión *inkjet*, nos traslada al aspecto que tendría el claustro si no se hubieran arrancado las pinturas (el arranque del conjunto mural del claustro se llevó a cabo en un momento, 1947, en el que las condiciones del conjunto eran mucho peores que las actuales, debido a la gran humedad existente en las pandas, que se pudo rectificar, años después, con la realización de una franja ventila-

da en el perímetro del jardín. Las pinturas originales se salvaguardan en el Museo de Navarra. Por otro lado, descubrimos con asombro cómo los murales destacan, a su vez, la decoración que aún conserva esta zona del claustro: las bóvedas y arquivoltas de los tramos N y L hoy lucen con más fuerza acompañadas por los murales que les daban sentido.

En este rincón del claustro el andamio ha permitido disfrutar de cerca del virtuosismo técnico de la Puerta Preciosa. La ejecución técnica de esta portada es delicada, precisa y perfectamente terminada hasta el último detalle, sin importar si va a ser observado alguna vez.



Fotografía 7. La escultura de la Virgen con el Niño del grupo de la Epifanía durante el proceso de limpieza con tecnología láser. (Fotografía cedida: Sagarte, S.L.)

Si avanzamos hacia el oeste, llegamos a la zona que presentaba peor estado de conservación. Esta zona es la cara orientada al norte del claustro, con apenas incidencia solar, por lo tanto, con mayor humedad, que se traduce en una mayor presencia de biodeterioro en forma de algas, líquenes, mohos o cianobacterias. En el sobreclaustro, concretamente en el Lavatorio, el estado de la piedra rozaba la ruina en algunos puntos.

Claustro Catedral Pamplona

Este mismo rincón, la esquina suroeste, acoge una de las joyas del claustro. Como ya se ha comentado, la reja románica que cierra el lavatorio ha sido objeto de un estudio exhaustivo a la par de su restauración que merece un lugar propio más allá del artículo.

Volviendo hacia la panda norte, en el punto que une claustro con catedral, encontramos el punto final de la restauración: la puerta del Amparo. Este magnífico ejemplo de escultura policromada nos mostró otra clave de la restauración. Se trata de una obra que fue restaurada a principios de la década del 2000, por lo tanto, en fechas no muy alejadas en el tiempo. En un primer momento, el planteamiento del trabajo en esta portada fue realizar una revisión de su estado de conservación. Es interesante y fructífero tener la oportunidad de analizar intervenciones anteriores, ver su evolución en el tiempo y reflexionar sobre los aspectos positivos y negativos de los tratamientos llevados a cabo. Para ello, es fundamental poder contar con una documentación exhaustiva de la intervención realizada que, en muchas ocasiones, es más complicado de lo que pueda parecer.

En el caso de la puerta del Amparo, una vez instalados los andamios, pudimos comprobar, nuevamente, la importancia del mantenimiento. La superficie acumulaba polvo y telarañas que embotaban el relieve y, lo que es

más grave, atraía humedad, lo que favorece el desarrollo de alteraciones de la superficie policromada. Realizada la limpieza, se pudo comprobar que las reintegraciones cromáticas realizadas en la anterior intervención, habían virado de color, distorsionando la visión y, por lo tanto, perdiendo su función. Por otro lado, se realizó un estudio detallado de las capas de policromía existentes en toda la superficie de la portada, detectando detalles muy interesantes que no se conocían con anterioridad.

Con la revisión realizada en la puerta del Amparo se concluyó que era necesaria una intervención más exhaustiva de limpieza y tratamiento de la superficie policromada que ha ayudado a entender mejor este punto clave del claustro gótico de Pamplona (foto 8).


Con el fin de año de 2019 se retiraron los andamios. Ahí queda el claustro, sin redes, sin puntales. Sin embargo, no hay que olvidar que su antigüedad, su trayectoria histórica y su entorno lo convierten en un monumento a vigilar de cerca. Ahora es tiempo de reflexión, de sacar conclusiones de todo el trabajo realizado y de plantear un programa de mantenimiento que impida, en la medida de lo posible y de la manera más eficaz, el avance del deterioro de manera irreversible. 



Foto 8. Proceso de limpieza en Puerta del Amparo. La revisión y análisis de las policromías existentes ha sido fundamental para llevar a cabo este tratamiento de manera controlada. (Fotografía cedida: Artyco, S.L.)

EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA: UNA OBRA EXCEPCIONAL DEL GÓTICO EUROPEO

Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE

INTRODUCCIÓN

Antes de entrar a tratar el claustro conviene hacer una advertencia para evitar equívocos: en origen fue proyectado - como era habitual en la época- con un solo piso y solo mucho más tarde se incorporó un segundo nivel. Es, sin embargo, el piso bajo el que resulta relevante desde el punto de vista artístico y en el que vamos a centrarnos, aunque al final hagamos una breve referencia al sobreclaustro.

Se trata de una obra perteneciente a la variante del gótico conocida como radiante, construida básicamente entre \pm 1280 y 1330 y dependiente mayoritariamente del arte francés, aunque recibe también otras influencias.

De esto se deducen algunas consecuencias que nos permiten valorarlo adecuadamente. De un lado, su cronología lo convierte en la primera manifestación del gótico radiante en Navarra y, por lo tanto, en el monumento introductor del estilo en el reino. En segundo lugar, habida cuenta de sus vínculos con Francia, puede considerarse como un ejemplo de claustro gótico catedralicio francés trasplantado a nuestro país y por añadidura el mejor de los supervivientes, pues sus equivalentes galos han desaparecido salvo excepciones y estas son muy inferiores — Bayona—. Por último, pero no menos importante, se trata de una obra de gran calidad, en la que se integran elementos comparables a las mejores creaciones hispánicas y europeas coetáneas —Puerta del Amparo y Puerta Preciosa—, como demuestra su inclusión en los manuales de carácter general dedicados al gótico.

CRONOLOGÍA, PROMOTORES, ARTISTAS Y FUNCIONES

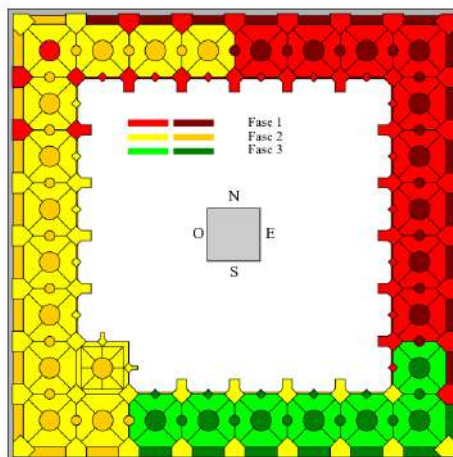
Las circunstancias históricas y las noticias proporcionadas por las fuentes escritas han permitido deducir que se comenzó poco después de la Guerra de la Navarrería (1276), en torno a 1280. Por otra parte, el hecho de que el grupo de la Anunciación de la Puerta Preciosa sirviera como modelo de una de las claves del refectorio -concluido para 1335- hacen pensar que se terminaría algo antes de esa fecha, hacia 1330.

Los textos nos informan también sobre los promotores. De un lado, los obispos: Miguel Sánchez de Uncastillo (1277-1287) —el iniciador—, Miguel Pérez de Legaria (1287-1304), Arnalt de Puyana (1309-1316) y Arnaldo de Barbazán (1318-1355) —bajo el que se finalizó—. De otro, los canónigos, sobre cuya intervención resulta especialmente significativo el pleito mantenido en 1311 por el cabildo con uno de sus miembros, el arcediano de tabla García de Eza. Finalmente, los fieles cuya participación puede rastrearse a través de las concesiones de indulgencias, las cuestaciones, la actividad de la cofradía de Santa María de Pamplona y las mandas testamentarias.

Las fuentes escritas aportan asimismo dos nombres de artistas: Miguel y Guillermo Inglés, cuyas cronologías se corresponden respectivamente con la primera, y segunda fase de obras.

En cuanto a sus funciones serían básicamente tres, alguna de las cuales se ha mantenido hasta hoy. En primer lugar, servía para organizar y articular el conjunto catedralicio, es decir la iglesia y las dependencias canónicas que albergaron la vida comunitaria del cabildo, y en este senti-

Fases de la construcción



Claustro Catedral Pamplona



Interior de la galería oriental del claustro.

do puede decirse que funcionó como parte de la residencia canonical. En segundo lugar, en él se celebraban ceremonias litúrgicas de distinto tipo, entre las que destacan las procesiones, tanto las que formaban parte de la vida cotidiana del cabildo como de las correspondientes a grandes festividades, algunas de las cuales -por ejemplo, la de la Asunción, titular de la catedral, el 15 de agosto- continúan haciéndose. Por último, era usado como cementerio, según se hace patente en las losas numeradas del pavimento y los arcosolios de los muros, función reactivada en la actualidad con la construcción del columbario.

Un examen detallado del claustro pone de manifiesto que en el curso de su construcción, entre 1280 y 1330, hubo tres cambios de proyecto que se sucedieron en el tiempo y a las que denominaremos fases, cada una con unas características específicas. Cuando finalizó la tercera el claustro bajo podía prácticamente darse por concluido, si bien cabe añadir una cuarta, mucho más tardía, datada hacia 1500, que aportó tan solo algunos elementos decorativos.

Antes de comenzar el análisis de estas fases conviene hacer una

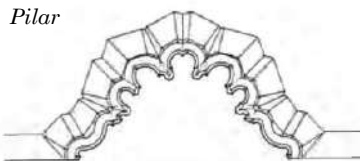
observación: aunque el curso de nuestro estudio nos referiremos exclusivamente a la arquitectura y la escultura, no hay que perder de vista que la pintura jugó un papel considerable en la configuración del claustro y su apariencia final, algo que hoy se nos escapa por su casi total desaparición. Sin embargo, este aspecto se desarrollará en otro artículo de esta misma publicación.

PRIMERA FASE

En la primera fase se hizo la galería oriental (salvo el extremo sur) y parte de la septentrional (la mitad este en su totalidad y la mitad oeste la parte inferior). También se labraron una serie de piezas que se colocaron en la fase posterior.

Desde el punto de vista arquitectónico esta fase se caracteriza por el empleo de un modelo específico de pilar, el modelo 1, cuyo rasgo definitorio —poco corriente— sería la aparición en su frente de un doble baquetón interpenetrado, que se prolonga a los arcos fajones, y que tendrá mucho eco en el gótico navarro. También por el uso de un diseño propio de tracería, el 1, relativamente sencillo, a base de rosetones lobulados inscritos en círculos.

Pilar



MODELO 1



Capitel de la galería oriental, detalle.
Aristoteles y Filis.

Aunque convencional y algo anticuado, es interesante señalar su coincidencia con modelos empleados en monumentos del gótico radiante parisino —capillas orientales del costado norte de la catedral de París—, pues constituye un indicio sobre la procedencia y formación del arquitecto de esta fase, el maestro Miguel, al que conocemos porque firma como testigo en un documento datado en 1286.

La escultura se circunscribe básicamente a capiteles y claves, ya que en esta etapa aún no han hecho su aparición las grandes portadas esculpidas. Su temática es doble, religiosa y profana, siendo mucho más numerosa, variada e interesante la segunda.

En el caso de los capiteles esa temática profana abarca un amplio espectro. Episodios de la vida cotidiana, en su doble vertiente, lúdica y laboral: escenas de tauromaquia, cinegéticas, de combate, de bailes y torneos, de pastoreo y vendimia. Temas animales, basados en la realidad —jabalina y crías— o en los bestiarios —leones resucitando a su cachorro, tigres contemplándose en un espejo, hombre dando muerte a un basilisco—. Pero sin duda los más interesantes son los asuntos tomados de obras literarias: anécdota de Aristóteles y Filis basada en el *Lai de Aristote* de Henri de Valenciennes, episodio de Virgilio en el cesto, escena de la tortuga y el rico inspirada en una fábula de Odón de Cheriton, motivo del hombre perseguido por un unicornio tomado quizás de otra fábula del mismo autor o representación de las Artes liberales cuya fuente última sería la obra de Mariano Capella *De Nuptiis Philologiae et Mercurio*.

En las claves habría que destacar la aparición de un programa de carácter cosmológico, unitario y coherente, integrado por los ríos del Paraíso —citados en el Génesis—, los vientos de la Rosa de los vientos —basados las *Etimologías* y *De natura rerum* de san Isidoro— y los meses. Se prolongó a la segunda fase, pero no a la tercera, por lo que no llegó a concluirse.

La localización de los distintos elementos estaba perfectamente calculada. Los ríos, que según el texto bíblico son cuatro, se destinaron a los tramos de los ángulos, pero solo llegaron a labrarse dos por un cambio de programa, el Geón —que se colocó en el ángulo NE— y el Fisión —en el ángulo NO—. Su iconografía seguía la fórmula clásica: un hombre con un jarro de agua.

Por su parte, los vientos ascienden a doce, correspondiendo tres a cada punto cardinal. De acuerdo con esto, se emplazaron en la panda oriental —en los tramos centrales— Subsolanus, Vulturnus y Eurus. En la septentrional debían ir Septentrión, Aquilón y Circius, pero, por error, se eliminó el Septentrión y se duplicó el Circius. En la occidental se situaron Favonius, Africus y Chorus, mientras que los tres correspondientes al sur no llegaron a hacerse, debido al aludido cambio de programa. De nuevo su imagen se ajusta al modelo clásico: un hombre tocando un cuerno.

Finalmente, los meses ocuparon las restantes claves del ala norte y parte de las del ala oeste. Salvo enero, que sigue la iconografía clásica de Jano, su representación mantiene a las pautas usuales, es decir que cada uno de ellos se representa por medio de uno o varios personajes desempeñando los trabajos o actividades propias de su tiempo: febrero aparece calentándose al fuego, marzo podando una viña, abril exhibiendo un ramo florido, mayo cazando, julio segando, agosto trillando, septiembre trasegando el vino, octubre sembrando, noviembre matando el cerdo y diciembre banquetearlo.

Este programa profano —especialmente los temas tomados de fuentes literarias— pone claramente de manifiesto la existencia de un mentor de excepcional cultura, presente ya desde el inicio de las obras, en torno a 1280. Ahora bien, si repasamos la lista de miembros del cabildo en dicho año, incluyendo también al obispo —Miguel Sánchez de Uncastillo—, y examinamos los datos conocidos relativos a cada uno de ellos, parece obvio que quien más se ajusta a este perfil es Juan Juániz de Aizaga, arcediano de Eguarte y futuro arcediano de cámara, pues no solo es

Claustro Catedral Pamplona

uno de los tres canónigos que posee el título de maestro -lo que indica su nivel de estudios—, sino que años más tarde —1305— dotará un colegio en París para alojar a los capitulares que fueran a estudiar a esa ciudad -muestra clara de su interés y preocupación por la cultura-. A su vez, este dato nos lleva a pensar que quizás el mismo había cursado sus estudios en la universidad parisina y que fue allí donde adquirió esa sólida formación de la que hará gala al diseñar el programa del claustro.

SEGUNDA FASE

En una segunda fase se culminó la galería norte, se levantó la totalidad de la oeste y se inició la sur, erigiéndose asimismo el templete del lavabo. También se enriqueció la fachada del ala oriental —hasta entonces lisa— con la incorporación de tracerías ciegas en las enjutas y de un antepecho en la parte superior.

Hemos atribuido la dirección de las obras de esta etapa a Guillermo Inglés —que a juzgar por su nombre era originario de las islas británicas y que está documentado como maestro de obras de la catedral de Huesca en 1338—, apoyándonos en su presunta intervención en las obras claustrales, ya que parece ser el autor de las puertas del Amparo —con excepción del tímpano—, el Refectorio —en colaboración con otro artista— y Arcedianato.

Arquitectónicamente esta fase se define por el uso de una tipología distinta de pilares -el modelo 2-, en la que se he eliminado el doble baquetón del frente, quizás por su carácter insólito. También hacen su aparición dos nuevos modelos de tracería —el 2 y el 2 bis—, caracterizados por la presencia de sendos motivos que evocan respectivamente una estrella y una cruz. El primero se asemeja bastante a diseños empleados en las ventanas del colateral norte del coro de la catedral de Burdeos, en tanto que el segundo se parece al usado en los vanos de las capillas que flanquean el cuerpo de naves de la catedral de Ruan. Estas coincidencias hacen pensar que Guillermo Inglés conoció ambas canterías, probablemente en el trascurso de su viaje de Inglaterra a la Península ibérica.

En el terreno de la plástica se distingue esta etapa de la precedente por la aparición de los grandes portales esculpidos —puertas del Amparo, del Refecto-

rio y del Arcedianato— y por la disminución del papel desempeñado por los restantes soportes escultóricos, pues los capiteles historiados desaparecen y las claves reducen su número.

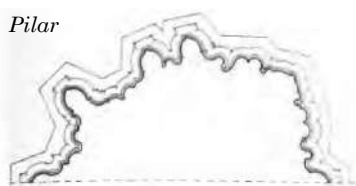
De los portales el más importante es, sin duda, la Puerta del Amparo, que actualmente comunica el claustro con el templo. Desarrolla una temática mariana, con dos puntos clave: el mainel con la escultura de la Virgen con Jesús en brazos, que da nombre a la portada, el tímpano con la Dormición de la Virgen. Esta última escena se desdobra en dos momentos: la muerte de María con la subida de su alma al cielo en figura de niña transportada por Cristo —asunción del alma— y la liturgia funeraria oficiada por san Pedro en presencia del colegio apostólico.



Clave del ángulo NE. Río Geon.

Lo más relevante es el tímpano, cuya iconografía tiene su fuente textual en la Leyenda Aurea. Se trata de un tema que cristaliza en el arte bizantino, en la fórmula de la *Koimesis*, de donde pasará a las portadas francesas de la segunda mitad del siglo XII y XIII y a la pintura y mosaico italianos de fines del s. XIII y principios del s. XIV. La versión pamplonesa parece depender de obras italianas, como la tabla de Giotto de la *Gemälde Galerie* de Berlín u otra pieza similar. La elección de este asunto se justifica tanto por la dedicación de la catedral al misterio de la Asunción de María como por la función funeraria de los dos ámbitos colindantes con la puerta: el claustro y la capilla del obispo Miguel Pérez de Legaría —hoy desaparecida—, pero que

Pilar



MODELO 2

Claustro Catedral Pamplona

cuando se ejecutó la puerta ocupaba el espacio intermedio entre el claustro y el templo románico. En cuanto a lo último no hay que olvidar no solo que la Virgen es la intercesora por excelencia en el día del Juicio, sino que además en la Edad Media su muerte era el modelo por excelencia de buena muerte, como lo será la de san José a partir del Barroco.

Su estilo, que ha llamado la atención desde antiguo por su originalidad, se define por una composición abigarrada y recargada, con muchas figuras de gran tamaño, lo que genera confusión y dramatismo. Un interés por sugerir la profundidad, a través del empleo de un relieve profundo y de la disposición de las figuras en distintos planos, propio más bien de la pintura. Unas figuras —varones adultos— desproporcionadas —con cabezas, manos y pies muy grandes—, en posturas forzadas y con unos rasgos faciales muy acusados y peculiares, que les confieren una gran expresividad. Unos pliegues muy angulosos y voluminosos, lo que —unido al relieve profundo y al acusado modelado de los rostros— acentúa los efectos de claroscuro que a su vez refuerza el dramatismo de la escena.

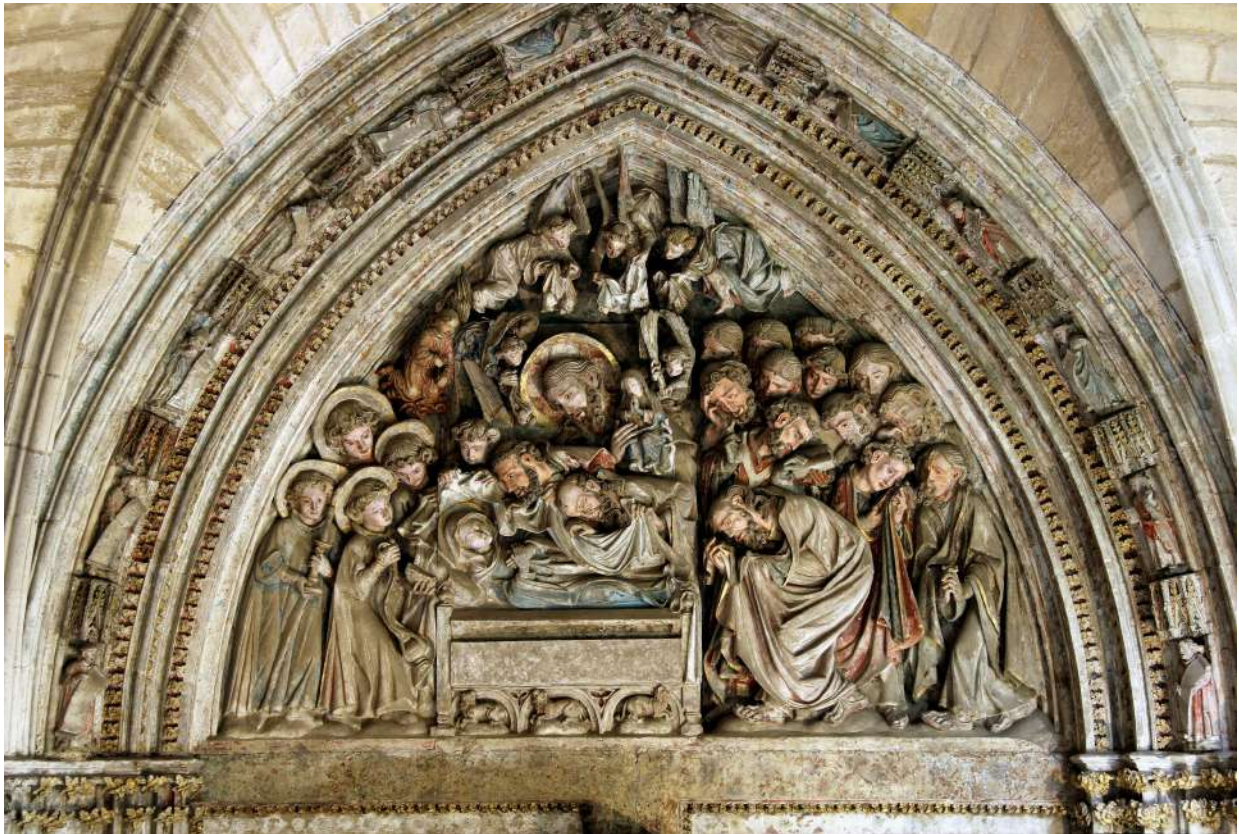
Este modo de trabajar, tan personal, ha sido asociado con el maestro de Rieux —considerado el escultor más descollante del Languedoc en el s. XIV y uno de los más im-

portantes del gótico francés—, dando lugar a que el tímpano se atribuyera a él o a su taller. Actualmente esta hipótesis se descarta por razones cronológicas —el autor del tímpano es anterior al maestro languedociano— y formales —hay coincidencias entre las realizaciones de ambos artífices, pero también diferencias notables—.

El tímpano no fue la única realización catedralicia de este tallista, pues labró también las estatuas de san Pedro y san Pablo de la puerta de la capilla barbazana y las claves del río Fisón y el viento Subsolano. También trabajó fuera de Pamplona, pudiendo adjudicarsele las imágenes de Santiago Beltza y san Bartolomé de la parroquial de Santiago de Puento la Reina, y las cabezas de la Dolorosa y san Juan —pertenecientes sin duda a un Calvario— procedentes de Viana, actualmente en el Museo de Navarra. El resto de la puerta del Amparo —incluida la Virgen del mainel— fue ejecutado por otro artista, Guillermo Inglés, maestro de obras de esta segunda etapa.

A Guillermo Inglés hay que adjudicarle las otras dos portadas de esta fase: la del Refectorio —que da entrada a esta dependencia— y la del Arcedianato —que comunicaba con el patio de este nombre—, si bien en el tímpano de la primera participó también otro artista, mucho menos dotado.

Tímpano de la puerta del Amparo del claustro.





Tímpano de la puerta del arcedianato del claustro.

En el aspecto iconográfico deben considerarse como un conjunto, ya que desarrollan un único ciclo, dedicado a la Pasión y Glorificación de Cristo, que se inicia en el tímpano de la primera con la Entrada en Jerusalén y la Última Cena, y concluye en el de la segunda con la Crucifixión —a la que habría que asociar las estatuas de la Iglesia y la Sinagoga de las jambas de la portada anterior—, el Descenso al limbo, la Visita de las tres Marías al sepulcro, la aparición a su madre y la aparición a la Magdalena.

Desde el punto de vista formal contrastan radicalmente con la Puerta del Amparo. Se caracterizan por presentar extensas superficies de fondo desnudas, composiciones las claras y ordenadas, movimientos pausados y congelados, cuerpos bien proporcionados y rostros de facciones regulares, un tanto inexpresivos.

La atribución a Guillermo Inglés se basa en sus coincidencias formales e iconográficas con el tímpano de la puerta principal de la catedral de Huesca, tradicionalmente asociado con ese artista, basándose en su condición de maestro de obras de la catedral oscense en 1338, atestiguada por la documentación. Reforzaría esta vinculación de las portadas pamplonesas con Inglés el hecho de que su temática —bastante inusual— muestra notables coincidencias con las por-

tadas del crucero norte de la catedral de Burdeos —Última Cena— y de la Calenda de la catedral de Ruan —Crucifixión, Descenso al limbo, Visita al sepulcro y la aparición a la Magdalena—, edificios con los que esta segunda fase del claustro ofrecía similitudes arquitectónicas y cuyas canterías debió conocer el artista, como ya señalamos.

TERCERA FASE

En una tercera fase se edificó la casi totalidad de la galería meridional y lo poco que quedaba pendiente de la oriental.

En lo referente a la arquitectura el rasgo más distintivo de esta etapa es el diseño integral de la fachada, incluyendo la decoración de las enjutas, los antepechos y los gabletes. Se trata de una fórmula que aparece aquí por primera vez, pues las tres pandas restantes —construidas con anterioridad— fueron planificadas con los frentes desnudos. La idea, sin embargo, fue ensayada anteriormente, cuando el frente del ala oriental, que se había concebido lisa en la primera etapa, se enriqueció con tracerías ciegas sobrepuestas a las enjutas y un antepecho en la parte superior en la segunda fase —como señalamos al ocuparnos de esta—. Pero, el procedimiento adoptado ahora es diferente, ya que la totalidad de la fachada —decoraciones incluidas— se ejecutó simultáneamente y ade-

Claustro Catedral Pamplona

más el diseño se complicó con la adicción de gabletes coronados por estatuas. El planteamiento debió gustar tanto que se pensó extenderlo a las dos galerías que aún conservaban los frontispicios lisos y se labraron piezas con esta finalidad, aunque las obras se interrumpieron por motivos ignorados y las piezas en cuestión no se colocaron hasta la cuarta fase.

Junto a esta característica, puede mencionarse otras, como el empleo de un modelo específico de tracerías, el 3 —más denso, con motivos de menor tamaño y dotadas de lobulaciones de relleno— y la presencia por primera vez de arcosolios funerarios abiertos en los muros perimetrales

Desde el punto de vista escultórico cabe advertir que en las claves desaparece totalmente la temática profana, reemplazada por asuntos religiosos: escenas de la infancia de Cristo y martirios. Continúan en cambio las grandes portadas, representadas por la puerta Preciosa, que comunica con el antiguo palacio episcopal románico, reconvertido para uso del cabildo.

Se trata de la portada claustral con un desarrollo iconográfico más extenso. En las jambas, las estatuas de la Virgen y el arcángel Gabriel integran una Anunciación, alusiva a la maternidad divina de María, fundamento de todos sus privilegios, incluidos los de la Asunción y Coronación, a los que se hace referencia en el tímpano.

En exhibe un amplio ciclo, que gira en torno a la muerte de la Virgen. La mayoría de las escenas hacen referencia a episodios previos: un ángel le anuncia su próxima muerte y le hace entrega de la palma y la mortaja, María comunica la noticia a sus parientes, san Juan llega en una nube, la Virgen conduce al apóstol a su cámara y le muestra la mortaja y la palma, san Juan recibe a san Pedro y san Pablo, llegada de los restantes apóstoles en una nube, conversación de los apóstoles con la María, la Virgen prepara su mortaja, María haciendo entrega de sus vestiduras a tres pobres mujeres y dando la palma a san Juan. Cierra el relato la conducción del cadáver de la Virgen escoltado por los apóstoles, fusionada con el doble intento de profanación —el de un grupo de judíos atavia-

Fachada de la galería meridional del claustro.



Modelos Tracería
2, 2bis y 3



Claustro Catedral Pamplona

dos como soldados medievales y el sacerdote judío que es castigado por un ángel que le corta las manos—. Llama la atención la omisión del momento clave, el tránsito propiamente, posiblemente por estar figurado en la puerta del Amparo. Culmina el tímpano la Coronación mariana.

La base textual del ciclo de la muerte hay que buscarla en relatos apócrifos, entre los que destacan la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine, pero también otros derivados del Transitus griego R, como las homilías de Cosme Vestitor y el Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica. En cambio, la Coronación está basada en los sermones escritos por san Bernardo para la festividad de la Asunción.

Su estilo se acerca al de las realizaciones de Inglés, con el que coincide en la tendencia a la simetría, la tipología de algunas de las figuras, los movimientos y posturas naturales y calmados, y el gusto por las estructuras arquitectónicas complejas. Pero su nivel cualitativo es mayor y se aprecian también diferencias formales. Así la concepción del espacio y del volumen se aleja de lo visto en las obras de Inglés, acercándose al del tímpano del Amparo, pues como en él los personajes se yuxtaponen en distintos planos que marcan la profundidad y resultan muy voluminosos.

Se ha relacionado esta portada con el arte cortesano francés de los talleres parisinos de la primera mitad del XIV, en especial con los retablos, lo que apunta a un artista de esta procedencia.

Como puede deducirse de todo lo expuesto, al concluir esta tercera fase, el nivel inferior — es decir el claustro propiamente dicho— puede darse por finalizado. Pero todavía podrían citarse dos etapas más.

CUARTA Y QUINTA FASE

En la cuarta etapa se incorporaron las decoraciones de las fachadas de las alas occidental y septentrional, siguiendo las pautas de la meridional. En aquella se reaprovecharon piezas labradas en la anterior, que se mezclaron con otras talladas en ex-profeso, en tanto que en esta prácticamente la totalidad de los elementos se tallan ahora, lo que explica la presencia de tracerías flamígeras. Su cronología viene dada por la presencia de los escudos del cardenal Antoniotto Gentile Pallavicino, obispo de Pamplona de 1492 a 1507.

Por último, en una quinta etapa, distinta de la anterior, aunque no demasiado alejada en el tiempo y por tanto todavía dentro de las pri-

meras décadas del XVI, se decidió añadir un segundo piso, construyendo el sobreclaustro. Ahora sí, el claustro, en su totalidad, estaba terminado.

La autora es profesora de la Universidad de Navarra, Departamento de Historia, Hª del Arte y Geografía.

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, y Lorda, Joaquín, "La catedral gótica: Arquitectura", en *La catedral de Pamplona, 1394-1994*, Pamplona, 1994, t. I, pp. 163-273.

FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, "El claustro y dependencias canónicas de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura", en Fernández-Ladreda, Clara (directora), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, pp. 157-249.

MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos, "La catedral gótica: Escultura", en *La catedral de Pamplona, 1394-1994*, Pamplona, 1994, t. I, pp. 275-354.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, "Obispo, cabildo y monarcas ante los procesos constructivos de la catedral de Pamplona (siglos XIII al XV)", en *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, Berlín-Bern-Bruxelles-New York-Oxford, 2018, pp. 523-562. **PRE GÖN**



Puerta Preciosa del claustro.

LA PIEL DEL CLAUSTRO, COLOR SOBRE LA PIEDRA

Carlos J. MARTÍNEZ ÁLAVA
txariana@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Hace unos años, la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra organizó un ciclo de conferencias bajo el título "*La piel de la arquitectura*". Yo propuse a las amigas y amigos que allí asistieron el tema de "*El color en la arquitectura medieval de Navarra: una crónica de pérdidas y reencuentros*". Esa piel y esos reencuentros van a dotar de contenido a la mayor parte de este artículo, y, en último término, son su justificación. Y es que la restauración del claustro de la catedral de Pamplona es también la crónica de un reencuentro entre la arquitectura y sus revestimientos históricos, entre el color y la piedra.

Las restauraciones contemporáneas aportan siempre novedosas informaciones y conclusiones en torno al mejor conocimiento los revestimientos históricos en el marco de la arquitectura medieval. Baste como paradigma la reciente intervención sobre la fachada de Santa María de Olite. Lo mismo ocurrió en las restauraciones de las catedrales de Pamplona y Tudela, o en los templos de Ujué y San Pedro de la Rúa, sólo por citar ejemplos de grandes intervenciones, todas ellas llevadas a cabo por el Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra. Y en el ámbito científico, patrimonial y cultural se espera mucho de la futura restauración del interior de San Salvador de Sangüesa, uno de los pocos templos medievales que ha conservado íntegros sus revestimientos policromos históricos.

Como muestran otros artículos de este dossier, la recientemente concluida restauración del claustro de la catedral de Pamplona ha atendido al bien en su integridad, afectando a infinidad de cuestiones de toda índole: se han consolidado los elementos arquitectónicos, se han estabilizado diversos materiales que integran el conjunto (sobre todo piedra, pero también hierro, madera y revestimientos

diversos), se han renovado la iluminación eléctrica y los servicios, y se ha realizado una profunda limpieza todos los elementos. En este artículo nos vamos a centrar en los revestimientos policromos del claustro, algunos ya restaurados en anteriores proyectos. En particular vamos a destacar una de las acciones finales del proceso, la instalación de reproducciones facsímiles de tres conjuntos de pinturas murales medievales, arrancadas y trasladadas mediado el siglo pasado. Se trata de la Infancia de la Virgen, del interior del arcosolio del sepulcro de Miguel Sánchez de Asiain y del mural del Árbol de Jesé. En el contexto de todo lo realizado entre 2016 y 2020 se trata de una acción menor. Sin embargo, en cuanto a la personalidad del bien y su visualidad supone una alteración radical de su fisonomía anterior. Es por tanto una acción tan interesante como arriesgada. Para poderla apreciar en sus justos términos debemos hacer un largo viaje, tanto a través de la historia del bien, como de la interiorización que como comunidad hacemos de su valor y del conjunto de valores que atesora. Recordemos siempre que la idea de patrimonio cultural es un constructo social en continuo devenir. Nosotras y nosotros viajamos en él.



Bóveda tramo Infancia de la Virgen.



Árbol de Jesé.



Ciclo infancia de la Virgen.

EL PAPEL DE LA PINTURA MURAL EN EL ARTE MEDIEVAL

Cada vez conocemos mejor el papel que la pintura mural tenía en el marco de la arquitectura medieval. Los edificios completaban su definición interior y, en ocasiones, también exterior, mediante el lucido y pintado de sus paramentos, soportes, claves o capiteles. En ocasiones, los conjuntos pictóricos desarrollaban ciclos figurativos. No es que todo el templo se pintara siguiendo un programa común ni homogéneo. Conforme se van popularizando los retablos, especialmente a partir del siglo XVI, la pintura mural como decoración narrativa va pasando a un segundo plano. Y finalmente, ya desde entonces, y en particular desde el barroco, muchos interiores se redecoran con nuevas capas de pintura que unifican los espacios al gusto imperante.

Y así discurrieron las cosas hasta el siglo XX, en el que se inicia una corriente de rehabilitación de los interiores que pone en valor la piedra vista como elemento estético y tiende a picar los revestimientos pictóricos para "sacar la piedra", arrancando y, en las más de las veces, destruyendo la piel que los decoró y protegió durante siglos. Es muy significativa la crónica periodística sobre el final de la restauración de la parroquial de San Julián de Ororbía (1944) en la que se destacaba

que el templo "en primer lugar, ha sido despojado del revoque de cal y de pinturas que cubría la piedra, quedando ahora ésta al descubierto, con lo cual se realiza la fábrica estupenda de la iglesia, y ésta es más bella y más seria, y, desde luego mucho más artística".

En el caso del complejo catedralicio pamploñés, la petrofilia no llegó a imponerse como práctica sistemática, aunque contamos con algunos ejemplos. Entre 1890 y 1891 fueron picados los revestimientos históricos del refectorio. Los tendeles de sillares, una vez limpios, se subrayaron con juntas sobresalientes de cemento. Por fortuna, el hastial meridional, decorado con dos programas sucesivos de pinturas figuradas, quedó sin picar. Gracias a esa salvaguarda, motivada por la personalidad y prestancia del conjunto, nos ha llegado la imagen del gran mural del refectorio de Juan Oliver. Medio siglo después, se inician los trabajos de restauración de la Capilla de San Pedro de Roda. La memoria de la intervención de la Institución Príncipe de Viana (1946) señala que "se han picado todos los muros y bóvedas, que se encontraban cubiertas de recia capa de yeso". ¿Era sólo yeso o había algo más sobre esos muros y bóvedas del siglo XII? Lógicamente no lo podremos saber; esa información se ha perdido para siempre. No obstante, da la impresión de que bajo la

Claustro Catedral Pamplona

cal no se conservaba ningún conjunto pictórico figurativo, ya que si hubiera sido así, se hubiera detectado y salvaguardado. Pero, ¿cómo?

La tendencia en los años 40 del siglo pasado era que si se encontraban restos de pinturas murales de cierto interés, estos se arrancaban pasándolos a lienzo y restituyendo sus cualidades pictóricas con técnicas modernas. Se trata de la técnica del strappo. Con esta acción se conservaba la imagen del bien, aunque se perdía la mayor parte de su contenido histórico-artístico y contextual. Es como si nos quedara la foto de alguien, pero hubiéramos perdido su biografía. El bien deja de ser pintura mural, para convertirse en pintura sobre lienzo. Es transportable y se desvincula del lugar para el que fue concebido. A nivel hispano, fue una forma de hacer muy frecuente en el ámbito catalán del primer tercio del siglo XX.

Ese fue el destino que corrieron la mayor parte de las pinturas figurativas del claustro y del refectorio la catedral de Pamplona en los primeros años 40. La Institución Príncipe de Viana se propuso como objetivo de la actuación "evitar la pérdida de las pinturas", dado "su mal estado de conservación" y la amenaza de la humedad. Realmente, el más apreciado fue, ya entonces, el conjunto del has-

tial del refectorio. Según la memoria de 1943, "previas las autorizaciones necesarias, se procedió al arranque de las pinturas murales de nuestra Catedral, formadas por la gran composición que ocupaba el testero del refectorio antiguo catedralicio, hoy Capilla de San Francisco Javier; la pintura del árbol de Jessé en el Claustro, y decoración del sepulcro del Obispo Sancho de Asiáin en la misma dependencia". El arranque se realizó bajo la dirección de José Gudiol Ricart.

Hoy no se hubiera realizado una intervención como la descrita. Si atendemos a las recomendaciones de ICOMOS para la restauración de muros pintados (2003), "los arranques y traslados de pinturas murales son operaciones peligrosas, drásticas e irreversibles, que afectan seriamente a su composición física, así como a su estructura material y a sus valores estéticos. Por tanto, tales actuaciones sólo resultan justificables en casos extremos, cuando todas las opciones de aplicación de otro tratamiento *in situ* carecen de viabilidad. Si se presenta una de estas situaciones, es mejor que las decisiones relativas a los arranques y traslados sean tomadas por un equipo de profesionales, y no por la persona encargada del trabajo de conservación. Las pinturas arrancadas deberán ser repuestas en su emplazamiento original siempre que resulte posible".



Clavepanda Este.



Detalle de Gaspar. Epifanía de Perut.

Claustro Catedral Pamplona

Lógicamente no podemos juzgar la intervención de los años cuarenta del siglo pasado con los ojos de hoy. ¿Recuerdan aquello de que el patrimonio cultural es un constructo social? La idea entonces era mostrar las pinturas, junto a las del Palacio de Óriz o la capilla de la Virgen del Campanal de San Pedro de Olite "en el Museo de la Institución", "constituyendo el grupo más importante de pinturas medievales existentes en España". Tras ser restauradas, los lienzos resultantes integraron una exposición que se presentó en Madrid en 1947. Fue una muestra tanto del magnífico nivel del arte medieval navarro, como de la innovadora atención que la Corporación Foral Navarra, en lenguaje de la época, dedicaba al patrimonio de su comunidad.



Detalle vegetal. Puerta del Amparo.

Finalmente todas las pinturas arrancadas se integraron en la colección del Museo de Navarra, inaugurado en 1956. Allí es donde han estado expuestas desde entonces y donde podremos disfrutar de ellas una vez que finalice la nueva instalación de la sala Pamplona. Su contemplación en el museo se ve enriquecida por la presencia de otras pinturas muy significativas, que nos ayudan a comprender la evolución de la pintura medieval en el antiguo reino de Navarra. Conforman una magnífica sala donde podemos ver el Árbol de Jesé y el interior del arcosolio de la tumba de Sánchez de Asiáin, junto al mural del refectorio de Oliver o las pinturas del primer maestro de Artajona. Un verdadero lujo.

Muy diferente fue el tratamiento que recibieron los revestimientos pictóricos del templo catedral en la restauración interior realizada aproximadamente cincuenta años después de los arranques del claustro. Veamos cual es la historia y valor de su "piel". Tras decoraciones policromas medievales y tardomedievales concentradas en torno al presbiterio, las claves y los capiteles, su interior fue ya encajado avanzado el siglo XVI. Este recubrimiento

se renovó en 1773 con una nueva capa de cal de un tono claro con líneas oscuras imitando el despiece de los tendeles de los muros. Así llegó el interior hasta la restauración iniciada en 1992. Tras la retirada de esa capa de cal salió a la luz la primera decoración de la capilla mayor, coloraciones en algunos capiteles, y pintura mural en torno a las claves. La percepción del interior cambió notablemente. El valor de la pintura mural como "piel de la arquitectura" lo podemos calibrar a la vista de la capilla mayor de la catedral una vez restaurada. Muestra ocho monumentales ángeles pintados, seis tocando sus trompetas, mientras los dos de los extremos señalan libros. Durante la restauración se completaron y repintaron para clarificar y completar su definición, en una práctica ya considerada entonces "tal vez excesiva". Hay que tener en cuenta que estaban ocultos por el retablo mayor de la iglesia, retirado en los años cuarenta del siglo pasado. Entonces su estado debía ser ya muy malo, ya que se decide taparlos con cal. En algunas zonas estaban prácticamente perdidos.

Lo mismo sucedió con el gran cielo estrellado de la bóveda, repintado para obtener el efecto que todavía hoy conserva. La gran inscripción que circunda todo el presbiterio termina por clarificar el sentido del conjunto:

"GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS. LAUDAMUS TE, ADORAMUS TE, GLORIFICAMUS TE, GRATIAS AGIMUS TIBI PROPTER MAGNAM GLORIAM TUAM DOMINE DEUS, REX CAELESTIS DEUS PATER OMNIPOTENS, FILI UNIGENITI IESU CHRISTE DOMINE".

Imagen y mensaje sobre la piedra. Un lujo que nos acerca a las personas que construyeron la catedral y la vivieron durante generaciones, al menos, hasta que el alzado quedó oculto tras el gran retablo romanista. Y un documento histórico y artístico que nos permite comprender mejor la mentalidad de la época.

Para poder interpretar en su justa medida la colocación en el claustro de las reproducciones facsímiles del Árbol de Jesé, del interior del arcosolio del sepulcro de Sánchez de Asiáin y de la Historia de la Infancia de la Virgen era necesario hacer el largo viaje contextual que acabamos de realizar. Todavía nos queda la última estación, debemos dar un pasito más. Esta vez ya en el interior del claustro.

Desde el punto de vista artístico, el claustro de la catedral de Pamplona es un bien patri-

monial sumamente rico y significativo. Conoció el trabajo de artistas que trajeron a nuestra ciudad buena parte de las innovaciones y modas que definían los centros difusores del gótico europeo. Desde el punto de vista iconográfico es igualmente interesante, ya que conforma un riquísimo documento que ilustra los asuntos, ideas, preocupaciones y conocimientos que caracterizaban el pensamiento de las élites culturales pamplonesas, ilustrando con ellas buena parte de la vida cotidiana de la Edad Media. El contenido de claves, capiteles, portadas, sepulcros, paramentos y plementos de bóveda es un libro lleno de páginas que leer. El claustro de la catedral de Pamplona es un edificio parlante, y sus sonidos vienen las más de las veces, amplificadas por el color. ¿Qué sería el claustro sin color? Lógicamente, lo dominante es el color de la piedra, matérico, uniforme y cálido. Ese color "viene de fábrica". A simple vista captamos que en muchos lugares y elementos, de manera más o menos tímida, el color sirve para subrayar las formas, facilitando así la lectura de las historias, realzando los volúmenes de las figuras. La restauración recientemente finalizada no ha añadido color alguno a los previamente conservados; los ha consolidado, los ha limpiado, los ha reintegrado. Es necesario recordar que las orientaciones de ICOMOS (2003) insisten en que "no se debe repintar sobre el original.

Hoy los colores están más vivos. Y donde ya se habían perdido, al menos contamos con algunos datos que nos permiten hacernos una idea de cuál fue su presencia en el amplísimo margen que va de los últimos años del siglo XIII hasta hoy. Respecto al color, las claves concitan un especial protagonismo. Este hecho es general en todo el conjunto catedralicio. Encontramos claves pintadas en la iglesia catedral, en la capilla Barbazana y en el refectorio. Lo mismo sucede en las pandas claustrales. El repertorio total es impresionante. Y el color y los rótulos pintados terminan por aclarar cualquier duda.

También se han conservado las dos policromías sucesivas (una medieval y otra barroca) de la monumental y única puerta del Amparo. Los colores individualizan los personajes del tímpano, acentúan la profundidad de la escena, vivifican la vegetación y confieren un carácter singular a las bellísimas imágenes de la Virgen y su dosel central. ¿Recibieron policromía las otras tres portadas? Da la impresión de que no. En las juntas más recónditas no se han conservado restos de pintura. Estos aparecen, no obstante, en las bocas y los ojos de los personajes. Este hecho es espe-

cialmente patente en el tímpano de la puerta del Refectorio, con labios, ojos y cejas pintados en las caras de los niños. Con esos simples rasgos, las figuras adquieren vida. A la vista quedan las recreaciones virtuales de este efecto, por ejemplo, en la puerta Preciosa. Algo parecido se descubrió en el conjunto escultórico de la Epifanía de Perut. Unos intensos ojos azules impregnan de savia la escena. También se pintaron algunas de las arquivoltas vegetales que enmarcaban tramos de especial realce. Destaca, por ejemplo, la arquivolta con caras de greenman entre la hojarasca del lado norte. También se pintaron los arcosolios de los sepulcros. Se conservan las pinturas murales de los dos más monumentales.



*Detalle puerta Preciosa.
Recreación digital de los iris.*

En el ángulo NE, el sepulcro Garro muestra todavía restos interesantes de figuras en el paramento interior del arcosolio, con una colección magnífica de esculturas policromadas. En el lado contrario, el sepulcro de Sánchez de Asiáin conserva por fuera las capas originales de pintura, y por dentro, el facsímil fotográfico. Luego hablaremos más de él. Igualmente se policromaron los dos arcosolios más sencillos del lado sur. También llevan color las tracerías ciegas que enmarcan la puerta del Amparo, y los plementos de las bóvedas que cubren las reproducciones de la Infancia de la Virgen y del Árbol de Jesé.

¿SE PINTARON LOS CAPITELES?

¿Se pintaron los paramentos de cada tramo? Da la impresión de que no. Sólo se ha conservado pintura en la última escena del ciclo de Job, casi en el ángulo SE del claustro. Y la llevaba porque esta cara del capitel se integraba en la arquivolta, también pintada, que hacía de enmarque al ciclo de la Infancia. Como hemos comentado en cuanto a las portadas, en algunos capiteles (por ejemplo, caballos de la justa de la panda norte) quedan restos de los iris de los ojos. Quizá se

Claustro Catedral Pamplona

adoptara esta solución "vivificante", tal y como ya hemos referido en tímpanos y Epifanía. Por último, no se pintaron los paramentos más allá de los sepulcros y los ciclos e historias que vamos citando.

No creo que sea el momento de analizar estos ciclos pictóricos con detalle. Hay que tener en cuenta que lo que vemos en el claustro son reproducciones facsímiles, realizadas mediante fotografías impresas en papel-gel y adheridas a paramento sobre un lucido contemporáneo. Los originales están en el Museo de Navarra y, entiendo, que es allí donde debemos estudiarlos con profundidad. No obstante, es imprescindible conocer su contenido para ser capaces de relacionar el espacio para el que fueron realizados, y así valorar certeramente la aportación de su instalación en la última fase de la restauración del claustro.



*Sepulcro Sánchez de Asiáin.
Interior arcosolio.*

rencia para valorar cuál sería el estado de conservación de las demás pinturas. La iconografía del fondo del arcosolio ha sido reinterpretada recientemente por Clara Fernández-Ladreda. Mostraría como tema central la doble intercesión combinada de María y Cristo por el alma de los difuntos. La Virgen solicita la misericordia de Cristo mostrándole los pechos que lo amamantaron; Cristo hace lo mismo respecto a Dios Padre presentándole las llagas del Calvario. Esta compleja iconografía se considera inspirada en el *Speculum Humanae Salvationis*, texto de gran difusión en la Edad Media. Además vemos escenas del nacimiento de María y de su presentación ante los doctores. Sus arquitecturas ilusionistas y el tratamiento estilizado y naturalista de las figuras pueden situar su realización del original en los primeros años del último tercio del XIV.



Tímpano puerta Amparo.

El árbol de Jesé, con los colores blancos y claros ennegrecidos por la oxidación del blanco de plomo, sintetiza la genealogía de Cristo como rey de reyes, con los principales capítulos de la Encarnación de María y su llegada al mundo terrenal. Ambas propuestas van presididas por la Trinidad que traslada a imágenes la triple naturaleza divina. El mural ha perdido la parte donde aparecería Jesé tumbado como base del árbol del que penden los reyes de Israel, sus descendientes. El plemento superior conserva la pintura original de un cielo estrellado, relacionable tanto con mundo celestial como con el propio nacimiento de Cristo. El original se ha fechado en un momento avanzado del segundo tercio del siglo XIV.

Al otro lado de la puerta Preciosa nos encontramos con el magnífico sepulcro del obispo Sánchez de Asiáin. Lo conservado por fuera está muy perdido. Nos puede servir de refe-


Por último, junto al sepulcro, pero ya en la panda oriental, nos encontramos con la reproducción de la Infancia de María. Sus rasgos estilísticos nos remiten a la misma cronología que las pinturas anteriores. Se conservó, y en muy mal estado, aproximadamente la mitad del ciclo. Es de suponer que la mayor parte del muro mostrara partes del lucido con restos de las pinturas más deterioradas. Todo se perdió con el arranque. Curiosamente, durante la restauración del tramo se consolidó un fragmento del mural, descubierto tras la estación del viacrucis. Al estar oculto, se salvó del picado y limpieza general del muro. El conjunto viene a complementar el ciclo anterior, con escenas referidas a San Joaquín y Santa Ana, y, de nuevo, al nacimiento de la Virgen. Por encima, el plemento inmediato a las pinturas reproduce el cuartelado de Navarra y Evreux, armas usadas por la monarquía navarra a partir de 1328. Sin más datos documentales, la justificación más

Claustro Catedral Pamplona

fácil de la presencia de las armas reales en este lugar sería el patrocinio de la pintura por parte de la casa real. Es bien conocida su intensa devoción mariana; destaca su vinculación con el santuario de Ujué.

Tras esta somera y superficial descripción de los asuntos iconográficos de las tres reproducciones facsímiles constatamos que la presencia mariana es denominador común. Enriquecen la ya de por sí riquísima iconografía de las cuatro grandes portadas esculpidas. La más antigua, la del Amparo nos muestra la Dormición de la Virgen y la ascensión de su alma al Cielo. La puerta Preciosa nos cuenta en sus registros los momentos previos a la Dormición, con la coronación de María en la parte superior. Las pinturas de la Infancia de María y del Sepulcro de Sánchez de Asiáin completarían la información visual de la vida y antecedentes del nacimiento de la Virgen. Todo es complementario. Con la instalación de las reproducciones podemos observar, explicar y entender in situ esta compleja relación. Podemos hacernos una idea del contexto general que dinamizó su ejecución y fundamentó su relato. El árbol de Jesé es la bisagra que une las historias hasta aquí señaladas con las puertas del Refectorio y el Arce-dianato. Allí vemos los últimos instantes de la vida de Cristo, con la entrada en Jerusalén, y el Calvario con la Resurrección. Como ya ha quedado señalado, el árbol nos muestra tanto la Encarnación de Cristo, otra vez con María en el centro, como su papel humano como rey de Israel y Dios en su sustancia trina.

En consecuencia, la colocación de reproducciones facsímiles de las pinturas descritas no es una acción arbitraria, ni ornamental. Y obviamente, tampoco supone la reinstalación en el claustro de las pinturas arrancadas hace casi ochenta años. No tiene como objetivo crear un buen efecto. Ni potenciar posibles visitas turísticas. Aunque tenga algo de todo eso. En 1940, el ángulo sureste del claustro de la catedral de Pamplona era uno de los espacios arquitectónicos más interesantes del gótico del siglo XIV. Si recostábamos nuestra espalda en el pilar angular por el lado de las tracerías contemplábamos en continuidad la encarnación de Cristo-Dios como rey de reyes, la Dormición de la Virgen, la doble intercesión de María y Cristo ante Dios y las escenas de las Historia del Nacimiento de María. Ochenta años después podremos seguir haciendo lo mismo.

Desde los primeros años del siglo XIV, el claustro de la catedral de Pamplona fue añadiendo capítulos de una narración sagrada y profana que muestra el erudito nivel intelectual de las élites navarras de la época. Alguno de esos capítulos se conservó labrado en piedra. Otros, más frágiles y muy maltratados por el tiempo, fueron desapareciendo. El claustro perdió parte de su piel, parte de su contenido iconográfico y literario. Con la introducción de las reproducciones de las pinturas murales ha recuperado ese legado narrativo, y ese testimonio documental de los temas y contenidos religiosos más valiosos para las élites navarras del siglo XIV. La tecnología más innovadora ha llevado de nuevo al claustro parte de su color perdido; ha reinstalado parte de su piel. Ahora toca disfrutarlo y contarlo. 

El autor es doctor en Historia del Arte y profesor de Instituto de Mendillorri.

Vista general reproducciones de facsímiles.



El sepulcro de Carlos III el Noble

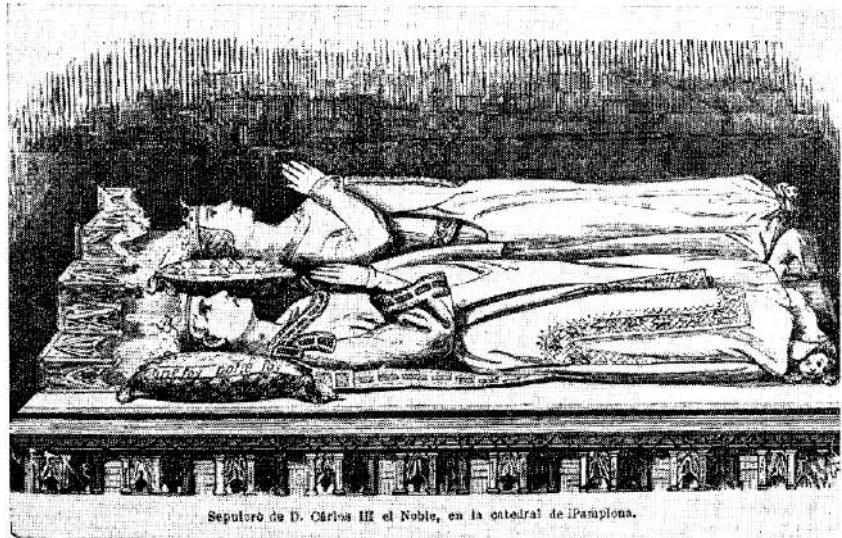
Por José Goñi Gaztambide

El magnífico mausoleo de Carlos III, que se conserva en la catedral de Pamplona, ha obtenido la unánime admiración no sólo de turistas, sino también de los historiadores del arte. Su autor es universalmente conocido: Janin Lome de Tournai. Tradicionalmente se le asigna el año 1416, como fecha de su labra.

Don José Ramón Castro, en su voluminoso estudio dedicado a la figura de Carlos III el Noble, no escatima elogios a esta joya del arte funerario; pero retrasa su composición y duda de su paternidad. Su razonamiento es claro. Hubo dos personajes diferentes: Janin Lome, escultor o tallador de imágenes y Johan Lome mazonero. El primero no intervino para nada en el mausoleo de alabastro; el segundo sí, pero sólo en obras de su oficio. «Estas —dice él— debieron de iniciarse después de la muerte de la reina, hacia 1420, año en el que trabaja en ella Johan Lome el mazonero; pero, repito, que el nombre de Janin Lome de Tournai desaparece de los documentos a partir de 1413». Incluso llega a suponer que la maravillosa tumba se realizaría en Francia, concretamente en Dijón, centro artístico excepcional, en el que sobresalía el arte funerario de un realismo insuperable.

De buen grado admitiríamos estas hipótesis del trabajo si no existieran, como existen, documentos claros y decisivos, que han escapado a la sagacidad del señor Castro. Esos documentos se encuentran en los Registros del Archivo General de Navarra.

Los más importantes, que en un principio creímos inéditos, se hallan en circulación hace más de ochenta años en una obra española bien accesible, y después han sido aireados repetidas veces. Emi-



Sepulcro de D. Carlos III el Noble, en la catedral de Pamplona.

le Bertaux, entre otros, los tomó como base de su estudio sobre el mausoleo de Carlos III, que publicó en 1908.

Las conclusiones que de ellos se desprenden son las siguientes. No hubo más que un Lome de Tournai que, cuando era joven, usaba el diminutivo Janin o algo parecido (la lectura Janin no es clara) y luego, a partir de su casamiento, se llamó Jehan o Johan. Contrajo matrimonio en 1415. Con motivo de su boda, Carlos III regaló a «Johan Lome, maestro de taillar et facer imágenes de piedra», dos tazas de plata que le costaron 22 florines de oro (Reg. 337, fol, 60).

Un año más tarde (1416) el rey Noble le encargó la construcción de su sepulcro.

Tres moros de Tudela fabricaron la herramienta destinada a la extracción de la piedra: siete cuñas, catorce falcas, dos palancas de hierro, tres azadas anchas, cuatro picos, cuatro azadas con sus picos y doce mangos de repuesto. Esta herramienta fue transportada a la villa de Sástago, en la provincia de Zaragoza y allí fue entregada «a

Johan Lome, maestro mazonero de facer imágenes de labastre, por rancar piedras de labastre con otros compaineros en el dicho lugar de Sástago por las obras et imágenes de las sepulturas del rey nuestro seynor et bien asi del rey su padre, a qui Dios perdone, que ha fecho o entiende facer por el dicho Johan Lome en la iglesia de Sancta María de Pomplona» (14 febrero 1416) (Reg. 344, fol. 15).

Cinco meses después obraban en los talleres de Lome 170 quintales de piedra de alabastro «para la sepultura del rey» (14 de julio) (fol. 35 y), traídas desde Sástago. No cabe la menor duda, Johan Lome era mazonero e imaginero a la vez. Carlos III le encargó las imágenes de su mausoleo y las del de su padre Carlos II. Las canteras de la villa aragonesa de Sástago suministraron el alabastro necesario en 1416. Así, pues, la soberbia tumba del rey Noble tiene una fecha y un autor indiscutible. En 1420 se abonaron a Johan Lome de Tournai cincuenta florines que se le debían «a causa de las obras et algunas expensas que por eil fueron fechas en la sepultura del seynor rey» (Reg. 350, fol. 58 y). Al

parecer, para entonces el mausoleo estaba terminado, salvo la inscripción.

Johan Lome continuó trabajando en los palacios reales de Tafalla y de Olite. En el reinado de doña Blanca, sucesora de Carlos III, dirigió las obras de construcción de la actual catedral gótica de Pamplona en concepto de maestro mayor. Falleció en Viana a principios del mes de enero de 1449, dejando tras sí una luminosa estela de arte.

¿Esculpió también un mausoleo para Carlos II el Malo? Complicada contestación para hacerla en pocas líneas.

El 4 de agosto de 1755 se abrió por vez primera el sepulcro de Carlos III. Entonces se encontraba en el centro del coro de la catedral de Pamplona, aproximadamente en medio de la nave mayor. A pesar de que estaba protegido por una verja de hierro, los infantes habían causado en él serios desperfectos. Unas piezas de alabastro estaban rotas, otras fuera de su sitio y algunas faltaban. Además todas se habían oscurecido con la pátina del tiempo.

De la losa que formaba la cara que mira al altar mayor, se había desprendido un trozo, que dejó ver una pared de ladrillo. Se pensó en limpiar y restaurar todo el

mausoleo. A tal fin se quitó la reja que lo cubría. Apenas se desmontaron las piezas de alabastro sobrepuestas, se comprobó que la losa en cuestión estaba muy deteriorada. Se removió y quedó al descubierto la pared de ladrillo. La curiosidad movió a romper algunos ladrillos para ver lo que había dentro. El interior del panteón real era totalmente desconocido.

A la luz de una candela se divisó un hueco que llegaba hasta la mitad del sepulcro. El hueco estaba vacío; pero en su plano, que correspondía al del suelo del coro, se descubrió un orificio de forma cuadrangular. Creyéndose que por él podría entrar un hombre, se decidió quitar más ladrillos de la referida pared, de suerte que alguien penetrase en el interior de la tumba y averiguase hasta dónde llegaba la galería subterránea, pues se creía que al menos se extendería a todo el coro. Algunos, por lo que habían oído, suponían que abarcaría incluso la capilla mayor, y que todo el subsuelo del crucero y de la nave principal hasta los púlpitos era panteón de los antiguos reyes de Navarra. Nadie sabía ni había oído dónde estaba la puerta o abertura para introducir los cadáveres ni se encontraba señal alguna.

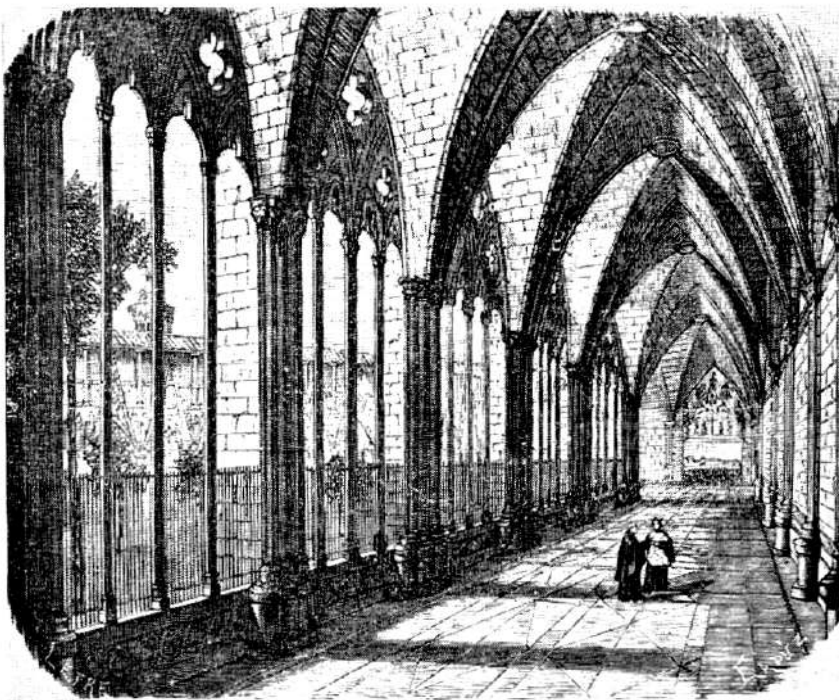
Entró primero un muchacho

albañil y pronto dio noticia de las escasas dimensiones de la galería. Luego, con una hacha, se pudo ver todo el interior, y así descendieron varias personas, atándolas con una cuerda para subir las por el mismo orificio. Por último, bajó el oficial Esteban de Múzquiz, que trazó el plano adjunto y tomó las medidas para dejar memoria a los venideros.

Porque cuando la reina Mariana de Neuburg, viuda de Carlos II, contrajo una indisposición a su paso por Pamplona, se temió que falleciese aquí. Con tal motivo fue preciso discutir dónde estaría la puerta del mausoleo y nadie daba con ella, de suerte que si la reina se hubiese muerto, se habrían realizado diversas perforaciones en la catedral con un resultado negativo, ya que la entrada había sido cerrada y oculta en el siglo XVI al construirse las gradas de acceso al coro.

En el interior del panteón se encontraron tres cajas de madera. En dos de ellas se conservaban los esqueletos de sendos cadáveres, y en la tercera, cuatro calaveras y diferentes huesos. La noticia se divulgó rápidamente por la ciudad y abundaron los comentarios en sentido diverso. Unos creyeron ver no sé qué ocultas intenciones en la apertura del panteón. Otros interpretaron el hecho como un desacato, puesto que no se había pedido permiso al rey. De hecho, sea por curiosidad o de misterio, algunos de los oidores de Comptos se llegaron a la Santa Iglesia. Para cortar las murmuraciones, se cerró pronto el boquete y se renovó la pared de ladrillo. Después se limpiaron las piezas de alabastro y se colocaron en su sitio, con la diferencia de que, en lo antiguo, las estatuas de dos cardenales, dos obispos y dos canónigos, que estaban en la cabecera del sepulcro, ahora se colocaron a los pies de los reyes. Como las piezas nuevas eran de inferior calidad, se pusieron hacia el atril del coro, mirando a la fachada de la catedral, donde se notaban menos.

Por dentro del suelo del panteón se hallaba enlosado. Sus paredes y cubierta en forma de bóveda de medio cañón eran de piedra de sillería. En medio había un orificio de 15 por 23 onzas, que correspon-

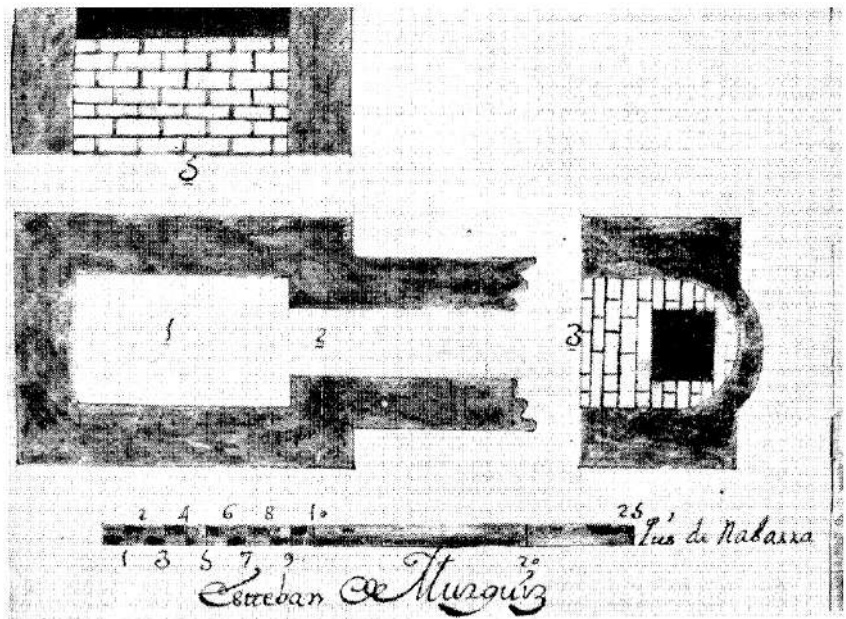


Interior del claustro de la catedral de Pamplona.

Del Archivo de Pregón

día debajo de las estatuas y tumba. Además de las paredes de piedra, que sostenían interiormente la bóveda, había otras cuatro paredes de ladrillo entero, que abarcaban todo el perímetro del sepulcro. Exteriormente cada una de las caras del sepulcro estaba cubierta con una losa de piedra arenisca. «A estas losas se conoce que en lo antiguo se les dio color negro»; a ellas se hallaban unidos con sus hierritos los varios adornos y estatuas que embellecen el sepulcro por los cuatro lados.

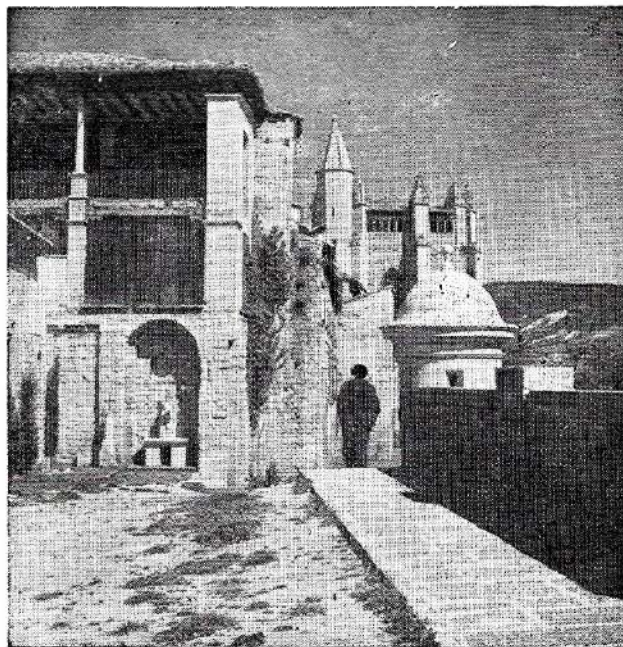
Sobre las paredes de ladrillo descansan dos losas grandes que cubren todo el sepulcro y tienen sus labios labrados y dorados; en ellos se continúa el epitafio de Carlos III, que empieza en la piedra que sirve de solio a su real corona y sigue rodeando todo el sepulcro, a diferencia del de su esposa, que comienza y acaba en la piedra que hace de dosel. Sobre canbas losas negras descansan y están fijadas las dos estatuas de los reyes.



En las adjuntas figuras se hallan dibujadas la planta del sepulcro (n.º 1); la galería que conduce al mismo (n.º 2), cuya entrada, señalada con una línea punteada, quedó obstruida con la construcción de las gradas de acceso al coro; el perfil correspondiente a la

entrada del panteón (n.º 3); el orificio de acceso al sepulcro, cerrado con una losa arenisca, provista de un aldabón de hierro (n.º 4) y, finalmente, el perfil del costado derecho según se mira a la fachada de la catedral.

J. G. G.



Paseo de Ronda con la trasera de la Catedral por el lado carazol de los canónigos, donde antiguamente paseaban algunos su soledad o elucubraciones peripatéticas.

Este artículo, del Archivo de Pregón, fue publicado en la Revista Pregón, número 101, editada en el otoño de 1969.

CAMPANA GABRIELA. TRES HITOS EN SU HISTORIA

Miguel Ángel BRETOS
mbretosn@hotmail.com

“ La campana Gabriela de la Catedral de Pamplona cumple quinientos años. Fue fundida el 28 de julio de 1519. Se desconoce el nombre del maestro campanero. En cualquier caso es una auténtica obra de arte, no sólo por sus artísticos bajo-relieves góticos, también por sus inusuales dimensiones. Es, después de la famosa campana María catedralicia de 1584, la mayor en uso de toda la geografía nacional, la segunda campana más grande de Pamplona y una de las mayores entre las campanas góticas hispanas. Todas las campanas tienen un nombre que está bien visible en una de las cuerdas de su cuerpo. La nuestra se llama Gabriela por el texto del Evangelio de San Lucas, refiriéndose al pasaje de la Anunciación del ángel Gabriel a María”

(Jesús Pomares Esparza.)

En el año 2019 se homenajeó en tres ocasiones a esta campana gótica de la Catedral con motivo de su 500 aniversario; el siete de julio en el Momentico con música de la Pamplonesa en el año de su primer centenario, el día de su onomástica, y dentro del festival Flamenco On Fire celebrado en verano.

En 2001 al amparo de la asociación de Amigos de la Catedral se creó un grupo de personas interesadas en recuperar los toques manuales de las campanas de la catedral, reducidos en 1979 tras la electrificación de



Detalle obtenido en Exposición del arcedianato. Catedral de Pamplona (2010-2011).

alguna de las campanas, según tendencia de la época, una vez jubilada en 1978 Petra Diez Reguero, viuda de Pedro Zozaya Nuin, los dos últimos campaneros con vivienda en la fachada catedralicia.

FACHADA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.

Los nombres de las campanas, para que los interesados las conozcan, condición necesaria para quererlas, junto al año de fundición y autor, según su posición antes de la restauración, son las siguientes. En la torre Norte; Gabriela (1519, autor anónimo), la del Reloj (1576, anónimo), la gran campana María (1584, Pedro de Villanueva) y la de los Cuartos (1592, anónimo). En la torre Sur; la de las Nueve (1609, Juan de Villanueva), la de san Juan Bautista o “Juana” (1792, Joseph Marcout), la de las Oraciones (1802, Bernardo Mendoza), y las más pequeñas que ocupan los vanos de los chaflanes; Cimbaililla (1609, Juan de Villanueva), la de Plata (1792, Joseph Marcout), la de Párvulos (1792, Joseph Marcout) y Santa Bárbara o de Tormentas, también llamada Címbala (1836, anónimo).

Hay que sumar a éstas la Carraca restaurada en 2003 por Amigos de la Catedral. Y aunque no es una campana, hay que añadir una sirena, la de la Guerra Civil, que tras la restauración de la fachada reapareció remozada para su conservación. Comparte campanario con las de la torre Norte, junto a la balaustrada de la tarima desde la que se tañe la campana María, aprovechando la caja de resonancia que ésta y el campanario le proporcionaban.

SOBRE LA FECHA DE ROTURA DE LA CAMPANA GABRIELA.

“Teniendo en cuenta el uso frecuente que de ellas se hacía en nuestras iglesias, al menos en tiempos pasados, nada tiene de extraño que a menudo sufrieran grave quebranto, agrietándose el metal y quedando inservibles para llevar a cabo su sonora misión. En tal caso era preciso reponerlas, re-

fundiéndolas de nuevo". (Isidoro Ursua. Las Campanas de la Catedral de Pamplona. Cuaderno Nº 3, Ed. Capilla de Música, 1984). En esta misma publicación se afirma que la Gabriela, "se halla herida de muerte".

Fue preparando una conferencia sobre relojes de sol de Pamplona, en 2003 en la catedral, con Piers Nicholson de British Sundial Society, cuando empecé a leer sobre el tema, y sin darme cuenta comenzó una afición gracias a la cual, pude encontrar en marzo de 2007 el reloj de sol testigo de Pamplona, necesario para la puesta en hora del reloj decano de Pamplona, el de San Cernin, que proporcionó durante muchísimos años a la ciudad su hora oficial. Y como para su diseño hay que calcular una meridiana, a cuyo paso el sol en su movimiento aparente determina el mediodía, resultó, por ende, el meridiano local de Pamplona.

Para documentar el hallazgo entrevisté a Antonio Urruela Azpíroz, último mecánico relojero que lo mantuvo en funcionamiento, y me transmitió lo que a él el dueño de relojería Ajarnaute. La Gabriela se debió agrietar la noche de fin de siglo, la del XIX al XX (1900 a 1901) durante la cual sonaron las campanas de la Catedral en una celebración que duró hasta las cuatro de la madrugada. "Ahí es cuando se rajó la de abajo, la que está junto a la María. Primero se tocaba ésta, luego la María y luego se hacía repiquetear la primera". En "Pamplona estrena siglo" de José Joaquín Arazuri, 1970, se refleja dicha celebración en la Catedral. Así que desde entonces la Gabriela se queda afónica, con la voz quebrada, cosa que comprobamos en su torre en 2007 junto al maestro de Capilla A. Sagaseta, cuando intentamos comprobar la afinación de todas ellas para incluirla en la publicación anual de Amigos de la Catedral. Y por rotura de la Gabriela, según la Memoria de Restauración, se utiliza la campana de Oraciones para las señales diarias: toque de oración por la mañana, a mediodía y por la noche.

LA GABRIELA EN NÖRDLINGEN

"Campana cascada, nunca sana" trae Lope de Vega en "La Dorotea"; es decir, "la voz, el bronce resquebrajado no vuelve al son original por mucho que se repare", cuenta Goiti en Diario de Navarra en 1984. Pues bien, superada la tendencia y reticencia de estos dos adagios, la campana Gabriela se reparó. Para ello la Gabriela, que desde 1519 a 2009 tan solo se había movido los metros de distancia que separaban la fachada románica

de la nueva neoclásica, se fue de viaje en noviembre de 2009 hasta Nördlingen, Alemania, de donde regresó una vez soldada su grieta en febrero de 2010.

"La empresa Lachenmeyer actúa desde hace unos 80 años en Alemania, y tuvo su origen en la gran cantidad de campanas rotas existentes tras la I Guerra Mundial, así como las limitaciones económicas del momento, que impedían refundirlas y hacer otras nuevas. La tecnología que aplica Lachenmeyer consiste en el calentamiento global, a más de 400° centígrados y la soldadura mediante soplete aportando material de la misma composición del bronce original. Tras la soldadura se deja enfriar, de manera muy paulatina, reconstruyendo así la estructura del conjunto y recuperando por tanto su capacidad sonora". Después la Gabriela se desplazó a los talleres de la empresa de restauración en Massanassa (Comunitat Valenciana), donde se limpió por dentro y por fuera para recuperar la sonoridad original. Esta limpieza era imprescindible tras la soldadura. Y se le hizo un yugo nuevo de madera adecuado a su tamaño, tomando como modelo el de la de Oraciones de la catedral de Pamplona, con los herrajes también nuevos y adecuados al baneo automático o manual de la



Detalle de la soldadura de la Gabriela.
Fotografía: MAB.

campana. Francesc Llop i Bayó, encargado de la Memoria de Restauración aclaraba en una entrevista: "Las campanas se escucharán más, pero sobre todo mejor, porque el paso del tiempo, el clima y las aves habían mermado un 30% la calidad de su sonido". La fotografía, cortesía de Amigos de la Catedral de Pamplona realizada en 2007 por Larrión & Pimoulier, resulta hoy un interesante testimonio del estado en que se encontraba antes de su restauración, en su ubicación en la torre Norte, al pie de la escalera que conduce a la campana María, tal como describía Urruela. Tras la restauración, la Gabriela quedó preparada para el bandeo.



Fotografía: MAB, 30 de Diciembre de 2010. Exposición del arcedianato.

GABRIELA, CAMPANA DE BANDEO.

Superada con éxito la fase de soldadura, llega el cambio de ubicación y pasa de estar en una posición prácticamente fija, porque la tarima desde la que se toca la María se lo impedía, a engrosar la lista de campanas de volteo en la torre Sur. Según conferencia de Juan José Martinena a finales de 2019, en la fachada románica la torre norte era la de las campanas y la sur servía de prisión. Así que la campana Gabriela, la campana María y la de las Nueve, además de las del Reloj, la de

los Cuartos, y la Cimbalilla, debieron compartir campanario.

Jesús Arraiza, en Catedral de Pamplona -la otra historia, 1998, habla de "empinar" dos campanas: la de la Ración y la de Prima, pero no está datada la cita. Haciendo un recuento de las que tenemos ahora y las que pudo haber, cabe la duda de si una de las mencionadas pudiera referirse a la Gabriela. José Goñi Gaztambide, canónigo archivero de la Seo de Pamplona la sitúa entre 1550 y 1590, y más cerca de la primera que de la segunda fecha. "En las otras fiestas de quatro capas..., se lleve en peso empinadas solamente la campana de la Ración y la de la Prima..." "Empero, en las fiestas de quatro capas siguientes ay esta solenidad, y las fiestas son éstas; San Juan Bautista, San Pedro, ... San Fermín y Sancta Catalina, que en éstas se tañen la Grabiela con las otras dos sobredichas de Prima y de la Ración".

Este último párrafo aclara la duda: se trata de tres campanas diferentes, y en todo ese apéndice encontrado por Gaztambide, solo habla de empinar las campanas de Prima y Ración. Quizás el equipo de restauradores, a tenor de la sujeción que tendría el yugo a las asas de la Gabriela, y a que probablemente tendría su eje sobre cojinetes o bujes de la época sobre los que girar, pudo deducir que la Gabriela, "la mayor campana de perfil normal de volteo de todas las Catedrales de España", (Llop, memoria de restauración) podía bandear. Pero de momento no nos consta que se utilizara de esa forma.

De todas formas, no debió estar muy claro al principio si el bandeo se haría de forma automática o manual, porque desde el 10 de febrero de 2011 fecha en que se suben las campanas a la torre Sur, -nueva ubicación de la Gabriela siguiendo un criterio acústico, desplazando a la de las Oraciones al vano posterior que estaba libre-, todas ellas aparecen con un volante de transmisión para su accionamiento automático. Probablemente la presencia de un grupo de campaneros en auge, ayudó a valorar al Cabildo Catedral y a los responsables de la restauración, la posibilidad de que todas estas campanas grandes, se bandearan de forma manual siguiendo el calendario que determina la gallofa de la Catedral de Pamplona. Pero en el caso de la Gabriela, diámetro 167cm, altura del vaso 135cm, y 2697Kg, parece que este criterio se mantuvo en duda, ya que es la única que lo mantiene en solitario al menos hasta el 28 de abril, en que hago la fotografía que acompaña este artículo.



Campaneros de la Catedral empinando la Gabriela, 28 de julio de 2019. Fotografía: MAB.

La campana del Reloj muy parecida en dimensiones, pasa al vano que ocupaba la Gabriela, dejando a la vista la campana María y a sus campaneros cuando la tañen, para lo cual emplean dos maromas, que la convierten como suele bromear Urtasun, uno de sus tañedores, en un instrumento de cuerda. Y de las campanas pequeñas, la de Plata y la de Párvulos, vuelven a Pamplona con yugo de madera. A fecha de hoy la única campana de la Catedral con motor para bandeo automático, es la de Santa Bárbara o de Tormentas.



*Detalle del yugo y asas de la Gabriela.
Fotografía: MAB.*

EMPINAR, BANDEAR, VOLTEAR.

Trataremos ahora acerca de la voz que se utiliza en Navarra para hacer sonar las campanas. El término "empinar", para después dejarla caer, queda claro que data del siglo XVI, y con respecto a bandear o voltear, recurrimos al Vocabulario Navarro de Iribarren, cuya primera edición se remonta a 1952. "Bandear: Echar a bando o voltear las campanas". Es verbo típico de Navarra. Aunque Llop aclara en la documentación del curso impartido en 2011 a los campaneros de la Catedral, que el término bandear se utiliza en toda la Ribera del Ebro.

LA FECHA CORRECTA DE SU FUNDICIÓN.

En la torre Norte era imposible empinar la Gabriela para poder ver su epigrafía completa, porque el lado de la fecha, contrario al de la grieta, junto al bajo relieve de uno de los dos calvarios de su parte media, quedaba igual que ahora, hacia fuera del campanario. Cosa que hoy, en su nueva ubicación, una vez boca arriba se puede comprobar. Así que, celebrado el 7 de julio en el "Momentico" el primer homenaje a la Gabriela, al compás de La Pamplonesa y los Gigantes bailando, y a pocos días de la supuesta fecha de su aniver-



*Campana Gabriela sobre el reloj de sol declinante, con un volante de transmisión.
Fotografía: MAB*

sario, los campaneros de la catedral se percatan de que en la epigrafía tercio de la campana, “entremezclando el francés y el romance con los números romanos” (Isidoro Ursua), la fecha resulta inequívoca “lan mil ccccc et xix et le xxviii iour du mois de iulio”, esto es; “Año mil quinientos y diecinueve y el día veintiocho del mes de julio”.

GABRIELA, CRÓNICA DE SU 500 CUMPLEAÑOS.

El domingo 28 de julio de 2019, veinte minutos antes de las doce, una vez desconectado el mecanismo del mazo eléctrico del Ángelus, con ayuda de una pértiga Tomás Bendoiro liberó el cierre del yugo que evita que esta se pueda mecer como un esquilón los días de viento. Con un par de dobles cabos sujetos por dos anillas al extremo más alto del yugo, cuatro campaneros con ayuda de otros tantos brazos, tirando hacia el interior del campanario, empinaron la Gabriela. Con tres toques de la Cimbalilla quince minutos antes de las doce, el “puntador” Javier Mangado situado en el centro del campanario amarradas las cuerdas de los badajos de las campanas Juana y la de las Nueve, realizó un toque de boleras en recuerdo de Jesús Pomares

promotor de este grupo campaneril, fallecido 26 días antes, quien según explicó en su día; Tiene un rango intermedio entre los toques de diario –de feria- y el de la campana María. La expresión hace referencia al canto y baile de las boleras o seguidillas, tan del gusto de los siglos XVIII y XIX. Y tras escuchar la Campana de los Cuartos y la de Reloj de la vecina torre, dando las doce del mediodía, y tres nuevos toques de Cimbalilla, la campana Gabriela –liberado el anclaje inferior que la sujeta empinada- con ayuda de los campaneros de la Catedral, se dejó caer en dirección hacia el atrio.

Conforme iba cogiendo velocidad de giro, todos los campaneros de cuatro en cuatro, bandearon la campana Gabriela por su 500 cumpleaños, dándole impulso desde las manetas roscadas a los vástagos externos que sujetan el yugo y tirando de estos hacía adentro. Con tres toques de la Cimbalilla, cuyo último toque hizo una jovencita de su mismo nombre, se dio por terminado el bandeo. Con la campana boca arriba, y enganchados los cabos del yugo, se dejó caer a su posición de descanso, y se rezó el Ángelus, a cuyas tres invocaciones asintió la Gabriela con un re bemol 3 -accionado el badajo con una cuerda tensada al centro del recinto-, mientras respondían los asistentes. Nueve toques más durante la oración, y un último toque al terminar el Ángelus. A falta de tarta y velas que serían muchas, Arantza Zozaya le puso unas flores junto a la rama de olivo que preside este campanario y acompaña especialmente a la campana de Tormentas en eso de ahuyentarlas. Y con una foto de grupo arriba y otra en el atrio, terminó la jornada con una comida en un conocido establecimiento de la calle Lindachiquía.

EL AUTOR DE LA CAMPANA.


Entre las obligaciones que por razón de su cargo, competían al Canónigo Tesorero, se hallaban el cuidado y atención de las campanas, “con obligación de adreçar y fundir las que hay siempre que fuere necesario y azer otras de nuevo siendo necesarias...”, así lo expresan desde el siglo XVI diversos documentos catedralicios. Concretamente en el libro de rentas de la Tesorería, se recuerda en 1511, esta obligación del titular, advirtiendo que poco antes se había construido la “campana mayor que hay en la Iglesia y que queda por hacerse otra de la misma magnitud”. “Dado que en 1519 se construye la Gabriela, cuyas proporciones son bastante considerables, acaso sea ésta la que ocho años



Campaneros de la catedral junto a la Campana Gabriela en la torre norte, 2007.

Fotografía: © Amigos Catedral Pamplona - Larión&Pimoulier

antes quedaba por hacer. Los acontecimientos políticos y las vicisitudes eclesiásticas de aquellos años, pudieron suponer una rémora al cumplimiento de los planes establecidos por el cabildo". En cuanto al maestro o artífice de la campana, en 1519, "la Diócesis de Pamplona, estaba gobernada en administración por el cardenal Amaneo de Labrit natural francés, hermano del Rey D. Juan de Albret, y esta circunstancia pudo acaso propiciar el que algún maestro galo fuera encargado de la fundición, lo mismo que dos años

antes, en 1517, otro artífice de la misma nacionalidad, Guillermo de Ervenat había construido la verja del presbiterio en la Catedral". 

El autor fue socio fundador de la Asociación de Amigos de la Catedral de Pamplona.

En memoria de Jesús Pomares, Presidente de los Amigos de la Catedral de Pamplona.



APERTURA DEL PORTAL DE FRANCIA EN PAMPLONA

Francisco Javier GALÁN SORALUCE
galansoraluce@telefonica.net

El portal de Francia de la muralla de Pamplona, el único que se conserva original de la antigua muralla medieval de la capital navarra, tiene un puente levadizo equipado con los mecanismos de apertura. Este mecanismo está en funcionamiento y se utiliza para la entrada en la ciudad de los Reyes Magos de Oriente, cada cinco de enero. En este trabajo vamos a explicar el funcionamiento de apertura de dicho puente.

Está situado debajo y perpendicular de la muralla principal, en uno de los baluartes, como puede verse, desde fuera, en la foto 1.

En la foto 2 puede verse desde dentro, apreciándose la fuerte pendiente de la calzada entre ese portal y el más interior de la muralla principal.

de modo que cuando ésta gire en el sentido contrario a las agujas del reloj el contrapeso baja. La rueda principal, en la que está anclada la cadena del puente, lleva una acanaladura para otra cadena que se sujeta a unos salientes laterales, que sirve para hacer girar la rueda y manejar la apertura y el cierre.



Foto 1

Foto 2.

En la foto 3 se ve el conjunto del mecanismo de apertura. El tablero se levanta con dos cadenas que están ancladas en el extremo exterior del tablero, cada una pasa por un agujero del muro, que se ven en las fotos 1 y 2, y terminan ancladas en una rueda de modo que cuando ésta gire en el sentido contrario a las agujas del reloj la cadena se enrolla y el puente se abre. Las dos ruedas están unidas por un eje que las hace solidarias. En cada rueda hay otra, de forma espiral pero con el mismo centro, en el que está enrollada una cadena con un contrapeso que gira solidaria con la rueda de la cadena del puente



Foto 3.

Miscelánea

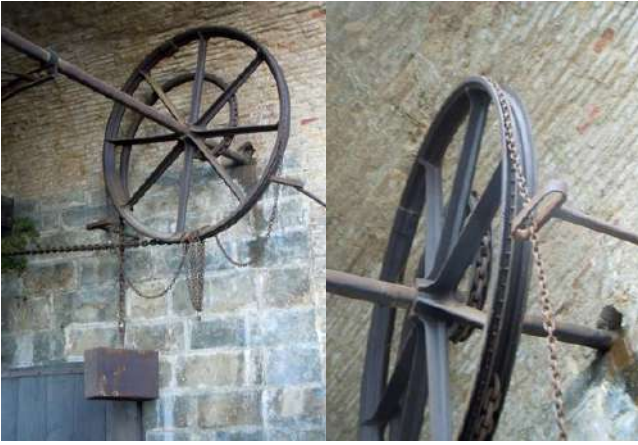


Foto 4

Foto 5

En la foto 4 se ve el detalle del mecanismo de apertura y en la foto cinco puede verse el detalle de las cadenas, las acanaladuras para las cadenas y las sujeciones.

En la foto 5 se ve el paso de las cadenas por la pared con una rueda para facilitar el deslizamiento.

En la foto 6 se ve como está la cadena de accionamiento subida para que no pueda hacerse girar la rueda y mover el puente.

En la foto 7 se ve el conjunto de una de las puertas y la entalladura en la que se poya el puente al abrirse. Las puertas tienen eje gorroneo.



Foto 7.

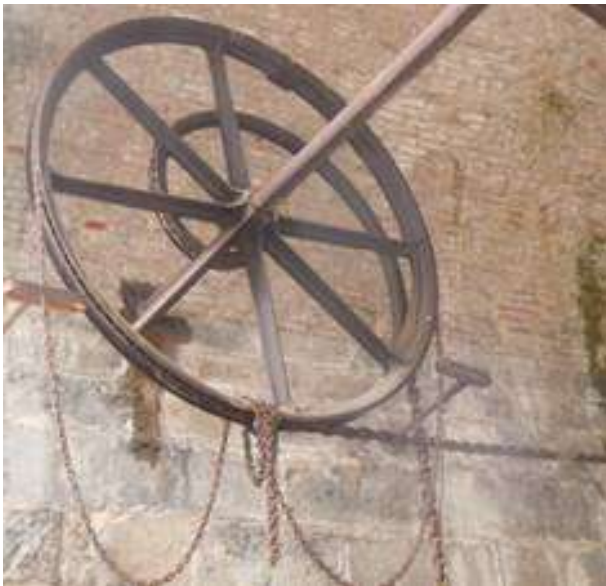


Foto 6.

Croquis del puente bajado y subiendo, véase la posición de la cadena del contrapeso.

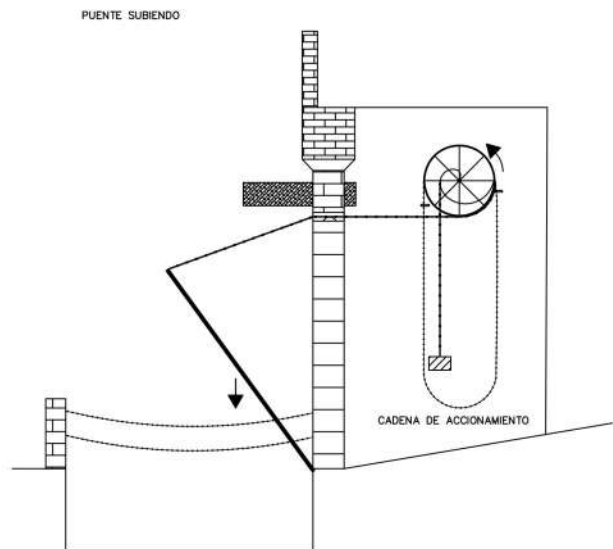
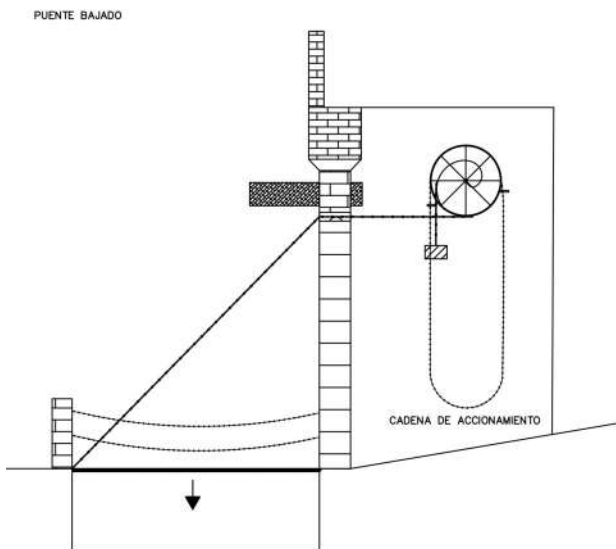




Foto 8.

En la foto 8 se ve el tablero del puente que termina en unos perfiles metálicos de refuerzo y con unas cadenas laterales para seguridad.

En la foto 9 se ve el eje de giro del puente, en la pared de la entrada y un pilar en el centro para reducir la luz del puente. También se aprecia que tiene perfiles metálicos laminados de refuerzo, que se ven en la foto.



Foto 9.




Foto 10.



Foto 11.

En la foto 10 se ve el contrapeso existente y en la foto 11 se ve el detalle del anclaje de la cadena al tablero.

Con respecto al puente hay que señalar el acierto del diseño de las ruedas de enrollamiento de las cadenas.

El 5 de enero la puerta está cerrada, el puente está levantado y puede verse desde el baluarte del Redín, apreciándose que hay muchos perfiles para mejorar el apoyo del tablero. El tablero llega hasta la altura de los agujeros de paso de las cadenas y queda algo por debajo de la clave del arco de la entrada. También puede verse la multitud de personas, sobre todo niños, que esperan la llegada de los viajeros. Ese día el puente está cerrado cuando llegan los Reyes Magos y se tiene la siguiente conversación entre los guardas de la puerta y los pajes de los Reyes. 



Así que diez minutos antes de las cinco de la tarde el Cabo de Guardia, Pablo Asiáin Sevilla, se preguntaba ante los allí congregados de quién eran las voces que escuchaba al otro lado del portal: "Las puertas de Pamplona están ya cerradas. Es demasiado tarde", les anunciaba.

"Es menester que nos permitáis entrar. Mis señores no son personas cualquiera. Tienen una misión que cumplir esta noche y no pueden esperar hasta mañana", contestó el heraldo desde el otro lado.

-¿Quiénes son y de dónde vienen?

-Son los Reyes Magos, y vienen a adorar al hijo de Dios, al Niño Jesús. Vienen a traer alegría, ilusión y felicidad a todos los niños de Pamplona, que les han escrito cientos, miles de cartas, pidiendo juguetes y otras mercedes.

-En ese caso Pamplona os da la bienvenida. ¡Guardias, bajad el puente!

Y por octavo año consecutivo el cortejo real aparecía tras la puerta e iniciaba su recorrido por el Casco Antiguo de Pamplona, ayer abarrotado de niños. El alcalde de la ciudad, Enrique Maya, dio la bienvenida a pajes y abanderados, y marchó luego corriendo al Ayuntamiento para recibir a Sus Majestades.



“VENTUREROS” Y MATADORES EN NAVARRA

Javier ÁLVAREZ CAPEROCHIPI
jalcapero@gmail.com

Es un hecho bien conocido, la existencia hace más de cinco siglos de ganaderías y toros bravos en Navarra especialmente en tierras de la Ribera. Hoy vamos a ocuparnos de un asunto menos conocido, de los primeros toreros, a los que llamaron “Ventureros”, que practicaban un toreo arriesgado acrobático y sin normas. Atención especial a Martincho “El Temerario” y al “Licenciado de Falces”, inmortalizados por Francisco de Goya en su Tauromaquia.

INTRODUCCIÓN.

Según algunos documentos contrastados, el primer festejo taurino en Navarra se celebró en 1385: al parecer el Rey Carlos II mandó traer a Pamplona dos diestros desde Zaragoza, uno moro y otro cristiano.

Entre los siglos XV-XVII aparecen esforzados toreros “Ventureros” (arriesgados, improvisadores) que practicaban una forma de toreo no reglamentado, a su aire, en cuadrillas de amigos o vecinos, que iban de pueblo en pueblo, intentando divertir al público con saltos, quiebras y otras cosas que se les ocurrían. Nacieron en el entorno de las ganaderías de la zona navarro-vasco-aragonesa-riojana, toreo preferentemente a pie y también matadores; jugueteaban con los astados haciendo temeridades, basaban su toreo en sus facultades físicas “toreo acrobático” y en el engaño a la embestida. Sabemos de los llamados “Ventureros”, por cartas de pagos de Ayuntamientos (de Pamplona, Tudela, Estella, Tafalla, Puente La Reina, Falces...), a favor de unos hombres, por ofrecer espectáculos taurinos; también por escritos de Del Campo, Busca, Viard, Iribarren, Baleztena, Napal...

En tiempos pasados llamaban “navarros” y también “norteños” a todos los ventureros y cuadrillas de Navarra y alrededores (aragoneses, riojanos y vascos), y lo hacían, porque los navarros fueron los primeros y más numerosos, además era donde más ganaderías y más festejos taurinos. Como se escribe en el tratado de Cossío: “Hablar de Navarra es hablar del origen del toreo a pie, una re-

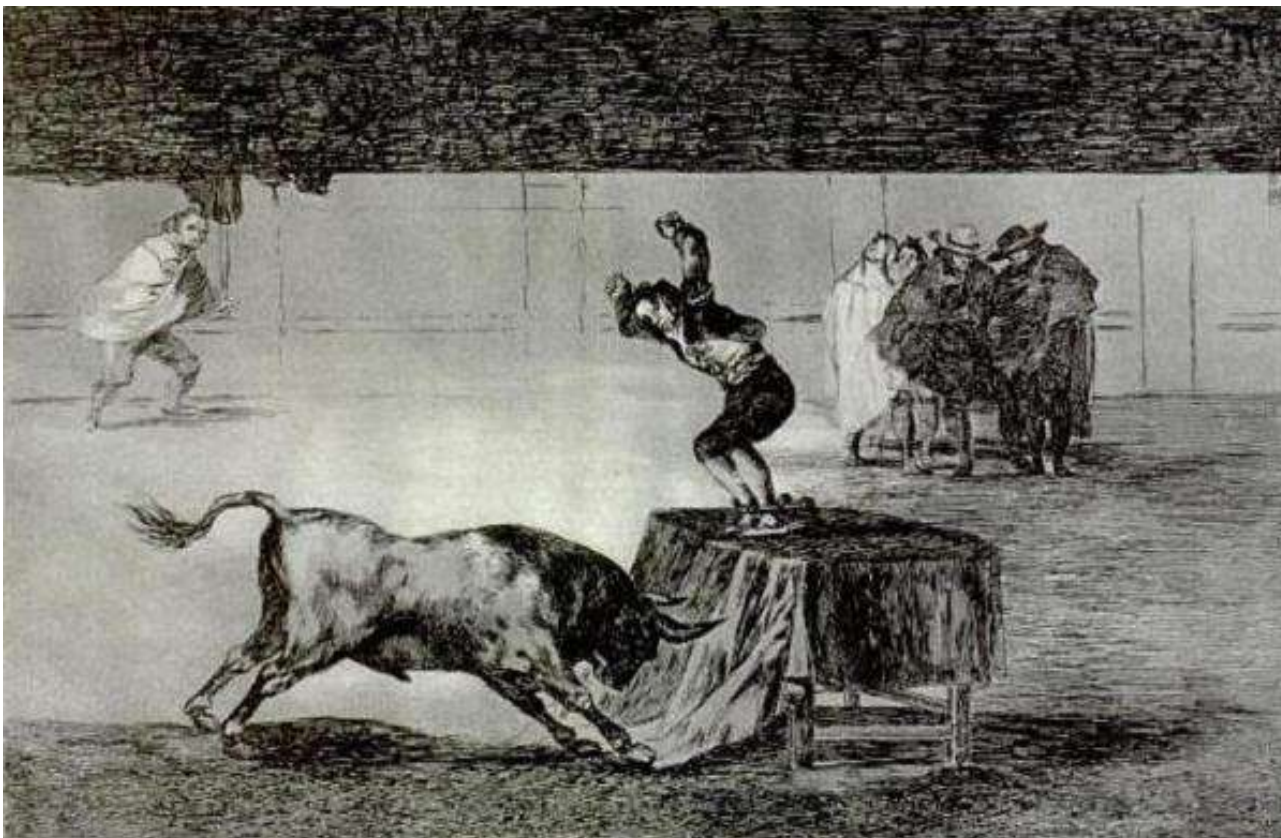


Banderillas de una en una.

gión donde se inventaron: los quiebras, la colocación de banderillas y la cuadrilla”.

LOS PRIMEROS “VENTUREROS” Y MATADORES

Es el momento de volver atrás y recordar las hazañas de los primeros “Ventureros” navarros; empezaremos por el supuestamente más antiguo, hacia el siglo XV: “el Bandolero Esquiroz” que antes de hacer temeridades con los toros en las plazas de los pueblos, asaltaba a las gentes en los caminos e incluso estuvo acusado de matar por celos a un mozo de Olite; se trataba de un personaje singular que tras dejar esas actividades, se dedicó a actuar en festejos populares con una cuadrilla de contrabandistas que había reclutado. Digamos para aclarar, que en los principios, los “ventureros” eran gentes de procedencia humilde, considerados malas gentes y diestros de bronca y juerga, que no estaban previamente contratados y que cobraban según



Salto de Martincho en la Plaza de Madrid.

el éxito de su actuación, asunto que iría poco a poco organizándose.

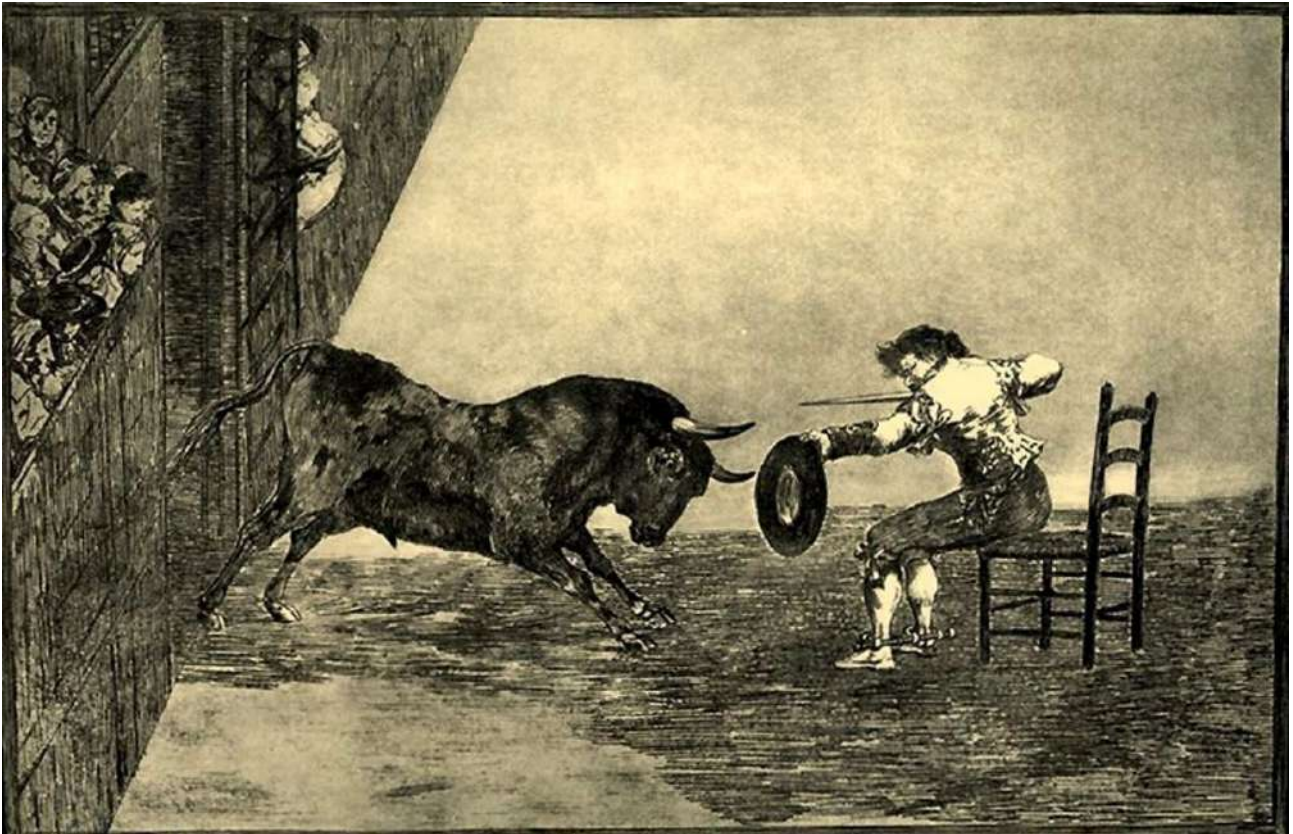
En las cuadrillas de los toreros, iba algunas veces el "Matatoros profesional", un individuo que llevaba para distinguirse una banda ancha de colores y colaboraba con el "Venturero" en la muerte del animal, cuando este había alcanzado una peligrosidad extrema, a base de "espazados o lanzadas". Ventureros y matatoros, no eran figuras del toreo como los actuales, eran gente del pueblo, se jugaban la vida todos los días por una miseria; eran unas épocas en que se calculaban 200 muertos al año por cogidas en los festejos taurinos de la península, entre otras razones, porque en aquellos tiempos no existían enfermeras en las plazas y tenían que recurrir a ungüentos y emplastos aplicados por miembros de su cuadrillas.

En los albores del siglo XVI los ventureros ya habían dejado atrás su fama de gentes brocas y comenzaban a ser contratados de manera oficial. Nos han llegado noticias de Juan de Arana natural de Tudela (1680-1710) capaz de burlar a los toros feroces, pero que falleció por las cornadas de un buey manso, - "Dios nos libre de un buen manso" recogería más tarde el refranero español. También de Jaime Aramburu "El Judío" de Estella, que gustaba merendar encima del dorso del toro,

hasta que uno de ellos lo mató en Valencia de una cornada. Mención especial a José Leguregui "El Pamplonés" que actuó con gran éxito en la inauguración de la Plaza de toros, sita en la Calle Alcalá de Madrid, el año 1749.

Añadiremos también a esta pequeña lista de toreros a Francisco Milagros y Agustín Yanguas ambos de Tudela, a los estellese Juan Santander y Juan de Mauleón, a Babil Locén de Olite, Juan Labayen de Sangüesa, Joaquín Lapuya de Peralta, Damianillo de Nájera y muchos más, que no tuvieron la fortuna de ser citados en ninguna crónica.

El pintor y dibujante Francisco de Goya y Lucientes, que había sido novillero en alguna época de su juventud, se relacionaba preferentemente con los toreros de mayor nombradía y firmaba como "Francisco el de los toros", también le interesaban los inventores de suertes y saltos nuevos. El genio del dibujo y la pintura, ya en la vejez, compuso su famosa Tauromaquia, con una serie de más de 40 dibujos y aguafuertes, en donde se representaban las escenas y las figuras de la época. Se podría hablar de los modelos navarro-aragoneses de su tauromaquia, aunque cabría especular, si la fama de los toreros dependía de sus habilidades o de los pinceles del genio. Destacaremos:



Temeridad de Martincho en la Plaza de Madrid.

“Martincho, el temerario”, Francisco Martínez, fue una figura principal y legendaria del toreo del siglo XVII, pionero también en saltos y quiebros con y sin muleta. De origen discutido, para unos de cuna aragonesa, Ejea de los Caballeros (Farasdues), para Del Campo, de Tudela y de padre navarro. Hombre de fuerte constitución, que había trabajado de joven como pastor en una ganadería de Tudela, donde se acostumbró a pastorear a pie por montes y sotos a vacadas bravas y hacer sus primeras temeridades y habilidades.

En alguna enciclopedia moderna, aparece Martincho, como Martín Barcaiztegui natural de Oyarzun. Es también posible que hayan existido dos “Martinchos” consecutivos, con alguna relación familiar, siendo el primero, el más interesante. Martincho I, fue una figura del toreo de a pie y con la capa, cabeza de cartel con su cuadrilla de banderilleros y capeadores navarros, en ferias como Madrid y Pamplona, donde actuó en 28 ocasiones, también tuvo tardes de gloria en Zaragoza, en la corrida homenaje al rey Carlos III y en la inauguración de la Plaza de Toros de Pignatelli en 1764.

Era matador, saltador e inventor. Su espectáculo más celebrado era: “el salto de Martincho sobre el testuz”. Realizaba el salto, esperando al toro encima de una mesa, que tenía un capote por delante. Al embestir el

toro al capote y humillar, era el momento que aprovechaba Martincho para saltar hasta pasar los cuartos traseros del toro; además, solía llevar los pies atados con grilletes, o sujetos con una boina; un salto que no ha muerto, pues todavía se ve realizar en algún espectáculo, por alguno de sus imitadores. Sabemos también que Martincho fue pionero en poner banderillas al quiebro, que algunas veces entraba a matar recibiendo y sentado en una silla; posiblemente fue el inventor del toreo de capa por “navarras”, parecido a la verónica pero girando en sentido contrario a la investidura del toro.

Su salto fue inmortalizado por Francisco de Goya “La locura de Martincho” y por los relatos de Leandro Fernández de Moratín, que menciona “la actuación insigne del célebre Martincho”. A pesar de su temeridad fue un matador al que respetaron bastante los toros pues estuvo actuando muchos años y se retiró cuando sus facultades no le permitían hacer sus locuras. Murió en Ejea de los Caballeros en 1772.

“EL Licenciado de Falces”. Bernardo Alcalde Merino “El Diestrísimo Estudiante de Falces”, “el torero de la emoción”, nacido en Falces-Navarra en 1709, de familia noble y acomodada, al parecer descendiente de quien fue algún tiempo Virrey del Perú.

Cuentan que era torero poderoso y valiente,

Miscelánea

diestro en cuarteos, quiebrros y adornos; muy hábil con los rehiletes, fue el primero que puso banderillas a dos manos; ejecutaba asimismo difíciles y primorosas suertes con la capa y también realizaba a veces el salto de Martincho, con la variante de apoyar el pie derecho en el testuz para tomar impulso y saltar hasta atrás; sus actuaciones estaban llenas de emociones y peligros; seguramente no fue muy hábil con la espada, pues no era una suerte ni reconocida ni del todo implantada, era un recurso necesario. Al parecer, "El Licenciado" tuvo alguna cogida peligrosa, pero milagrosamente salía airoso de todas las cornadas.

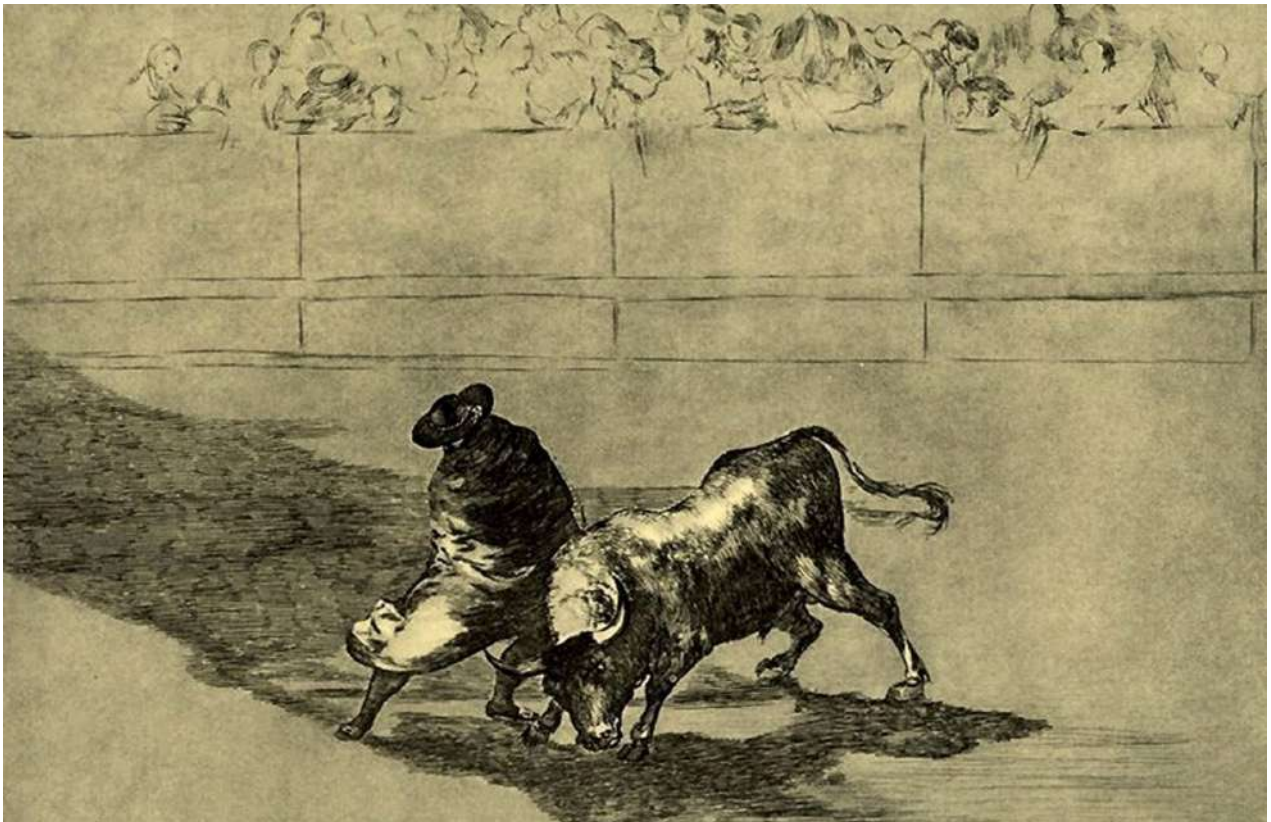
Fue uno de los ventureros más cotizados de la época, toreó en Pamplona en 1733, en el homenaje que la ciudad le hacía a la viuda del rey Carlos II, vestido de estudiante, con sombrero castellano, zapatos con hebilla y capa, cobró 250 reales; en 1750 encandiló al público de Madrid en la Plaza de toros de la Puerta de Alcalá cobrando 1000 reales y se hizo imprescindible en todos los festejos importantes.

Empezó sus andanzas taurinas como estudiante de cura, en el seminario de alguna orden religiosa, cursó estudios de Latinidad y Humanidades; según Daza y otros estudiosos del personaje, llegó a Presbítero; desde entonces le apodaron Licenciado. Su vida me-

recería un buen guión de película: torero triunfador cabeza de cartel durante muchos años; parece ser, que una vez cura, fueron limitándose sus actuaciones por la oposición de las autoridades eclesiásticas. Su vida se va complicando al verse mezclado en un escándalo amoroso con Adelaida Girón, la mujer de un rico empresario cordobés y, también con la muerte de un Inquisidor, que vigilaba a la pareja. La historia tuvo un final desgraciado, el torero-cura, se vio obligado a esconderse y lo hizo entre las paredes de un monasterio; un día lo encontraron muerto en su celda en extrañas circunstancias.

Fue dibujado por Goya, embozado en una capa de estudiante, burlando a un toro dentro de un círculo que trazaba en la arena. Era su número favorito: toreaba con quiebrros en el centro de la plaza sin salirse del círculo, enseñando con parsimonia al toro los extremos del embozo y hasta era capaz de cubrir los ojos del animal con parches de pez, dejándole temporalmente sin visión clara y así engañaba todavía mejor al astado; terminaba el juego con la rendición y aburrimento del toro. Cuentan, que seguramente Goya nunca lo conoció, pero le llegaron sus andanzas y lo dibujó de "oído". No fue el único torero de Falces, a su vera aparecieron otros imitadores de menor categoría, entre ellos: Gregorio "El Pastor de Falces" y Santiago "El Labrador de Falces".

El diestrísimo estudiante de Falces embozado burla al toro con sus quiebrros.



Juan Apiñani. "Juanito" y el salto de la Garrocha. Juan Apiñani formó parte de una cuadrilla de Calahorra en la que participaban varios hermanos (Manuel el "Tuertillo", Juan, Emeterio, Gaspar y Pacual), que luego se integraría en la cuadrilla de Martincho y de Juan Romero; tuvieron épocas de esplendor con numerosas actuaciones en plazas como Madrid, Zaragoza, y Pamplona. Ellos pusieron de moda "el salto con la Garrocha", que inmortalizó Goya representando el salto de Juan Apiñani, al que Goya bautizaría como "Juanito", sobre el toro en la plaza de Madrid y titulado "ligereza y atrevimiento de Juanito" un salto de riesgo, valor, agilidad y preparación mental que daba colorido a la corrida. En un cartel de Madrid de 1762 decía: -Al siguiente saltará Juan Apeñani con una vara-


La Garrocha primitiva era un palo largo de madera, al estilo de los que utilizan los vaqueros para acompañar a los toros por el campo y, la ligereza del salto, asemeja a la de un saltador de pértiga. Juanito adquirió gran fama en la segunda parte de su carrera, actuando en la Corte y cobrando buenos emolumentos (Por saltar al toro, para Apiñani, 240 reales).

El salto estuvo de moda hasta finales del siglo XIX y costó la vida a más de uno, En concreto al banderillero Salleri de la cuadrilla de "Cuatro dedos" en 1898. En la actualidad la ciudad de Calahorra tiene una plaza dedicada al ilustre torero antiguo Juanito Apiñani.

En saltos, también merecen mención especial: el vasco Nino Unanue y el landés Paul

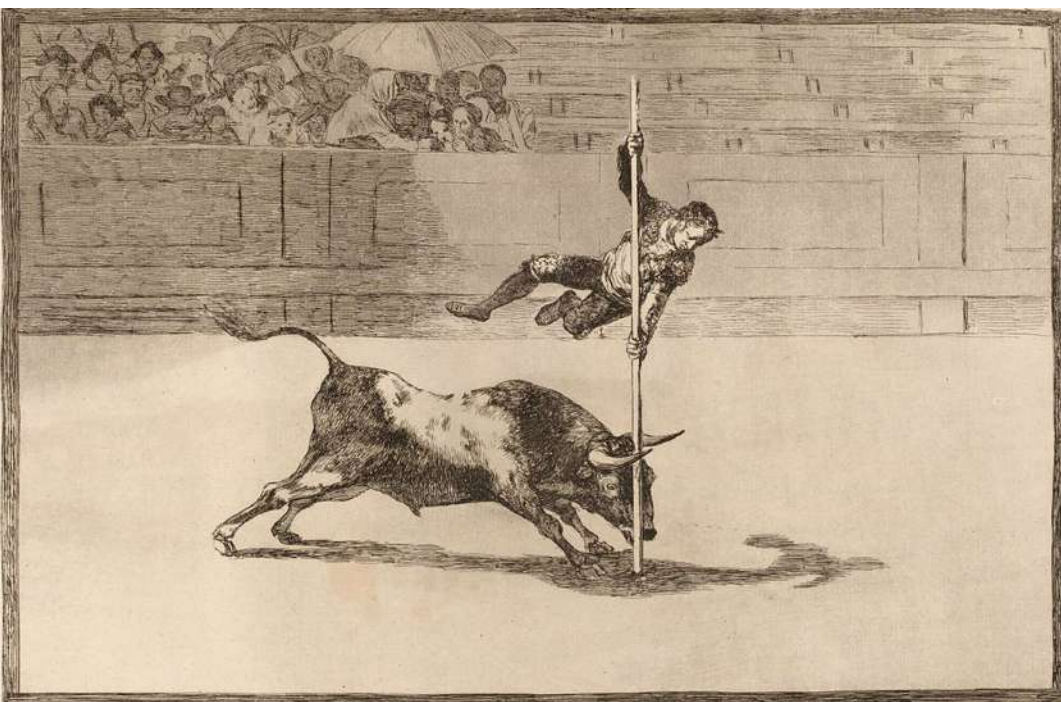
Deverat, que en Deba y Azpeitia, en las fiestas por la canonización de San Ignacio de Loyola y en otras plazas de las Landas, habían realizado un salto espectacular: esperaban al toro a pie firme y cuando llegaba se lanzaban limpiamente hacia el espacio por encima de la cabeza del toro hasta la cola en vuelo horizontal con los pies juntos, lo que luego se llamaría "el salto del ángel". Salto que no dibujó Goya, pero que hoy día sigue perdurando, gracias a los concursos de Recortadores y a la llamada corrida Vasco-Landesas, que todavía de les puede ver en los "sanfermines".

En el siglo XVII, en pueblos de Castilla y Andalucía, también se celebraban festejos taurinos

algo diferentes a los comentados, con algunas suertes ya parcialmente ordenadas: capa, muleta, banderillas, picador y muerte del toro, que acabaron reglamentándose desde plazas como Sevilla y Ronda, de la mano de toreros como Francisco Romero y Pepe Hillo. Se iría imponiendo en todo el país, el toreo artístico de muleta y ritmo, sobre el acrobático, con toros diferentes a los navarros, con más peso y embestida más fija. 

REFERENCIAS

- BALEZTENA I. 1932 *Los toros en Navarra*, Ed, Gurda.
- CARRERE E, 1914. -*Torero y Fraile- La Lidia*, periódico taurino.
- COSSÍO 4, 2007, *Los saltos*. Espasa Calpe.
- IRIBARREN J.M. *Toros en Navarra*.
- NAPAL S, 2020. *Ganaderías navarras*. Pregón 56.



Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la plaza de Madrid.

85 AÑOS DE LA INAUGURACIÓN DEL EDIFICIO CAMP, EN EL PASEO DE SARASATE DE PAMPLONA

Íñigo MURUZÁBAL OSCOZ
muruzabal725@gmail.com

LA CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE PAMPLONA

El 11 de noviembre del año 1872 se creaba en Pamplona la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona; año bastante convulso para nuestra tierra debido al gobierno de Amadeo de Saboya y, sobre todo, a una nueva insurrección carlista. Las Cajas de Ahorros, nacidas en Centroeuropa en el siglo XVIII para luchar contra la usura en el préstamo con interés, tenían como objetivo estimular y capitalizar el ahorro popular, pudiendo así rentabilizarlo. El organismo estaba dirigido por una junta de gobierno compuesta por los concejales de Hacienda del Ayuntamiento de Pamplona.

La sede de esta caja de ahorros estuvo en dependencia municipal durante cincuenta años, hasta que se trasladó al Paseo de Sarasate, en 1931. Por otra parte, esta institución dedicó gran parte de su labor a la promoción cultural y social, como la cabalgata de Reyes Magos, los centros para niños disminuidos o las salas de exposiciones y los espacios para la cultura.

En noviembre de 1955 se inaugurará la sala de exposiciones de García Castañón, localizada en la calle que da nombre al espacio, en las proximidades del Paseo Sarasate. Se decidió adecuar unos semisótanos para tal efecto. El local era la anterior sede de la institución, que se componía de dos almacenes: el primero dedicado a conservar alimentos para los escolares, y el segundo, situado en un plano inferior, servía para guardar la ropa pignorada en el Monte de Piedad. Esta institución de ahorro perdurará hasta el 17 de enero de 2000, fecha en que la Caja de Ahorros de Navarra y la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona se fusionaron creando Caja Navarra.

INAUGURACIÓN DEL EDIFICIO EN LA CALLE GARCÍA CASTAÑÓN

El 14 de diciembre de 1935 se procedía a la inauguración del nuevo edificio de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, localizado en el céntrico Paseo de Sarasate. El crecimiento de la institución llevó a sus rectores a crear una sede social digna, encargándose del diseño del edificio el arquitecto Don Joaquín Zarranz. A las doce y media de dicho día, y de manera privada, el párroco de San Nicolás (dado que la institución estaba en su jurisdicción eclesiástica), el señor Barásoain, bendijo los locales ante las autoridades del Ayuntamiento y la Institución de la Caja de



Edificio de la CAMP en Paseo Sarasate, 5.
Dibujo de Ginés.



Momento del acto de inauguración del edificio, con las autoridades (1935).

Ahorros: el presidente y vocales de la Junta de Gobierno, señores Valeriano Zabalza, Aldaba, Beriain, Goñi y Cunchillos; el director, señor Ataulfo Urmeneta, el arquitecto, el señor Joaquín Zarranz, el inspector, señor Troyes y los empleados del local.

Tras este acto privado, a las seis de la tarde del mismo día, comenzaba la inauguración oficial del edificio con más de un centenar de invitados de la sociedad pamplonesa. Se encontraban todas las autoridades: el señor alcalde Don Tomás Mata, y alcalde accidental, el señor Azcárate con todos sus concejales; el señor secretario del Gobierno Civil, Modesto Font; el comandante accidental de la plaza, señor Puigmendola; el vicepresidente de la Diputación, Juan Pedro Arraiza y el secretario de la Corporación, Luis Oroz; el Obispo de la Diócesis Don Marcelino Olaechea, con el vicario general y su capellán doméstico; el Delegado de Hacienda, Ángel Martínez Guijarro; el magistrado, Federico Baudín; los directores del Banco de España y de las demás entidades bancarias de Pamplona.

Así mismo, junto a estas personalidades de la política y sociedad navarra, acudieron al acto el Consejo y alto personal de la Caja de Ahorros de Navarra, representantes de la Cámara de Comercio y todas las entidades productoras de la capital: Instituto, Normal, Junta de Cantinas, el Colegio de Corredores,

ganismos sociales de Navarra, Jefes de Correos y Telégrafos, Inspectores de Primera Enseñanza, Sanidad y Trabajo, prensa local y muchos más invitados.

Ante todas estas autoridades e invitados, el acto de inauguración comenzó con los discursos del Presidente de la Comisión de Hacienda y a la vez del Consejo de Gobierno de la Caja, Valeriano Zabalza; y del director de dicha entidad, Ataulfo Urmeneta. Ambos hicieron apología de las virtudes de la Caja de Ahorros y su compromiso con la sociedad pamplonesa, así como la colaboración del Ayuntamiento, gran benefactor de la Caja. Aluden a la creación de la entidad, alabando su iniciativa benéfica y remarcando que fue una de las primeras Cajas Municipales de Ahorro en ciudades de la Península. También, mencionan el horroroso incendio de junio de 1875.

Tras estos discursos, le siguieron el que pronunció el director de la Caja Municipal de Ahorros de Bilbao, y a la vez de la Confederación de Cajas de Ahorro de España, don Eliseo Migoya. Realizó una breve síntesis del desarrollo económico de estas instalaciones, capaces de generar riqueza agrícola, forestal y pecuaria en la Nación. Por otra parte, aludió al beneficio común en protección de las instituciones sociales en las cuales, Pamplona y Navarra llevaban dando sostén a co-

Miscelánea

lonias y cantinas escolares, siendo orgullo de la región.

Tras finalizar estas intervenciones, recorrieron el edificio junto al arquitecto de tal obra, Joaquín Zarranz. El edificio, realizado por el industrial Rufino Martinicorena, se compone de varias plantas, en las que se aprecia la total separación entre las oficinas de ahorro y las de Monte de Piedad. Por otro lado, en la construcción intervinieron industrias navarras como: el hierro de la carpintería metálica de Huarte y Compañía; muebles de acero de la casa Romeo; ebanistería de los talleres de Ezcurdia, Elósegui y Josué; pintura de los señores Leoncio Azcárate, Lipúzcoa y Turumbay, y Lizoain. Los aparatos sanitarios fueron colocados por la casa De Diego y la instalación eléctrica la realizó el señor Soria.

Finalmente, se obsequió a todos los invitados con una merienda que corrió a cargo del Hotel La Perla, durante la cual se hicieron fervientes votos para la prosperidad y pujanza de la institución.

RELEVANCIA DE LA CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE PAMPLONA

Como bien se ha ido diciendo, la Caja de Ahorros no sólo se dedicaba al préstamo de servicios financieros, sino que su relevancia social y caritativa en la capital navarra era



El edificio visto desde el Paseo Sarasate, en el momento de la inauguración.

Vista general del patio de operaciones de la CAMP en su inauguración.





Autoridades presentes en el acto de Inauguración del edificio (1935).

destacable en pro de una sociedad más comprometida, solidaria y culta. Ya desde su creación, el propio Ayuntamiento de Pamplona defendió a dicha institución, bien en momentos de bonanza o momentos catastróficos, como el conocido incendio de junio de 1875. Lo cierto es que, desde su creación, la Caja ha soportado innumerables avatares políticos: Gobiernos Provisionales, Repúblicas, Monarquías, Regencias, Dictaduras, que en todo momento desafían la soberanía política nacional, provocando situaciones de inestabilidad a todos los niveles.

Frente a todos los acontecimientos, la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona se desarrolló fácil y ordenadamente, especialmente en aquellas épocas donde se carecía de bonanza económica y la sociedad pamplonesa se empobrecía. Aunando todas las formas clásicas del ahorro dentro de los modernos y útiles procedimientos de la época, la Caja se erigió como un pilar fundamental en la economía de los pamploneses. Por ello, la confianza en ella nunca se puso en duda, siendo imprescindible para mantener los fondos de la ciudad y otorgar garantías.

Por otro lado, la Caja es, y será recordada por muchos pamploneses, por sus iniciativas sociales. Desde el año de su creación, o de la inauguración del edificio en Paseo Sarasate, La Caja de Ahorros Municipal actuó de forma desinteresada y de manera eficaz. Por ejemplo en 1935, tras el acto de apertura del nuevo local de la entidad, la institución contribuyó a aminorar los rigores del paro obrero, dando comidas sanas y abundantes a los niños pobres de la ciudad por medio del Patronato de Cantina Escolares. Así mismo, intentó paliar todo tipo de dificultades públicas en Navarra.

Al finalizar la inauguración del edificio, se establecieron una serie de acuerdos: se firmó la devolución gratuita de los colchones pignorados en el Monte de Piedad y las ropas de invierno pignoradas; contribuyeron con los gastos de calefacción del Colegio de la Sagrada Familia; se dio una comida extraordinaria a la Casa de la Misericordia y se obsequiar con postres a las Cantinas Escolares y a la Casa de la Misericordia.

En la memoria de muchos pamploneses continúa esta labor social y solidaria de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, gracias a la cual nos encontramos hoy en día con una ciudad más desarrollada. Es imposible olvidar las inversiones realizada en cultura, deporte, economía o sociedad. Sin ella, no hubiera habido Cabalgata de Reyes Magos, una Pamplona comprometida con el arte y cultura de su tiempo, ya que impulsaron las artes plásticas con las creaciones de salas de exposiciones en la capital de Navarra. Incluso no podríamos saber qué hubiera sido del principal equipo de fútbol de Pamplona, el C. A. Osasuna, sin el apoyo de la Caja de Ahorros. En definitiva, la historia de Pamplona, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, no ha estado exenta de problemas políticos, sociales o económicos. Esta institución se erigió como un pilar fundamental de la Pamplona de aquel tiempo gracias a sus modernas técnicas de ahorro o a las iniciativas sociales y culturales. Es innegable también que esta caja de ahorros ayudó a muchos pamploneses en su devenir personal y familiar. **PREGÓN**

Fotos procedentes del archivo Muruzábal.



Aspecto del patio de operaciones del edificio tras la remodelación de los años ochenta.

MEMORIA DE UN CABALLERO ANDANTE DE LA CULTURA DE NAVARRA: CREACIÓN DE LA BIBLIOTECA GENERAL Y DE LA RED DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS DE NAVARRA

Jaime Ignacio DEL BURGO

Jaime del Burgo Torres, nacido en Pamplona en 1912, se dedicó a lo largo de su vida en cuerpo y alma a la difusión de la cultura en todas sus manifestaciones. Fue Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. Por su monumental "Bibliografía de las guerras carlistas y de las luchas políticas del siglo XIX", recibió en 1967 el Premio Nacional de Literatura "Menéndez Pelayo", equivalente al actual Premio Nacional de Historia. En el ocaso de su vida, en 1997, se le concedió la Encomienda con Placa de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio. Entre los méritos reconocidos se encuentra su "Historia General de Navarra desde los orígenes hasta nuestros días" (1982), en tres volúmenes de mil páginas cada uno.

Mercedes Galán, catedrática de Historia del Derecho y presidenta que fue de la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, la calificó como una "obra de referencia indiscutible". Años antes, en 1994, había recibido el Premio Nacional de la Fundación Hernando de Larrañendi por su obra "Carlos VII y su tiempo. Leyenda y realidad". Aunque cultivó otros géneros literarios (novelas, obras de teatro y poesía) entre sus 64 títulos publicados destacan los dedicados a la historia del carlismo y a la difusión de la cultura popular de Navarra. Todavía pueden adquirirse en el Servicio de Publicaciones del Gobierno de Navarra, los cuatrocientos volúmenes de la colección Temas de Cultura Popular, de la que fue su director, que mereció este elogio del Premio Nobel de Literatura, Camilo José Cela: "Son un ejemplo de cómo se deben hacer las cosas y, para mí afición viajera, un verdadero tesoro".



Jaime del Burgo Torres.

JAIME DEL BURGO, EL PRIMER BIBLIOTECARIO FORAL.

Las bibliotecas públicas han sido y seguirán siendo instrumentos esenciales para el acceso de los ciudadanos a la cultura. Este era el convencimiento de Jaime del Burgo cuando, por encargo de la Diputación Foral, en 1939 puso en marcha la Biblioteca General de Navarra y una década después la Red de Bibliotecas de Navarra, a cuyo frente estuvo hasta su jubilación en 1982. Es esta quizá una de las facetas menos conocida de su larga trayectoria de servicio a la sociedad navarra. Y eso no es justo.



*Edificio anexo al Palacio Foral,
primera sede de la biblioteca de Navarra.
Actual sala de prensa del Gobierno de Navarra.*

Fue una sorpresa que en el portal del Gobierno de Navarra (navarra.es), el Departamento de Cultura publicara el 23 de septiembre de 2020 la siguiente noticia: "La Biblioteca de Navarra celebra su 150 aniversario y la Red de Bibliotecas los 70 años de su fundación". La justificación de la celebración decía así:

"La Biblioteca de Navarra y la Red de Bibliotecas celebrarán en 2020 el 150 aniversario de su fundación y el 70 año de su creación (...) La primera abrió sus puertas en 1870, en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Pamplona. La segunda comenzó a gestarse en 1950 con el surgimiento de las primeras bibliotecas en Alsasua y Miranda de Arga. En la actualidad está formada por 93 centros extendidos a lo largo de toda la Comunidad Foral".

No hace falta ser muy sagaz para entender que lo que se quiere transmitir es que la actual Biblioteca General de Navarra tiene siglo y medio de existencia, por lo que no hay nada más que celebrar entre 1870 y 2020. Pues bien, con ello se ha transmitido la idea de que la Biblioteca General de Navarra no tuvo nada que ver con la Biblioteca de 1870 sino que fue un proyecto iniciado "ex novo" en 1939 y que cristalizó en 1941, cuando su primer bibliotecario, Jaime del Burgo, entregó el carné número 1 de lector al Padre Antonio Pérez-Goyena SJ, en reconocimiento a su extraordinaria contribución a la bibliografía navarra. La nueva biblioteca comenzaba su andadura –sin haber catalogado todavía los fondos depositados en ella– en la planta baja del edificio del Consejo Foral Administrativo de Navarra. Dicho edificio estaba situado entre el Palacio de la Diputación y el edificio de la antigua Caja de Ahorros de Navarra, convertido hoy día en la sede de la Hacienda Foral de Navarra.

BREVE HISTORIA DE LAS BIBLIOTECAS PÚBLICAS EN NAVARRA.

Hasta comienzos del siglo XIX no hubo en Navarra ninguna biblioteca pública. Ni la del Cabildo de la Catedral de Pamplona ni las existentes en monasterios y conventos religiosos eran de acceso público. Hubo intentos por parte de las Cortes navarras a finales del siglo XVIII para que la de la Catedral de Pamplona se abriera al público, pero los canónigos no estuvieron por la labor y dieron largas.

La primera biblioteca pública que se crea en Navarra fue durante la guerra de la Independencia (1808-1814). Las tropas de Napoleón, gracias a una traicionera estratagema, se apoderaron de Pamplona y en sus manos estuvo hasta 1813. El rey José Bonaparte prohibió en 1810 las órdenes religiosas. Por fortuna, del saqueo de sus monasterios y conventos en Navarra se salvaron las bibliotecas cuyos fondos se llevaron a la capital. El general gobernador conde de Reille ordenó que con los libros incautados se organizara una biblioteca pública. Su vida fue muy efímera pues tras el regreso a España en 1814 del rey Fernando VII, se ordenó el cierre de la biblioteca y el restablecimiento de las órdenes religiosas permitió que éstas pudieran recuperar los fondos de sus respectivas bibliotecas.

En 1835, en plena guerra carlista, las órdenes religiosas volvieron a ser disueltas. En 1836 sus bienes inmuebles fueron vendidos en pública subasta (desamortización de Mendizábal). Las bibliotecas pasaron a ser propiedad del Estado. La derrota de los carlistas en 1839 llevó aparejada la supresión definitiva del reino de Navarra. La competencia en materia educativa pasó a manos del Estado que en 1845 creó en Pamplona un Instituto de Enseñanza Secundaria. En el Instituto se depositaron los fondos incautados a los frailes. Fue en 1870 cuando dicha biblioteca, a la que sólo tenía acceso el profesorado del centro, se abrió al público. En 1906 el Instituto puso el rótulo de Biblioteca de Navarra. Pero durante la II República dejó de funcionar. Los libros se apilaron en los sótanos del Hospital provincial donde una inundación dañó a muchos de ellos. Los que consiguieron salvarse se almacenaron en los desvanes del tercer piso del Palacio de la Diputación Foral. Este fue el triste final de los intentos del Estado de crear y mantener en Navarra una biblioteca pública.

Será la Diputación de la postguerra la que recogerá el testigo y conseguirá, por fin, dar satisfacción al anhelo de dotar a Navarra de una Biblioteca digna de tal nombre al servicio de todos los navarros.

LA BIBLIOTECA GENERAL DE NAVARRA

Al escribir estas líneas soy consciente de que pueda acusárseme de amor filial, pero la verdad histórica exige reconocer que el "alma mater" de esta gran aportación a la difusión de la cultura entre la población navarra en condiciones de igualdad fue Jaime del Burgo. Él fue quien llevó a cabo, en un momento de enormes dificultades económicas, la tarea de poner en marcha la nueva Biblioteca General que abrió sus puertas en 1941 y de la que fue Bibliotecario o Director hasta 1982.

Pues bien, Del Burgo había conseguido una plaza en la Diputación Foral en la primavera de 1936, quedando adscrito al Archivo de Navarra. En julio de 1936, la Diputación tuvo sobre la mesa un "Proyecto de creación de una gran biblioteca dependiente de la Excm. Diputación Foral y Provincial de Navarra", elaborado por el joven funcionario. La sublevación del 19 de julio paralizó el proyecto. Terminada la guerra, en abril de 1939 se reincorporó su puesto de trabajo y pudo reactivar el proyecto que había aprobado la Corporación anterior. La nueva Diputación, presidida por el conde de Rodezno, asumió como propio el proyecto y encomendó su realización a Jaime del Burgo.

A tal efecto, la Diputación le envía varios meses a Barcelona en 1940 para que pudiera formarse como bibliotecario y estudiar in situ el funcionamiento de la red de bibliotecas públicas catalana que pasaba por ser modélica en aquellos tiempos. Se acuerda asimismo habilitar la planta baja del edificio del Consejo Foral Administrativo de Navarra, con entrada desde la Avenida de Carlos III, como

sala de lectura. La biblioteca que tendría el carácter de general tenía sus fondos dispersos en distintas dependencias forales. Los procedentes del Instituto de San Francisco se hallaban depositados en el sótano del Archivo -que hasta fecha reciente estuvo en la Avenida de San Ignacio-, en el edificio de la Cámara de Comptos, sede de la Institución Príncipe de Viana, y en el desván de la tercera planta del Palacio de Navarra, donde se apilaban también los fondos de la biblioteca donada por Mariano Arigita. En total ascenderían a unos 10.000 volúmenes, que a partir de entonces serían incrementados con cargo a los austeros presupuestos de la Diputación Foral.

A su regreso de Barcelona, Del Burgo presenta el 11 de diciembre de 1941 un "Informe" a la Diputación para reunir en una sola las distintas bibliotecas existentes en diversas dependencias de la Corporación. En él se planteaba "convertir la Biblioteca de Navarra en un gran centro de estudio". Para lograr este objetivo, además de los medios humanos y materiales necesarios, el informante solicitaba poner fin al almacenamiento disperso de los libros, y proceder a su ordenación y clasificación. Ese mismo año se abrieron las puertas de la Biblioteca cuya organización estaba todavía en mantillas.

El 30 de marzo de 1942 Jaime del Burgo eleva a la Diputación una "Memoria sobre la organización prevista para la Biblioteca General y la propuesta de crear también en Navarra una Red de Bibliotecas Públicas". La Corporación aprueba la propuesta, aunque esta última tardaría todavía en ponerse en marcha. De modo que en 2020 la Biblioteca Ge-

Sede de la actual biblioteca General de Navarra en Pamplona.



neral de Navarra ha cumplido 78 años desde su fundación, la misma edad que la Red de Bibliotecas Públicas, aunque la regulación de la Red no se haría hasta 1960, hace pues 60 años, pues la creación de las bibliotecas de Alsasua fueron iniciativas desvinculadas todavía a la creación de la Red.



Interior de la Biblioteca General de Navarra.

En 1941, el vicepresidente de la Diputación Tomás Domínguez de Arévalo, conde de Rodezno, había intentado construir un gran edificio en una esquina del parque de la Media Luna para albergar al Archivo, la Biblioteca General y el Museo de Navarra. El arquitecto y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, José Yáñez Larrosa, redactó un ambicioso proyecto, pero la falta de recursos obligó al conde a abandonar la iniciativa. En vista de ello, la Diputación destinó a la biblioteca la planta baja del edificio del Consejo Foral de Navarra. Treinta años después, el 4 de febrero de 1972, cuando se hallaba totalmente desbordada, fue trasladada a la planta baja, entreplanta y sótano del edificio conocido como La Agrícola, un banco desaparecido en 1925, sito en la Plaza de San Francisco. Cuando también este nuevo local se quedó corto se barajaron varias soluciones, prevaleciendo la propuesta de Lorenzo Otazu de construir un nuevo edificio. El 1 de marzo de 2011, el presidente del Gobierno Miguel Sanz y la alcaldesa de Pamplona, Yolanda Barcina, inauguraron el nuevo edificio de la Biblioteca General en cuya construcción se habían invertido 21 millones de euros. El nuevo edificio, y no es casualidad, está situado en el Paseo de Antonio Pérez Goyena.

El fondo inicial de la Biblioteca General ascendía a unos diez mil libros, a los que se añadirían las nuevas adquisiciones con cargo al presupuesto foral. Entre 1943 y 1978 se compraron 24.279 obras, con un total de 27.863 volúmenes. Según datos de 2015, la Biblioteca General tenía un fondo de 333.781 libros y el resto del sistema de bibliotecas públicas albergaba 1.143.127 libros. El número de lectores aumentó de forma exponencial: 1.121 en 1941, 25.015 en 1950, 63.492 en 1978 y 253.414 en 2015.

El 14 de abril de 1949 se aprueba por la Diputación el Reglamento de la Biblioteca General de Navarra, denominación que adquiere carta de naturaleza definitiva. En su artículo primero sobre su constitución se dice que "la Biblioteca General de Navarra quedó organizada con los fondos bibliográficos existentes con anterioridad al 1 de enero de 1939 y con los que posteriormente se han ido incorporando por adquisición o donativo". Se acuerda que tales fondos no puedan ser enajenados ni dispersos por ninguna causa por ser parte del patrimonio cultural de Navarra.

En la Memoria elevada a la Diputación en 1951 se informa de que el proceso de catalogación de los fondos había concluido y que la Biblioteca General tenía una afluencia anual de 20.000 lectores. Todo este ingente trabajo realizado recaía sobre los hombros de cuatro personas: el Bibliotecario Jaime del Burgo, el auxiliar de biblioteca Miguel Ciordia, y los ordenanzas Bruno Lezáun y Gerardo Darroca. Estos últimos se ocupaban del orden en la sala de lecturas y de la entrega y recogida de los libros solicitados por los lectores. También es de justicia recordar a los funcionarios que llevaron un trabajo ímprobo en 1970 para poner en marcha la nueva sede de la Biblioteca General en el edificio de *La Agrícola*, como Lorenzo Otazu, bibliotecario, José Manuel Morrás, oficial, Benito Vidaurre, auxiliar y los subalternos Ambrosio Iriarte, Miguel Ángel Castillo, Jesús Larrea y José M^a Marfía.

LA RED DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS DE NAVARRA CUMPLE 60 AÑOS, NO 70.

En 1950, culminado el trabajo de organización de la Biblioteca General, Jaime del Burgo pone en marcha las bibliotecas públicas de Alsasua y Miranda de Arga, sin contar todavía con un marco jurídico adecuado. Este llegará diez años después. El 29 de mayo de 1960, la Diputación aprueba el anteproyecto de creación de la Red de Bibliotecas Locales. El proyecto definitivo redactado

por Del Burgo se aprobó por la Diputación Foral en su sesión de 12 de agosto de 1960. En rigor, ese fue el día en que la Red de Bibliotecas Públicas de Navarra comenzó su andadura. De modo que lo correcto hubiera sido celebrar el 60 aniversario de su creación y no el 70.

La motivación del acuerdo revela un pensamiento fundacional de incuestionable carácter progresista, si por tal se entiende a todo aquel que defiende y busca el desarrollo y el progreso de la sociedad en todos los ámbitos:

“La definición de la cultura, que ha de ser el ideal de una biblioteca reclamada por un sentimiento de justicia social: el de proporcionar medios de conocimiento a aquellos que por su situación se hallan apartados de las inagotables fuentes de satisfacción del espíritu. Existen muchas personas, muchos ciudadanos fuera de la capital, de pueblos y localidades pequeñas, necesitados de que alguien acuda en su auxilio. No basta conformarse con que no existen alfabetos. Precisamente por esta cualificada cualidad de nuestro pueblo es necesario contribuir a su mayor cultura, llevando a todos los rincones el libro, inaccesible hoy e ignorado por muchos, que sirva de alimento espiritual, no sólo para los profesionales, sino para aquéllos que no tuvieron más contacto con él que en las ya olvidadas aulas escolares”.

Las bibliotecas locales debían dirigirse a dos clases de público. De una parte, al público medio que demanda obras fundamentales de toda disciplina, tratados prácticos y de divulgación, así como obras de literatura. Pero hay una segunda clase de lectores que precisan encontrar en la biblioteca los instrumentos de su trabajo profesional, vocacional o de aficiones intelectuales. Como es de sentido común, una biblioteca local es por su propia naturaleza limitada en cuanto al número de volúmenes que contiene. Pero para paliar esta limitación se establecía un servicio de préstamo para permitir al lector local acceder a los fondos de la Biblioteca General.

Fue aquella una tarea titánica. Los recursos eran muy escasos y se dependía de la sensibilidad de los Ayuntamientos que debían aportar locales adecuados. En aquella época no era posible contratar bibliotecarios-funcionarios ni el volumen de trabajo lo permitía. Se recurrió a personas de cada pueblo que por vocación estuvieran dispuestas a encargarse de la biblioteca con una pequeña retribución. “A estos efectos –se lee en la propuesta aprobada– se procurará que el personal de las Bibliotecas Públicas de Navarra sea femenino” y sólo en circunstancias

especiales “podrá utilizarse personal masculino”. En 1974, se introdujo una profunda y eficiente reorganización de la Red, para profesionalizar y dar estabilidad laboral a los bibliotecarios. El creciente progreso económico de Navarra tenía un positivo reflejo en la tarea de llevar la cultura a todos los rincones de nuestra Comunidad.

Cuando Jaime del Burgo puso fin a su vida funcional, después de cuarenta y dos al frente del sistema de bibliotecas públicas de Navarra —desde 1966 como director de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular de la Diputación Foral—, Navarra contaba con 65 bibliotecas públicas locales (ahora son 90) y una Biblioteca General en constante aumento de libros y lectores.

No es posible dar cuenta de todas las personas que colaboraron en esta gran empresa. En la creación de la Red de Bibliotecas fue pionero Ignacio Larequi, funcionario ejemplar y de honradez acrisolada. En 1974, Jaime del Burgo encomendó a Lorenzo Otazu la gestión y reorganización de la Red de Bibliotecas donde hizo un excelente trabajo. En 1979 obtendría por oposición la dirección de la Biblioteca General.



*Biblioteca pública de Tudela.
Antiguo Palacio del Marqués de Huarte.*



Interior de la Biblioteca General de Navarra.

Tuvo gran importancia la celebración en Pamplona del 5 al 10 de octubre de 1970 del III Congreso Nacional de Archivos y IV de Bibliotecas, cuyo comité organizador fue presidido por Jaime del Burgo. Ante el plenario del Congreso, el diputado foral y exalcalde de Pamplona, Miguel Javier Urmeneta, pidió una ovación para él y calificó a Ignacio Larequi como “un hombre admirable, de aquellos que tienen capacidad para ser primeros, pero han preferido ser humildes y trabajar junto a un jefe”. Para entonces ya se habían creado Bibliotecas en las cabezas de Merindad (Sangüesa, Estella, Tudela y Olite).

Durante el Congreso se inauguró la biblioteca del barrio pamplonés de San Pedro, instalada en locales cedidos por la Caja de Ahorros Municipal. Su primer bibliotecario, nombrado por Urmeneta de acuerdo con Del Burgo, fue Jimeno Jurío, que sería Medalla de Oro de Navarra a título póstumo (2015), recordaba así su función bibliotecaria:

“Haber llevado a cabo esta labor en un barrio como San Pedro es motivo de orgullo. Resulta emocionante pensar que aquel proyecto humilde iniciado en las bajeras de un bloque de pisos iba a contribuir de esta manera a la cultura del barrio, perpetuada ahora desde el monasterio. Es también motivo de satisfacción que después de tanto tiempo todavía se acuerden del primer bibliotecario de San Pedro”.

JAIME DEL BURGO, CABALLERO ANDANTE DE LA CULTURA DE NAVARRA.

Recientemente, a través de las páginas de Diario de Navarra, se ha resaltado la “función social” de las bibliotecas que en ocasiones “son los únicos espacios culturales de la localidad” y cumplen “infinitas funciones” [Carlos Mena]. Por su parte, Lucía Baquedano re-

cordaba haber sido “una asidua y agradecida lectora” de la Biblioteca y cómo “inmensamente rica y feliz me sentí cuando a los 15 o 16 años pude acceder a aquel lugar que me pareció lleno de cuanto deseaba, convencida de que un día sería mío todo el contenido de los libros que parecían esperarme ordenados en las estanterías”. En la presentación del número monográfico de la Revista “Príncipe de Viana” (2019) dedicado a las Bibliotecas se dice que la Red de Navarra “es una red bibliotecaria sólida en su historia y única en su organización y estructura”.

Tomás Yerro (Premio Príncipe de Viana 2019) en un trabajo monográfico publicado en 2003 bajo el título “Jaime del Burgo Torres, caballero andante de la cultura en Navarra” se refirió a la Red de Bibliotecas Públicas:

“Es deber de estricta justicia reconocer el mérito de quien, sin alharacas de ningún tipo, puso los cimientos y construyó buena parte del edificio de una cultura verdaderamente democrática en Navarra”.

PRE
GON



Antiguo sello de la Biblioteca General de Navarra.

Jaime Ignacio del Burgo es Académico correspondiente de las Reales Academias de la Historia, de Ciencias Morales y Políticas, y de Jurisprudencia y Legislación.

RELATOS BREVES

Olga IZQUIERDO MONREAL

olagaizquierd@gmail.com

REFLEXIONES

En el momento en que comencé a comprender desistí de buscar respuestas. Comprendí que cuanto necesitara saber brotaría de mi interior como lejanas flores de iniciático fuego. No puedes buscar respuestas. No puedes buscar la magia. No puedes buscar la vida. Tan solo desnudarte. Tan solo desvestirte de todo cuanto impida respirar a tu honestidad. El camino es siempre hacia dentro. Dentro está el poema. Está el mar. Está la excitación. La melodía. El encuentro. La conciencia precisa del acontecimiento.

No hay posibilidad de alcanzar la honestidad hacia los demás si no es desde la honestidad con uno mismo. Y es una disposición dura. El mundo no la desea. Al mundo no le conviene. No le conviene a todo cuanto debemos ser para que nada deje de ser como está previsto que sea. Es una huida suicida. Ingrata. Áspera. Una valla electrificada te separa de ti. Encontrarte implica la absoluta renuncia a lo reconocible. Saltar hacia un abismo sin mundo y aceptar la absoluta pérdida para dejarte abrazar por tu verdadera humanidad. Ha sido un largo viaje...

Un salto al vacío con una mochila cargada de piedras. Modelar amor con odio. El amor como paracaídas. Como equipaje. Como combustible. El amor en cada poema. En cada trago. En cada cigarrillo. En cada pérdida y encuentro. El amor como horma del movimiento y la pausa. Del sonido y el silencio. Ha sido un largo viaje. Ahora hago sonar una balada y dejo entrar la luz de media tarde por la ventana. Enciendo un cigarrillo. Bebo y la tarde se tiñe del dorado fulgor de las cosas que no hay que esforzarse por retener. Todo cuanto es, cuanto soy, está aquí. Conmigo. Estrellas se asoman a la ventana de la noche para iluminar el sueño que nunca comienza ni acaba. Del que ya no quiero, no puedo, despertar.



EL OTOÑO EN PAMPLONA

Pesa en otoño sobre las calles de Pamplona el lento atardecer del verano que no se acaba de marchar. Pesa el lento amanecer del invierno que no se acaba de desperezar. Pesa el otoño y deja caer sobre mis hombros todo lo que fue y lo que no pudo ser y lo que tal vez será. Sentada en un banco en el parque observo cómo en esta ciudad el arco iris continúa irradiando luz bajo la turbia cortina de noviembre. Saco mi libreta y comienzo a escribir esto y mis manos se quiebran y gimen como la madera de la barca del pescador de madrugada azotada por las olas. Se quiebran y gimen y escriben palabras cada vez un poco más desnudas. Un poco más hambrientas. Un poco más cansadas.

El poeta es poeta a jornada completa. También el vagabundo. Y el iluso. Y el amante. Y el borracho. Y el pervertido. Y el loco. Y el anacoreta. Y todos somos víctimas a jornada completa, en mayor o menor medida, de la estafa que algunos celebran. Otros soportan. Otros ignoran. Mientras, por el carril aledaño a los días, algunos escribimos, amamos, bebemos, soñamos. Esculpimos rosas de barro que depositar en el herrumbroso alféizar de cada nuevo amanecer. Todo cuanto esté en nuestra mano para no descabalgarse del caballo demente de los días que se niega a dejarse amansar. Ahora, sentada en el parque la lluvia rompe contra mis manos que escriben desde el quejido mudo del otoño. Que nunca acaba de morir ni de nacer.




MI REBELIÓN

Hay tantas formas de rebeldía como seres humanos por tanto que esta es una prolongación del propio ser. Del modo en que uno mismo siente y la forma en que necesita proteger aquello que es. Y habrá, también por tanto, tantas formas de protección como de ser. La rebelión no es un acto agresivo puesto que no nace del impulso de conquistar lo que no se posee sino de conservar lo que se considera esencial e irrenunciablemente humano. Así pues, la rebeldía es un acto de defensa frente a una agresión ya sea esta vio-

lenta o no. Y, como decía, hay tantas formas de rebeldía como seres humanos.

Habrán ocasiones en las que la defensa de lo fundamental, de lo que su carencia nos privaría de algo de lo que nuestra humanidad no puede permitirse carecer, implicará, necesaria e inevitablemente, de una acción agresiva como contraposición al acto que trata de privarnos de ella. Sin embargo, la rebeldía podrá ejercerse también de forma pasiva o incluso aparentemente inexistente. De hecho, yo tengo la conciencia de vivir en un permanente estado de rebeldía. Una rebeldía que puede ser observada como indiferencia o desinterés, pero no se trata más que de la expresión con la que llevo a cabo mi rebelión.

Mi rebelión se sustenta en desoír al mundo. No como una pose diferenciadora sino como plena conciencia de la confusión que me exige. Se sustenta en observarlo tan alejado de su devenir como me sea posible porque solo así puedo comprenderlo. Mi rebelión se sustenta en el eco que calmo resuena en la bóveda que cubre el arroyo de mi entendimiento. En atravesar los días con mi pensamiento anudado a mi emoción y a mi víscera y a mis dedos sobre el teclado. Mi rebelión es todo lo que digo y lo que no hago. Mi rebelión es conocerme y respetarme y tratar de no abandonarme. Es la profunda lealtad hacia el niño que con los pies descalzos aún desconoce la agresión de los días que pretenden indicarle a qué jugar, hacia dónde caminar. Mi rebelión es una avenida donde los animales se saltan los semáforos en rojo. 



NAVARRA DEL ESTATUTO RECHAZADO AL FRENTE POPULAR (1932-1936)

Juan Jesús VIRTO IBÁÑEZ

jjvirto@pamplona.uned.es

Los trabajos para la redacción de un estatuto de autonomía para Navarra y el País Vasco que a través de la Sociedad de Estudios Vascos se habían iniciado en 1930, después de la caída del general Primo de Rivera, pronto fueron desbordados con la proclamación inesperada de la II República el 14 de abril de 1931. La pretendida unión de las fuerzas políticas de derechas en las tres provincias vascas y en Navarra en pro de un Estatuto queda diluida dos meses después con la celebración de actos políticos separados en Estella y Pamplona, aquí por un carlismo ahora reconciliado de sus escisiones. Pasado un año el distanciamiento de la derecha vasco-navarra ya era irreversible y finalmente quedó rota en la Asamblea de Ayuntamientos vasco-navarros celebrada en el Teatro Gayarre de Pamplona el 19 de junio de 1932.

Tema tan polémico en su momento como fue el Estatuto cayó en el olvido durante el franquismo, hasta la publicación por V. M. Arbeloa en 1978 del libro *Navarra ante los Estatutos. Introducción documental (1916-1932)*, Colección Diario de Navarra. Habrá que esperar casi cuarenta años hasta que el mismo autor retome la cuestión en un primer trabajo de investigación, como lo fue su libro *Navarra y los Estatutos de Autonomía (1931-1932)*, Ed. ACCI, 2015. En sus páginas nos ofrece Arbeloa una información minuciosa de los vaivenes políticos ocurridos en la elaboración de los diversos Estatutos, que concluirán de forma abrupta en la Asamblea de representantes de ayuntamientos de las cuatro provincias, celebrada en el Teatro Gayarre de Pamplona un 19 de junio de 1932, donde el Estatuto fue rechazado de forma mayoritaria por los ayuntamientos de Navarra, entre otros el de Pamplona.

Cinco años después y en fechas muy recientes ha llegado a las librerías un segundo libro: *Navarra: del Estatuto rechazado al Frente Popular (1932-1936)*, Ediciones Eunate, 2020. Estamos de nuevo ante otro trabajo de investigación exhaustiva sobre los años posteriores a junio de 1932 con que concluía el primer libro, si bien este segundo ha sido un trabajo conjunto de V. M. Arbeloa y E. Jaurrieta. Libro que describe de forma puntillosa los siguientes

cuatro años de la II República, con sus tensiones políticas, problemas de orden público y difícil convivencia tanto en Navarra como en el País Vasco que frenan el Estatuto. Durante ese tiempo había crecido la influencia de partidos y sindicatos de izquierdas en Vizcaya y Guipúzcoa. También en la capital de Navarra y pueblos de la mitad sur de la provincia, donde los campesinos de la UGT-PSOE demandaban una Reforma Agraria y no un aguado, para ellos, Estatuto.



En resumen, aquella discusión agria pero respetuosa, por lo menos en las formas, del Teatro Gayarre pamplonés en junio de 1932, con que Arbeloa concluía su libro sobre *Navarra y los Estatutos de Autonomía (1931-1932)*, se encrespó en los años siguientes. Un corto pero intenso espacio de tiempo que es descrito con detalle por Arbeloa y Jaurrieta en este segundo libro, *Navarra: del Estatuto rechazado al Frente Popular (1932-1936)*. Hasta que el 19 de julio de 1936 un bando de guerra del general Mola llevó la discusión política a las trincheras de una guerra civil. **PRE GON**

PREGÓN SIGLO XXI

ASOCIACIÓN CULTURAL NAVARRA DESDE 1943

58
3ª época

Enero
2021

8€

www.PregonNavarra.com

Síguenos por redes sociales



ISSN 1696-1161



9 771696 116061

“Esta obra ha contado con una subvención del Gobierno de Navarra concedida a través de la convocatoria de Ayudas a la Edición del Departamento de Cultura, Deporte y Juventud”.

“Lan honek Nafarroako Gobernuaren dirulaguntza bat izan du, Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentuak egiten duen Argitalpenetarako Laguntzen deialdiaren bidez eman.”

Gobierno de Navarra  Nafarroako Gobernua

