

*Tierras
de
España*

NAVARRA

NAVARRA



Tierras de España

NAVARRA

Fundación Juan March

Noguer

*Fundación
Juan March*

Noguer

Tierras
de
España

NAVARRA

Florida
Lacana
González Ollé
Corella
Buencha

NAVARRA



Fundación Juan March - Editorial Noguer

Tierras de España

La cultura española posee una diversidad que es una de las bases de su riqueza. Partiendo de esa realidad, esta colección pretende ofrecer un mosaico de las distintas regiones españolas. A cada una se dedicará un volumen o, en algunos casos especiales (CATALUÑA, CASTILLA LA VIEJA • LEÓN, CASTILLA LA NUEVA y ANDALUCÍA), dos tomos.

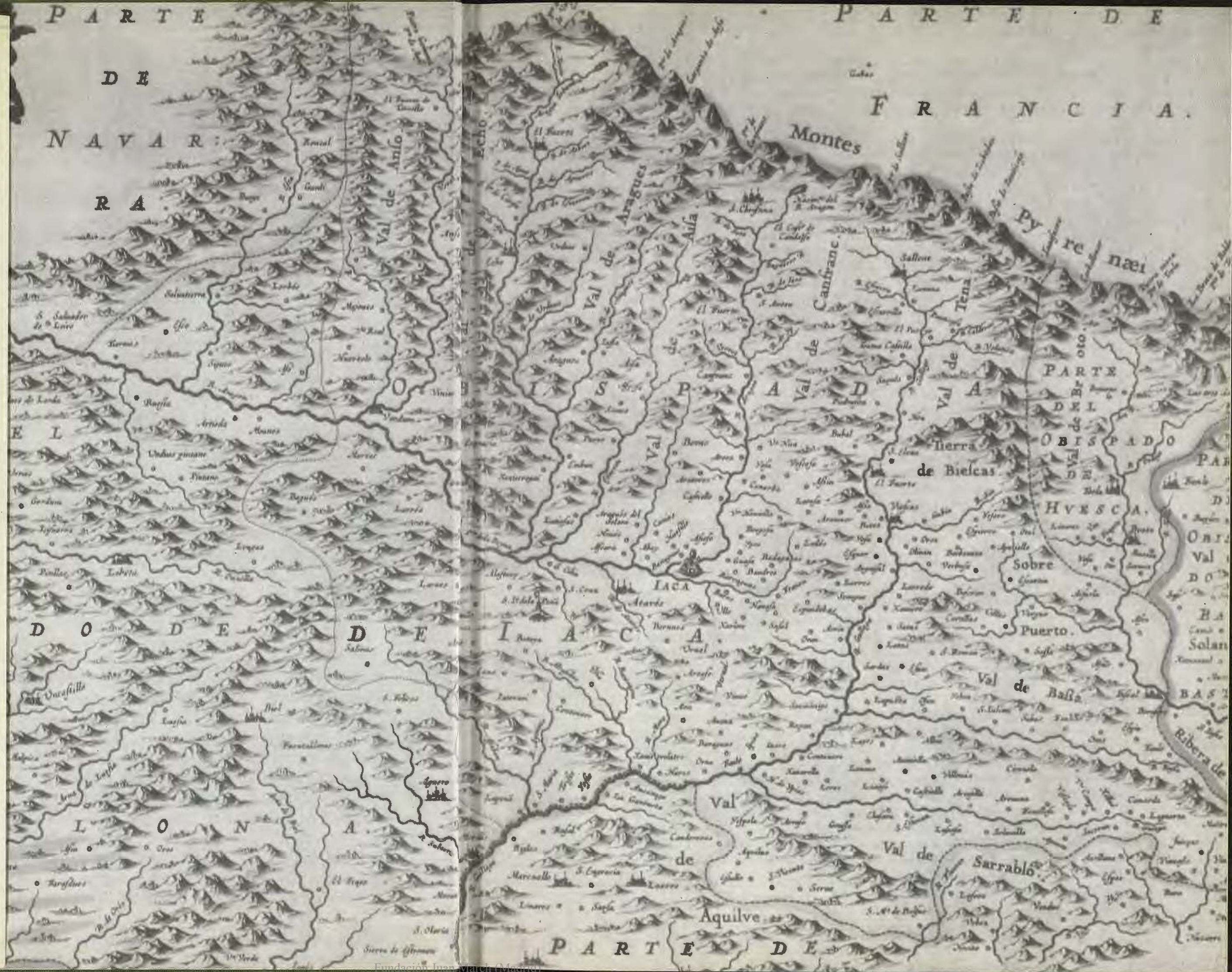
La colección se centra en el amplio estudio del arte en cada región, precedido de unas breves introducciones a la geografía, historia y literatura que lo explican y condicionan.

Los textos han sido redactados por más de sesenta especialistas. Se ha realizado un gran esfuerzo para ofrecer unas ilustraciones de primera calidad, rigurosamente seleccionadas por su belleza o significado cultural y cuidadosamente impresas.

El título, TIERRAS DE ESPAÑA, no alude a un puro ámbito geográfico sino al escenario histórico de la actividad creadora de unos hombres. Esta colección intenta ofrecer, con la debida dignidad, una visión amplia del legado artístico y cultural de esa "hermosa tierra de España" que cantó Antonio Machado.

Sobrecubierta:

Pormenor central del frontal de Aralar.
Museo de Navarra, Pamplona



TIERRAS DE ESPAÑA

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Comisión coordinadora de la colección

TIERRAS DE ESPAÑA

José M.^a de Azcárate Ristori

*Catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Cristiano
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad
Complutense de Madrid*

José Cepeda Adán

*Catedrático de Historia Moderna de España
en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad
Complutense de Madrid*

José Gudiol †

*Arquitecto. Director del Instituto Amatller
de Arte Hispánico*

Antonio López Gómez

*Catedrático de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Autónoma de Madrid*

Juan Maluquer de Motes †

*Catedrático Director del Instituto de Arqueología
de la Universidad de Barcelona*

Gratiniano Nieto Gallo †

*Catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la
Facultad de Filosofía y Letras de la Univesidad Autónoma
de Madrid*

Francisco Yndurain Hernández

*Catedrático de Lengua y Literatura Española de la Facultad
de Filología de la Univesidad
Complutense de Madrid*

NAVARRA



PUBLICACIONES DE LA FUNDACION JUAN MARCH
EDITORIAL NOGUER, S. A.

Primera edición: octubre de 1988
RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
© Fundación Juan March, Castelló, 77 - Madrid, 1988
Coedición en exclusiva con Editorial Noguer, S.A., Barcelona
ISBN 84-7075-387-8
ISBN 84-279-8024-8
Depósito legal: VI. 485-1988
La Fundación Juan March no se solidariza
necesariamente con la opinión de los autores
cuyas obras publica.
Heraclio Fournier, S.A., Vitoria, 1988
Printed in Spain

NAVARRA

INTRODUCCION GEOGRAFICA

Alfredo Floristán Samanes

INTRODUCCION HISTORICA

José María Lacarra

INTRODUCCION LITERARIA

Fernando González Ollé

José M.^a Corella Iraizoz

ARTE

José Rogelio Buendía











INTRODUCCION GEOGRAFICA

Alfredo Floristán Samanes








*Catedrático de Análisis Geográfico Regional
de la Universidad de Navarra*

SIGNOS UTILIZADOS

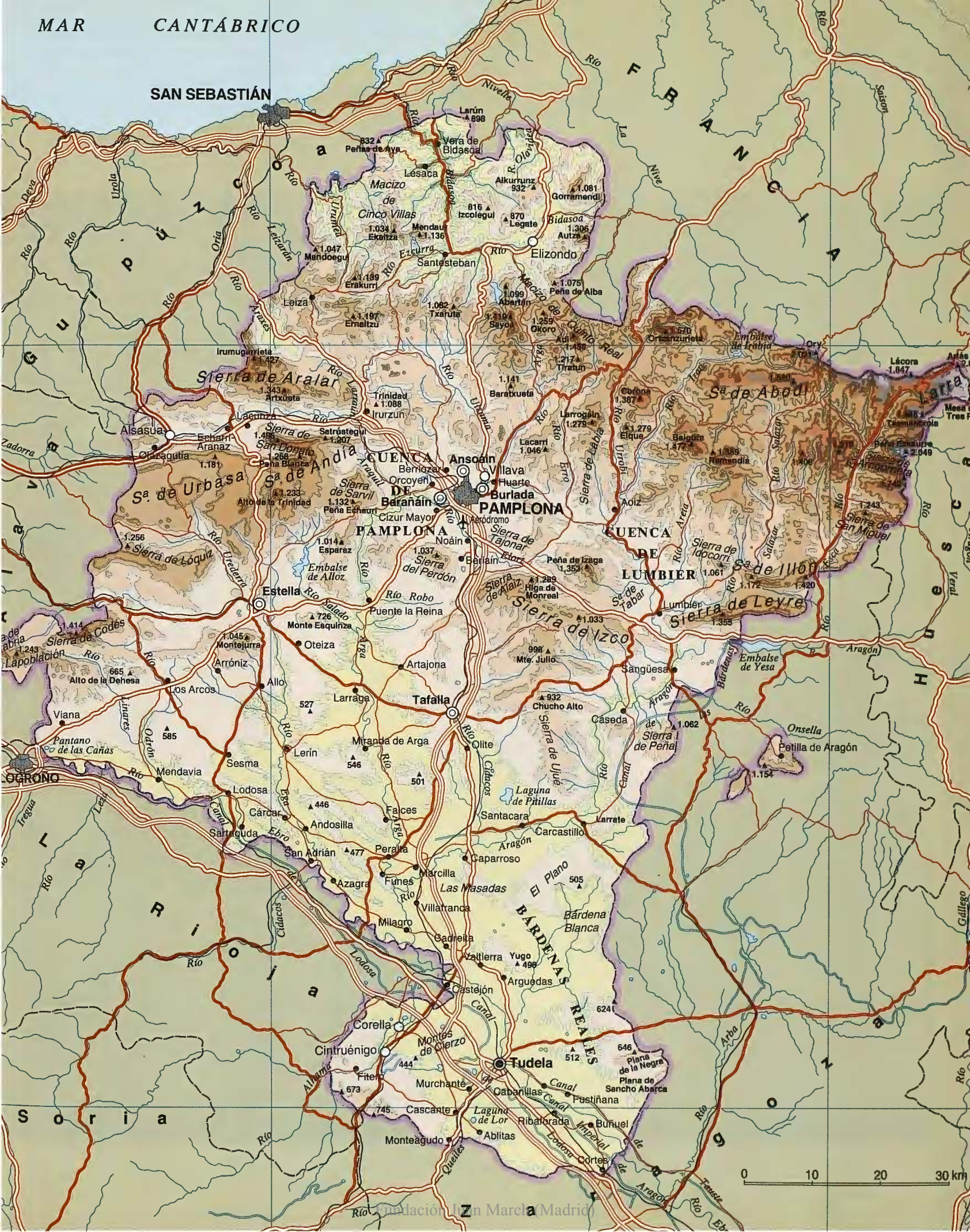
Hipsometría

	0-100 m
	100-200 m
	200-400 m
	400-600 m
	600-800 m
	800-1.000 m
	1.000-1.200 m
	1.200-1.400 m
	1.400-1.600 m
	1.600-1.800 m
	1.800-2.000 m
	2.000-2.200 m
	Más de 2.200 m

	Autopista, Autovía
	Carretera nacional radial
	Carretera nacional
	Carretera comarcal
	Carretera local
	Ferrocarril

	Aeródromo
	Pico
	Menos de 5.000 hab.
	de 5.000 a 10.000 hab.
	de 10.000 a 20.000 hab.
	de 20.000 a 30.000 hab.
	Capital de provincia

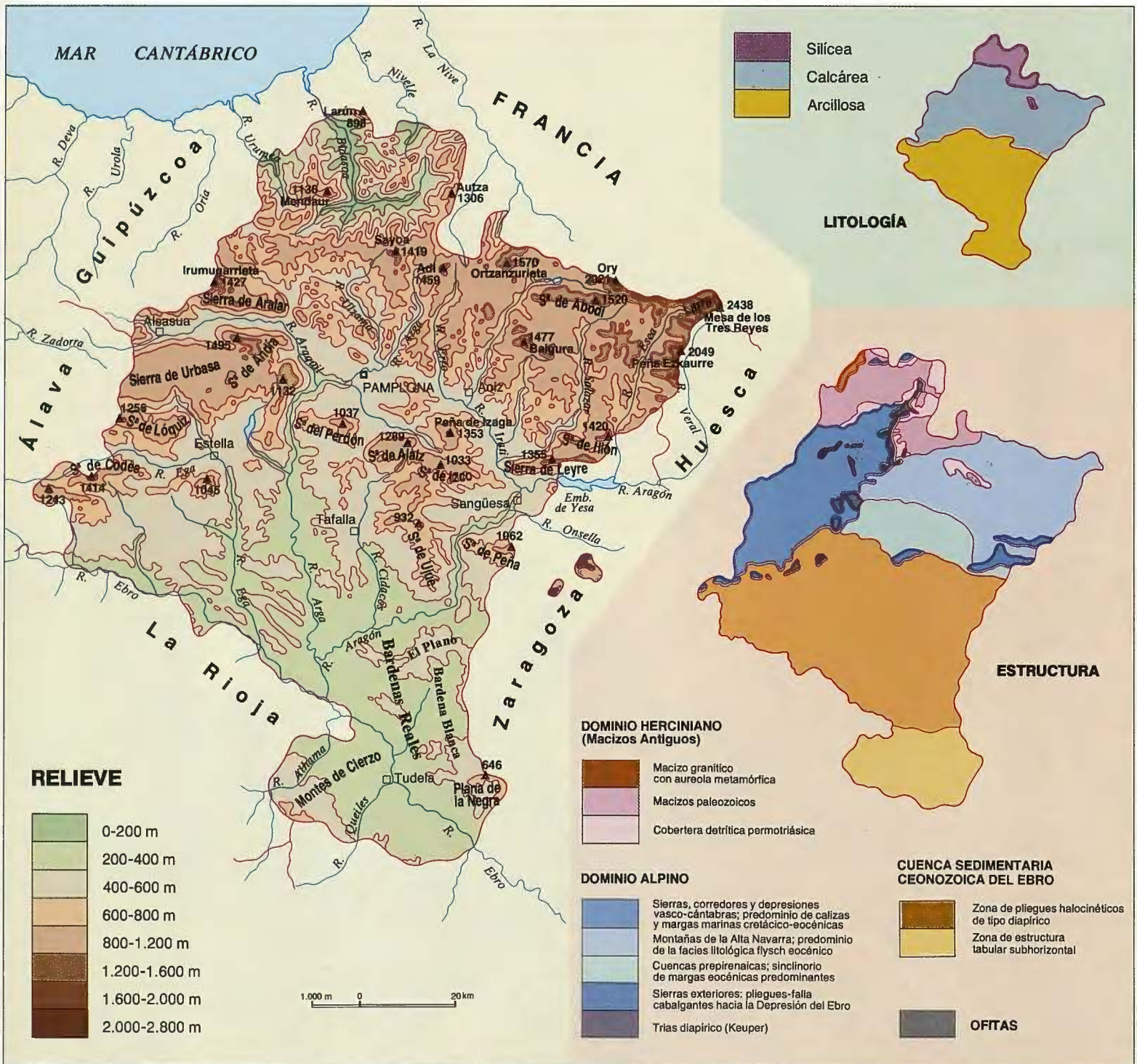
SAN SEBASTIÁN





1. Relieve y estructura de Navarra

Los tres grandes dominios estructurales, de norte a sur: herciniano, alpino y sedimentario del Ebro



INTRODUCCIÓN

Más que los fuertes contrastes entre el norte (la Montaña) y el sur (la Ribera), lo que verdaderamente caracteriza a la geografía de Navarra es el tránsito gradual de uno a otro; de ahí que sea tradicional el hablar también de la Zona Media. La Montaña es, como cabía esperar, la región de las montañas, las lluvias abundantes y la ausencia de sequía estival, los bosques, la ganadería, las pequeñas aldeas y los caseríos dispersos. En la Ribera abundan, por el contrario, las llanuras extensas y rasas, áridas en verano y batidas por el cierzo, las tierras irrigadas o sequeiras dedicadas a la obtención de cultivos mediterráneos, los grandes pueblos. La Zona Media ofrece la combinación más o menos armoniosa de todos estos elementos: bosques y tierras de cultivo, humedad y aridez, montañas y llanuras, pequeñas aldeas y pueblos grandes.

Los contrastes y las transiciones graduales que hacen tan variados los paisajes geográficos se deben a que el solar navarro se reparte entre los Pirineos y las Montañas vasco-cántabras, por una parte, y la Depresión del Ebro, por otra, y sobre todo entre la España húmeda y la España seca, y a que fue siempre confluencia, puerta abierta, crisol y mezcla para las más variadas culturas. Ciñéndonos ahora a lo primero, digamos que ninguna otra región española de parecido tamaño ofrece tanta diversidad geográfica: paisajes representativos de la España húmeda y de la Europa atlántica, de la España seca y el mundo mediterráneo y de la alta montaña pirenaica y el mundo alpino. Precisamente porque hay tanta variedad en esta porción del norte de España que sólo mide 10.421 km.² se han establecido tan sólidos lazos de unión, basados en la complementariedad de recursos, entre la Montaña y la Ribera, y aun entre las variadas piezas integrantes de los valles y municipios. Navarra es una región histórica coherente, heredera del territorio de los vascones, geográficamente diversificado y culturalmente plural al menos desde hace dos mil años.

ENTRE EL PIRINEO OCCIDENTAL Y EL EBRO

CONTRASTES DE RELIEVE

La zona norte de Navarra corresponde al Pirineo occidental y a las Montañas vasco-cántabras orientales. Tanto el uno como las otras quedan englobados en el grupo de cordilleras alpinas europeas. Dentro del Pirineo cabe distinguir, por un lado, los viejos macizos paleozoicos de Arce u Oroz-Betelu (Corona, 1.387 m), Alduides o Quinto Real (Ortizanzurieta, 1.570 m) y Cinco Villas (Mendaur, 1.136 m), con sus cumbres suaves, que testimonian el arrasamiento por la erosión de las viejas montañas hercinianas, sus valles de fractura por los que discurren, encajados y tortuosos, los ríos, y su aureola de crestas de areniscas y conglomerados rojizos permotriásicos; y por otro, las sierras y hoyas modeladas a expensas de los pliegues (tectónica de gravedad y corrimientos) que accidentan a la cobertera sedimentaria mesozoico-eocénica, fundamentalmente formada por flysch, margas y calizas.

De esta última naturaleza son las sierras que emergen entre la masa del flysch y las margas: por ejemplo, las de Abodi (1.520), Alaiz (Higa de Monreal, 1.289 m), Leyre (Arangoiti, 1.355 m), Illón o Navascués (Borreguil, 1.420 m), todas ellas pliegues fallados y cabalgantes al sur. En cambio, las cuencas de Pamplona y Lumbier-Aoiz, drenadas por el Arga e Irati, respectivamente, fueron excavadas —como toda la depresión media prepirenaica— en las margas grisazuladas del Eoceno medio y superior; entre ambas se alza el sinclinal colgado de Peña Izaga (1.353 m), formado por areniscas y conglomerados oligo-miocénicos.

La serie de sierras y valles que se continúan fuera de Navarra por el oeste, y que se engloban bajo la denominación de Montes Vascos o Vasco-Cántabros, hacen morfológicamente muy variado el occidente navarro; sierras y valles o corredores intramontañosos llevan rumbo O.-E.

Yendo de norte a sur encontramos la sierra de Aralar (Irumugarrieta, 1.427 m), pequeña y doble escama de corrimiento hacia el norte, el corredor del Araquil, valle ortoclinal excavado en las margas del Cretácico superior, las sierras de Urbasa y Andía (San Donato, 1.494 m), sinclinales colgados entre la anterior unidad estructural y la siguiente, que es el corredor de las Améscoas, semejante al del Araquil, el anticlinal de Lóquiz (monte Santo, 1.256 m), semivaciado en la comba del valle de Lana, el valle tectónico de la Valdega y la Berrueza y, finalmente, el complejo pliegue-falla cabalgante al sur de las sierras de Codés (1.414 m), Lapoblación (1.243 m) y Cantabria (1.245 m). En todas estas montañas abundan las calizas, y, por ello, ofrecen —especialmente Aralar, Urbasa y Andía— un importante y completo modelado kárstico.

Entre las últimas sierras mencionadas, al oeste, y la de Leyre, al este, hay un rosario de montañas a las que solemos llamar un tanto abusivamente Sierras exteriores prepirenaicas: Sarbil (Peña Echauri, 1.132 m), El Perdón (1.037 m), Alaiz (Higa de Monreal, 1.289 m) e Izco (Alto de Anchurda, 1.033 m). Desde ellas hacia el sur el territorio navarro pertenece a la Depresión del Ebro, que es una fosa de subsidencia oligocénica y miocénica rellenada con sedimentos lacustres y continentales detríticos (conglomerados, areniscas, arcillas) y evaporíticos (sales, yesos, calizas lacustres) que fueron plegados en su borde septentrional y permanecen horizontales en el sur. La erosión modeló, en el primer caso, un relieve prealpino de sinclinales colgados, anticlinales vaciados, crestas, etc. (Valdorba, Val de Aibar, por ejemplo) y en el segundo el típico relieve tabular formado por planas (equivalentes a las muelas aragonesas y los páramos castellanos) y cabezos o cerros que alcanzan su más clara expresión en la Bardena meridional o Bardena negra y en los Montes de Cierzo. Al Ebro tributan sus aguas el Ega, Arga y Aragón; todos ellos dejaron extensos mantos de aluviones escalonados en un sistema de terrazas fluviales. También hay en la Navarra de la Depresión



del Ebro, lo mismo que en todas las depresiones pirenaicas y prepirenaicas y vasco-cántabras excavadas en roquedo poco resistente a la erosión y flanqueadas por sierras, extensos glaciares aluviales.

La evocación geomorfológica que se acaba de hacer de poco sirve en una obra como la presente, que trata de presentar el escenario natural de los grupos humanos. Mucho más interés tiene el poner de manifiesto las virtualidades del relieve (altitud, pendiente, orientación) respecto al hombre y sus actividades, ya que así serán más comprensibles algunos de los caracteres antropogeográficos e incluso ciertos acontecimientos históricos.

En primer lugar, casi el 60 % de las tierras navarras se hallan por debajo de los 600 m y el 91,32 % entre 200 y 1.000 m; a menos de 200 m y a más de 1.000 m sólo están el 1,03 % y el 7,65 %, siendo «despreciable» el porcentaje que corresponde a las tierras de altitud superior a 2.000 m. Sería erróneo deducir de la distribución del territorio en franjas altimétricas que el norte de Navarra es poco montañoso. Lo es, incluso el noroeste, aunque las altitudes sean aquí modestas, por hallarse los ríos encajonados, en busca de su desembocadura en el Cantábrico; tal impresión se tiene cuando se contemplan las montañas que contornean a la cubeta del valle de Baztán o las que hay en las Cinco Villas.

En segundo lugar, mientras en la Ribera alcanzan extensiones considerables las tierras con pendientes medias inferiores al 5 % —las más favorables al cultivo agrario mecanizado— y muy reducidas las que tienen de 10 a 20 %, en la Montaña las pendientes medias más representativas son estas últimas, y no faltan las inferiores a 10 % en los fondos de las cuencas y corredores intramontañosos —casi las únicas áreas potencialmente agrícolas— y las superiores a 20 % e incluso a 30 % en las altas montañas del noreste, en las sierras prepirenaicas más importantes y en las empinadas laderas de los macizos de Quinto Real y Cinco Villas, que son áreas fundamentalmente ganaderas y forestales. Las pendientes más frecuentes de la Navarra Media son las de 5 a 10 %.

En tercer lugar, la disposición de las grandes unidades de relieve favorece en unos casos y obstaculiza en otros el desarrollo de las comunicaciones y, por tanto, la vida de relación, la accesibilidad o el aislamiento, la apertura o la cerrazón. En este sentido háy que subrayar con el debido énfasis tres hechos:

1.º la facilidad con que se accede desde las cuencas prepirenaicas de Lumbier y Pamplona, así como desde Tierra Estella, hacia las llanuras del Ebro; 2.º que dichas comarcas —y especialmente la Cuenca de Pamplona— son encrucijadas de vías naturales de comunicación (allí convergen los caminos de la Montaña y la Ribera); y 3.º que los ríos pirenaicos afluentes del Ebro, al seguir un trazado aproximadamente N-S, atraviesan las sierras de rumbo O-E o NO-SE mediante desfiladeros angostos que, aquí como en Aragón, se llaman foces (Burgui, Aspurz, Arbayún, Lumbier, Nagore, Dos Hermanas, Osquía). Angostos son asimismo los valles de los ríos navarros que vierten al Cantábrico (por ejemplo el Bidasoa entre Santesteban y Vera).

Finalmente, hay que insistir en el descenso de altitud que experimenta el Pirineo occidental de este a oeste (Mesa de los Tres Reyes, el pico más alto de Navarra, 2.438 m, Ory 2.021, Ortzanzurieta 1.590 m) y en la pequeña altura a que culmina la divisoria de aguas Cantábrico-Mediterráneo desde el puerto de Velate a la sierra de Aralar (con frecuencia, menos de 1.000 m); el primero de dichos dos hechos explica la debilidad del glaciario cuaternario, que queda circunscrito a pequeños circos, salvo en el área de Larra y Belagua, y el segundo (también el primero, en parte) el que los sistemas nubosos procedentes del Cantábrico puedan salvar con facilidad las montañas de la divisoria y adentrarse hacia el sur.

NAVARRA HÚMEDA Y NAVARRA SECA

Más de 1.500 mm de precipitaciones caen anualmente en las montañas que vierten al



Cantábrico y en las elevadas cumbres del noreste y menos de 400 mm en las Bardenas Reales, territorio que se halla a unos 100 km de distancia, en línea recta, de los anteriores. Este es, el pluviométrico, el mayor de los contrastes climáticos y el de más ricas consecuencias biogeográficas. Entre el norte húmedo, y el sur seco, se da una suave y rica transición, geográfica y ecológicamente muy interesante.

Llueve mucho y durante muchos días al año (125-200), es grande la nubosidad (más de 300 días anuales nubosos y cubiertos) y pequeña la insolación (1.800-1.900 horas/año) en el norte y sobre todo en el noroeste, por encontrarse esas tierras más próximas que el resto de Navarra a las vías seguidas habitualmente por las perturbaciones atmosféricas del frente polar y también gracias al mecanismo del estancamiento nuboso, que actúa con mucha frecuencia, por ser muy frecuentes los flujos aéreos de componente norte. Llueve poco (menos de cien días), abundan los cielos despejados y es grande la insolación (más de 2.500 horas/año), por el contrario, en el sur, en virtud del efecto de abrigo aerológico producido por su situación respecto a la circulación general atmosférica y especialmente por causa del abrigo orográfico y del efecto foehn, desecante, que con situaciones de norte provocan las sierras de la Montaña, de rumbo O-E o bien ONO-ESE, o el Sistema Ibérico, en el caso, menos frecuente, de que las borrascas vengan del Atlántico y atraviesen España. Menos frecuentes todavía son las penetraciones lluviosas desde el Mediterráneo, Ebro arriba.

Por otra parte, en el noroeste las oscilaciones térmicas son moderadas (menos de 12 °C) entre los inviernos, relativamente suaves, y los veranos, frescos, el número medio anual de días de heladas es de 10-15 y la media de las temperaturas máximas no supera en ningún mes los 25 °C. En el noreste el clima adquiere ya cierto aire subalpino, con inviernos largos y fríos, nevadas copiosas y veranos soleados, aunque suaves, y secos. En el sur las amplitudes térmicas son fuertes (18 °C en Tudela) entre los inviernos, fríos, y los vera-

nos, muy calurosos (media de las máximas superior a 25 °C durante cuatro meses) y el número anual de días de helada es de 20-25. Y, por último, en la Zona Media se da la transición entre los tres tipos cuyos caracteres térmicos acaban de esbozarse. De lo anterior cabe deducir que ni los valles cantábricos ni los pirenaicos padecen de aridez estival y que pertenecen, por lo tanto, a la España siempre húmeda. Únicamente el fondo abrigado de algunos valles y corredores montañosos pueden sufrirla parcial y coyunturalmente en lo álgido del verano; es el caso del corredor del Araquil y de la parte sur del valle de Roncal. En las Cuencas de Pamplona y Lumbier-Aoiz hay ya un mes seco y al sur de las sierras exteriores pirenaicas y vasco-cántabras, entre dos y cuatro, tanto más cuanto más vayamos hacia el mediodía; ha de tenerse en cuenta asimismo que en esta parte navarra de la depresión del Ebro sopla con frecuencia grande e intensidad fuerte ese viento tan mediterráneo llamado cierzo, que es un eficaz y pernicioso activador de la evaporación, o el bochorno, sofocante y abrasador en el estío.

Dos tipos climáticos se disputan principalmente el territorio navarro, según lo que llevamos dicho: el templado-atlántico, caracterizado principalmente por la abundancia y regularidad de las precipitaciones, la carencia de aridez estival y la moderación de las oscilantes térmicas y que se extiende por el noroeste, y el mediterráneo-continental de la depresión Ibérica, de fuertes amplitudes térmicas, lluvias escasas e irregulares, vientos frecuentes e intensos y prolongada aridez estival, que se da en el sur. Ambos tipos de clima se modifican con la altitud, el primero yendo desde las bajas y medias montañas que son los macizos antiguos hacia el Anie, que es la muga del alto Pirineo axil, y el segundo, remontando de sur a norte los ríos, de modo que no ha de sorprender el que Navarra tenga un tercer tipo de clima, el alpino, o mejor aún, subalpino, como antes se dijo, y una gran variedad de oroclimas y climas locales. Queda, finalmente, la rica gama de transición existente en-

tre los tres climas anteriores, en la que pueden diferenciarse varios subtipos que llevan con todo merecimiento los calificativos de subatlántico o subcantábrico y submediterráneo. Habremos de comprobarlo enseguida, cuando tratemos de la vegetación natural, y también un poco más adelante, cuando nos refiramos a los cultivos, porque las plantas espontáneas son excelentes indicadores climáticas y las cultivadas, por muchas y asombrosas modificaciones que haya logrado la «ingeniería genética», nunca pueden sobrepasar ciertos umbrales de humedad y temperatura.

DIVERSIDAD HIDROLÓGICA

La diversidad climática y geomorfológica del solar de Navarra se completa, como cabía esperar, con la diversidad hidrológica. No me refiero sólo al hecho —que ha sido un importante factor y condicionante histórico— de que su territorio se halle avenado hacia el Mediterráneo (89,6 %) y el Cantábrico (10,4 %), sino principalmente a la diversidad de regímenes fluviales existentes. También en esto la imagen de Navarra reproduce, a pequeña escala, la de España: tiene, en efecto, ríos caudalosos y regulares, como los que drenan la Iberia húmeda del norte y noroeste y vierten al Cantábrico y Atlántico, cursos de agua indigentes y extraordinariamente irregulares, como los que recorren la España interior y mediterránea, barrancos que recuerdan los *wad* norteafricanos y hasta pequeñas áreas endorreicas.

Tres hechos hay que tener presentes, entre otros menos importantes, para comprender la hidrografía de Navarra: 1.º, las elevadas precipitaciones que reciben las montañas del norte, que alimentan, tanto a las regatas y los ríos que desembocan en el Cantábrico, como al Ega, Arga y Aragón, que vierten sus aguas al Ebro y le hacen varón; 2.º, la existencia de acuíferos importantes en algunas formaciones sedimentarias marinas de naturaleza calcárea (Urbasa-Andía, Aralar, Larra, etc.) y en los extensos mantos de aluviones que flanquean ambas orillas de los grandes ríos; y

3.º, las abundantes nevadas y la prolongada innivación de las montañas pirenaicas y hasta de las montañas medias vasco-cántabras.

El primero de dichos caracteres explica la alta caudaloidad de los ríos navarros, así de los pirenaicos que van a parar al Ebro (el Irati, en Liédena, 25,28 l/seg./km² para una cuenca vertiente de 1.546 km², el Arga, en Peralta, 20,57 l/seg./km² para una cuenca de 2.704 km²), como de los que desembocan en el Cantábrico, aunque de estos tengamos información estadística deficiente, y del propio Ebro navarro (9,41 l/seg./km² en Castejón, para una cuenca de 25.194 km²); los afluentes navarros aportan a este último gran río la cuarta parte del caudal que vierte al Mediterráneo. Tan poco caudalosos como sus hermanos de la Cuenca del Ebro son, por el contrario, los ríos que nacen en las montañas prepirenaicas y en el Sistema Ibérico, el Zidacos, entre los primeros, y el Queiles y Alhama, entre los segundos, y no digamos los barrancos de las Bardenas, aunque avenen, como el de Limas, una gran cuenca.

La existencia de grandes acuíferos, que son verdaderos embalses subterráneos, se traduce en la regularización intermensual de los caudales e incluso en la atenuación de la variabilidad interanual que ofrecen algunos ríos, como el Araquil, el propio Irati, el Urederra (afluente del Ega), etc.; se trata en todos estos casos de regulación kárstica.

Y finalmente, la innivación explica, juntamente con el factor anterior, el que los caudales de verano sean relativamente honorables, no sólo en el caso de los ríos cantábricos que recorren áreas sin aridez estival, sino también en el de los pirenaicos, aunque luego recorran áreas de fuerte evapotranspiración.

Una mejor comprensión del comportamiento de los ríos navarros exige que nos refiramos a la regularidad o irregularidad de los caudales en el transcurso de los años y de los meses del año. El coeficiente de irregularidad de los ríos cantábricos es del orden de tres, el de los afluentes y subafluentes pirenaico-cántabros del Ebro





queda comprendido entre tres y ocho y el de los ríos prepirenaicos e ibéricos, muy superior a esta última cifra. Las crecidas, sin ser tan grandes, en general, como las que se conocen en la España seca, no dejan de dar también a los ríos navarros ese cierto aire torrencial que tienen los ríos ibéricos; las más voluminosas fueron las del Arga en Peralta (2.049 m³/seg.), el Aragón de Caparroso (1.650 m³/seg.) y el Ebro en Castejón (4.950 m³/seg.); en los tres casos se trata de *Qci*, es decir del máximo caudal instantáneo experimentado desde que se aforan sistemáticamente dichos ríos. Tampoco los estiajes son tan fuertes como en los ríos similares de la España seca.

En cuanto a las variaciones mensuales de caudal, directamente relacionadas con el régimen y la naturaleza de las precipitaciones y también, según dijimos, con la permeabilidad mayor o menor de los terrenos de las diversas cuencas hidrográficas, cabe distinguir entre los ríos casi exclusivamente alimentados por agua de lluvia y los que también lo son por la que proviene de la fusión de la nieve. Los regímenes con claro factor nival corresponden a los ríos pirenaicos que nacen en altas y medias montañas; sus curvas de variaciones mensuales de caudal suelen ser de tipo nivo-pluvial en los cursos altos y pluvio-nival en los bajos; en ambos casos las altas aguas y las crecidas son habitualmente primaverales, más tempranas en los regímenes pluvionivales y más tardías en los nivo-pluviales; así, el régimen del Aragón, todavía de tipo nivo-pluvial en Yesa, se transforma en pluvio-nival en Caparroso, y otro tanto sucede con el Irati. Hacia el oeste y el sur disminuyen las nevadas, y las lluvias pasan a ser el modo predominante y aun casi único de la alimentación de los ríos, y de ahí que, poco a poco los regímenes se convierten en estrictamente pluviales, sea de tipo oceánico (Bidasoa, Ulzama, Araquil, Ega), sea de tipo submediterráneo y mediterráneo (Zidacos, Queiles, Alhama). El propio río Ebro cambia el régimen pluvial oceánico con ligera influencia nival que tiene cuando llega a Navarra por el claramente pluvio-nival que

adquiere en Castejón, después de haber recibido los aportes de la red Aragón-Arga, que elevan su caudal absoluto a 237,08 m³/seg. (en Mendavia, 137,50 m³/seg.).

Sólo una pequeñísima parte de Navarra tiene avenamiento endorreico. Se trata de lagunas y balsas naturales localizadas, sobre todo, en la Ribera y en la Zona Media, casi todas acondicionadas por el hombre como embalses de riego. Las más extensas son la de Pitillas y la de las Cañas, cerca de Viana. Por último pueden citarse aquí los embalses de Yesa (470 hm³), Alloz (84 hm³), Eugui (21,3 hm³), Irabia (13 hm³) y Usoz (0,8 hm³).

ENCRUCIJADA GEOBOTÁNICA

Según el Inventario Forestal de ICONA los bosques equivalen en Navarra al 29,2 %, los matorrales y pastizales al 24,3 %, la superficie cultivada al 43,3 %, las aguas al 0,6 % y el terreno improductivo al 2,6 %. De las 303.829 ha. que ocupan los bosques, el 33,8 % corresponde a las coníferas y el 66,2 % a las frondosas; el pino silvestre, entre las primeras, y el haya, entre las segundas, son los árboles que mayores superficies ocupan. Los bosques más extensos se encuentran en las montañas del norte, en el centro la superficie forestal arbolada es mucho más modesta y en el sur casi despreciable. Ello se explica en función del relieve, el clima, la naturaleza de las rocas, la accesibilidad mayor o menor desde los asentamientos humanos, la cercanía o el alejamiento de la propiedad, los sistemas ganaderos y otros factores culturales. La vegetación clímax ha sido tan intensamente explotada y modificada por el hombre desde tiempos prehistóricos que hoy no vemos sino formas más o menos degradadas de las asociaciones vegetales originarias.

Parece lógico que una rica compartimentación climática y, en particular, pluviométrica se traduzca igualmente en otra no menos rica por lo que concierne a la vegetación espontánea. Navarra tiene, en efecto, representantes vegetales de muy variadas procedencias y de muy diversa



antigüedad, que los expertos engloban en tres grandes regiones geobotánicas, la bóreo-alpina, la eurosiberiana y la mediterránea. La primera ocupa sólo una pequeña parte del noreste, la alta montaña roncalesa lindante con Huesca y Francia, comprendida entre la Peña Ezcaurre y el pico de Ory y emparentada estrechamente con el Pirinero central. La segunda abarca mucho mayor extensión —gran parte de la Montaña— y comprende tanto la provincia atlántica como la submediterránea. A la tercera corresponden la Ribera y las partes llanas de la Navarra Media. Habría de tenerse en cuenta además que, a gran escala, las sierras y colinas contribuyen muy poderosamente a la diversificación vegetal, con sus solanas y umbrías, y sus laderas de barlovento y sotavento.

Desde el punto de vista geográfico es mejor hablar de tres Navarras: la húmeda del norte, la seca del sur y la subseca de la parte central. La húmeda no padece de sequía estival sino excepcionalmente, mientras que las otras dos la sufren en temporadas más o menos largas. A grandes rasgos podemos decir que en la Navarra húmeda dominan los vegetales higrofilos, de hojas anchas y caedizas, en la Navarra seca, que coincide aproximadamente con la región mediterránea, los xerófilos, perennifolios y esclerófilos y en la subseca, casi coincidente con la provincia submediterránea de la región eurosiberiana, los de hoja marcescente.

La cubierta forestal climática de la Navarra húmeda fue el bosque de frondosas caducifolias, salvo en las montañas altas en que estos árboles son sustituidos por pino silvestre, abeto y pino negro. El bosque de roble noble, o pendunculado (*Quercus robur*), muy exigente en humedad ambiental y sobre todo edáfica, domina (mejor dicho, dominaba, porque el hombre lo taló para crear campos de cultivo y praderías) en los fondos de los valles, por debajo de los 600 m; a mayores alturas y en ambientes un poco más secos se da el *Quercus petraea* o roble sésil (robledales de Garralda y Oroz-Betelu). Los hayedos navarros, que cubren 92.335 ha. y equivalen al 33,4 % de los hayedos es-

pañoles, se extienden sobre todo entre 600 y 1.200 m por las montañas lluviosas y brumosas de la divisoria Cantábrico-Mediterráneo, Urbasa y las umbrías de los valles pirenaicos y llegan por el sur hasta las sierras exteriores. Menores extensiones ocupan el castaño, que principalmente se da en los terrenos silíceos de los macizos hercinianos, y el bosque mixto de fresno (*Fraxinus excelsior*), avellano (*Corylus avellana*), arce, cornejo, acebo, etc., bosque que muchas veces ha sido transformado por el hombre y los animales en un matorral espinoso y caducifolio de endrino, espino albar, zarzas, etc. Los ríos y regatas van acompañados de alisedas. En la Navarra húmeda abundan también los matorrales de degradación antrópica que los geógrafos suelen conocer con el nombre de landa y los botánicos españoles con el de brezales y están formados por tojos, árgomas u oteas, brezos y brecinas, helechos, etcétera.

Yendo hacia el este desde el meridiano de Pamplona, las frondosas caducifolias se refugian en las montañas septentrionales y especialmente en las vertientes que miran al norte y noroeste y proliferan en su lugar las coníferas: es que, siguiendo aquella dirección, el clima va pasando de ser brumoso casi todo el año y térmicamente moderado a ser relativamente luminoso en verano y rigurosamente frío en invierno. El árbol típico de dichas montañas, englobadas en la provincia submediterránea, es el pino silvestre (*Pinus sylvestris*), que ocupa importantes extensiones en los valles de Roncal y Salazar y llega por el oeste hasta el meridiano que se acaba de mencionar y por el sur hasta las montañas de la Valdorba, en la Navarra Media oriental; acaso sustituyera a robles y hayas anteriores. Otra conífera, el abeto (*Abies pectinata*), forma pequeños rodales de bosque en las vallonadas y umbrías de los hayedos de Roncal, Salazar y particularmente en la selva del Irati, que es el límite suroccidental europeo de dicha conífera. Poco a poco, subiendo por las montañas, desaparecen el pino silvestre (1.500-1.700 m); los abetos (1.600-1.700 m) y las hayas (1.800-1.900 m) y se entra en el piso su-

balpino, que ofrece el típico bosque claro, con árboles achaparrados y retorcidos, de pino negro (*Pinus uncinata*) y brezales y cerbunales; hay también una pequeña muestra del piso alpino natural hacia la Mesa de los Tres Reyes.

En la Navarra seca y mediterránea pocos son los bosques naturales existentes (algunos rodales de encina y pino carrasco) y muy extensos, en cambio, los matorrales, sobre todo los del tipo garriga, con predominio del romero. Originalmente hubo las siguientes formaciones vegetales: coscojares, saladares, carrascales y choperales. Una maquia formada principalmente por coscoja (*Quercus coccifera*) y escambrón cubriría los cabezos y colinas bardeneros que escapan en invierno a las fuertes inversiones térmicas. El pino carrasco (*Pinus halepensis*), invasor y más o menos espontáneo, llegó a ocupar los suelos profundos relictos; aún quedan algunos pinares claros en las faldas de la plana de la Negra, el Vedado de Eguaras, Rada, el Plano de Larrate y el pinar de Cáseda. Sobre contadas áreas sometidas a fuertes inversiones de temperatura hubo también algunos islotes de sabinar (*Juniperus thurifera*) en poblamiento muy laxo y con pobre sotobosque.

Los encinares típicos de la Navarra seca pertenecen al *Quercetum rotundifoliae*; quedan pocas muestras y además muy deterioradas, sobre todo en la Ribera estellense, incluíble desde el punto de vista geobotánico en la provincia bóreo-mediterránea. A la carrasca (*Quercus ilex*, subespecie *rotundifolia*) suelen acompañar como sotobosque arbustivo el enebro de la miera (*Juniperus oxycedrus*), la sabina (*Juniperus phoenicea*), la coscoja, el lentisco, la aliaga, el romero, el tomillo, etc. Por sucesivas etapas de regresión se pasa del carrascal al coscojar, romeral y pastizal seco.

En las zonas salobres todavía se conservan pequeñas manchas de tamarizales (*Tamarix gallica*); por degradación antropo-zoógena pasaron a ser carrizales, juncales y saladares; las vales o fondos de barrancos son hoy verdaderos atochales de albardín (*Lygeum spartum*) y de otras plan-

tas que evocan a las estepas norteafricanas. Finalmente, junto a los ríos, habría bosques de ribera del tipo alamedas (*Populus alba*) y olmedos (*Ulmus minor*) y maleza de sauces; en su lugar crece en muchas partes un inextricable matorral de zarzamoras, espino albar, clemátide, etcétera. La transición bioclimática y las mezclas entre los vegetales del Norte húmedo y del Sur seco es lo típico de la Navarra subseca, que se halla a mayor latitud y altitud que la anterior. A juzgar por las reliquias que aún quedan, se puede afirmar que la vegetación clímax estaría en ella formada por bosques en cuya composición entraban especies cada vez más higrofilas, hacia el norte, o xerófilas, hacia el sur; la marcescencia de las hojas es, como se dijo, la nota más destacada, frente a la persistencia en la zona seca y a la caducidad en la húmeda. Poco a poco, yendo de sur a norte, los carrascales darían paso a los quejigales (*Quercus faginea*) y a los robledales de *Q. pubescens*, *Q. cerrioides*, *Q. pyrenaica*, etc. Pero más que la transición, son las mezclas lo distintivo de esta Navarra subseca y en gran parte submediterránea; como dijera Mensua, su rasgo geobotánico más sobresaliente es el bosque mixto formado por varios de estos árboles: robles pubescentes, quejigos, encinas y carrascales, robles húmedos, hayas y pinos silvestres. Otro carácter peculiar le dan los contrastes termoplumiométricos, y por lo tanto de vegetación, existentes entre las laderas orientadas al norte y al sur, y entre las de barlovento y sotavento. Así, por ejemplo, es frecuente que en las vertientes orientadas al norte o noroeste haya comunidades vegetales atlánticas (robles, hayas, fresnos, avellanos, etc.) y en las que miran al sur, y casi contiguas a las anteriores, comunidades submediterráneas o claramente mediterráneas (marojos, quejigos, carrascales).

DE LA NAVARRA CAMPELINA A LA NAVARRA INDUSTRIAL Y URBANA

Navarra ha dejado de ser la región eminentemente rural que siempre fue. Estas cifras lo demuestran: el número de empleados en la agricultura pasó de 86.253 en 1955 a 39.528 en 1975 y 26.880 en 1981, y en la industria de 31.431 a 69.571 y 73.643; y si el valor de la producción bruta correspondiente a la agricultura fue de 12.080 millones de pesetas en 1975 y 21.046 millones en 1981, el de la industria equivalió a 37.549 y 107.303 millones, respectivamente. Añadamos que en 1860 vivía en la ciudad de Pamplona el 7,6 % de la población total de Navarra, en 1950 el 18,8 % y en 1981 el 36,1 %.

LA NAVARRA CAMPELINA

A grandes rasgos podemos decir que hay dos Navarras campesinas: la Ribera y la Zona Media, que son principalmente agrícolas, y la Montaña, que es primordialmente ganadera y forestal. Relieve, suelos y sobre todo clima lo justifican. La línea que puede utilizarse como frontera separadora de ambas Navarras es el límite septentrional del olivo, jalonado por las sierras de Codés, Lóquiz, Urbasa-Andía, Perdón, Alaiz, Izco y Leyre. La Ribera y gran parte de la Zona Media pertenecen al mundo rural mediterráneo y la Montaña y parte de la Zona Media, al submediterráneo, atlántico y subalpino.

Regadíos y secanos mediterráneos en el sur

En el sur de Navarra la agricultura se halla mediatizada, como en todas las comarcas que tienen clima mediterráneo, por la escasez e irregularidad de las precipitaciones y en especial por la aridez estival. De ahí que sus pilares fundamentales hayan

sido y sean las plantas que, como el trigo y la cebada, cumplen su ciclo vegetativo antes de que la evapotranspiración y la sequía veraniega alcancen sus cotas más altas, las xerófilas capaces de vivir en terrenos y ambientes secos, como la vid y el olivo, y las muchas que pueden cultivarse mediante el riego artificial de los campos. Por la extensión que ocupa (unas 80.000 ha., contando el regadío eventual), el valor de la renta que genera su agricultura intensiva, la mano de obra que emplea y el paisaje geográfico que ofrece, el regadío tiene en Navarra una importancia capital. Se localiza principalmente en la Ribera, que es la zona que más lo necesita y que mejores condiciones naturales ofrece: dispone, en efecto, de llanuras aluviales extensas, ríos caudalosos y grandes pueblos, capaces de suministrar mano de obra abundante, y es además —y acaso por ello— heredera de una vieja y rica tradición de regadío que se remonta hasta la antigüedad. De origen por lo menos romano, el regadío fue perfeccionado y ampliado por los árabes y especialmente en tiempos modernos, gracias a la construcción de los grandes canales Imperial, de Tauste, de Lodosa y de las Bardenas. Los tres primeros arrancan del Ebro y riegan las llanuras aluviales cercanas a este río y el último, del embalse de Yesa, en el Aragón, y riega terrenos navarros y aragoneses muchas veces alejados de aquel río. Hortalizas, maíz, alfalfa y patata son los cultivos más importantes de los regadíos navarros. Hasta los años 50 ocupaba también un puesto relevante la remolacha azucarera. Las hortalizas han adquirido en los últimos 30 años un gran desarrollo, paralelo a la elevación general del nivel de vida y al consiguiente cambio en los regímenes alimenticios. De ahí que hayan proliferado por casi toda la Ribera las industrias de conservas vegetales, hasta entonces típicas, sobre todo, de los pueblos fronterizos con la Rioja; merecen destacarse las de tomate y pimiento (alrededor de 2.000 ha. cada uno), alcachofa (1.800 ha.), guisantes y espárrago. El cultivo de esta última planta, típica de los regadíos hasta 1960, se ha extendido considerable-



mente por los secanos arenolimosos de la Ribera y de la Zona Media meridional (unas 8.000 ha en total). No hace mucho que la producción de maíz se repartía entre los «secanos húmedos» del noroeste y los regadíos del sur; hoy la mayor parte de la superficie dedicada a este cereal de verano pertenece a los regadíos de la Ribera; otro tanto cabe afirmar de la alfalfa. Los frutales, en cambio, no han proliferado tanto como, por ejemplo, en los regadíos leridanos; merecen destacarse el manzano, melocotonero y peral.

Trigo, cebada, vid y olivo son los cultivos más extendidos por los secanos; también se dan en regadío, pero en superficies muchos menores. Desde 1974 la cebada aventajó al trigo, como en otros muchos secanos españoles: en 1982 se dedicaron 116.300 ha de secano y 77.000 ha de regadío a la cebada y 47.000 ha y 11.000 ha, respectivamente, al trigo. En ambos casos se han incrementado considerablemente los rendimientos (el trigo pasa de 13 a 15 qm/ha antes de 1960 a unos 26 en el quinquenio 1978-82), gracias al empleo más abundante de los fertilizantes químicos, a las nuevas semillas y también a la mejora de las labores debida a la mecanización del cultivo; el parque de tractores pasó de 2.780 unidades en 1960 a 8.487 en 1970 y 14.385 en 1982 y el de cosechadoras, de 247 a 1.486 en 1970 y unas 2.600 en 1982. La Ribera, la Navarra Media y las Cuencas prepirenaicas son las principales áreas cerealistas. Cultívanse estos cereales, sea en alternativa con leguminosas (alholva, veza, yero, haba), como sucede, aunque cada vez menos, en las Cuencas y en Tierra Estella, sea en sistema de año y vez, propio de la Ribera, donde se sigue empleando por razones climáticas o por imperativo ganadero, sea en sistema, abusivo, de cereal-cereal.

A la vid y al olivo se dedicaron en la campaña 1982-83, respectivamente, 27.375 ha y 3.815 ha. La primera no es una planta tan específicamente mediterránea (se da en las cuencas prepirenaicas, por ejemplo, que son submediterráneas) como el olivo, cuyo límite septentrional de expansión lo fijamos en las sierras exteriores prepirenai-

cas y vasco-cántabras. Ambas plantas se encuentran a veces en promiscuidad, aunque lo normal es que formen masas puras, y siempre en secano y en regadíos eventuales o extensivos. La vid se localiza en los glacis y terrazas aluviales; comarcas vitivinícolas famosas son las riberas del Alhama y Queiles, del Arga y Ega y los somontanos, desde el de Viana-Los Arcos, hasta el de la Val de Aibar, pasando por el de Olite. Es un cultivo decadente, si sólo consideramos la superficie que ocupa: casi 50.000 ha antes de la filoxera, 30.498 ha en 1975 y poco más de 27.000 ha nuestros días. Pero la calidad de ciertos caldos, especialmente los rosados, permite aguardar el futuro con optimismo. No sucede otro tanto con el olivo, árbol que se ha dado y se da principalmente en los secanos de la Navarra Media, sobre todo en la occidental, y en los de la Ribera, y también en el regadío eventual del Alhama y Queiles. Hasta 1963 la superficie olivarera se había mantenido en torno a 10.000 ha; luego pasó a 4.864 ha, media del quinquenio 1974-78, 4.290 en 1978-79 y 3.815 en 1982-83.

Prados, ganadería y paisajes atlánticos en el Noroeste

A medida que, yendo hacia el noroeste, se incrementa la humedad, los sistemas agrarios mediterráneos ceden a otros emparentados con los del resto de la España húmeda y muchas otras regiones de la franja templado-atlántica de Europa: ya no se da el olivo, ni casi la vid, el trigo y la cebada han sido substituidos por el maíz, los prados aventajan en superficie a las tierras de labor y prolifera el paisaje de campos cercados en lugar del *openfield*. Se trata, en definitiva, de valles que viven más de la ganadería que de la agricultura. Esta última tuvo cierta importancia hace años. Al igual que en otras muchas comarcas templado-frías de las costas occidentales de los continentes y sobre todo de Europa, se fue configurando en el noroeste de Navarra y particularmente en los valles que vierten al Cantábrico, un siste-





ma agrario basado en el policultivo intensivo de pequeños terrazgos, capaz de mantener altas densidades ganaderas y humanas. Tres plantas crecían y crecen —porque aún subsiste, aunque en decadencia— en el mismo año y en el mismo campo: maíz, judía y nabo; el primero, difundido a partir del siglo XVIII, y el último subvenían a las necesidades alimenticias del ganado, juntamente con los prados naturales, de cuando en cuando resebrados, abonados y hasta regados, o las praderas artificiales, generalmente polifitas. *Saltus* ganadero son también los montes, arbolados o no, y casi siempre de propiedad comunal. Por ellos pastan, en régimen de semilibertad, vacas, ovejas, caballos y cerdos.

Las vacas de monte, royas y resistentes, son de raza pirenaica, indígena, muy apropiada para la producción de carne y antes también para el trabajo, mientras que las de «raza extranjera» —pardo-alpinas y, sobre todo, frisonas— lo son más para la leche. Gran parte de este producto procede del noroeste húmedo y tiene su salida a través de las centrales lecheras cooperativas o particulares y de las fábricas de productos lácteos navarras y guipuzcoanas. La oveja típica del noroeste es la lacha, resistente a la lluvia y a la niebla, de lana basta, lacia y colgante, pero gran productora de leche. Pasta por los terrenos comunales buena parte del año, salvo en lo más crudo del invierno, siguiendo movimientos trasterminantes y, en algún caso, trashumantes (entre Aralar y Urbasa y Andía, por un lado, y las comarcas guipuzcoanas próximas a la costa, por otro). De importancia variable con las diversas coyunturas económicas y políticas, siempre se ha practicado en las montañas del norte y noreste de Navarra la cría de un caballo de corta alzada y cabeza mayor que lo normal, y muy resistente a las inclemencias del tiempo. Se vendía y se vende sobre todo a los labradores de los regadíos del valle del Ebro y hasta de Valencia como animal de tiro y montura, y últimamente también de carne. Respecto al cerdo, hay que decir que desde hace años ya no tiene la importancia que tuvo



en estos valles de robles y hayas, productores de bellotas y hayucos, que la estabulación y los piensos compuestos fueron sustituyendo a la montanera, en parte por razones sanitarias (pestes porcinas), y que el cerdo de raza Landrace desplazó hasta casi eliminarlo al de raza baztanesa, más graso.

Bosques y trashumancia en el Noreste

Si, en lugar de ir, desde la cuenca de Pamplona, hacia el noroeste, nos dirigimos hacia el noreste, es decir, hacia los valles transversales pirenaicos, observaremos que también desaparece el cultivo cerealista, y que en vez de una agricultura sub-

mediterránea, lo que se nos muestra, poco a poco, es otra de tipo montañés, subalpino. Dichos altos valles navarros son asimismo eminentemente ganaderos y muy parecidos a los aragoneses del Pirineo central colindantes (Ansó, Hecho). Además de ganaderos, son forestales.

La agricultura que se practicó en ellos durante siglos fue la itinerante, basada en el cultivo de cereales de ciclo muy largo en campos preparados mediante rozas hechas por incendio de la maleza y con barbechos forestales que duraban diez o veinte años, y no pretendía otra cosa sino contribuir al alimento de la población, que siempre fue aquí muy escasa. Tres hechos hay que destacar en la evolución moderna de la agricultura montañesa. En primer lugar, la in-

roducción del cultivo de la patata de siembra en los valles de Salazar y Aézcoa, cultivo que experimentaría un gran impulso tras la creación de OPPOSA (Organización para la patata del Pirineo Occidental, S.A.) en 1951. En segundo lugar, el aumento de la superficie ocupada por los prados, particularmente desde el valle de Salazar hacia el oeste, es decir, en dirección a la parte más lluviosa del Pirineo. Y finalmente, el abandono a la vegetación espontánea de las tierras cultivadas «marginales», las de suelos más pobres y de mayores pendientes.

En cuanto a la ganadería, el ganado lanar desplaza en importancia al bovino a medida que, yendo de oeste a este, nos alejamos del Cantábrico, es decir, de la fuente



suministradora de la humedad abundante y casi constante que requieren los prados. Persiste el ganado bovino pirenaico o pardo-alpino con destino a la producción de carne (dejaron de ser ya valles vendedores de bueyes de labranza), hay también rebaños de poneys navarros pastando en verano por los altos puertos de prados subalpinos o alpinizados, pero lo que mejor caracteriza a estos valles pirenaicos es la ganadería lanar trashumante. En el noroeste ya dijimos que lo normal es la trashumancia, pero desde el valle de Esteribar hacia el este se va incrementando la distancia recorrida por los rebaños ovinos entre los altos pastos fronterizos con Francia y los invernales de la depresión del Ebro.

Roncal y Salazar fueron siempre los valles trashumantes navarros por excelencia. Se trata, en este caso, de una trashumancia inversa: los rebaños de ovejas y carneros, de raza rasa o churra, se desplazan, en torno a San Miguel (29 de septiembre), a las Cinco Villas aragonesas y a la Ribera de Navarra (Bardenas Reales y corralizas circundantes), donde permanecen hasta que se agostan sus pastos, y al mismo tiempo, se va derritiendo la nieve de las montañas pirenaicas. Vuelven a éstas a fines de primavera y comienzos del verano y suben escalonadamente hasta los altos puertos (Tributo de las Tres Vacas, 13 de julio). La trashumancia se halla, como todas las similares del mundo mediterráneo, en decadencia. Lo está igualmente la otra trashumancia —en este caso directa— que se establece, en el oeste de Navarra, entre las comarcas de la Ribera y la sierra de Andía; secos los pastos y las balsas ribereñas, suben los rebaños a la sierra —que es de aprovechamiento común para todos los navarros— en pleno verano y regresan en cuanto comienzan a ser frecuentes y persistentes las nieblas y la lluvia, ya que las ovejas de la Ribera, de raza rasa aragonesa, en general, no resisten bien esas inclemencias meteorológicas.

La explotación forestal ha sido y sigue siendo, con la ganadería, uno de los pilares fundamentales de la economía de los valles pirenaicos y de todos los valles



montañeses de la zona templada. Pero habría de ser solamente a partir del XVIII cuando aparecieran las coyunturas favorables a la corta y venta de árboles, principalmente pinos. Hasta los años 50 en que se construye el embalse de Yesa y empieza a ser competitivo el camión, el transporte de la madera se hacía mediante el sistema de las almadías, que bajaban, desde los valles de Aézcoa, Salazar y Roncal, flotando por los afluentes del Aragón y luego por este río hasta el Ebro y abastecían de madera a las comarcas navarro-aragonesas desarboladas de la Tierra llana y, llegando a Tortosa, a la misma Marina Real.

Importancia de la propiedad comunal

Dos hechos hay que subrayar, ante todo, cuando se estudia la estructura de la propiedad en Navarra: la importancia de las haciendas rurales medias y pequeñas y de los bienes comunales. Lo primero podría quedar confirmado si decimos que los propietarios con menos de 5 ha suponen casi el 80 % del total pero sólo detentan el 18 % de la tierra de propiedad particular, que los que tienen menos de 20 ha equivalen al 94 % y 45 % y los de 20-100 al 5 % y 31 %, respectivamente. La imagen social agraria quedaría incompleta, si no añadiéramos que los 400 propietarios

con más de 100 ha acaparan el 24 % de la tierra, aunque no lleguen a suponer el 1 % del total de los propietarios. La pequeña propiedad abunda en los valles de la Navarra Húmeda del Noroeste, en Tierra Estella y en los regadíos de la Ribera. Las cuencas prepirenaicas destacan por la importancia que en ellas tienen las propiedades medias, sin que falten algunos grandes cotos-redondos, herederos de antiguos señorios, sobre todo en la cuenca de Lumbier. En la Ribera y en la Navarra Media oriental el peso de la gran propiedad es mayor; se trata, en este caso, de grandes fincas desamortizadas en la segunda mitad del siglo XIX y que aquí se llaman corralizas.



Algo más de la mitad de su extensión escapa, en Navarra, a la propiedad particular: son los montes del Estado, las fincas pertenecientes al patrimonio de la Diputación Foral, las facerías y los propios y comunes de los pueblos. Los primeros fueron, durante el antiguo régimen, montes pertenecientes al patrimonio de la Corona de Navarra y suman aproximadamente 26.000 ha. Al aprovechamiento de algunos de esos montes tienen derecho los vecinos de ciertos pueblos cercanos y, en el caso de Urbasa y Andía, nada menos que todos los navarros. Desde que se constituyera en 1941, el Patrimonio Forestal de la Diputación se ha incrementado considerablemente (hoy asciende a unas 15.000 ha), principalmente por la incorporación de las tierras pertenecientes a lugares despoblados. Alrededor de 60 facerías internacionales, intermunicipales e interconcejiles se hallan todavía vigentes, con una extensión total que ronda las 20.000 ha; las tres más extensas son la de los Montes de Bidasoa y Berroarán, en el noroeste, y las de Limitaciones de las Améscoas y Santiago de Lóquiz, en Tierra Estella. Las Bardenas Reales no son propiamente una facería, sino un extenso terreno de secano (41.546 ha) cuyo goce o aprovechamiento (cultivo y pasto, principalmente) concedieron los Reyes de Navarra, a perpetuidad, a 19 pueblos de la Ribera, al Monasterio de la Oliva y a los valles pirenaicos de Roncal y Salazar.

En cuanto a la trascendencia socio-económica de los comunes y propios de los pueblos, basta con decir que suponen en tierras aproximadamente el 45 % de la superficie geográfica de Navarra, que son más de 65.000 las hectáreas cultivadas en suertes vecinales (5.000 en regadío), que algunos pueblos obtienen cuantiosos ingresos de las subastas forestales y del arrendamiento de sus pastos y que son muchos los ganaderos que envían sus ganados al monte comunal. La Diputación supo conservar gran parte del patrimonio de los pueblos gracias al acuerdo que firmó con el Estado para aplicar en Navarra la Ley desamortizadora de 1 de mayo de 1855: en la Junta de Ventas eran mayoría

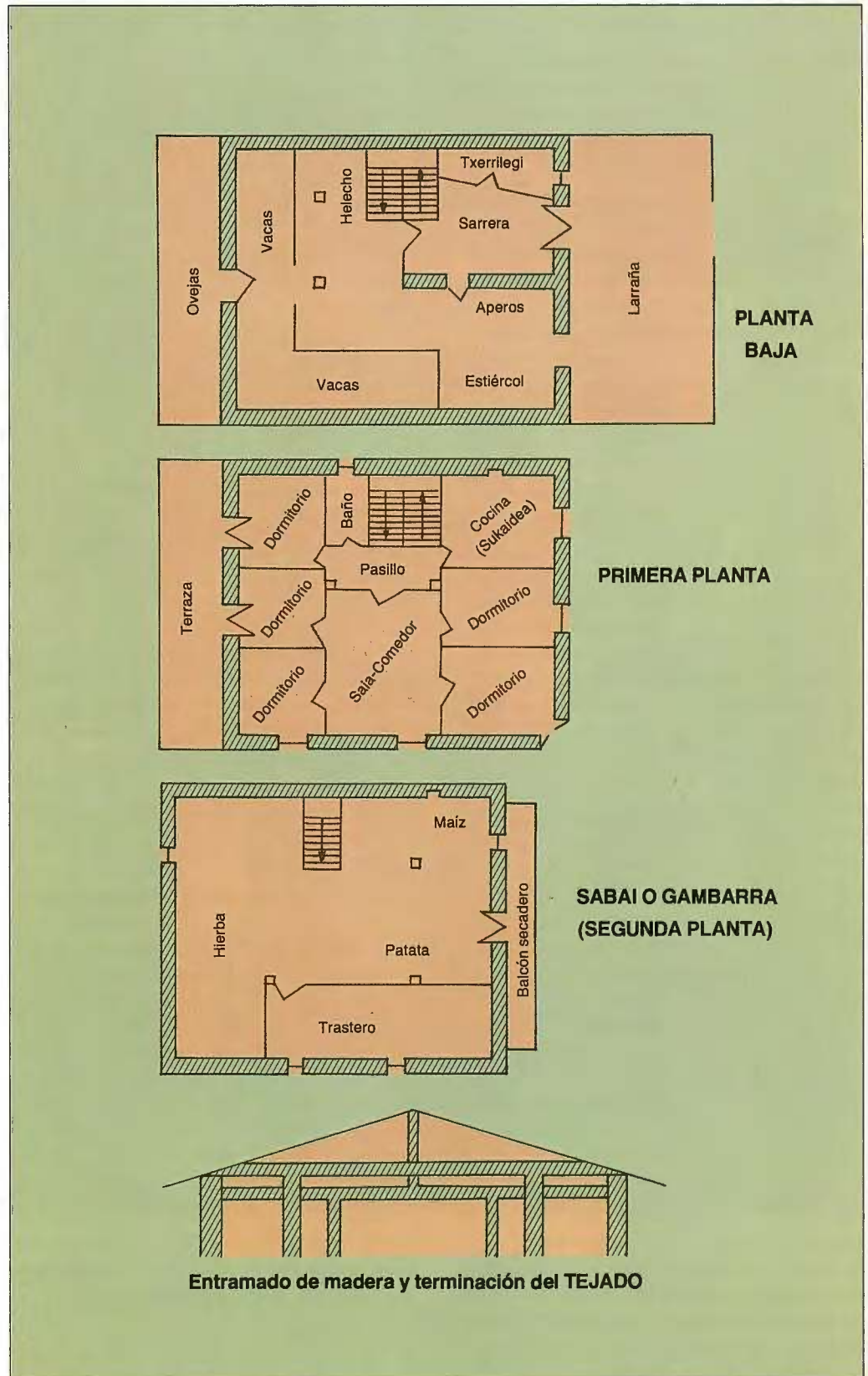
Plantas y entramado del tejado de un caserío navarro

los diputados navarros, de modo que se vendió lo que la Diputación y los pueblos quisieron.

Caseríos, lugares y villas

Estas tres categorías históricas de asentamiento campesino son las unidades básicas del poblamiento rural navarro. Los caseríos abundan únicamente en los valles cantábricos, cuyo hábitat recuerda mucho al de toda la España húmeda del norte y noroeste y al de las comarcas francesas colindantes. La red de asentamientos humanos está formada aquí por lugares de estructura laxa, situados en el fondo de los valles, junto a las vías de comunicación, (algunos de ellos adquirieron la categoría histórica de villas) y por una nebulosa de caseríos ubicados en las regatas y laderas de los montes y que a veces se agrupan en barrios. Este tipo de dispersión intercalada proliferó a partir de la Baja Edad Media y especialmente del siglo XVIII. Prados y tierras de labor rodean a las villas, lugares y caseríos. En ocasiones se llaman a éstos, bordas, como recuerdo de lo que fueron —albergues de ganado lanar antes de transformarse en casas. Cada villa o lugar, con sus caseríos y tierras comunales y privadas, suele formar un municipio, pero subsisten también ayuntamientos compuestos por varios lugares. Por ejemplo, el Baztán: los 15 lugares que lo integran, con su correspondiente cohorte de barrios y caseríos, constituyen —según rezan las Ordenanzas— una «universidad», son como «un concejo», como si se tratase de «una sola casa».

Los lugares tienen normalmente población inferior a 250 habitantes, y hay varios centenares de estas pequeñas aldeas en los valles y cendeas de las Cuencas de Pamplona y Lumbier-Aoiz, en los de la Navarra Húmeda que vierten al Ebro, en los pirenaicos y en los del norte de la Zona Media. No suele ni solía haber, fuera de las ermitas y ventas, hábitat disperso en esta parte de Navarra, emparentada con las otras tierras subcantábricas y subpirenaicas que se extienden desde Galicia a



Cataluña. Con sus casas cercanas, aunque raras veces medianiles, y su terrazgo agrícola colindante las más de las veces muy parcelado, cada uno de estos lugares forma, con las tierras comunales y privadas anejas, un concejo; se exceptúan los que fueron de señorío y aquellos que, por su importancia económica, demográfica y política adquirieron en la Edad Media o en la Moderna la categoría de villas sueltas, separadas o segregadas y los que, independizados más tardíamente, se transformaron en ayuntamientos con ocasión de la reforma político-administrativa municipal del siglo XIX; aquel es el caso, por ejemplo, de Aoiz, Lumbier, Monreal y Urroz, de Villava y Huarte, etc., y éste, de los valles del Roncal, Salazar y Aézcoa, de la Valdizarbe y la Val de Aibar, de la Berrueza y la Valdega y de muchos otros. Pero lo típico de la organización de esta Navarra aldeana es el municipio compuesto —integrado por varios concejos— que aquí suele llamarse tradicionalmente valle o cendea, esto último sólo en cinco ayuntamientos de la cuenca de Pamplona— y más modernamente distrito municipal. Finalmente, las villas o grandes aldeas tienen, en general, más de 2.000 habitantes y caracterizan al tipo de poblamiento ribereño. Su estructura es urbana, con pocos espacios libres y casas ordenadas en calles y plazas de plano muy irregular —si se trata de viejos asentamientos— o geométrico de tipo cuadrangular, en el caso de las villas nuevas o de los ensanches bajo-medievales y modernos. Cada una de estas grandes entidades de población, que suelen tener emplazamientos defensivos —frente a las inundaciones fluviales o frente a los enemigos, toda vez que el sur de Navarra fue zona multiseccularmente insegura—, forman con las tierras de su jurisdicción un municipio simple. Nunca hubo en esta Navarra muy romanizada agrupación de asentamientos humanos —que aquí se hallan alejados los unos de los otros— en valles o cendeas. La Navarra de las villas está emparentada, por su tipo de poblamiento, con las comarcas riojanas, aragonesas y catalanas de la depresión del Ebro y con el mundo mediterráneo en general.

LA NUEVA NAVARRA, INDUSTRIAL Y URBANA

En los últimos veinticinco años Navarra ha experimentado cambios sociales y económicos de la mayor importancia, tanto que la tópica definición que se le daba de región agraria y aldeana, por el peso que en ella tenían el sector primario y la población rural, no le cuadra bien, al menos si se la considera en su conjunto. Según datos del Banco de Bilbao («Renta Nacional de España, 1981») la población activa se distribuye sectorialmente así: 13,3 % en el sector primario, 42,4 % en el secundario (33,3 % en la industria y 9,1 % en la construcción) y 38,1 % en el terciario (6,2 % no clasificable). El VAB ofrece, respectivamente, esta distribución porcentual: 8,6, 44,2 y 47,2. Ahora bien, el hecho de que trabaje más gente y que ésta genere más renta en la industria y los servicios que en el sector primario no quiere decir que este último sea geográficamente menos importante, ya que la geografía es ante todo ciencia de lo espacial y debe ocuparse, por ello, con cierta preferencia por el sector de actividad más extendido. En todas partes, en efecto, hay agricultura y ganadería, mientras que la industria no deja de ser, aunque muy importante desde el punto de vista socio-económico, una actividad puntual.

A su vez, hay que señalar otro hecho relacionado con el anterior, y es que la concentración industrial y el desarrollo de los servicios en Pamplona y su periferia ha conformado una aglomeración urbana que cada año ha ido acaparando mayores porcentajes de la población navarra; en escala mucho menor, Tudela, Estella y Tafalla desempeñan parecido papel succionador de la población rural. Efectivamente, sumados los habitantes de Pamplona y las villas y lugares satélites de su periferia inmediata con los de las otras ciudades mencionadas se obtiene una cifra equivalente nada menos que al 55,7 % de los habitantes totales en 1981 (en 1960, 34,4 %).

Una industria joven

El desarrollo fabril de la Navarra anterior a 1960 era, en efecto, muy escaso, y se basaba en actividades relacionadas con las riquezas propias de la región: agricultura, ganadería, explotación forestal, existencia de pequeños yacimientos de mineral de hierro en el noroeste. Estos últimos justificaron el nacimiento de las ferrerías (Olaberri de Eugui, Oroquieta, Goizueta, Echalar, etc.), que llegaron a ser importantes, junto con la Real Fábrica de Armas de Orbaiceta, hasta el siglo XIX, y de las que no quedan sino recuerdos y ruinas y una cierta continuación en las fundiciones de Vera de Bidasoa, Alsasua y Pamplona. Industrias directamente relacionadas con la producción agrícola eran las harineras, con fábricas más numerosas y pequeñas que en nuestros días, las de conservas vegetales, localizadas preferentemente en la Ribera occidental, la azucarrera (Tudela y Marcilla), los trujales, alcoholeras y aguardenterías y la fábrica de féculas y dextrinas de Lodosa, y derivadas de la ganadería, la industria del queso y, sobre todo, la de embutidos, centrada en Pamplona. Por otra parte, trabajaban para la agricultura la fábrica de fertilizantes químicos y las de aperos agrícolas y maquinaria para elaboración de vino y aceite (Pamplona), las de carruajes, tonelería, etc. En relación con la riqueza forestal había que citar varias serrerías mecánicas (Aoiz, Sangüesa, Pamplona, Burlada), las papeletras de Villava y Oroz-Betelu y la fabricación por destilado de ciertos productos químicos (Aoiz, Echarri-Aranaz). En este sentido es preciso subrayar el ambicioso proyecto iniciado por «El Irati», sociedad fundada por don Domingo Elizondo y que quiso configurarse como una empresa de aprovechamiento integral de los recursos de la cuenca de un río: embalses reguladores, obtención de energía eléctrica, transporte fluvial de la madera desde la grandiosa selva del Irati, serrería y fábrica de productos químicos cerca de Aoiz, etcétera.

Tradicionales eran en Navarra igualmente ciertas industrias dedicadas a fabricar ma-

22. Poligono industrial de Landaben.
Pamplona



teriales de construcción: tejerías y ladrillerías mecánicas (reducidas a comienzos del siglo XX a las dos importantes de Pamplona y Alsasua), cemento (Olazagutía), etc. Y las de curtidos (Estella, Pamplona, Alsasua, etc.) y textiles (Pamplona, Estella Areso, Olazagutía).

El gran salto adelante de la industria navarra tiene lugar a partir de 1960-65, gracias a la conjunción favorable de una serie de factores. En primer lugar, hubo un claro cambio de las directrices que hasta entonces seguía la administración foral, poco propicia al desarrollo fabril: en 10-IV-1964 se aprueba el Programa de Promoción Industrial, que propugna la creación de varios polígonos en las cabeceras de comarca, para favorecer el desarrollo socio-económico de éstas, y la ayuda a los que nacieran por iniciativa municipal. En segundo lugar, Navarra se halla bien situada, a las puertas de Francia y Europa y cerca del gran foco industrial sobresaturado del País Vasco. En tercer lugar, si la infraestructura ferroviaria es deficiente, la de carreteras (3.511 km) siempre fue buena, y mejoró y se complementó con la autopista de Navarra (construido el tramo de Tudela-Irurzun) y el aeropuerto de Noáin. En cuarto lugar, Navarra se halla bien dotada de servicios sanitarios, educacionales, etc. En quinto lugar cuenta con materias primas agropecuarias abundantes y de excelente calidad. En sexto lugar la iniciativa privada drenó hacia la industria, atraídos por las facilidades fiscales, fuertes capitales indígenas, catalanes, vascos y extranjeros. Y finalmente la mecanización del campo liberó gran cantidad de mano de obra disponible.

Además de joven, la industria, navarra es excesivamente pequeña y está insuficientemente capitalizada. De los aproximadamente 1.000 establecimientos industriales con más de 5 obreros incluidos en el «Catálogo de la Industria Navarra, año 1982», nada menos que el 68,7 % tenía entre 5 y 25 obreros, el 22,2 % entre 25 y 100 y sólo el 9,1 % más de 100. Sumando el número total de obreros empleados los porcentajes eran, respectivamente, 16,2, 21,2 y 62,6. En resumen, industrias peque-

ñas excesivamente numerosas y unas pocas con plantilla demasiado grande y graves problemas de reconversión; nueve de estas tenían entre 500 y 1.000 obreros y 6 más de 1.000.

Por sectores, el de mayor importancia es el que abarca las industrias metalúrgicas, no tanto las metálicas básicas como las de transformados metálicos; en total le corresponde el 47,5 % de los obreros. A mayor distancia siguen las industrias alimentarias (11,8 %), las de papel y artes gráficas (9,2 %), materiales de construcción, cerámica, cemento y vidrio (7,8 %), químicas (7,1 %), madera y corcho (6,0 %), cuero, vestido y calzado (4,6 %), transformación del caucho y materiales plásticos (4,0 %) y textiles (2,0 %). Pamplona y sus alrededores, el eje del Ebro, el corredor del Araquil, las villas de la frontera con Guipúzcoa y las cabeceras comarcales acaparan la mayor parte de las industrias.

En el primer caso hay que invocar los siguientes hechos, a su vez estrechamente relacionados entre sí: la capitalidad de Pamplona, el ser encrucijada de vías de comunicación en una zona de contacto entre la Navarra ganadera y forestal del norte y la agrícola del centro y sur y la ubicación en ella de los principales servicios administrativos, sanitarios y educacionales. Pamplona y su área metropolitana detentan el 48 % del número total de obreros industriales de Navarra; destacan, en primer lugar, las industrias metalúrgicas (más de la mitad de los obreros), y en especial la del automóvil y sus auxiliares y las de construcción de máquinas de todo tipo, siguiendo a continuación las químicas y farmacéuticas, alimentarias (embutidos, sobre todo), del papel y las artes gráficas, la madera, etc. Las fábricas se localizan preferentemente en el polígono de Landaben y en los pueblos y barrios situados a lo largo de las carreteras que irradian desde la ciudad del Arga. En la Ribera destacan las industrias de conservas vegetales y las vinícolas, distribuidas a lo largo del Ebro y de los cursos bajos de sus afluentes, las metálicas en Peralta, la textil en Fitero y Cascante, etc. Tudela es

el núcleo más destacado: industrias metalúrgicas, materiales de construcción, alimentarias, químicas, papel y artes gráficas y madera, por este orden. En total las industrias de la Ribera dan empleo al 15 % de los obreros navarros. Las del corredor del Araquil lo hacen con el 7.2 % y son principalmente metálicas: Alsasua y Olazagutía al oeste, Echarri-Aranaz, Lacunza y Huarte-Araquil en el centro, e Irurzun al este. Parecido número de obreros corresponde a la industria localizada en las villas del noroeste próximas a Guipúzcoa: Leiza (papel), Lesaca y Vera de Bidasoa (metalúrgicas). Finalmente hay que destacar los núcleos fabriles de Estella (electrodomésticos, artes gráficas, curtidos), Tafalla (fundición, calzado), Sangüesa (papel), Viana (alimentarias, madera), Allo (papel), Aoiz (transformados del caucho, muebles de madera, textil), Zubiri (magnesitas), Puente la Reina (material eléctrico) y Alcoz, Ulzama (lácteos).

Despoblación rural y crecimiento de las ciudades

Navarra es una región poco poblada que ha conocido en los últimos 25 años —como tantas otras regiones españolas— un importante trasiego de gente desde el campo a las ciudades y cuyo horizonte futuro empieza a teñirse de sombras, habida cuenta del envejecimiento de la población y de las bajas tasas de natalidad. En 1981 Navarra tenía una densidad de 48,6 hab/km², inferior a la media española, parecida a la de Zaragoza (49 hab/km²) y Rioja (50,3 hab/km²), muy superior a la de Huesca (14 hab/km²) y muy inferior a la de Guipúzcoa (347 hab/km²), por citar solamente a las provincias colindantes. Comparemos las densidades de 1900 y 1981: mientras las de Navarra y Rioja no llegaron a duplicarse y la de Huesca disminuyó ligeramente, la de Zaragoza se dobló, la de Álava casi triplicó y la de Guipúzcoa casi llegó a multiplicarse por cuatro. Los mapas de densidades municipales correspondientes a dichas dos fechas indican, por un lado, el modo desigual de

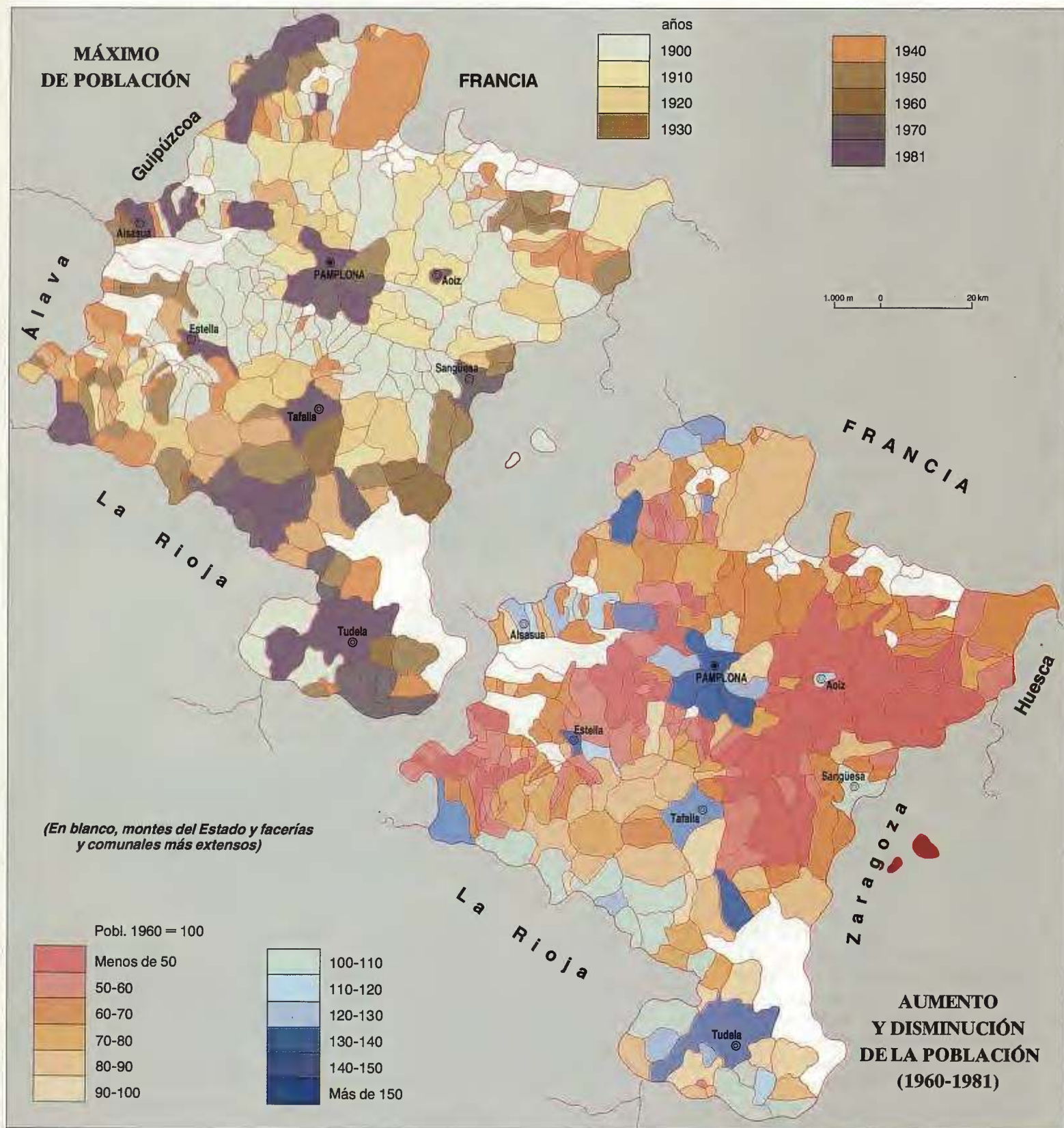
distribuirse la población en el solar navarro, y por otro, la evolución que ha experimentado en el transcurso del siglo XX; este último hecho se subraya también con los mapas de aumento y disminución y máximo de población. En 1900 la Montaña tenía, en general, bajas densidades, salvo unos pocos islotes: menos de 10 hab/km² en los valles pirenaicos de Roncal, Salazar y Arce y en el Almiradío de Navascués, y entre 10 y 30 en los valles de Aézcoa, Erro, Esteribar y en gran parte de la Navarra Húmeda y de las Cuenas Prepirenaicas, sobre todo la de Lumbier-Aoiz; densidades relativamente altas se alcanzaban en Pamplona y su periferia oriental, el corredor del Araquil y Vera de Bidasoa (no se cuentan los pequeños municipios, porque en este caso las cifras son engañosas). En la Zona Media predominaban las densidades de 20-50 hab/km², pero también había áreas muy poco pobladas, especialmente en la Navarra Media oriental y en los valles occidentales de Tierra Estella; las mayores densidades eran de tipo urbano. La Ribera ofrecía una densimetría más contrastada, en función de la importancia y extensión del regadío y del sector industrial: densidades representativas eran las de 30-50, seguidas de las de 50-100 (riberas de Queiles y Alhama y algunos municipios del bajo Aragón y del Ebro).

El mapa de 1981 muestra que hay dos Navarras, una oriental con población relativa muy baja y otra occidental, a la que corresponden cifras algo más altas. Los Valles Pirenaicos siguen teniendo menos de 10 hab/km², y hay bastantes municipios con menos de cinco: la mayor parte del valle del Roncal, el norte y sur de Salazar, el Almiradío de Navascués y el valle de Arce. Casi toda la cuenca de Lumbier-Aoiz, que ha conocido en lo que va de siglo la despoblación de 31 lugares, se halla en parecidas y aún más graves circunstancias. La Navarra Húmeda del Noroeste tiene densidades algo mayores (10-30 hab/km² es lo normal) que los valles pirenaicos, y sobre todo hay en ella islotes industriales de densidad bastante alta (50-100 hab/km²) en algunas de las



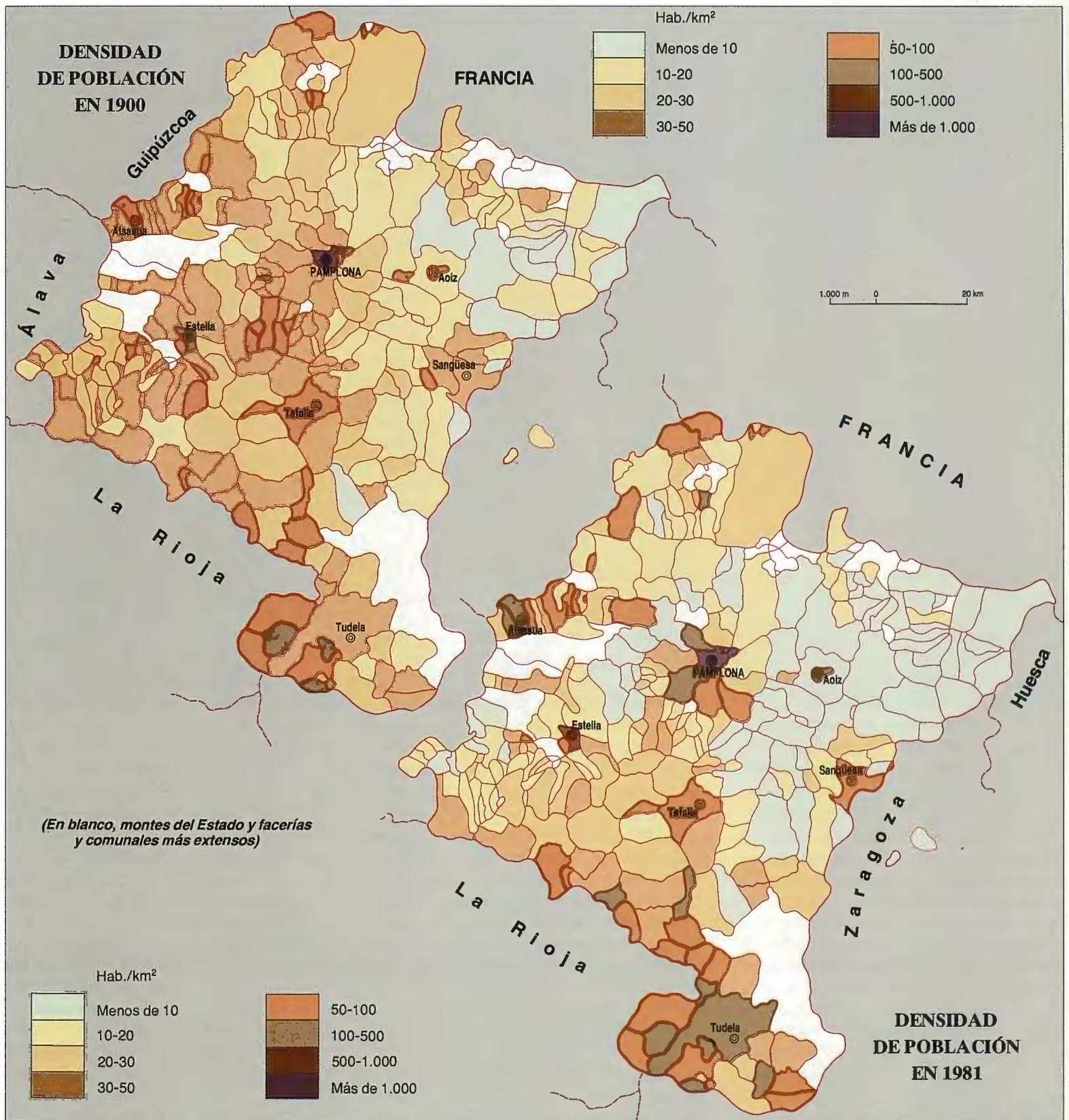
3. La población de Navarra por municipios

Arriba: fecha en que se alcanza la población máxima. — Abajo: evolución de la población entre 1960 y 1981



4. Densidad de población en 1900 (arriba) y en 1981 (abajo)

Se observa una disminución general, salvo en la cuenca de Pamplona, Alsasua y en parte de la Ribera



Cinco Villas (Vera, Lesaca), en Leiza y en el corredor del Araquil. Las más elevadas cifras de población relativa corresponden, como es lógico, a Pamplona y su área metropolitana (más de 500 e incluso más de 1.000 hab/km²); la densidad baja bruscamente hacia la periferia, hasta menos de 20 y aun menos de 10 hab/km². La Zona Media muestra claras diferencias entre el este (abundan las densidades inferiores a 10 hab/km², y aun la despoblación en el caso del distrito municipal de Ezprogui) y el oeste, donde son normales las cifras de 10-30 hab/km², sin que falten algunas áreas igualmente muy poco pobladas. En la Ribera es normal que se superen los 30 hab/km² y son frecuentes las densidades comprendidas entre 50 y 100 hab/km²: una situación bastante parecida a la de 1900. En resumen, y prescindiendo de las densidades urbanas e industriales, se puede confirmar lo que casi cabía deducir de la simple consideración de las virtualidades que ofrece el solar navarro: densidades muy bajas en la Montaña, relativamente altas, aunque muy contrastadas, en la Ribera, e intermedias en la Zona Media, por una parte; y densidades mayores en la mitad occidental que en la oriental, por otra. El crecimiento de la población desde mediados del siglo XIX ha sido moderado, inferior al que le hubiera correspondido con el simple saldo nacimientos-defunciones: 299.654 habitantes en 1860, 307.669 en 1900, 345.883 en 1930, 402.042 en 1960, y 507.367 en 1981. Los aumentos intercensales relativos más elevados correspondieron a las décadas 1960-1970 (15,6 %) y 1970-1981 (9,1 %), es decir, a la época del desarrollo industrial, y no pasaron de ser moderados. Navarra ha sido tradicionalmente tierra de emigración a Ultramar, y en los últimos años también a Europa; la inmigración del exterior (extremeños, castellanos, andaluces, aragoneses) fue accidental y nunca alcanzó cifras relevantes. Pero no todas las zonas y comarcas conocieron el mismo ritmo de desarrollo demográfico, y sobre todo evolucionaron de forma muy distinta la población urbana y la rural. Descontando los habitantes de Pamplona y su área metropolitana, y

los de Tudela, Estella, Tafalla y Sangüesa, la población de Navarra pasó de 245.246 hab en 1860 a 253.618 en 1900, 274.350 en 1930, 258.296 en 1960, y 219.996 en 1981. Los valles pirenaicos, la cuenca de Lumbier-Aoiz y la Navarra Media oriental son las comarcas que han experimentado una sangría poblacional más intensa, como puede verse en el mapa de aumento y disminución; algunos de sus municipios llevan camino de la desertización. Los Valles Pirenaicos tuvieron 20.691 hab en 1860, 20.063 en 1900, 18.898 en 1930, 15.071 en 1960, y 9.137 en 1981; en iguales fechas la población de la cuenca de Lumbier-Aoiz fue de 12.954, 11.834, 11.172, 8.637, y 5.592 hab, y la de la Navarra Media oriental, descontados los habitantes de Tafalla y Sangüesa, 30.930, 29.548, 28.318, 23.712, y 16.049 hab. Es decir, en el primero y segundo caso la población de 1981 es inferior a la mitad de la de 1860 y en el tercero casi la mitad. El declive arranca en muchos municipios desde 1900, y aun habría que añadir a la lista de ayuntamientos que alcanzaron su máximo de población en dicho año la de aquellos que la tuvieron en 1940 y 1950 por razones puramente coyunturales (asentamiento de tropas de frontera, obras públicas). Exceptuados los municipios industriales, la Navarra Húmeda del Noroeste pierde también población en los últimos años, pero a un ritmo menos intenso y por lo general a partir de un máximo más tardío: 59.299 hab tenía la totalidad de la comarca en 1860, 55.789 en 1900, 57.342 en 1930, 56.143 en 1960, y 54.304 en 1981. En la Cuenca de Pamplona se halla, como es lógico, el mayor crecimiento y la fecha más tardía del máximo; descontada la población de Pamplona, Villava y Huarte, en 1860, 1900 y 1930 tenía, respectivamente, 19.203 hab, 18.552 y 18.710; y sin contar, además, la de Burlada a partir de 1960 y la de Ansoáin, Berriozar, Barañáin, Cizur Menor, Noáin, Potasas y Orcoyen en 1970 y 1981, 15.972, 12.503 y 11.197 hab. La Navarra Media occidental se diferencia de la oriental por ser su decadencia demográfica menor, en general, y por culminar

su población absoluta en fechas más recientes; sin contar Estella, pasó de 42.778 hab en 1860 a 42.306 en 1900, 42.516 en 1930, 36.400 en 1960 y 24.685 en 1981. En cuanto a la Ribera, el mapa de aumento y disminución muestra que abundan en ella los municipios que tienen en 1981 más habitantes que en 1960, pero los índices manifiestan que el crecimiento ha sido en bastantes casos inferior al natural; también ha padecido el éxodo rural esta comarca, que alcanzó su máximo demográfico después de 1950, tras la gran roturación de los secanos y la intensificación de la agricultura de regadío.

Las beneficiarias de buena parte de la población que desarraigaron de los pueblos la industrialización y el cambio socio-económico de los años 60 y 70 fueron las ciudades. En realidad no pasan de 12 los municipios navarros que vieron aumentar su población en cuantía superior al crecimiento vegetativo. Pamplona y su área metropolitana ocupan, muy destacadas, el primer puesto. La vieja Iruña albergaba 22.896 hab en 1860 (7,6 % de los navarros), 28.886 en 1900 (9,3 %), 97.880 en 1960 (24,3 %), 147.168 en 1970 (31,6 %) y 183.126 en 1981 (36,0 %); contando con los núcleos dinámicos del área metropolitana las últimas cifras son 235.231 hab y 46,4 %. ¡Casi la mitad de los navarros viven en Pamplona y sus cercanías! Tudela, Estella y Tafalla han crecido más moderadamente; tenían en 1981, respectivamente, 24.629, 13.086, 9.863 y 4.572 hab. En sendos planos hemos señalado diversas etapas del desarrollo urbano de Pamplona y Tudela.

Por último, es preciso decir que Navarra ha empezado también a recorrer el peligroso camino del descenso de la natalidad y el envejecimiento de la población. En efecto, la tasa bruta de natalidad pasó nada menos que de 19,9 % en 1960 a 18,4 % en 1970, 13,6 % en 1981 y 11,8 % (cifras provisionales) en 1983. En cuanto al envejecimiento, estos datos referentes a la estructura por edades lo ponen de manifiesto: en 1960 el 35,4 % de la población total correspondía al grupo de 0 a 20 años y en 1981 al 32,5 %; en el primero de di-



chos años los habitantes con edades superiores a 60 años equivalía al 13,7 % y el segundo al 15,6 %.

Las tasas de envejecimiento ascenderán en los próximos años y el futuro, si no se rectifica la tendencia, no parece demasiado halagüeño.

ZONAS Y COMARCAS GEOGRÁFICAS

Es costumbre el dividir Navarra en tres zonas, Montaña, Media y Ribera. No hay en ello ninguna originalidad, sino la simple constatación de dos espacios extremos

distintos separados por otro de transición intermedio. Hasta ahora hemos visto cuáles son las razones geográficas que pueden y deben invocarse en favor de esta división, de tanto peso y arraigo popular; hay igualmente algunas razones históricas, etnológicas y sociológicas que escapan a la incompetencia de quien esto escribe. Ahora es ocasión de precisar los límites, siempre discutibles, y de recopilar los caracteres de las distintas zonas y comarcas navarras.

MONTAÑA

Puede señalarse por el S. una frontera aceptable: la del límite septentrional del

olivo, que casi coincide, además, con las sierras exteriores pirenaicas y vasco-cántabras, de suerte que la Montaña equivale a la Navarra bioclimática extramediterránea y formada por terrenos paleozoicos y mesozoico-eocénicos de sedimentación marina que el movimiento tectónico alpino plegó en la era terciaria. Principalmente la geografía, pero también la herencia cultural, permiten distinguir en la Montaña, la Navarra húmeda del noroeste, los valles pirenaicos y las cuencas prepirenaicas.

Navarra Húmeda del Noroeste

Como muga meridional de esta comarca, que lleva un cómodo y vago nombre sa-

bio, se puede tomar —así lo hizo M.^a Pilar de Torres— la de los prados naturales, y como oriental, la que separa las Merindades de Pamplona y Sangüesa; en este último caso se trata, obviamente, de una frontera histórico-geográfica. La Navarra húmeda del noroeste abarca los valles que vierten al Cantábrico (Baztán, Bértiz-Arana, Santesteban, Basaburúa Menor, Cinco Villas, etc.) y los que, aun situados al sur de la divisoria de aguas principal y avenados por ello hacia el Mediterráneo, reciben precipitaciones abundantes y regulares (Larráun, Basaburúa Mayor, Ulzama, Burunda, Araquil, etc.) debido a la pequeña altura que tienen las cumbres de la divisoria hidrográfica Cantábrico-Mediterráneo entre el puerto de Velate y la sierra de Aralar, según vimos antes.

Es la Navarra de clima templado-atlántico, muy lluviosa, nubosa y neblinosa, con baja insolación y oscilaciones térmicas moderadas, todo ello debido a su proximidad al Cantábrico y a las vías meridionales seguidas por las borrascas del frente polar. De ahí que su vegetación se incluya en la provincia atlántica: aún conservan las montañas extensos hayedos, landas de brezos, aulagas y helechos y prados, y el fondo de los valles y las primeras rampas de las vertientes montañosas, algunas reliquias de los bosques de roble y otras especies higrófilas y plani-caducifolias que en tiempos pretéritos las cubrieron. Y de ahí también que sus ríos (Bidasoa, Ulzama, Araquil, etc.) tengan altos caudales específicos y variaciones mensuales no muy grandes.

Pero si a todos los valles del noroeste de Navarra convienen determinados caracteres fundamentales basados en su evidente parentesco, no es menos cierto que hay entre ellos claras diferencias. Las más notables son de índole geomorfológica: en efecto, el soplo tibio y húmedo del Cantábrico baña casi por igual a los macizos paleozoicos de las Cinco Villas y de Quinto Real, separados y rodeados por depresiones como la cubeta del Baztán y los corredores tectónicos y erosivos del Ezcurrea y de Vera-Ainhoa, y a las sierras de Aralar y de Urbasa-Andía, igualmente se-

paradas entre sí por un amplio corredor de bajas tierras, el del Araquil o de la Barranca-Burunda. Las diferencias climáticas más sobresalientes atañen al régimen de las temperaturas, menos contrastado en los valles cantábricos que en los meridionales.

Desde el punto de vista humano hay igualmente evidentes parecidos: la estructura y aún la forma exterior de las viviendas rurales (el caserío vasco), aunque puedan señalarse diferencias de matiz; el prado y el helecho usado como cama de ganado, que han sido piezas fundamentales del sistema agrario; los campos cercados, sea individualmente o «en universo»; la ganadería, basada en la cría de ovejas lachas, de poneys navarros, de vacas de monte (pirenaicas y mestizas de pardo-alpino) y establo (frisonas lecheras) y de ganado porcino, hoy decadente, y la importancia superficial y social de los bienes comunales y de la pequeña propiedad. Pero hay igualmente diferencias obvias entre unos valles y otros. A los cantábricos ha convenido siempre más que a los que se hallan drenados por afluentes del Arga la afirmación de estar emparentados desde el punto de vista agrícola con otros muchos del País Vasco y del suroeste de Francia, por el policultivo intensivo, hoy decadente, de maíz, alubias y nabos. Aquellos son igualmente valles con gran dispersión del hábitat, basada en el desdoblamiento de casas filiales a que antes se hizo referencia, mientras que en los valles meridionales no se conoció este proceso de enjambrazón y, por ello, la unidad de poblamiento típica sigue siendo la pequeña aldea de estructura laxa y aun, en el caso del corredor del Araquil, que fue tradicionalmente vía de invasiones y zona insegura, la villa nueva y defensiva de tipo bastida.

Únicamente las entidades de población que supieron y pudieron añadir la industria a los modos de vida tradicionales han visto crecer su población durante los últimos veinte o treinta años; es el caso de Vera de Bidasoa, Lesaca, Leiza, Alsasua e Irurzun. Las demás se hallan demográficamente decadentes, sangradas por el éxodo rural a las ciudades vascas y navarras,

y por la emigración a Ultramar, que es tradicional en estos valles, y a Europa en la segunda mitad de nuestro siglo. De todas formas, la pérdida de habitantes en estos últimos decenios no ha sido, para el conjunto de la Navarra Húmeda, tan grave como para los valles pirenaicos y las cuencas prepirenaicas, según hemos visto antes. Las industrias más importantes son las metálicas, que hasta cierto punto hundieron sus raíces en las viejas herrerías, y que han sido estimuladas e impulsadas desde el País Vasco (Vera, Lesaca, Alsasua, Irurzun), la papelera (Leiza), las lácteas (Ulzama), etcétera.

Valles pirenaicos

Yendo desde el Arga hacia el E. por la Montaña, la simple contemplación del paisaje nos habla de los cambios progresivos que experimentan el clima, la vegetación, el régimen de los ríos, los sistemas agropecuarios y el hábitat rural, a medida que atravesamos los valles de Erro, Aézcoa, Salazar y Roncal. Las precipitaciones se hacen cada vez menos copiosas —siempre a igual altitud y orientación, claro está—, la innivación mayor, el frío invernal más intenso, la sequía veraniega se insinúa e incluso se afirma en ciertas hondonadas, y el número de horas de sol aumenta. Con un clima en conjunto más frío, menos brumoso y más soleado que el de la Navarra Húmeda del Noroeste, es lógico que las hayas —a veces mezcladas con abetos, como en el magnífico bosque del Irati— queden acantonadas en las partes septentrional de los valles y sobre todo en las umbrías bien expuestas a los vientos procedentes del Atlántico, y que proliferen, en su lugar, el pino silvestre, hasta ser el árbol representativo de los valles orientales. Remontando el río Esca hasta las montañas de su cabecera aparece, por encima del límite superior del haya y el abeto, el bosque ralo de pino negro (*Pinus uncinata*) entremezclado de rododendros y arándanos, y cerca de la Mesa de los Tres Reyes, el praderío alpino natural. Los ríos afluentes del Aragón van teniendo un ca-



rácter cada vez más nival de oeste a este (Erro, Urrobi, Irati, Salazar, Esca), de suerte que sus regímenes se hallan decisivamente influidos por la retención invernal de las nieves y por su fusión primaveral. Respecto a la geografía humana, en este caminar de oeste a este por los valles transversales pirenaicos se observa que el cultivo adquiere en ellas aún menos importancia que en la Navarra Húmeda; que los prados naturales de siega y los helechales la tienen también cada vez menor, a medida que nos alejamos del ambiente húmedo y templado del noroeste; que entre los pequeños terrazgos agrícolas domina desde hace unos decenios la patata de siembra; que el ganado lanar aventaja al bovino, al este, y el bovino al lanar, al oeste y que aquel se hace trashumante en los valles de Salazar y Roncal; que la propia casa rural pronto deja de ser el típico caserío vasco, de planta rectangular, cubierta a dos aguas, caballate perpendicular a la fachada y paredes de piedra o de piedra abajo y entramado de madera con relleno de mampostería arriba, balcón secadero de madera a la altura del desván y protegido por el alero saliente, y se transforma en la casa pirenaica, de piedra, con cubierta empinada (de 40° a 50°), a cuatro aguas con cinco limatesas, teja plana y roja, aleros cortos y balcones corridos y abrigados entre los avances de las paredes laterales; y que las aldeas o lugares son de caserío más apretado, como si trataran de protegerse del frío invernal.

También hay cambios importantes, si el viaje se hace de sur a norte o al revés. En primer lugar, cambios geomorfológicos: los ríos cortan perpendicularmente a las alineaciones estructurales, tallando foces al atravesar los afloramientos de calizas masivas y modelando tramos de valle más amplios en los afloramientos de flysh y margas. Cada sierra calcárea es una muralla que obstaculiza las penetraciones meridianas de las masas de aire y de los frentes, y de ahí que ofrezcan bellos ejemplos de asimetría bioclimática. Poco a poco, yendo de sur a norte, la humedad aumenta y la vegetación de tipo atlántico aventaja a la submediterránea.

Los valles transversales del Pirineo navarro, como los del aragonés, forman parte de la franja montañesa de comarcas españolas socio-económicamente deprimidas, según pone de manifiesto el simple examen de las cifras correspondientes a la densidad de población (menos de 10 hab/km² en todos los valles y en muchos de sus municipios, menos de 5 hab/km²) y en especial las que conciernen al declive poblacional de los últimos años. Aunque siempre fueron estos valles, al igual que otros muchos de la Montaña navarra, tierra de emigrantes, especialmente lo han sido durante los años 60 y 70 o de la industrialización, el crecimiento urbano y el éxodo rural. Particularmente acusada fue la pérdida de habitantes que experimentaron las partes meridionales de los valles y en especial el Almiradío de Navascués y el valle de Arce. Aquel pasó de 1.246 hab en 1860 a 1.220 en 1900, 921 en 1950 y 286 en 1981; éste de 1.627 a 1.380, 1.053 y 244, respectivamente. En ambos casos, pero sobre todo en el último, han surgido nuevos des poblados o desolados que añadir a la lista de los medievales.

Cuencas prepirenaicas. Pamplona

Siguiendo, río abajo, el curso del Araquil y el de los que recorren los valles pirenaicos antes mencionados se llega a unas depresiones intramontañesas que constituyen el eslabón occidental de la cadena de hoyas y corredores prepirenaicos: son las cuencas de Lumbier-Aoiz, al este, y de Pamplona, al oeste, separadas por Peña Izaga. La última es conocida como «la Cuenca» por antonomasia, al menos desde la Edad Media; a la otra la hemos bautizado así porque sus dos asentamientos humanos más populosos —ubicados en su periferia— son dichas dos villas. La Cuenca de Pamplona está drenada por el Arga que en ella recibe al Ulzama, Elorz y Araquil, y la de Lumbier-Aoiz por el Irati con sus afluentes Erro, Areta o Urraul y Salazar. Hacia el lado sur ambas se hallan separadas de la Navarra Media y de la Cuenca sedimentaria del Ebro por

las sierras exteriores del Prepirineo navarro (Leyre, Izco, Alaiz, Perdón) y comunicadas mediante los puertos de Loiti, Carrascal y Perdón. Son hoyas en conjunto estructurales (forman parte del sinclinorio prepirenaico), aunque fueran vaciadas por la erosión que los ríos arriba mencionados ejercieron en las margas del Eoceno (la «tufa» de los indígenas). El color grisáceo de esas rocas contrasta fuertemente con el ocre de los aluviones correspondientes a glaciares y terrazas. Desprotegidas las margas de la cubierta forestal y de los depósitos mencionados, la erosión originó espectaculares paisajes de *badlands* antrópicos, sobre todo en la Cuenca de Lumbier-Aoiz. Las dos cuencas se hallan en la zona de transición entre el clima templado-atlántico de tipo vasco y el mediterráneo-continental de la depresión del Ebro, es decir, son desde el punto de vista bioclimático, submediterráneas, más plenamente la de Lumbier-Aoiz, en cuya parte sur hay incluso microclimas y climas locales de tipo mediterráneo. La de Pamplona recibe más precipitaciones y éstas son más regulares, por hallarse relativamente cerca del Cantábrico, y la aridez es menos duradera e intensa en ella que en la de Lumbier-Aoiz. Tierra de robledales sería la primera, originariamente, y de pinares de *Pinus sylvestris*, además de robledales, la segunda.

Hoy son ambas eminentemente cerealistas, ocupando la cebada de ciclo corto más superficie que el trigo. La tradicional rotación cereal-leguminosa ha sido sustituida en los últimos años por la más discutible de cereal-cereal. Con la concentración parcelaria, que afecta a la mayoría de los concejos y ayuntamientos, han desaparecido gran parte de las pocas viñas que aquí subsistían después de la filoxera; en la de Pamplona la vid sólo se daba en los carasoles y en la de Lumbier-Aoiz, climatológicamente más propicia a este cultivo mediterráneo, en terrenos de cualquier exposición. El tipo de poblamiento característico es la pequeña aldea o el lugar, tradicionalmente dependiente de un asentamiento mayor con la categoría histórica de villa o ciudad. Solían ser éstas, lugares

de celebración periódica de mercados y ferias: es el caso, por ejemplo, de Lumbier, Aoiz, Urroz y, sobre todo, Pamplona. Si se prescinde de los lugares próximos a esta ciudad, todos los demás han perdido habitantes en los últimos años. Especial gravedad reviste el declive de la población —siempre bastante escasa— en la cuenca de Lumbier-Aoiz, que en 1981 tenía menos de la mitad de los habitantes que en cualquiera de los censos efectuados entre 1860 y 1920 (12.954 hab en 1860 y 5.592 en 1981). Fue, primero, una disminución lenta, y después de 1960, muy rápida; la mayoría de los valles que la integran tuvieron en 1981 entre cinco y siete veces menos habitantes que en 1860. De los 106 lugares existentes a mediados del siglo XIX, 31 (más siete caseríos) habían pasado a la categoría de desolados en 1981 y 22 tenían en esta fecha menos de 10 habitantes y se hallaban en vísperas de despoblación. Si descontamos a la población total de la cuenca de Pamplona la que suman la capital y los lugares y villas de su área metropolitana que viven principalmente de actividades encuadradas en los sectores secundario y terciario, veremos que también ha padecido pérdidas de población, si bien de menor cuantía que la Cuenca de Lumbier-Aoiz. Desde mediados del siglo XIX en la Cuenca de Pamplona sólo se han des poblado cuatro lugares, aunque unos cuantos más lleven ese camino.

Pero el hecho socio-económico y geográfico más destacable es Pamplona, capital, corazón y motor de la Cuenca y de Navarra entera. En su plano se distinguen bien el Casco Viejo, con los barrios de la Navarrería, el Burgo de San Cernín y La población de San Nicolás, los Ensanches y la Periferia suburbana. La Navarrería es heredera de la Pamplona romana: el espacio que ocupa sirvió de asiento al campamento que las tropas de Pompeyo levantaron en el invierno del 75-74 a. C., durante las guerras sertorianas, y en la Edad Media, a la catedral. Era la ciudad de los obispos, y porque la poblaban los navarros, acabó llamándose Navarrería. El Burgo de San Cernín y La población de



5. Desarrollo urbano

Pamplona, vieja plaza fuerte en el paso del Arga, se ha extendido sobre todo hacia el sur y, con menor intensidad, por la orilla norte del río. — Tudela, a orillas del Ebro, es la ciudad más importante de la Ribera



PAMPLONA

- Casco antiguo
- Expansión hasta comienzos del s. XX
- Hasta 1956
- Hasta 1967
- Posterior a 1967

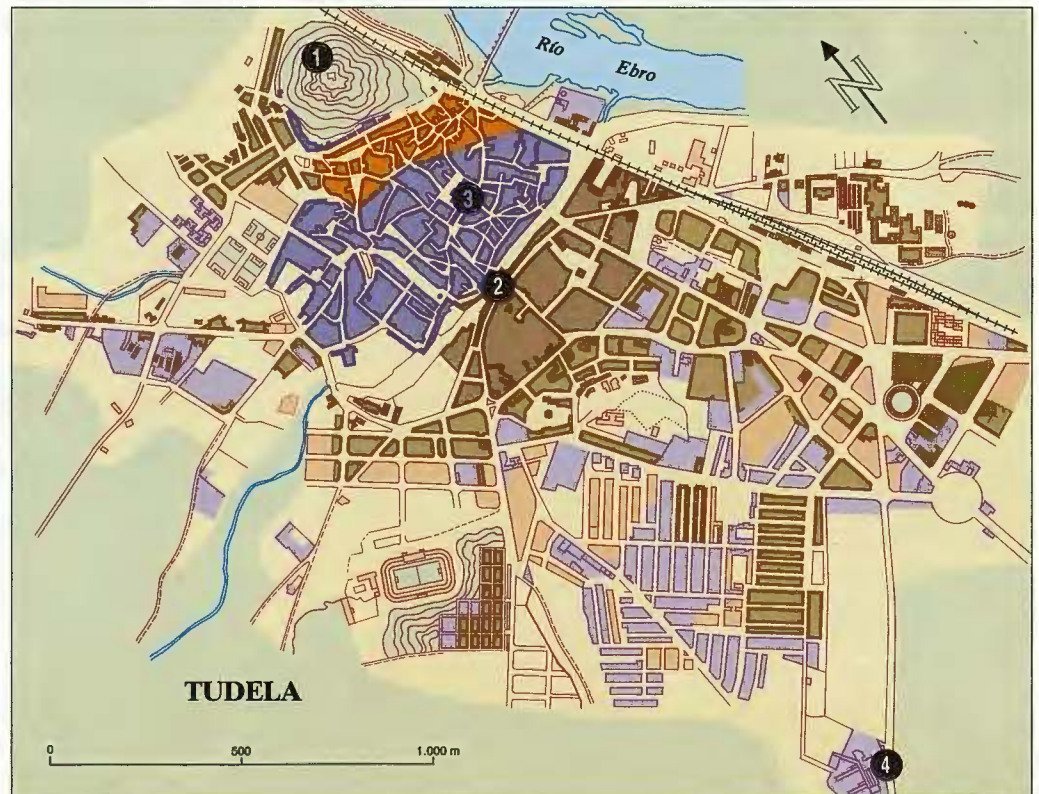
- 1 - Plaza del Castillo**
- 2 - Catedral**
- 3 - Ciudadela**
- 4 - Universidad**



TUDELA

- Núcleo primitivo (ss. VIII-IX)
- Hasta el s. XVII
- Hasta comienzos del s. XX
- Hasta 1956
- Hasta 1966
- Posterior a 1966

- 1 - Antiguo castillo**
- 2 - Plaza de los Fueros**
- 3 - Catedral**
- 4 - I.N. Bachillerato**



TUDELA

San Nicolás fueron, por el contrario, en sus orígenes asentamientos francos, como otros muchos surgidos desde finales del siglo XI a lo largo del camino de Santiago. El Burgo tiene planta exagonal y Lapoblación recuerda las bastidas del suroeste de Francia. Las enemistades y discordias de dichas tres entidades de población, política, social y culturalmente distintas, se tradujeron más de una vez en luchas sangrientas, que sólo acabarían en 1423 con el otorgamiento por Carlos III el Noble del Privilegio de la Unión. Fue éste al menos el segundo, y en cierto modo, el verdadero nacimiento de Pamplona como ciudad. Incorporada Navarra a la Corona de Castilla, se subrayaría su papel estratégico en la defensa del Reino mediante la construcción de un castillo y varios baluartes en tiempos de Fernando el Católico y Carlos V, respectivamente, y a partir de 1571, de la ciudadela y el recinto amurallado, magníficas obras de ingeniería militar todavía visibles en el plano de la ciudad. Esta función de plaza fuerte siguió desempeñándola Pamplona hasta finales del siglo XIX, en que se construye el fuerte de San Cristóbal. Originarias fueron, asimismo, las funciones comercial, artesana y administrativa. A medida que las comunicaciones y la paz mejoraron, el radio de atracción mercantil de Pamplona se amplió hasta alcanzar los confines del Reino. También se consolidó e incrementó la función político-administrativa y religiosa tradicional, una vez asentada definitivamente en ella la capitalidad. Dichas tres funciones, a las que pronto se añadió la artesana, fueron estimuladas por el hecho de ser la Cuenca una excelente encrucijada regional de comunicaciones naturales. Los Ensanches se inician en 1888. Hasta entonces el crecimiento urbanístico, paralelo al demográfico, se había hecho rellenando con nuevas viviendas algunos espacios libres y ciertas partes de la periferia (Rochapea, alrededores de la estación de ferrocarril) y, sobre todo, creciendo en altura los edificios. Hubo algunas remodelaciones menores del plano, pero en esencia las cosas siguieron sin grandes cambios hasta que en la fecha mencionada

se inicia la construcción del I Ensanche en los glacis interiores de la ciudadela. Tan pequeño era, que pronto hubo de pensarse en el II Ensanche, levantado en forma de cuadrícula, a partir de 1915, previa demolición de una parte de las murallas. En la década de los 60 se inicia la construcción del III Ensanche, separado del resto de la ciudad por los espacios verdes de la Vuelta del Castillo (glacis externos de la ciudadela) y la Taconera. Al mismo tiempo surgen nuevos barrios en la Periferia suburbana o crecen considerablemente los tradicionales. Es el caso de la Chantrea, San Jorge, la Rochapea, etc. Algunas aldeas de la Cuenca han quedado prácticamente engullidas por la expansión de la ciudad, que forma con ellas una importante área metropolitana. Esta nueva Pamplona ya no es sólo la tranquila ciudad de clérigos, militares, políticos, gentes de profesiones liberales, comerciantes y artesanos de otros tiempos, sino también una ciudad fabril en la que trabajan casi la mitad de los obreros industriales de Navarra, y uno de los centros urbanos con mejor equipamiento educacional y sanitario del norte de España.

ZONA MEDIA

Como ya se ha dicho, y es bien conocido, se habla en Navarra de Zona Media para designar aquella banda de espacio comprendida entre la Montaña y la Ribera; en ella cambian progresivamente —y por eso en muchas ocasiones se entremezclan— los caracteres geográficos de ambas zonas extremas. El límite septentrional elegido para la Navarra Media es, naturalmente, el que hemos indicado como meridional de la Montaña. No todos opinan igual; hay bastantes navarros que meten en la Zona Media a las Cuencas Prepirenaicas y los hay también que siguen siendo partidarios de la división agronómica que hizo Nagore, quien incluía las montañas y cuencas prepirenaicas en lo que él llamaba Baja Montaña. Es cierto que, vistas desde el norte, las Cuencas anuncian, con sus espacios abiertos y agrícolas rodeados de

montañas, la Navarra Media (al revés sucede otro tanto); pero más trascendencia geográfica tiene, si se quiere compartimentar el espacio en zonas y comarcas, la frontera del olivo, que además casi coincide con la que separa el área geológica de sedimentación marina mesozoico-eocénica de la continental-lacustre oligocénica y miocénica de la cuenca del Ebro.

Mucho menos fácil es siempre el señalar un límite a la Zona Media por el sur, ya que si los caracteres geográficos del solar navarro en muchas de sus partes suelen cambiar gradualmente y no de modo brusco, más lo hacen en el espacio que se extiende al sur de las sierras exteriores prepirenaicas y vasco-cántabras. Tanto es así, por ejemplo, que muchos emplean la expresión Ribera Alta para designar a los piedemontes meridionales de la Zona Media, como el de Olite. Para nosotros la Ribera empieza cuando las evaporitas sustituyen a las rocas detríticas, los afloramientos grisáceos de yeso se hacen importantes, cuando los regadíos son extensos, las llanuras dilatadas y sin la presencia inmediata o cercana de montañas. Por eso la frontera que separa la Zona Media de la Ribera es una línea ondulada, con penetraciones hacia el norte de esta última comarca, a lo largo de los afluentes del Ebro, y hacia el sur de aquélla, a través de los espacios interfluviales.

Mensua y Bielza dividieron la Zona Media en dos ámbitos comarcales, separados aproximadamente por el Arga. Al este se hallan los piedemontes, valles y sierras que giran en torno a Tafalla y Sangüesa: es la Navarra Media oriental, bicéfala, separada en dos subconjuntos comarcales por la sierra de Ujué. Y al oeste, los que han estado y están centralizados por Estella: es la Navarra Media occidental o Tierra Estella *lato sensu* (*stricto sensu* esta comarca es menos extensa). Las dos tienen, sin embargo, tantas características geográficas comunes que no sólo no resulta abusivo, sino más bien lógico, el que las tratemos de modo conjunto.

Una combinación de cubetas, corredores, llanuras y sierras: eso es, desde el punto de vista del relieve, la Zona Media, tanto



la oriental como la occidental. Mensua distinguía en la primera dos tipos de somontanos o piedemontes, los internos, que tienen menguada extensión y se hallan ceñidos por sierras en todas o casi todas direcciones (por ejemplo, los de Valdizarbe, de Unzué o del Carrascal, de Sangüesa y Val de Aibar) y los externos, más amplios, y que se extienden a modo de pedestal serrano sobre grandes extensiones en dirección a la Ribera (por ejemplo, los piedemontes de Tafalla-Olite y de la Bardena de Cáseda). Una diversificación parecida hace Bielza en Tierra Estella, donde las cubetas intramontañosas diapíricas (Alloz, Salinas de Oro y Estella) y las depresiones también rodeadas o flanqueadas por montañas (Val de Mañeru, Valdega, valle de Aguilar) se combinan con los somontanos extensos, externos y abiertos de Montejurra y Viana-Los Arcos. Se comprende que en casos como estos últimos, al igual que en los de Tafalla-Olite y Bardena de Cáseda, algunos duden de su adscripción o no a la Zona Media. Pueden y deben serlo, si se considera la naturaleza geológica de los terrenos y si no se olvidan sus características bioclimáticas.

Son éstas las propias de una zona de transición y mezclas como es la Navarra Media, en la que confluyen ciertos caracteres subcantábricos con otros mediterráneos y montañoses. Lo «atlántico» o mejor, lo subcantábrico, se apercibe mejor en Tierra Estella que en la Navarra Media oriental, dada su mayor cercanía al mar. De ahí que tenga aquélla, en general, una mayor moderación térmica, especialmente unos veranos menos calurosos y que reciba precipitaciones más cuantiosas y padezca un poco menos la aridez estival. Los caracteres climáticos mediterráneos se dejan sentir, como cabía esperar, en los piedemontes externos, y de manera progresiva hacia el sur, de suerte que siguiendo esa dirección el clima se hace más caluroso en verano y más seco. Las montañas constituyen en ambas Navarra medias islotes climáticos y son tanto más parecidas desde el punto de vista termo-pluviométrico a la Navarra húmeda cuanto más al noroeste y a la Navarra subalpina cuanto más al

noreste; las asimetrías climáticas entre solanas y umbrías y entre vertientes orientadas al noroeste y al sureste ya dijimos que suelen ser muy claras. Todo esto queda corroborado —decía Mensua— con el examen de la vegetación, que ofrece plantas espontáneas pertenecientes a las provincias atlántica y submediterránea —en sus dos variedades, pirenaica y cantábrica— y a la región mediterránea. Ejemplo de la primera son el haya y los robles, que se superponen en las sierras del norte y noroeste: Alaiz e Izco, por un lado, Andía, Urbasa, Lóquiz y Codés, por otro. Representantes de lo submediterráneo pirenaico son el pino silvestre, que aparece en la vertiente sur de la sierra de Izco y en la noreste de San Pelayo, y el boj, que forma por doquier extensos matorrales, y de lo subcantábrico, el quejigo y la encina montana que, si bien se dan por toda la Navarra Media, lo hacen preferentemente por la occidental. Y finalmente, representantes de lo mediterráneo son el romero, que penetra hacia el norte por los piedemontes abiertos hacia la Ribera, y el pino carrasco, acantonado en las vertientes meridionales de la sierra de Peña y en la Bardena de Cáseda. El bosque mixto: ese podría ser el símbolo biogeográfico de la Navarra Media.

Su símbolo agrario sería el policultivo de tipo fundamentalmente mediterráneo. Pueden invocarse aquí las mismas razones que en otras partes para justificar el que se cultiven varias plantas: la variedad de terrazgos, desde el punto de vista de las pendientes y las propiedades físicas de los suelos, y la diversidad interanual de los regímenes térmicos y pluviométricos, con la consiguiente sucesión anárquica de años buenos y malos (de buenas y malas cosechas). Que sea un policultivo de tipo mediterráneo (trigo, olivo, vid, pequeñas huertas) viene exigido por la sequía estival. En los piedemontes y valles intermontanos septentrionales era tradicional que los cereales rotaran con las leguminosas y en los más meridionales y abiertos hacia el sur, con el barbecho hasta no hace muchos años; ahora tanto aquéllas como éste ocupan pequeñas superficies. El olivo se





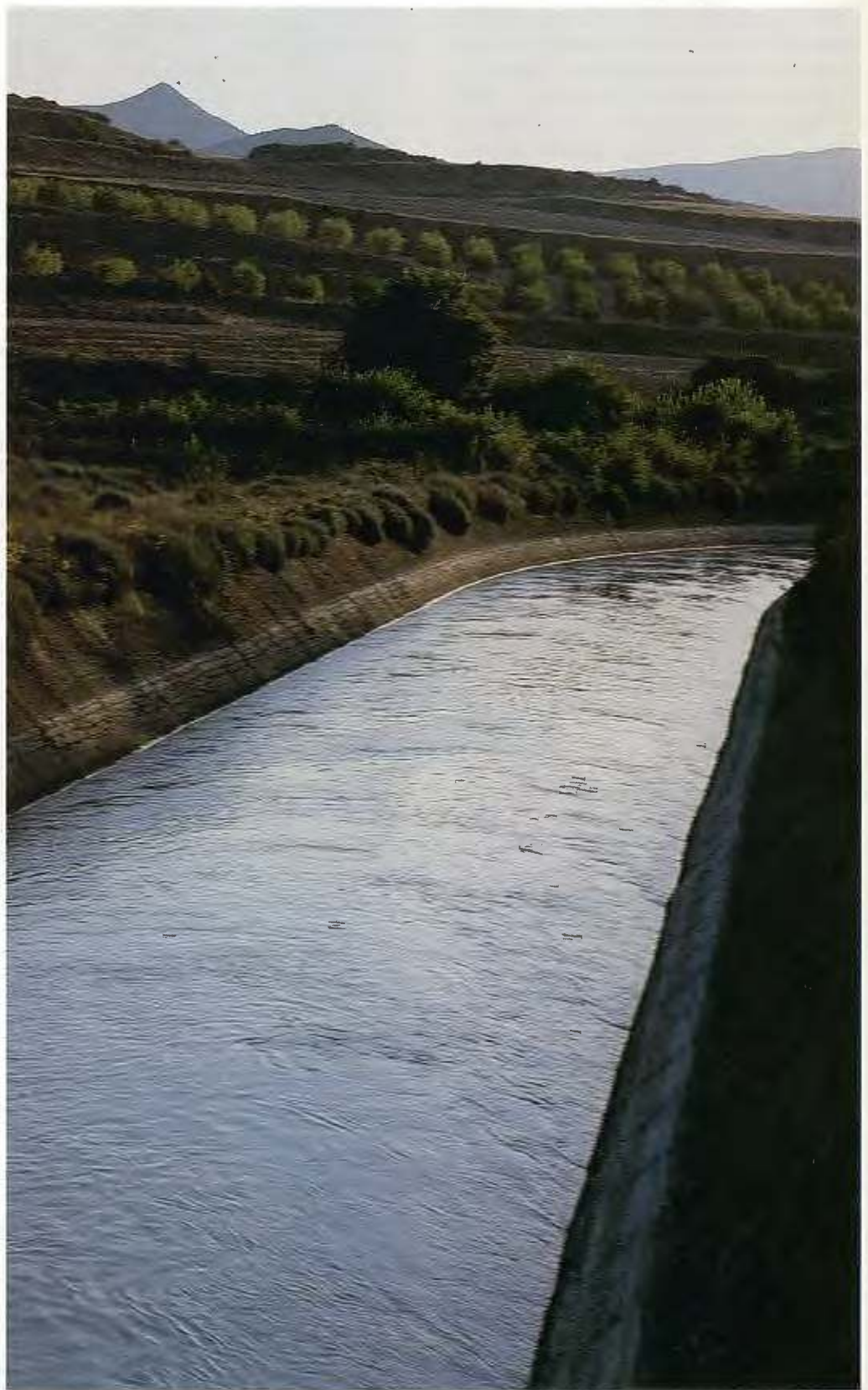
halla en retroceso (4.051 ha en 1920, 2.824 en 1960 y 2.024 en 1979) y la vid —que nunca llegó a recuperar su importancia prefiloxérica— también (20.589 ha en 1891, 10.829 en 1920, 17.416 en 1960 y 11.779 en 1979), de modo que el tradicional y polícromo paisaje que ofrecía la mezcla profusa de viñas, olivares, campos de pan traer y huertas, se va haciendo más monótono y uniforme. Con la mecanización de la agricultura disminuye la superficie cultivada, por abandono de las tierras que tienen fuertes pendientes, al mismo tiempo que los cereales desplazan a los cultivos leñosos en muchas partes. La Navarra Media se está cerealizando; aún siguen teniendo fama, sin embargo, los viñedos de los valles históricos de Aibar Mañeru y de los somontanos de Viana-Los Arcos y, sobre todo, de Tafalla-Olite. Pequeñas aldeas en el norte y grandes aldeas compactas en el sur, tal es el rasgo más distintivo de la geografía del poblamiento humano en la Navarra Media. Las primeras abundan en los piedemontes internos y en los valles septentrionales, y no difieren gran cosa, ni por su tamaño, ni por su estructura, ni por su organización administrativa en valles-municipio de las que acabamos de proponer como características de las Cuencas Prepirenaicas. Las segundas son propias de los piedemontes externos, por ejemplo, los de Tafalla-Olite y Viana-Los Arcos, y recuerdan mucho a la Ribera por el tamaño, la ordenación de los planos y la organización político-administrativa en municipios simples. En gran parte de la zona y especialmente cerca de las vías naturales de comunicación los emplazamientos de los pueblos son de tipo defensivo (por ejemplo, Ujué), si bien ha habido en los últimos decenios un progresivo abandono de los caseríos antiguos encaramados en lo alto de un cerro o de una colina, por los nuevos, situados en la llanura. Dos notas hay que añadir a estos caracteres generales del habitat rural: las repercusiones del camino de Santiago como orientador e incluso creador de asentamientos humanos (Sangüesa, Puente la Reina, Estella, Los Arcos), el nacimiento reciente de nuevos de-

solados o despoblados, sobre todo en la Navarra Media oriental y particularmente en el distrito municipal de Ezprogui (la Vizcaya de Navarra), perteneciente a la histórica Val de Aibar, y la creación de los nuevos pueblos de colonización por obra del Canal de las Bardenas: Gabarderal, en Sangüesa, y San Isidro del Pinar, en Cáseda.

En conjunto la Navarra Media pierde población de modo alarmante, tanto la oriental como la occidental, según vimos antes. Ujué, la Valdizarbe, la Valdorba y la Val de Aibar son las más afectadas por el declive poblacional reciente, en la Navarra Media oriental; en Tierra Estella *lato sensu* la decadencia es general, si se exceptúan las ciudades de Estella (con los municipios cercanos de Ayegui y Villatuerta) y Viana. La industrialización explica esto último, así como el crecimiento de Tafalla y Sangüesa. Su buena situación les hizo ser en el pasado ciudades o villas camineras, defensivas y comerciales (mercados y ferias) y eso mismo ha propiciado en nuestros días el asentamiento de industrias modernas: papelera en Sangüesa, metalúrgicas y del calzado en Tafalla, metalúrgicas, piel y calzado, artes gráficas, etc. en Estella, alimentarias, muebles, etc. en Viana. Sangüesa crece poco, y en los últimos años se halla estancada: 3.300 hab en 1900, 4.323 en 1960 y 4.672 en 1981; el incremento de la población de Tafalla es mayor: 5.494 hab en 1900, 7.320 en 1960 y 9.863 en 1981; Estella tiene en las mismas fechas 5.736, 8.236 y 13.086 hab y Viana, 2.876, 2.513 y 3.389 hab.

RIBERA

Montañas en la Montaña, montañas y llanuras en la Zona Media y llanuras en la Ribera: así podría esquematizarse el relieve de Navarra. Pero en la Ribera hay algo más que llanuras y las llanuras, además son de varios tipos, como diremos pronto. Antes resulta obligado repetir que la palabra Ribera no es sinónima, como en otras regiones españolas, de tierra cercana a un río, sino que equivale a zona meri-



dional de Navarra. En ella hay, por supuesto, extensas riberas, porque son caudalosos los ríos que la recorren, pero también dilatados secanos interfluviales y hasta verdaderas montañas. Por ejemplo, las Bardenas Reales, al igual que los Montes de Cierzo, forman parte de la Ribera (es un error el decir que las Bardenas son una comarca), aunque no sean riberas, y las montañas de Fitero, en el Sistema Ibérico, también. La Ribera se halla estrechamente emparentada con las comarcas riojanas y aragonesas de la cuenca media del Ebro, no sólo por cuanto concierne al medio natural, sino también a muchos hechos antropogeográficos, referibles a un fondo cultural común.

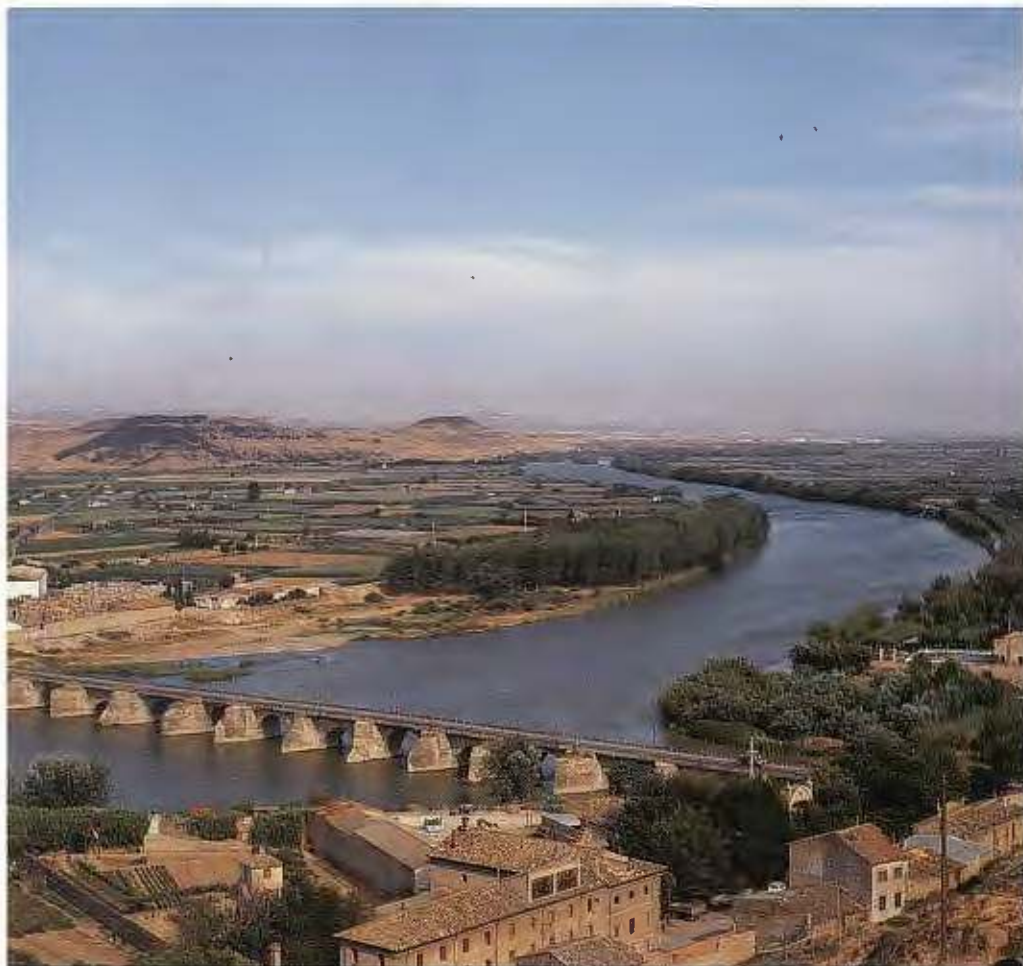
En el primer caso hay que citar la similitud que guardan clima, vegetación y régimen fluvial, por un lado, y formas del relieve, por otro. La Ribera pertenece a la región bioclimática mediterránea, según hemos visto antes. Esto quiere decir, ante todo, que en ella la aridez estival es nota distintiva y problema permanente. La aridez es el resultado de la combinación principal entre calor elevado y escasez de precipitaciones y la colaboración secundaria del cierzo. Conforme se va desde las Cuencas hacia el sur, el régimen de las temperaturas se modifica poco a poco. En primer lugar, adquiere matices más continentales: la amplitud térmica media anual es de unos 15,5 °C en Pamplona, 17 °C en Olite y 18 °C en la Ribera tudelana y la existente entre la media de las mínimas más baja y la de las máximas más alta de 26 °C en Pamplona, 29 °C en Olite y casi 30 °C en la Ribera tudelana. En segundo lugar, y sobre todo, el calor veraniego aumenta, de modo que son ya cuatro los meses que superan la frontera de los 25 °C de media de las máximas. En cuanto a las precipitaciones, se pasa de los 800-900 mm en la cuenca de Pamplona a los 518 mm de Olite, 470 de La Oliva, 457 de Tudela, 408 de Buñuel y 382 de Fitero; en la Ribera occidental o estellesa las lluvias son algo mayores: 517 mm en Sartaguda. Sobre todo son escasas las precipitaciones estivales: Tudela recibe una media de 52 mm entre julio y agosto y Pamplona 70

mm. Por último, el cierzo o viento del noroeste, que sopla con frecuencia y hace más intenso el frío invernal y más soportable el calor de los veranos, y que barre el cielo de las nubes que arrastra consigo, es un importante activador de la evaporación. La que se calcula según el procedimiento ideado por Thornthwaite es alta, y tanto más cuanto más hacia el sur (725 mm de ETP anual en La Oliva, 746 en Tudela y 761 en Buñuel), pero aún habría de serlo más, si se cuantificara el poder evaporante de ese viento mediterráneo.

La aridez estival explica la abundancia de vegetales xerófilos, perennifolios y esclerófilos y la fisonomía estépica y aun subdesértica que ofrece en muchas partes el paisaje. Debe decirse que se trata, en todo caso, de una xero-estepa o de un subdesierto antrópico, porque la vegetación climática correspondió, sin duda, a un bosque claro de frondosas de hojas persistentes y coriáceas (carrascal), a una maquia de coscoja con pino de Alepo, al típico bosque ripícola o al tamarizal de las áreas salitrosas. La escasez de las precipitaciones y su anárquica distribución interanual e intermensual explican que dos de los símbolos hidrológicos de la Ribera sean el barranco y la balsa. El primero es, hasta cierto punto, parecido al *wad* sahariano en su funcionamiento irregular y espasmódico, de acuerdo con el régimen pluviométrico; la existencia de las segundas se comprende si se tiene presente el endorreísmo comarcal, que es principalmente de naturaleza climática (lluvias escasas, evaporación intensa, aridez) y secundariamente de tipo geomorfológico. Los verdaderos ríos —el Ebro y sus afluentes— son «nilos» caudalosos, ya que están bien alimentados por las abundantes precipitaciones de sus cursos altos, según vimos antes. Decíamos que la llanura extensa, sin la proximidad de unas montañas que cierran el horizonte, es también —como la aridez, el cierzo, la xeroestepa, el barranco, etc.— símbolo de la Ribera, pero que las hay de diversos tipos. En efecto, unas acompañan a los ríos a modo de gigantescos peldaños de aluviones: son las terrazas fluviales, que

ocupan grandes superficies; otras se sitúan a un nivel superior, y corresponden a las capas calcáreas de colmatación de los lagos miocenos: son las plataformas estructurales que aquí se llaman planas; y otras, finalmente, cortan indiferentes a las estructuras plegadas del norte de la Ribera: son verdaderas superficies de denudación. Pero existe también la Ribera de las colinas y serrezuelas de orientación NO-SE, modeladas en forma de crestas sobre los flancos de los anticlinales halocinéticos; la de los cabezos, que es representativa de las Bardenas y los Montes de Cierzo, aunque se den igualmente en el resto del territorio; y la de los abarrancamientos intensos desencadenados por pastores y agricultores al descuajar ciertos terrenos arcillosos y margosos de la cubierta vegetal originaria que los protegía, como sucede en la Bardena Blanca (Polígono de tiro y sus proximidades).

En el transcurso de un dilatado período de tiempo, diversos pueblos fueron poniendo las bases de la actual ordenación del espacio, eligiendo los cultivos y el ganado, luchando contra la sequía mediante el riego, adoptando un tipo determinado de habitat, dejando una fuerte impronta en el complejo de su «contextura vital». El resultado puede calificarse, en conjunto, de mediterráneo; con toda justicia, en lo referente a los rasgos fundamentales de la agricultura, la ganadería y los asentamientos de la población. Y es que la Ribera, después de haber conocido una acusada celtización, fue intensamente romanizada (hace dos mil años era tierra frumentaria, el *ager vasconum*) y más tarde musulmanizada (en algunos pueblos los moros fueron mayoría hasta la Edad Moderna), y luego de su reconquista por los cristianos del Pirineo se convirtió en zona fronteriza sujeta a los avatares de los reinos aragonés y castellano colindantes. Trigo, olivo y vid pasaron a ser, por obra de Roma, los cultivos básicos en los secanos; aún lo son, con la única novedad de que la cebada ganó al trigo en superficie desde hace unos años. Los cereales siguen cultivándose, salvo en las mejores tierras, según la clásica rotación extensiva y me-



diterránea del año y vez, en parte porque así es conveniente que sea, cuando las lluvias resultan escasas y caen con una gran anarquía temporal, y en parte también (por ejemplo en las Bardenas Reales) por exigencia de los ganaderos, que siempre vieron un peligro en la generalización de las roturas que se hacían en los secanos; limitadas éstas durante siglos a las tierras situadas junto a los núcleos de población, fueron extendiéndose mucho por todas partes y especialmente en las Bardenas y municipios circundantes, en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, con el aumento de la población, la difusión del nuevo utillaje agrícola y de los fertilizantes químicos, etc. La mecanización, que es muy intensa, ha hecho que en los últimos años se hayan abandonado a la vegetación espontánea tierras de fuerte pendiente hasta entonces cultivadas. Si los cereales son la nota distintiva de los secanos en las Bardenas y pueblos bardeneros, la vid lo es en el interfluvio Queiles-Alhama o área de los Montes de Cierzo, antigua comunidad disuelta en 1901 y repartida entre los siete pueblos propietarios (Tudela, Corella, Cintruénigo, Fitero, Monteagudo, Cascante y Marchante), y de las altas terrazas fluviales del Ega, Arga, Aragón y Ebro. El olivo se halla en plena decadencia; únicamente en la ribera del Queiles ha tenido y tiene cierta importancia. Los secanos son asimismo áreas de pastoreo para los ganados lanares de los pueblos y de los valles de Roncal y Salazar. En el primer caso los rebaños pastan, por derecho propio —como vecinos—, en las corralizas comunales o bien, previo arriendo, en las corralizas que, por haber sido desamortizadas con arreglo a la ley de 1 de mayo de 1855, son hoy grandes fincas de propiedad particular. En el segundo caso lo hacen también por derecho propio, si se trata de las Bardenas Reales, o mediante arriendo de los pastos de las corralizas circundantes.

La agricultura más intensiva y rica es la de regadío. Tiene éste en la Ribera una vieja tradición, sobre todo en las riberas de los afluentes del Ebro. Está por ver qué aportaron los romanos y qué los ára-

bes a esta técnica de cultivo de las zonas áridas; de los últimos quedan muchos recuerdos vivos en las vegas del Queiles y Alhama. Hay regadíos eventuales y fijos, antiguos y modernos (canales Imperial, de Tauste, de Lodosa y de las Bardenas). Tradicionalmente se cultivaba en los regadíos lo mismo que en los secanos, más hortalizas y frutas de consumo familiar o local y cáñamo y lino.

A partir del siglo xvii decaen estos últimos, hasta desaparecer, se introducen nuevas plantas revolucionarias (maíz, patata, remolacha azucarera), disminuyen o desaparecen la vid y el olivo y progresan considerablemente la alfalfa y las hortalizas (tomate, pimiento, alcachofa, etc.); el espárrago pasa de ser un cultivo de re-

gadío a serlo principalmente de secano. La población de la Ribera, que vive en grandes pueblos con emplazamiento defensivo y formando cada uno de ellos un municipio, creció ininterrumpidamente desde mediados del siglo xix hasta hace unos pocos años: 75.127 hab en 1860, 84.975 en 1900, 108.637 en 1930, 119.560 en 1960, y 123.661 en 1981. A partir de 1970, hay un claro declive que afecta a toda la Ribera, aunque sea un poco mayor en la occidental o estellesa que en la oriental o tudelana. Descontando la población de Tudela, obtendríamos para las mismas fechas estas cifras: 65.840, 75.426, 103.104 y 99.032. Tampoco la Ribera escapa a la decadencia demográfica desencadenada por la última crisis económica; sólo nueve

de los 45 municipios que la integran tuvieron en 1981 más habitantes que en 1970: se trata de pueblos con ricos regadíos e importantes industrias de conservas vegetales o de otro tipo, por ejemplo, vinícolas, del alabastro, metalúrgicas, químicas, textiles. Tudela es la ciudad más populosa de la Ribera. Fue siempre su centro comercial, administrativo y educacional, pero el gran impulso de estos últimos años se lo debe a la industria, a las tradicionales (alimentarias, cerámicas y de la construcción) y a las modernas, que son las más importantes (químicas, textiles, artes gráficas y, sobre todo, metalúrgicas): los 9.449 hab que tenía en 1900 pasaron a ser 11.248 en 1930, 16.456 en 1960 y 24.629 en 1981.

INTRODUCCION HISTORICA

José María Lacarra †

Académico de la Real Academia de la Historia



1. Vista general del castillo-palacio real de Olite



2. Pormenor de un mosaico romano
procedente de la calle de la Curia de
Pamplona. Museo de Navarra, Pamplona



Al contemplar el escudo de España no deja de llamar la atención que uno de los cuatro cuarteles que lo llenan, en unión del emblema de Granada, sean las armas de Navarra. En el campo del escudo las cadenas ocupan igual espacio que las barras de los cuatro Estados de la Corona de Aragón, o que las armas de León o de Castilla, cuyos reinos cubrían las tres cuartas partes del territorio peninsular. Pero hay más. Si repasamos cuáles eran las armas de los reyes de Francia durante los siglos XVII y XVIII veremos que las cadenas de Navarra ocupan el mismo puesto de honor y distinción que las flores de lis de la Casa de Borbón. ¿Cuál es la singular historia de este territorio que así pasa a primer plano en las representaciones heráldicas de España y de Francia?

La historia de Navarra es la historia de una continuidad; la de un pueblo con una firme trayectoria, que ha sabido sortear los peligros que rondaban en sus fronteras, para mantener durante largos siglos una personalidad política independiente entre poderosos estados vecinos y no siempre bien avenidos.

Esta continuidad es tanto más sorprendente cuanto que el territorio carece de unidad geográfica, y sus gentes no han tenido a lo largo de su historia ni unidad lingüística ni unidad cultural. Al norte encontramos la Navarra húmeda, boscosa, pastoril, poblada por gentes de habla vasca, al igual que sus vecinos de Occidente y de la otra vertiente del Pirineo; al sur, la Ribera del Ebro, tierra de vino y cereales, seca, con una población distribuida en villas dispersas, y muy tempranamente romanizada. La Navarra Media, formada de pequeños valles, no siempre accesibles, con gentes repartidas en aldeas, y con propiedad muy dividida, ha sido el núcleo que ha aglutinado a montañeses y ribereños, y el que con mayor tenacidad se ha resistido a toda tentativa de absorción: aceptó la colonización romana, sin olvidar su lengua; contuvo la presión de los musulmanes, y allí surgieron las dinastías que darían personalidad política al país; colonizadas sus villas en los siglos XI a XIV por mercaderes extranjeros (francos) siguieron

impermeables a la penetración de su lengua occitana; su pequeña nobleza rural (infanzones de Obanos) cataliza la resistencia del país durante los siglos XIII y XIV ante las dinastías francesas, como en el siglo XIX serán las gentes de esta zona media las que llenen las filas de los ejércitos carlistas.

Una región que no sólo carece de unidad física, sino que su originalidad reside en ser una de las provincias españolas que ofrecen mayores contrastes: sólo puede ser mirada como una unidad humana forjada en la historia.

PRELIMINAR

Vascos y romanos

¿Desde cuándo la Navarra Media ha jugado este papel de frontera primero, de resistencia enconada después, y a la postre de aglutinante entre Montaña y Ribera? Poco sabemos de la población del país en los tiempos prehistóricos. En los tiempos históricamente mejor documentados aparece habitado por vascones más o menos romanizados. La colonización romana había comenzado muy temprano, tal vez en la primera mitad del siglo II antes de Cristo, y no parece haber tropezado con grandes resistencias. Las estructuras sociales de sus naturales debían de ser muy sencillas, y los autores romanos omiten toda alusión a sus formas políticas. Los romanos pudieron trazar, al parecer sin dificultades, las vías necesarias para asegurar la circulación por todo el territorio, y fomentar las formas de vida urbana, que ya se habían iniciado en la parte sur. Sabemos que algunas ciudades vasconas tomaron parte activa en las guerras sertorianas y podemos remontar a la época de César y de Augusto el estatuto jurídico de muchas de estas ciudades, que comenzaron acuñando moneda en caracteres ibéricos.

Otro factor de romanización son los vascones reclutados en las cohortes, y que sabemos sirvieron en Britania, Mauritania

Tingitana, y Panonia Superior. Al regresar a su tierra nativa vuelven con las ventajas de los veteranos y orgullosos de la ciudadanía romana que han alcanzado. Las estructuras romanas de la propiedad se extienden por las tierras llanas, y ricos propietarios construyen espaciosas «villa» con el lujo y refinamiento de los buenos modelos latinos. Esta colonización es particularmente intensa en la zona del Ebro y en las riberas de sus afluentes Ega, Arga y Aragón. Pamplona, fundada en el siglo I antes de Cristo, era una mansión de la vía que enlazaba Hispania y la Galia, y protegía este paso del Pirineo.

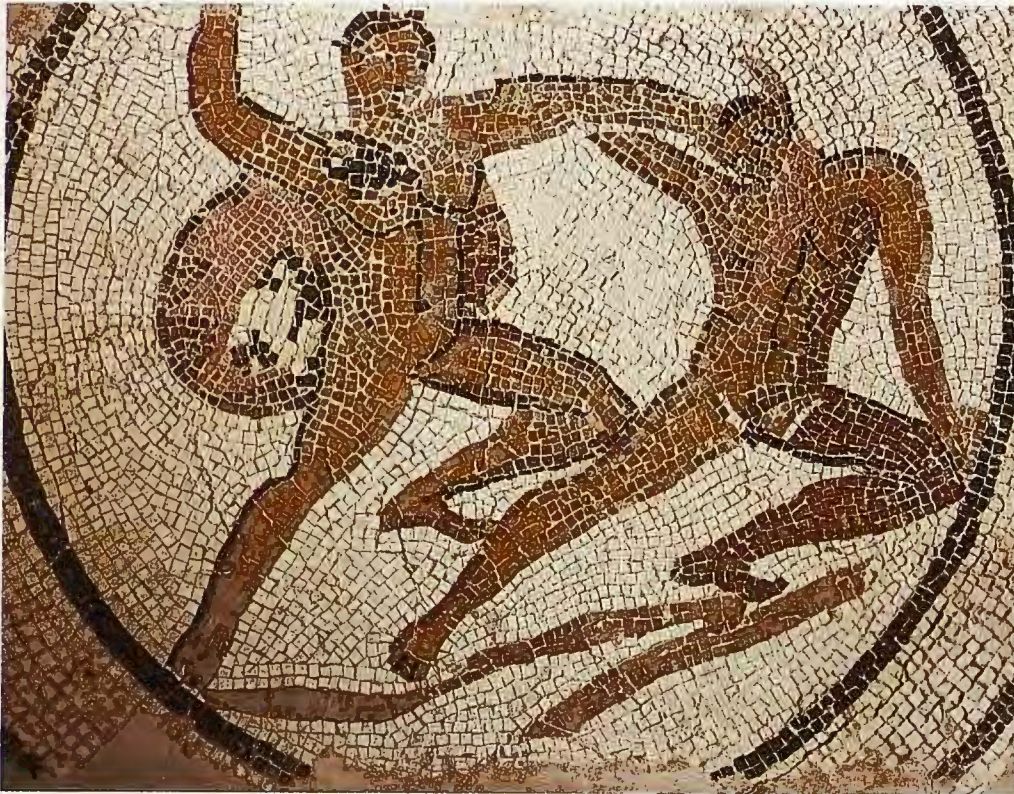
Pero la romanización no había alcanzado a todos los medios rurales, especialmente a los de la Montaña y zona media, cuyas gentes persistían en su rudimentaria vida pastoril y pobre agricultura, y con ellas pervive su organización gentilicia y la lengua vasca.

Así, dos mundos no hostiles pero sí diversos se reparten el mismo territorio: si el romano es un reflejo de las formas de vida de la civilización mediterránea, de donde llegan las últimas novedades, el indígena queda como petrificado en formas ancestrales y un tanto impermeable a tales novedades. Con la romanidad se extiende la cristiandad, circunscrita en un principio a los estrechos límites de aquélla. Sabemos de la existencia de obispos de Calahorra, Tarazona, Cascante, Tricio y otros lugares de la Rioja a mediados del siglo V; no hay noticias seguras de la sede pamplonesa, que tal vez se remonte a fechas próximas, pero limitada a los núcleos de población romana.

Ruralización y vasquización

A la relativa tranquilidad en que vivieron los dos mundos insertos entre el Pirineo y el Ebro, siguió una etapa de agitación que se inicia a fines del siglo IV. Los vascos de la Navarra húmeda aparecen inquietos. Sin duda un aumento de su población hace más penosas sus condiciones de existencia y mayor el contraste con las tierras romanizadas, donde una nueva ordenación de

3. *Lucha de Teseo y el Minotauro. Mosaico romano procedente de la calle de la Navarrería de Pamplona. Museo de Navarra, Pamplona*



4. *Mosaico romano procedente de Villafranca (Navarra). Museo de Navarra, Pamplona*



la propiedad y las nuevas técnicas de cultivo introducidas han aumentado la productividad. A la separación espiritual y cultural, sucede ahora un estado de hostilidad permanente, que se acelera al descomponerse en el siglo V las estructuras romanas.

A comienzo del siglo V las milicias de Pamplona intentaron contener a suevos, vándalos y alanos en los pasos del Pirineo, y al fracasar, las rutas principales se vieron recorridas tanto por jefes militares romanos que vienen a contener el bandillaje, como por godos, que al servicio de los romanos luchan con los suevos, o por estos mismos godos que, por propia decisión, asumen el mando de la Tarraconense. Al bandillaje a que se lanzan muchos romanos que no pueden soportar los pesados tributos de la administración, se unen muchos vascos montañeses. Roto el equilibrio del orden antiguo, los propietarios de las villas romanas, huyen; algunos se refugiarían en las ciudades, sin duda en Pamplona, y muchos campos quedarían abandonados.

El resultado sería un empobrecimiento general del país, con un predominio del elemento rural y vasco. Los antiguos centros urbanos, muy degradados, no juegan papel alguno y dejan de mencionarse. Del siglo V al VI las crónicas apenas hablan de vascones y si lo hacen es para presentarlos como unas gentes peligrosas que vagan por la soledad de sus montañas dispuestas al latrocinio.

Organizada en Toledo la monarquía visigoda y asentada la monarquía merovingia al otro lado del Pirineo, sufrirán los vascos la presión simultánea de godos y francos. Durante siglo y medio —del VI al VII— los veremos acosados por el norte y el sur sin que puedan ser asimilados. De cuando en cuando salen de sus fronteras en rápidas incursiones de rapiña por los campos vecinos. Su táctica es la de la guerrilla: ataque por sorpresa para dispersarse ante la llegada de una fuerza mejor organizada. Para contenerlos, Leovigildo había fundado o fortificado la ciudad de *Victoriacum* (581); Suintila les hizo fortificar la plaza de Olite (621). Pamplona

debía conservar su recinto murado en bastante buen estado, y era la plaza que aseguraba el paso de viajeros y mercaderes de una a otra vertiente del Pirineo. Es lo más a que pueden aspirar los visigodos en esta frontera: asegurar con gran esfuerzo algunos puntos de contención. Estos puntos serían, aproximadamente, la zona media de valles que separan la Montaña de la Ribera.

No cabe duda que estas luchas modificaron bastante la organización interna de los montañeses; contribuirían a destacar el prestigio de las familias de los jefes que dirigen la guerra; entre ellas se tomarían rehenes para asegurar la paz, y con ellas se entenderían también algunos godos rebeldes cuando buscan el auxilio de los vascos. Pero de las nuevas estructuras políticas surgidas de la lucha, nada sabemos. Algo podemos adivinar, sin embargo, por lo que ocurre después, cuando los vascos entran en contacto con los musulmanes.



LA MONARQUÍA PAMPLONESA

Hacia la monarquía

Se inaugura una nueva etapa, la más decisiva para la formación de una personalidad regional, que ha de continuar como tal hasta nuestros días. En ella la zona media de valles que va desde Sangüesa a Estella ha de jugar el papel principal. La Navarra húmeda y pastoril apenas interviene, y tan sólo será objeto de contienda, la vieja vía del Pirineo que pasa por Roncesvalles. La Ribera, que vimos tempranamente romanizada, quedará por mucho tiempo bajo la influencia islámica.

Los protagonistas son también gentes nuevas, o como tales aparecen a los ojos de los cronistas. Más que de vascos nos hablan de pamploneses y de navarros. Pamplona, de ser cabeza de un distrito, ha pasado a depender del jefe indígena que manda en el territorio, al cual la ciudad acaba de dar su nombre. Los cronis-

tas francos citan a los navarros, nombre que ahora aparece por primera vez en la historia aplicado a los vascos de la vertiente sur del Pirineo. Pero el misterio que cubre gran parte de la historia de los siglos anteriores se extiende a estos primeros siglos de la lucha con el Islam.

Sabemos que los musulmanes llegaron al valle del Ebro en la primavera del año 714, y que antes del 718 capitulaba la pequeña guarnición visigoda instalada en Pamplona, con lo que el paso del Pirineo parecía asegurado para los invasores. Y, en efecto, en 732 Abd al-Rahman al-Gafiqi cruzaba los Pirineos por Pamplona, para ser derrotado en Poitiers por Carlos Martel. No mucho después, el emir Uqba (734-741) tenía que someter de nuevo Pamplona, cuyas gentes habían faltado a la capitulación, e instalaba allí una guarnición musulmana. Pero a mediados de siglo los montañeses han dejado de pagar los tributos convenidos, y cuando en 755 el gobernador Yusuf al-Fihri quiere desembarazarse de unos contradictores inoportunos los en-

vía contra los vascos de Pamplona con muy pocas fuerzas, para que perezcan desastrosamente, como así ocurrió.

Por su parte los carolingios, que han llevado sus fronteras hasta el Pirineo, intentan repetidas veces instalarlas en el Ebro. Llamado Carlomagno por una coalición de musulmanes rebeldes en Zaragoza, intenta tomar posesión de esta plaza, pero es derrotado a su regreso en Roncesvalles por los vascos de Pamplona y de otros valles próximos a los que califican de navarros (778); en 812 trató Ludovico Pío de instalar en Pamplona un gobierno propio, pero al volver tuvo que tomar extraordinarias precauciones en el mismo paso del Pirineo, ante las amenazas de sus gentes. En 824 un gran ejército reclutado entre los vascos ultrapirenaicos y mandado por los condes Eblo y Aznar se presentó en Pamplona, y a la vuelta era totalmente deshecho y sus jefes capturados. Los francos no emprenderían nuevas campañas para someter a los vascos de la vertiente sur del Pirineo.

6-7. Jarros cerámicos y broches de cinturón procedentes de la necrópolis visigoda de Pamplona. Museo de Navarra, Pamplona



Ahora bien, ¿cómo de una resistencia, al parecer inorgánica, surgirá la monarquía de Pamplona? Es de pensar que, al igual que en los siglos anteriores, no habría un jefe único, sino varios, que se mueven en los límites de valles o de comarcas reducidas, y muchas veces rivales entre sí. La falta de un jefe y de una ciudad dirigente de un distrito, iba a dificultar enormemente la labor de captación de los musulmanes, y también de los francos, para asentar su dominación. Francos y musulmanes mantenían una política diversa en cuanto a la sumisión de las comarcas fronterizas. Los carolingios muchas veces entre los miembros de familias con fuerte arraigo en el país, no desmentían su condición de funcionarios. La política musulmana se basaba en el *aman*, que puede concebirse como un tratado de paz o capitulación, refiriéndose a cristianos; si estos cumplen las cláusulas acordadas —generalmente el pago de un tributo—, el emir no tenía por qué intervenir en el régimen interno del grupo que había pactado.

Fue una gran suerte para los emires de Córdoba el contar desde el primer momento con el apoyo de una familia indígena —los Banu Qasi— que sirviera de fácil mediadora entre los dos mundos político-religiosos en que se debatían los hispanos. Eran aquéllos descendientes de un conde que, al asomarse los musulmanes al valle del Ebro, abrazó el islamismo y se hizo cliente del califa al-Walid. Sus miembros enlazaron con los de una prestigiosa familia de la tierra de Pamplona —los Arista—, y juntos pudieron contener a los francos, derrotándolos en 824, a la vez que, acogidos al *aman* de los musulmanes, podían gobernar libremente sus tierras patrimoniales. Los Banu Qasi, como clientes de los Omeyyas, gozaron de especial predicamento en todo el valle del Ebro, y durante la primera mitad del siglo IX los Arista siguieron la oscilante política de lealtades y deserciones que sus aliados mantuvieron con los emires de Córdoba. Ya desde mediados de siglo los Arista se apoyan en los reyes de Asturias, a la vez que se distancian de los Banu Qasi, en cuyas riñas familiares intervienen activa-





mente. Si de una parte estas intervenciones permiten afianzar a los Arista en sus dominios, de otra atraerán la venganza de los emires de Córdoba, que en repetidas ocasiones recorrerán el país en plan de saqueo y destrucción. La segunda mitad del siglo sería especialmente calamitosa para los pamploneses. Si cuando marchaban acordados no había entre Aristas y Banu Qasi una frontera militar, sino dominical, cuando se acentúa la lucha, los territorios sometidos a unos y otros se van protegiendo con defensas adecuadas. Los musulmanes fortifican las líneas de confluencia del Aragón con el Arga (Carcastillo, Caparros, Funes, Falces) y Monjardín en tierra de Estella. Los cristianos se repliegan a las montañas e instalan sus puestos de vigilancia en los pasos del Arga y sobre todo del Aragón, que conducen a los centros vitales del nuevo reino. La zona media de valles, a que hemos aludido, cumple otra vez la importante misión de refugio y de defensa.

Comenzamos ahora a tener alguna mayor información de la vida espiritual de sus gentes. Si la oposición Cristiandad e Islam parecía frenada por los enlaces matrimoniales entre algunas familias dirigentes, la diferencia religiosa no dejaba de ser fundamental y se fue acentuando con el tiempo. En Pamplona subsiste el obispado que hallamos en la época visigoda, y en la cuenca del río Aragón percibimos una intensa renovación de la vida monástica que llega del norte, del mundo carolingio. Lo que los carolingios no lograron por la vía política y militar, lo alcanzaron por la religiosa. La oposición Cristiandad e Islam encontraba aquí el terreno abonado para que la nueva semilla fructificara. Cuando San Eulogio, paladín de los mozárabes cordobeses, visitó la región en 848, encontró unos monasterios densamente poblados que eran focos de vida intelectual y de virtudes cristianas, fruto todo ello del renacer cultural y espiritual operado en Francia durante los reinados de Carlomagno y Ludovico Pío. De ellos pudo llevar a Córdoba la *Ciudad de Dios* de San Agustín y la *Eneida* de Virgilio, composiciones de Juvenal, poemas satíricos de

Flacco, opúsculos de Porfirio, colecciones epigramáticas de Adhelelmo, fábulas de Avieno y una brillante antología de himnos católicos, que debieron producir conmoción entre los mozárabes dedicados al cultivo de las letras.

De las incompletas informaciones que nos suministran las fuentes árabes y cristianas, una cosa aparece clara: la monarquía pamplonesa del siglo IX se nos presenta como algo distinto de los demás Estados cristianos de la Reconquista. Mientras los reyes de Asturias se tenían por continuadores de los reyes visigodos y esperaban que de su esfuerzo bélico viniera «la salvación de España», y los condes catalanes aparecen como una proyección peninsular del imperio de Carlomagno, los reyes de Pamplona ni pretenden entroncar con Toledo —contra cuyos reyes habían luchado hasta el último momento— ni se presentan como vasallos de los monarcas carolingios, contra los que combatieron con insistencia bien notoria. Tan sólo aspiran, al igual que en los siglos anteriores, a afirmar su independencia frente a los poderes extraños del norte y del sur.

Leoneses y pamploneses

Esta actitud de la monarquía pamplonesa variará pronto. A comienzos del siglo X el reino pirenaico entra en el concierto de los Estados peninsulares y junto al afán de preservar su propia libertad e independencia se afirmará el ideal de reconquistar las tierras perdidas para la cristiandad hispana. Coincide este cambio con la introducción en la dinastía de Sancho Garcés I (905-925), que desde el primer momento cuenta con el apoyo de los reyes de León y de los condes de Pallars, con los cuales se halla emparentado. De acuerdo con el rey de León ocupó gran parte de la Rioja, con lo que cortó la ruta que solían seguir los ejércitos musulmanes en sus ataques a Castilla y León. Sus presiones en todos los frentes le atrajeron las iras de Abd al-Rahman III, que derrotó a él y a Ordoño II en Valdejunquera (920), y cuatro años después recorría triunfante los



dominios de Sancho arrasando Pamplona. Pero la monarquía pamplonesa está ahora animada de nuevos ímpetus y nuevos ideales, y durante más de un siglo sus monarcas van a desempeñar un papel decisivo en el juego político de los reinos hispanos. Sancho Garcés I ha incorporado el condado de Aragón. Su mujer, la reina Tola, va a seguir una hábil política matrimonial, que le va a permitir intervenir en todas las cuestiones sucesorias del reino de León, pues durante un cuarto de siglo casi todos los reyes de León serán descendientes suyos; excepcionalmente dotada para el mando, la veremos animando a los ejércitos cristianos que derrotan en Simancas a Abd al-Rahman III (939), sin perjuicio de que años después entre en negociaciones con el califa para que reponga en el trono leonés a uno de sus nietos. En el último tercio del siglo, los reyes de Pamplona, unidos a los condes de Castilla, van a sufrir las terribles acometidas de Almanzor y de su hijo Abd al-Malik, que saquean Pamplona y arrasan los santuarios de más devoción.

Con la breve expansión territorial del reino, éste ha perdido su antigua unidad. Ahora se dibujan tres centros de interés —Aragón, Pamplona y Rioja—, habitados por gentes de tradiciones y cultura muy diversa, pese a su no gran extensión. El único lazo de unión entre ellos es la monarquía. La nueva dinastía había surgido con tal prestigio que al morir su fundador, Sancho Garcés, y dejar un hijo menor, se le reconocieron unos derechos a la sucesión para los que no había precedente alguno en la legislación peninsular. Otra medida acertada, que se tomó al plantearse la primera sucesión hereditaria, fue la de no desintegrar el reino, es decir, transmitir al sucesor todos los territorios adquiridos por el fundador. Cuando en el reino de León, ya en vida de Alfonso III, habían asomado estas ideas secesionistas, y sus hijos se reparten sus dominios, en Pamplona territorios tan dispersos como Aragón y Nájera se mantienen bajo las mismas riendas, pese a la minoría del rey y a que éste no debió de dar en su mayoría de edad especiales muestras de energía.

13. Monasterio de San Salvador de Leyre, con la cabecera románica de la iglesia



14. Vista de la montaña de Montejurra. En primer término, el monasterio de Irache



El nuevo reino que ahora se dibuja ofrece también perfiles nuevos en el orden cultural. Si los monasterios del Pirineo aparecían en el siglo IX como una proyección del Renacimiento carolingio, los nuevos monasterios que hallamos en la Rioja —Albelda y San Millán, principalmente— recogen el antiguo saber isidoriano que pervivía entre los cristianos de Asturias y León. Sus famosos códices *Vigilano* y *Emilianenses*, ornamento de la Biblioteca del Escorial, son un compendio del saber jurídico y canónico de la España visigoda. Una novedad, y grande, es que al texto aritmético tomado de San Isidoro se añaden en el código *Vigilano* las nueve cifras que se atribuyen al «sutilísimo ingenio» de los indos. «Estas nueve cifras —dice Gonzalo Menéndez Pidal— son el más viejo testimonio occidental en que de modo consciente se da noticia de ese sistema nuevo y revolucionario que los árabes decían haber tomado de los indos»¹. Ambos monasterios mostraron también una curiosidad muy abierta, tanto hacia la historia nacional —entendida entonces como la historia de la monarquía asturleonésa—, como hacia la historia de la monarquía pamplonesa. Si en sus escritorios se copiaron las crónicas llamadas de *Alfonso III* y de *Albelda*, así como la apellada *Crónica Profética*, todas ellas, compuestas en el siglo IX, en torno suyo se redactaron también los primeros textos históricos y genealógicos referentes a la monarquía pamplonesa.

Pero los monasterios riojanos no aparecen encerrados en el estrecho marco de las letras peninsulares, y desde muy temprano están abiertas a los nuevos aires —espirituales y literarios— que agitan la cristiandad europea. No olvidemos que por estas fechas se ha iniciado la gran vía de peregrinación que desde los confines de Francia se dirige a Santiago de Compostela. Albelda será como la puerta de entrada, y precisamente allí encontramos referencia del primer peregrino cuyo nombre nos trasmite la historia: Gotescalco, obispo de Puy-en-Velay, que a su regreso en 951 llevó consigo un código expresamente escrito para él por el abad Gómez, y que

15. Vista de Puente la Reina, con el puente románico sobre el río Arga

contenía el tratado de San Ildefonso sobre la Virginitad perpetua de Santa María. Si en el siglo X se comenta en Albelda la regla de San Benito y se copia la obra de Smaragdo, abad de Saint-Mihiel, un monje de San Millán resume, hacia 1063-1075, el argumento de una versión de la *Chanson de Roland*, según un texto más antiguo que los actualmente conocidos, e intenta aprovecharlo como materia cronística. Esta apertura tan temprana hacia temas literarios y profanos es una novedad en el panorama de la épica románica. También lo son para la historia del romance castellano las llamadas «glosas Emilianenses»; para mejor entender algunos textos latinos, los monjes intercalan pequeñas glosas, interlineando junto a la palabra de interpretación difícil otras equivalencias latinas, románicas o vascas. Las últimas líneas del sermón de San Agustín que se copia en primer lugar ya no son glosadas, sino íntegramente vertidas, añadiendo al final unas emocionadas palabras de oración. Es el primer temblor de una lengua peninsular, nacido precisamente para hablar con Dios.

EL REINO DE NAVARRA

Del reino de Pamplona al reino de Navarra

Durante el reinado de Sancho el Mayor (1004-1035) la monarquía Pamplonesa va a arbitrar los destinos de todos los principados cristianos de la Península, para quedar muy mermada en las generaciones siguientes, y aun absorbida durante algún tiempo por los reinos vecinos.

Gracias a la apretada unidad que mantienen bajo la realeza los diversos territorios que integran la monarquía de Pamplona, disponía ésta de una fuerza que no tenía en aquellas fechas el reino de León. Si a esto añadimos la estrecha sujeción a la corona de los nobles que defienden las fronteras y que en ningún momento desmienten su condición de funcionarios, se

16. Vista de Saint-Jean de Pie de Port, localidad que albergó una antigua ceca del reino de Navarra



explica que con una potencia bélica y económica muy inferior a la de León, el rey de Pamplona disponga de la autoridad pública con mayor plenitud.

Coincide el gobierno de Sancho con un cambio en la coyuntura política. El hundimiento del Califato no sólo redujo el prestigio político de la España musulmana, sino que marcó nuevas orientaciones a la cultura y economía de la España cristiana.

Sancho el Mayor fue el pionero de esta nueva orientación, anudando contactos con la Cristiandad occidental. Ya a fines del siglo X monjes procedentes del reino de Pamplona se habían refugiado en Cluny, obteniendo permiso de su abad Odilón para conservar en el monasterio sus propias costumbres litúrgicas. Ahora Sancho entra en contacto directo con Cluny —era el primer monarca español que cruzaba los Pirineos— y con el abad Oliba de Ripoll, para renovar la vida monástica; repara el camino de Santiago, que será en adelante, además de ruta de peregrinación, la principal arteria comercial y de intercambios culturales. Las excepcionales dotes de mando que en él concurren, explican que de Barcelona y de Gascuña, de Castilla y de León soliciten su amistad o su protección. El resultado será que durante un siglo todos los reyes de España serán descendientes suyos por línea de varón.

Pero este éxito fulgurante de la dinastía no recaerá en beneficio del reino. Sus hijos no contaron con las cualidades excepcionales del padre, y las riñas y envidia había de ir recortando paulatinamente la herencia del primogénito, que moriría en Atapuerca (1054), y de su nieto, que caería asesinado por sus hermanos en Peñalén (1076). Durante cincuenta y ocho años la monarquía se eclipsa, repartiéndose el reino los monarcas de Aragón y de Castilla, primos del rey asesinado.

Cuando a la muerte de Alfonso el Batallador (1134), Navarra recobra su personalidad política independiente, tiene unos límites muy semejantes a los que conservará hasta nuestros días: ha perdido la Rioja, pero ha incorporado las tierras de Tu-

dela, ganadas a los moros, y conserva, de momento, una autoridad sobre los territorios vascos hasta Vizcaya. Más profundas son las modificaciones experimentadas en su estructura social y cultural.

La ruta de Santiago, que cobra una autoridad especial en el último tercio del siglo XI, obliga no sólo a construir puentes y a reparar caminos, sino a instalar en lugares adecuados centros donde los peregrinos puedan ser acogidos. Esta ruta penetraba en España por Canfranc y por Roncesvalles, y ambas vías se juntaban en Puente la Reina, para seguir por un solo trayecto a Burgos, Logroño y León. En las distintas etapas del camino se van formando concentraciones de mercaderes, artesanos y posaderos, generalmente extranjeros, que son atraídos por los reyes con grandes privilegios, ya que contribuyen en gran manera a fomentar la vida económica del país. Así nacen las villas o burgos de «francos» de Sangüesa, Monreal, Pamplona, Puente la Reina y Estella, que constituyen como la espina dorsal de la zona media de Navarra.

Esta repoblación urbana supuso una auténtica revolución en la sociedad navarra, hasta entonces formada de pastores, campesinos y guerreros, pues los ahora llegados son hombres libres, que no dependen de ningún señor. Elevan el nivel de vida —hasta entonces no había propiamente población urbana—, introducen técnicas nuevas y amplían los horizontes culturales de la población del reino. Los burgueses francos formaban en un principio núcleos cerrados, donde difícilmente eran admitidos los navarros, con los que llegaron a estar en frecuente contienda. Si los admiten, es para ciertos servicios humildes, pues ello se reservan el ejercicio de determinadas profesiones (cambistas, artesanos, mercaderes) más lucrativas; utilizan un lenguaje occitano con el que les es más fácil mantener sus relaciones mercantiles a lo largo de la ruta de peregrinación de Toulouse a Montpellier. Todo ello serviría para mantener la unidad interna del grupo, pero a la larga sería un elemento valioso que vitalizaría la sociedad ciudadana, ampliaría los horizontes de las clases

dirigentes y contribuiría a la renovación de las artes y de las letras.

Coincide esta apertura hacia el exterior con el restablecimiento de las relaciones directas con Roma, que traería como consecuencia no sólo la abolición del rito nacional, sino toda una renovación en el personal eclesiástico de catedrales y abadías, que muchas veces se hace entre gentes extrañas al país.

La conquista llevadas a cabo por Alfonso el Batallador habían de introducir otras novedades en cuanto a la estructura social. Pues sometidos los moros de Tudela, y en general los del valle del Ebro, en condiciones muy beneficiosas, una gran parte quedaron en el país cultivando los campos o habitando en las ciudades en barrios separados. Los cultivadores del campo pasaron a depender como aparceros de propietarios cristianos, en las poblaciones quedaron también algunos cristianos o mozárabes con iglesias abiertas al culto, y a ellos se agregaron colonizadores franceses procedentes del norte, de Normandía y de Champaña. junto a otros de la región de Toulouse.

Así, pues, en el tránsito del siglo XI al XII se habían introducido importantes novedades en cuanto a la composición del elemento humano, y también en lo relativo a las relaciones de las gentes con el rey y con los señores.

Navarra, sin fronteras con el Islam, frente a Castilla y Aragón

A la muerte de Alfonso el Batallador, ante la imposibilidad de cumplir su extraño testamento en que dejaba los reinos a las Órdenes Militares de Oriente, los navarros se separaron de Aragón y eligieron como rey a García Ramírez, llamado el Restaurador, descendiente del último monarca muerto en Peñalén. La separación se hizo contra la voluntad de Aragón y de la Santa Sede, que estaba interesada en que el testamento real se cumpliera. Por eso durante todo el siglo XII los navarros van a soportar la enemistad, violentamente manifestada de Aragón por reincorpo-

17. Anverso de una moneda de plata de Sancho Ramírez



18. Anverso de una moneda de plata de Sancho el Fuerte



rar Navarra, y la actitud reticente de la Curia pontificia que negaría a sus reyes el título de tales, para darles el más modesto de «duques».

La independencia de Navarra arrastró también la enemistad de Castilla, aliada oficialmente con Aragón, con cuyos monarcas acordaron repetidas veces repartirse el reino de Navarra. Pero si la oposición aragonesa era auténtica, la castellana era más bien ficticia, pues si Aragón aspiraba a restaurar su reino tal y como estaba en los días de Alfonso el Batallador, el castellano prefería entenderse, a la vez que con Aragón, con el pequeño reino de Navarra, sometido a vasallaje. La política de los nuevos reyes de Navarra será un prodigio de habilidad para contener los ataques de Aragón y para contentar a los reyes de Castilla.

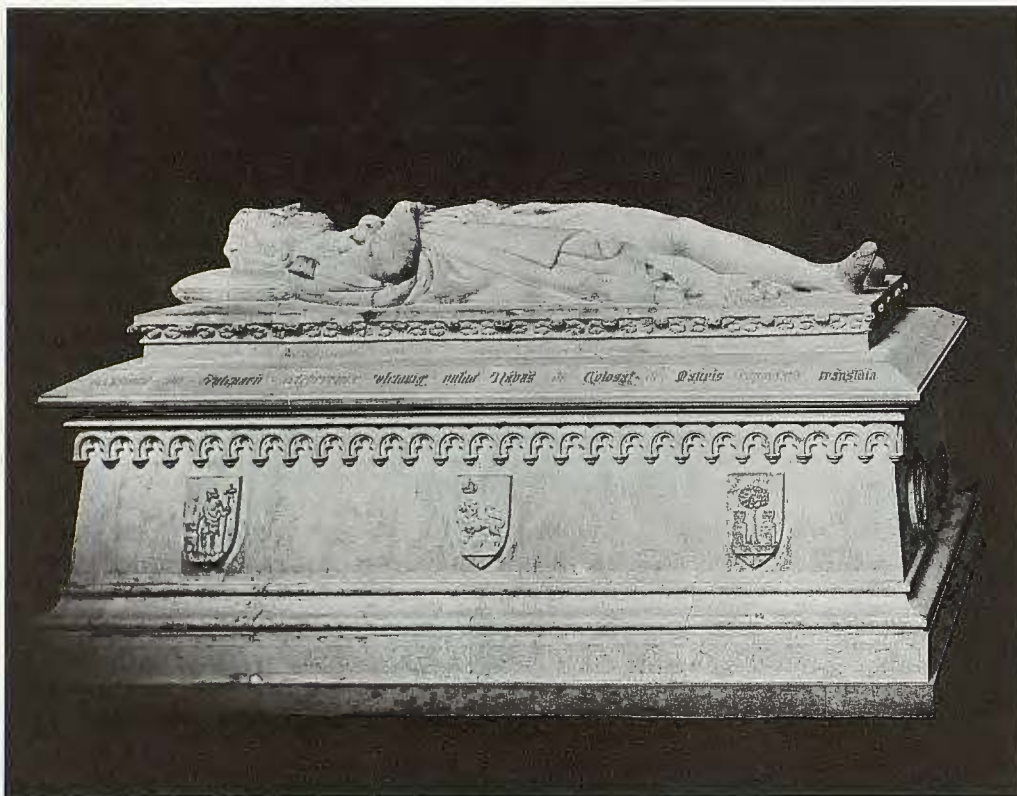
El nuevo reino de Navarra carecía de fronteras con el Islam. La ocupación de la Rioja y Soria por Castilla, y los grandes avances llevados a cabo en la cuenca del Tajo, habían distanciado la frontera de

moros y cristianos de la Ribera del Ebro, en que hasta entonces se habían movido las fronteras de Navarra. Pero Navarra, implicada en todos los grandes problemas peninsulares, no estuvo ausente de la lucha contra el Islam, especialmente agudizada en el siglo XII por el eclipse de los almorávides y la expansión de almohades. García Ramírez, como vasallo del emperador, colaboró personalmente en la toma de Almería (1147); Rodrigo de Azagra participó de modo decisivo en la toma de Baeza, y su hijo Pedro Ruiz de Azagra, será el primer señor de Albarracín, territorio que mantendrá separado de Aragón y de Castilla, pues él continúa siendo vasallo del rey de Navarra.

El estrecho cerco político y diplomático de Castilla y Aragón habían reducido, según vimos, las fronteras de Navarra, privándole de su expansión natural sobre las tierras de la Rioja, que en otros tiempos habían sido conquistadas y repobladas por navarros. Sancho el Sabio aprovechó la minoría de Alfonso VIII para incorporar-

las a sus dominios (1162-1183). Pero declarado éste mayor de edad y concertado su matrimonio con Leonor de Inglaterra, Navarra se va a encontrar de nuevo cercada por los reyes de Castilla y de Aragón, y por los intereses que aquél adquirió en Gascuña como dote de su mujer. Lucha larga y desigual, pues Navarra se vio invadida por Aragón y Castilla, y en la que de nada sirvió el arbitraje a que se recurrió de Enrique II de Inglaterra. La paz que se concertó en 1179 fue tan sólo un compás de espera. Si Navarra tuvo que abandonar sus conquistas en la Rioja, conservó las tierras de Álava, que comprendían también Durango y Guipúzcoa. Unos y otros se dedicaron a crear intereses en sus fronteras y el navarro dio ventajosos fueros a villas alavesas y a San Sebastián.

Pero la situación no podía ser más inestable. Aun cuando Alfonso VIII había fracasado en su intento de obtener en Gascuña las tierras dotales de su mujer, la realidad era que un reino como Castilla, cuyos dominios se extendían desde Gali-



cia hasta Andalucía, aparecía encerrado en los límites peninsulares, pues carecía de fronteras con Francia. Su actividad comercial o sus comunicaciones terrestres se veían interferidas por Navarra o por Aragón. Alfonso VIII, en una campaña por sorpresa, puso cerco a Vitoria y ocupó Guipúzcoa (1200). El navarro, atacado por todas partes, solicitó la ayuda almohade sin resultado. El pequeño reino navarro veía una vez más recortadas sus fronteras, pero salvaba su independencia.

La enemistad y resentimiento que todo ello creó en el ánimo del rey no fue obstáculo para que, más adelante, Sancho el Fuerte ayudara al castellano en su lucha con los almohades y contribuyera de modo decisivo a la victoria de las Navas de Tolosa (1212). De este hecho de armas proceden, como es sabido, las cadenas que decoran el escudo de Navarra. No mucho después el mismo monarca adquirió con su esfuerzo una serie de castillos en la frontera musulmana de Valencia, tomó parte en la cruzada que condujo a la toma

de Alcácer do Sal, en Portugal, y en otra que, dirigida por Ximénez de Rada, luchó por las fronteras de Teruel y Valencia. Navarra estaba así presente en todos los problemas que el Islam planteaba a la cristiandad hispana.

Pese a lo reducido de su territorio y al cerco a que le someten los reinos vecinos, Navarra está también presente en las cancillerías europeas. En 1146 una hija de García Ramírez el Restaurador, Margarita, casaba con Guillermo duque de Nápoles, y desde 1154 rey de Sicilia; otra hija, Sancha, casaría con Gastón V de Bearn, y al enviudar volvería a casar con Pedro Manrique de Lara, emparentando así con los señores de Molina; en 1191 Berenguela, hija de Sancho el Sabio, casaba con Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra, que había renunciado a casarse con Adelaida, hermana del rey de Francia; otra hija, Blanca, casaría con el conde de Champaña, y su hijo Teobaldo heredaría el reino de Navarra; en 1196 el vizconde de Tartas y Dax hacía homenaje de sus

tierras a Sancho el Fuerte. Finalmente, en 1196, el papa Celestino III, para estrechar la unión entre los reyes cristianos de la Península, se decidió a otorgar al navarro el título de rey, que la Curia romana venía negándola desde 1134.

Ante las dinastías extranjeras

Un siglo después de su recuperada independencia, en 1234, Navarra pasaba a ser gobernada por la dinastía de los condes de Champaña. Con ella va a penetrar un elemento extraño a la política peninsular. Si los pobladores de las villas de la ruta de Santiago —gentes del Languedoc— podían considerarse en cierto modo afines a los del norte de España, ahora el reino va a estar gobernado por unas dinastías del norte de Francia. La infiltración afectará en primer lugar a los elementos dirigentes, y por tanto a la política, a la administración, así como a las modas y gustos del país, que se acomodarán a las de la corte de Francia. Por eso serán las clases directoras las que inicien los movimientos de resistencia.

Estaba Teobaldo I habituado al gobierno personal de sus condados, en los que disponía de casi todas las regalías. Era la suya una corte bien jerarquizada, con una sumisión teórica, en muchos aspectos, a la corona de Francia. En el forcejeo con el nuevo monarca, los ricoshombres y caballeros exigieron garantías, que el monarca debía prestar mediante juramento antes de ser alzado como rey. Este juramento comprendía, entre otras cosas, el deshacer las fuerzas o violencias cometidas por sus predecesores y repartir los bienes del reino con los naturales del país, no con extraños; si, como ocurría ahora, llegaba a reinar «hombre de otra tierra, de extraño lugar o de extraño lengoaje», no pondría en cargos de gobierno a más de cinco personas de su país, ni podría tener a su servicio a hombres de otra tierra; no podría administrar la alta justicia, ni decidir sobre la paz, tregua u otro hecho importante que afectara al reino, sin consejo de doce ricoshombres o doce de los más ancianos sabios de la tierra.



La resistencia se fue extendiendo a todas las clases sociales, tanto a la nobleza inferior —infanzones— como a los hombres de las buenas villas. Por eso, cuando a la muerte de Teobaldo I hubo de sucederle su hijo del mismo nombre, todas las clases o estamentos del reino se juramentaron para no reconocerle como rey si previamente no juraba las bases o garantías constitucionales por ellos exigidas (1253). Como dice Schramm, este juramento era en su conjunto la concesión más amplia y profunda hecha en esta época por ningún soberano de Occidente.²

Al extinguirse la casa de Champaña a la muerte de Enrique I (1274), el reino quedó incorporado a la corona de Francia, ya que su hija y heredera, Juana I, fue prometida en matrimonio a Felipe, llamado el Hermoso, heredero del trono de Francia. Durante la menor edad de éste, gobernó su padre el rey de Francia Felipe el Atrevido, y desde 1285 son Felipe el Hermoso y Juana I los que gobiernan conjuntamente los reinos de Francia y de Na-

varra. Felipe el Atrevido pudo tener sometidos a los navarros gracias a haber aplastado por la violencia un levantamiento de la Navarrería de Pamplona —apoyada por algunos ricoshombres— contra el gobernador, que se había refugiado en los barrios de francos de la misma ciudad. La Navarrería fue arrasada y los bienes de los ricoshombres confiscados.

Esta unión de los dos reinos en la persona de los mismos reyes era un paso muy importante hacia otra unión política más estrecha, que podría conducir a la asimilación cultural. Pero no fue así, y esto gracias a la tenaz resistencia opuesta por los navarros, apoyados ahora en sus instituciones políticas privativas.

Ni Felipe el Hermoso ni Juana hicieron acto de presencia en Navarra. La monarquía francesa caminaba hacia el poder absoluto, y no era Felipe la persona más a propósito para someterse al estrecho marco de unas leyes preexistentes y compartir el poder con los estamentos. El país está regido por gobernadores franceses, y mu-

chos de los funcionarios subalternos son también extraños al reino. Se multiplican las juntas y asambleas de infanzones y de buenas villas. Es significativo el lema que campea en el sello de los infanzones de Obanos: *Pro libertate patria gens libera state, sed libres para conseguir una patria libre*. La misma sumisión, reticente o violenta, han de mostrar los navarros hacia los hijos de este matrimonio, Luis el Hutin, Felipe el Largo y Carlos, que sucesivamente reinan en Navarra. Mucho fue que los navarros consiguieran que los monarcas juraran sus fueros, para lo que las Cortes tuvieron en ocasiones que trasladarse a París. Pero ya Carlos, el último de los hermanos, no fue jurado, pese a su petición de que las Cortes se trasladaran a Toulouse para jurar ante ellas los fueros y recibir el juramento de las mismas.

La sucesión a la corona entre hermanos respondía a que Luis el Hutin no tuvo hijos varones. Es verdad que había dejado una hija, Juana, que según el derecho navarro estaba perfectamente capacitada para

reinar y para transmitir los derechos al trono; gracias a esta sucesión por línea femenina el reino de Navarra había pasado a la casa de Champaña primero, y luego a la de Francia. Por eso los navarros suspiraban por su reina legítima, Juana II, la hija de Luis el Hutin. La imposición de las normas francesas de sucesión se hizo más violenta cuando en 1328 moría Carlos, el último de los hijos de Juana I y Felipe el Hermoso, sin dejar descendencia varonil. En Francia se resolvió la crisis eliminando definitivamente del gobierno a las mujeres, e introduciendo la llamada ley sálica. Los navarros reclamaron con tenacidad la presencia de Juana II, que estaba casada con Felipe, conde de Evreux. Si para Francia la solución al conflicto sucesorio había de ser germen de la guerra de los Cien Años, para Navarra supuso la instalación de una dinastía propia, aunque francesa, independiente de la casa de Francia.

ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA

Los reyes. Vida e instituciones

Los años de gobierno, primero de la casa de Champaña y luego de la de Francia, fueron de especial trascendencia en orden a la evolución de las instituciones y de la vida económica y social de los navarros. No sólo se despertó y agudizó en ellos la conciencia de una nacionalidad independiente, sino que hizo que las fórmulas entonces adoptadas para la limitación del poder público y el reconocimiento de los derechos y garantías ciudadanas cristalizaran y quedaran para siempre como bases firmes de su estructura política, recogidas en el Fuero General. Los reyes cuidaron de organizar las finanzas reales creando una Cámara de Comptos, encargada tanto de las finanzas públicas como de la administración del *hostal del rey*; multiplicaron los funcionarios, cada vez más especializados en sus funciones. Durante el gobierno de la casa de Francia las cuentas eran enviadas para su examen a la Cámara de Comptos de Francia.



La instauración de una dinastía nacional con la casa de Evreux, aunque no cortó los lazos que sus reyes tenían con Francia, colocó al reino en condiciones de atender a sus propios intereses nacionales, recobrando la libertad de iniciativa en su política nacional.

Navarra va a bascular durante un siglo entre los intereses que la casa reinante conserva en Francia y los peculiares del reino, radicados en la Península. Y con los intereses estaban también los afectos y la formación personal de los reyes, que era totalmente francesa. Por lo demás, no debemos olvidar que entre los siglos XIV y XV Francia era el país que imponía las modas y gustos a las Cortes y a la alta nobleza europeas, y que hasta la Iglesia Católica tuvo durante largos años su asiento en Aviñón.

Los primeros monarcas de la nueva dinastía —Juana y Felipe de Evreux— se acomodaban con dificultad a los gustos y costumbres de Navarra, cuya lengua desconocían. Residían con frecuencia en Francia, y el país seguía, como en épocas an-

teriores, regido por gobernadores y reformadores que vigilaban la gestión administrativa. Pero los dos se mostraron entusiastas por servir a sus nuevos súbditos: de acuerdo con ellos emprendieron la reforma o *Amejoramiento* del Fuero General (1330), y el rey supo fundir los ideales caballerescos de la alta nobleza francesa con el ideal de Reconquista. A comienzos de su reinado, animado con la idea de una cruzada contra los moros de Granada, movió en este sentido a las cortes de Inglaterra, Francia y Bohemia, y también se dirigió a los reyes de Aragón, Castilla y Portugal. La cruzada fracasó porque Alfonso XI, inesperadamente, pactó treguas con el granadino. Pero el ideal seguía vivo, y cuando tras la victoria del Salado se reanudó la lucha en Andalucía, Felipe de Evreux acudió allí con sus caballeros navarros, muriendo de la peste durante el sitio de Algeciras (26 septiembre 1343). Con su hijo y sucesor, Carlos II, el reino de Navarra va a estar presente en todos los conflictos que se plantean en el occidente de Europa. A ello le llevaba su ca-

Lib. 3.º de las leyes
L. 23

Mqui comienca el
tercero libro en el
quoal tracta. **De**
eglesias et alba
des. **De** diezimas. **De** los
que son acusados por uillanos.
De uillanos solarigos. **De**
uillanos del rey et de los
monasterios. **De** infanco
nes de auaricia. **De** los uilla
nos en cartados. **De** mo
nos. **De** peynaduras. **De**
empziestos. **De** comedias.
De compras et uechdas.
De loqueros. **De** peyn
nos. **De** fiancas. **De**
donaciones. **De** sepultu
ras. **De** ordenes.
De titulo de eglesias. **De**
deue ser albar en uilla reale
ca o de orden en fazzeria de
uilla qui deue pagar et quo
al uesino puede presentar.

Den uilla reale
ca o de orden
o en cartada
deue ser al
bar clerigo

missa cantano que sea uesino de la uilla o sino sino de uesino clerigo que sea ordenado. Todos los uesinos q fueren al rey. o al obispo o a arcidiagno. o a ric home. o a otro home por q estranio aya daver la eglesia. desiere da assi et a toda la uesindar si ha algui uesino q es clerigo et tiene la eglesia et la heredar de la albadia et la suya et si oussieren los uesinos tu tienes dos heredades et queremos que nos fagas dos costerias et dos fazzerias en quoalque cosa sea. en quanto epu sea tener de la abadia deue passar como un uesino en toda la fazzeria. et quoando este albar enfermare pensando algui uesino que fara uesinos uno o quos quiere por que quoado moria pueda fer al que quiere albar estos uesinos atales deuen ser en toda renmas en presentacion no da

queyssa

24. Sello de la reina Juana II, mujer de Felipe de Evreux. Archivo General de Navarra, Pamplona



25. Sello céreo de Carlos II de Navarra. Archivo General de Navarra, Pamplona



rácter retorcido y amigo de negociaciones múltiples, pero también la especial situación de sus intereses patrimoniales, enclavados en el centro de todos los conflictos. En plena guerra de los Cien Años, los dominios franceses de Carlos iban desde Cherburgo, en Normandía, hasta las inmediaciones de París. No hay que decir que para los ingleses la amistad de Navarra era particularmente beneficiosa. Los navarros debían contar también con los ingleses si querían defender esos dominios de las apetencias del rey de Francia. En sus negociaciones con franceses e ingleses, Carlos se ofrece a unos y a otros, tratando de contentar a los unos amenazando con aliarse con sus enemigos. Pero serán los ingleses los que cuenten con sus simpatías personales, sobre todo después de las grandes decepciones que sufrió en la corte de Francia, donde pese a estar casado con la hija del rey, fue apresado a traición y estuvo a punto de perder la vida. Aclamado por el pueblo de París, no dejará de recordar que «su madre hubiera sido rey de Francia de haber sido hombre», clara alusión a los perjuicios que había causado a su familia, y a él mismo, la introducción de la llamada ley sálica.

Francia, cuando ve que no puede contar con la marina castellana para luchar contra los ingleses, apoya las pretensiones de Enrique de Trastámara. La larga contienda que venían sosteniendo franceses e ingleses en territorio francés, se traslada de momento a la Península, ya que la suerte de la guerra civil entablada en Castilla podía ser decisiva para la guerra franco-inglesa.

Ya fue una fortuna el que Navarra quedara, de momento, apartada de la lucha de los dos Pedros, el Cruel de Castilla y el Ceremonioso de Aragón, aunque al fin se vería implicada en ella contra su voluntad. Pero ahora Navarra va a estar situada en el centro mismo del conflicto. Si la fuerza de Navarra no era decisiva, su territorio era paso obligado para unos y otros, ya que el apoyo francés sólo podía hacerse a través de Aragón, y el inglés por Navarra. Carlos realizó prodigios de habilidad, pero no puedo evitar que al final Enrique

de Trastámara quedara entronizado en Castilla con el apoyo de Francia. A partir de este momento la estrella del rey se eclipsa. Carlos va a contar en adelante con la enemistad de Francia y de Castilla, estrechamente aliados por tierra y por mar contra los ingleses.

Muy contra su voluntad tuvo que acceder al arbitraje del cardenal de Bolonia, que trataba de poner paz entre Castilla y Navarra, y aceptó el matrimonio de su hijo y heredero, Carlos, con Leonor, hija de Enrique de Trastámara. Pero reanudada la lucha entre franceses e ingleses, Carlos II no puede disimular su simpatía por estos, mientras Enrique seguía fiel a la alianza francesa. Así Navarra se vio invadida por Castilla y, mientras sus posesiones francesas eran confiscadas por el rey de Francia, el heredero de Navarra quedaba detenido en Francia. Con la hostilidad de Francia y de Castilla, sin el apoyo aragonés y ante la ineficacia del auxilio inglés, Carlos tuvo que llegar a un pacto con el rey de Castilla, que suponía la derrota diplomática del rey de Navarra; hasta las diferencias que surgieran entre Francia y Navarra serían sometidas al arbitraje del rey de Castilla (1379).

Por lo demás, en el conflicto del cisma de Occidente en que se debatió la Iglesia, Carlos II mostró gran cautela, no adhiriéndose a ninguno de los dos papas, ya que el reconocimiento de uno u otro estaba entremezclado con el juego de las alianzas políticas.

Cuando en 1387 comenzó a reinar su hijo Carlos III, llamado el Noble, el panorama cambió. Era hombre sin dobleces ni subterfugios, pacífico y componedor de voluntades. Nacido en Francia y de formación totalmente francesa, fue ganado por el ambiente castellano y mantuvo una leal amistad con su cuñado Juan I de Castilla, amistad que tan útil había de serle para defender los intereses de Navarra. Esto, y la reducción que experimentaron sus intereses en Francia, hizo que su actividad política se centrara en Navarra, con lo que vino a ser el príncipe más navarro y peninsular con que había contado el reino en ciento cincuenta años.





Tras intensas gestiones diplomáticas logró que los ingleses devolvieran Cherburgo, cuya defensa les había sido encomendada por tres años, y una vez en posesión de la misma pudo negociar con los franceses sobre sus dominios patrimoniales en este país, ya que la reanudación de la guerra de los Cien Años volvía a revalorizar la plaza. Tras varios viajes a la corte francesa consiguió una compensación económica por las tierras que le pertenecían, y que se le concediera un pequeño dominio con el título de duque de Nemours (1404).

Carlos III había logrado restablecer la plena confianza en la corte castellana, y toda su política exterior, así como la política de matrimonios seguida con sus hijas, iba enderezada tan sólo a ganar amistades y alianzas. Al comienzo de su reinado reconoció al papa de Aviñón, de acuerdo con la política seguida por los reyes de Francia y de Castilla, y aun es muy posible que pasara por su cabeza la idea de poner fin al cisma, pues proyectó un viaje a Roma inmediatamente después de su adhesión al papa de Aviñón.

El reino y sus gentes

El emplazamiento de Navarra, en la ruta de Francia y de España, y la madeja de intereses que la monarquía tenía al norte y sur del Pirineo, va a dar al reino el aire de un principado francés desplazado en la Península. Pero esta impresión es más aparente que real. Afecta a la corte y a todo lo que está en contacto con la misma, pero no tanto al país y sus gentes que mantienen una más estrecha vinculación con los territorios vecinos de Castilla y Aragón. Si los francos que repoblaron los burgos en los siglos XI y XII fueron como una superestructura montada sobre la población urbana, lo mismo ocurría con la corte y con los círculos nobiliarios que fluctuaban a su alrededor. Aquellos acabaron por compenetrarse con las gentes del país y fueron olvidando su lengua occitana, pero las libertades ciudadanas por ellos alcanzadas acabaron informando las de toda una clase social que se conocerá con el nombre de ruanos. Del mismo modo

las estructuras administrativas de la monarquía, inspiradas en el modelo francés, darán al rey unos recursos y una autoridad que parecen desproporcionados a la riqueza del país, y que explican el papel que sus reyes pudieron jugar en ciertos momentos en la política peninsular. Pero hemos visto cómo al final del siglo XIV los reyes de la casa de Evreux acaban por españolizarse y el matrimonio de sus hijos pasa a ser una pieza más en el juego de las alianzas peninsulares.

Las guerras y los lujos de la corte aumentaron las necesidades financieras. Esto, y el acceso de nuevas fuerzas económicas y sociales, hizo que la administración del Estado se fuese haciendo más compleja. De una parte hubo que perfeccionar los organismos encargados de la recaudación y de la contabilidad; de otra, tomaron mayor conciencia los cuerpos encargados del control del poder real; los Consejos del rey se hacen cada vez más técnicos; con Carlos II muchos de los puestos de confianza de la corona están en manos de «extranjeros»; con Carlos III se produce una «nacionalización» del personal administrativo.

Tres eran los organismos centrales de la administración: el Consejo Real, la Cort y la Cámara de Comptos. Era el Consejo Real el más alto organismo de la administración, que presidió el rey y colaboraba con él en las tareas legislativas y judiciales. A él cabía apelar de la Cort y de la Cámara de Comptos. La Cort, con carácter más técnico, era el más alto tribunal de justicia. La Cámara de Comptos, al cobrar mayor actividad, hubo que reformarla varias veces para aumentar su eficacia recaudatoria y fiscalizadora. Aumenta también la intervención de las Cortes al tener que acordar nuevas «ayudas» o ingresos extraordinarios, a la vez que colaboraban en la preparación de leyes y ordenanzas de aplicación general, como el *Amejoramiento* que en 1418 hizo Carlos III de los Fueros de Navarra. Del respeto y consideración que las Cortes merecían a este monarca nos da idea el hecho de que habían recibido en 1416 una embajada del Concilio de Constanza y del emperador

28. Cáliz que regaló Carlos III el Noble a la iglesia de Santa María de Ujué. Museo de Navarra, Pamplona



29. Relicario de San Miguel in Excelsis. Museo Diocesano, Pamplona

para que sustrajera el reino a la obediencia de Pedro de Luna; no quiso publicar la ordenanza correspondiente hasta no convocar a los Tres Estados del reino, «pues no podía hacer otra cosa sin menoscabo de su honor»³.

Si Carlos II gobernó de modo muy personal, gracias a su astucia, energía y simpatía, Carlos III siguiendo la corriente de los tiempos encumbrió la alta nobleza para que diese lustre a la corte, y gustaba rodearse de multitud de servidores. Introdujo en Navarra los títulos nobiliarios, creó una orden caballeresca, puramente honorífica, titulada del *lebril blanco* o de la *bonne foi*, y en la cúspide de la jerarquía nobiliaria colocó el principado de Viana, que instituyó para el heredero de la corona. Fomentó la creación de señoríos y mayorazgos con grandes rentas y con justicia civil y criminal, algunos de los cuales otorgó a grandes señores castellanos que le habían prestado servicios: los Stúñiga, Dávalos y Hurtado de Mendoza. Estos dominios, así como los otros señoríos (principado de Viana, condados de Lerín, de Cortes, etc.), se asentaban principalmente en la mitad inferior del reino en contacto con Castilla.

El lujo y las fiestas de la corte tenían su marco adecuado en el palacio real de Olite, que Carlos III levantó y amplió sobre una antigua residencia real. «Estoy seguro —decía un caballero alemán que visitó la corte en el siglo xv— que no hay rey que tenga palacio ni castillo más hermoso, de tantas habitaciones doradas»⁴. Hizo traer de Valencia naranjos y limoneros para que fuesen aclimatados en Olite, rosales de Alejandría, palmeras y otras especies, animales exóticos y fieras. Todavía a fines del siglo xv la reina doña Catalina pudo regalar a la reina de Francia cinco naranjos de los criados en Olite, que pasaron al castillo de Chantelle; en 1684 el único naranjo superviviente, etiquetado con el nombre de «Grand Bourbon» fue llevado por Luis XIV al jardín de Versalles, donde murió en 1894.

Por lo demás, el reino se desenvolvía en un marco económico de gran modestia. Las guerras, y sobre todo las pestes, ha-

bían reducido la población de un modo considerable. Se ha calculado para el año 1366 una población de unos 80.000 habitantes, lo que nos hace ver cuan escasos eran los recursos humanos que podía contar Carlos II para sus empresas bélicas. Después se produce una lenta recuperación del potencial humano, que afectó, al parecer, más a la población rural que a la urbana. Se nota una disminución en la población de las aljamas de moros y de judíos, y la emigración de sus gentes a los reinos vecinos según la presión fiscal a que estaban sometidos en cada momento; la misma disminución se aprecia en ciertas zonas fronterizas y más expuestas a la guerra.

Aparte de los moros y judíos, la población se agrupaba a efectos fiscales en labradores, francos o ruanos, e hidalgos o infanzones, y sobre esta pirámide estaban los ricoshombres, que si eran pocos —doce o catorce— su número no guardaba relación con su potencia económica y con su fuerza política. Grupo aparte formaban los clérigos, que dependían de su obispo, y que en 1363 aparecen censados en número de 1721. La estructura social sufre alteraciones y varía también bastante de una a otra de las merindades en que se divide el reino. Los labradores constituían en 1366 el 46 % de la población del reino, pero eran el 64 % de la merindad de Estella y el 33 % de la Ultrapuertos; hay valles en la montaña pirenaica y en tierras de Estella en que casi todos sus habitantes tienen la condición de labradores; en Ultrapuertos, mientras que todos los del valle de Arberúa son labradores, los de Osés son infanzones. No hay que decir que lo mismo en la montaña que en la zona media, el vascuence seguía siendo la lengua coloquial de todas las gentes, pero sólo por rarísima excepción se manifiesta por escrito. En cuanto a las clases medias y más elevadas, la merindad de Estella tiene un 19 % de francos o ruanos, frente a un 33 % de Pamplona y las Montañas, y un 32 % de la Ribera. Estella tiene también el menor número de hidalgos (9 %), frente a un 66 % que se cuentan en Ultrapuertos. La capacidad económica de estos hi-



dalgos o infanzones era muy diversa, pues mientras unos lindaban con los ricos hombres, otros tenían que cultivar sus propios tierras para subsistir.

Los recursos con que contaba el país no eran tampoco muy grandes. Su base era la agricultura, y como la propiedad estaba muy repartida, sobre todo en la zona media, era frecuente que las aldeas se despoblaran en época de malas cosechas al no poder sus vecinos pagar las pechas. Con el aumento del nivel de vida se produjo en el siglo XII un incremento en el cultivo de la viña en las inmediaciones de Pamplona, pero los vinos de mejor calidad eran los de Puente la Reina a Tiebas y los de Olite, Tafalla y Tudela, de donde se abastecía la mesa real. Carlos III se interesó por fomentar la plantación de olivos y por la aclimatación de ciertos productos exóticos, como el azafrán y frutas francesas.

Tanto Carlos II como Carlos III se esforzaron también por mejorar las industrias locales y por introducir otras nuevas, aunque sin gran éxito: industrias de paños y tintes, armas y armaduras, para lo que se trajeron maestros del extranjero. Más continuados fueron los esfuerzos llevados a cabo para beneficiar las minas conocidas e introducir explotaciones nuevas: minas de plata en Urrobi, de cobre y plomo, para lo que se trajeron maestros de Florencia y de Alemania. La única industria minera, con explotación regular, era la de hierro en las «ferrerías», que se extendían por todo el Pirineo, desde Roncal a Guipúzcoa. Su producción parece que bastaba para las necesidades del reino, y en ocasiones exportaba a Aragón. Había también un comercio de tránsito de pescado fresco de los puertos del Cantábrico hacia Aragón.

Pero ni la industria ni la agricultura podían producir en gran escala para una exportación en forma regular. El estado de los caminos tampoco lo hubiera permitido. Con Aragón era frecuente la utilización del Ebro como vía fluvial de comercio; los puertos de abastecimiento y de exportación eran los de Guipúzcoa o Bayona, cuya actividad comercial estuvo

pendiente durante más de un siglo de la orientación que tomaban las relaciones internacionales. Carlos II se esforzó por reparar los caminos de Guipúzcoa, especialmente la ruta de Velate y el Bidasoa, para hacer de Fuenterrabía el puerto de Navarra. Pero el proyecto no prosperó por las guerras con Castilla. La vía más frecuentada para la comunicación con Francia, Inglaterra o Normandía siguió siendo la tradicional de Roncesvalles, y el puerto más utilizado el de Bayona, lo mismo para viajeros y mercaderes que para el paso de tropas. La paz en las fronteras y la política seguida por Carlos III para reparar caminos y puentes, proteger la agricultura e introducir nuevos cultivos, mejoraron momentáneamente la situación económica, y se crearon ferias para la contratación interior. Pero estos signos de restauración económica se verían gravemente comprometidos por las disensiones interiores que agitaron el reino a lo largo del siglo xv.



NAVARRA EN LA POLÍTICA PENINSULAR

El siglo xv

Al morir Carlos III en 1425 el panorama político del reino va a conocer graves alteraciones; de una parte va a quedar sumido en agrias contiendas civiles que debilitarán enormemente su cohesión interior; de otra, la formación de grandes bloques nacionales, en España y en Francia, van a situar a Navarra en un ambiente difícil, sin que los reyes ni los navarros estén en condiciones de decidir de sus destinos.

El matrimonio del infante don Juan, de la casa de Trastámara, con Blanca, hija de Carlos III y heredera de Navarra, meterá el reino en el torbellino de la política castellanista de los infantes de Aragón. Muerta Blanca, en 1441, don Juan se resiste a abandonar Navarra, renunciando a la dignidad real en beneficio de su hijo el príncipe Carlos de Viana y complica al país en sus pleitos castellanos que son ajenos al

reino; expulsado de Castilla, se apoya en Navarra, cuyas rentas reparte entre sus parciales. Este es el momento en que estalla la guerra entre un padre, que retiene unas atribuciones de gobierno que no le corresponden, y un hijo, cuyos derechos atropellados no se siente con fuerzas para defender. Tal es el origen de la tragedia que va a derramarse por los campos de Navarra, dividiendo a sus gentes en dos parcialidades entre odios irreconciliables. Hasta entonces, bajo el gobierno de doña Blanca y del príncipe de Viana, la corte navarra había continuado la vida de lujo y de despreocupación en el palacio de Olite. Casado Carlos con Inés de Cleves, de la casa de Borgoña, son unos años de alegre frivolidad, dedicados a la caza, las fiestas y la vida literaria tan gratas al príncipe de Viana. Luego vienen los años de lucha, en que don Juan, casado con la hija del almirante de Castilla, no puede alegar el menor título para seguir gobernando Navarra. Pero es muy duro renunciar al mando cuando se ha ostentado la dignidad real con todo derecho. Los partidarios del

príncipe se levantan, animados por Castilla, y don Carlos es vencido y apresado por su padre (1451). Más tarde es desheredado, y don Juan trasmite sus derechos a su hermana, más sumisa, Leonor, casada con el conde de Foix (1455). Si bien el rey de Aragón, Alfonso V, se interesa por su sobrino el príncipe, no hace nada eficaz en su favor, y cuando gestionaba una pacificación entre padre e hijo, muere (1458). Ahora Juan II puede, como rey de Aragón, contar con una fuerza y una autoridad propias, sin la interferencia del rey magnánimo, y ésta es la tragedia en que se debatían el príncipe y el reino.

Éste aparece dividido en dos parcialidades: los baumonteses, que han apoyado al príncipe, y los agramonteses, con mosén Pierres de Peralta al frente, decididos partidarios de don Juan. Pero a la muerte de Alfonso V su posición no puede ser más contradictoria desde el punto de vista navarro: como Carlos de Viana pasa a ser también el heredero de Aragón, los baumonteses tienen que abogar por la unión de Navarra con Aragón, mientras que los

agramonteses, que han apoyado a Juan II, tienen que defender la separación de los dos reinos y la unión de Navarra a los dominios de la casa de Foix, ya que Juan II, en su enemiga con el príncipe, ha transmitido sus derechos a doña Leonor, hermana menor de éste.

Nada diremos de la dureza de una lucha, en la que el príncipe es de nuevo encarcelado por su padre, y sólo liberado ante el escándalo provocado en todas las cortes y el levantamiento de Cataluña; del envenenamiento de su hermana la princesa doña Blanca (1464); de la criminalidad desatada, en que el jefe del partido agramontés mata a traición al obispo de Pamplona (1468), mientras que el mariscal del reino, don Pedro de Navarra, es muerto a traición en Pamplona, y su hijo, el mariscal don Felipe, es asesinado más tarde por el conde de Lerín.

El resultado de este drama es que a la muerte de Juan II y, pocos días después, de su hija Leonor (1479), el reino de Navarra pasa a engrosar los Estados de la casa de Foix, que a la vez dominaba en Bigorra y el Bearn.

En este último tercio del siglo xv el panorama, tanto peninsular como de las potencias occidentales, ha cambiado también. En España, Fernando e Isabel se hacen cargo del gobierno de Castilla y de Aragón; en Europa, a la antigua rivalidad franco-inglesa va a suceder la rivalidad franco-española, tanto en la frontera pirenaica como por el dominio de Italia. La estabilidad de la monarquía navarra depende del buen entendimiento de sus dos poderosos vecinos. Los monarcas navarros aspiraban a mantener un ponderado equilibrio entre ambas potencias, política difícil de sostener y más frente a monarcas de la talla de Fernando el Católico y Luis XII de Francia.

Los extensos y variados dominios de los monarcas navarros, repartidos al norte y sur del Pirineo, contribuían más a su debilidad. Ninguna cohesión ni afinidad había entre sus gentes, que hablaban lenguas distintas, con instituciones y tradiciones muy diversas e intereses a veces contrapuestos. Así, los reyes eran vasallos del



rey de Francia por los Estados de Foix, Bigorra, Marsán, Gavardán, Nébouzan, Couserans, etc.; por el Bearne reclamaban una total independencia del monarca francés. Cuando en 1484 la heredera de Navarra, Catalina, casa con Juan de Albret, sus nuevos dominios más que reforzar no hacen sino aumentar los peligros.

Frente a los derechos de Juan de Albret y de Catalina, el rey de Francia alienta las reclamaciones de Juan de Foix, vizconde de Narbona y tío de Catalina; para contener a los reyes de Navarra, Fernando el Católico sostiene las rebeldías de su pariente Luis de Beaumont, conde de Lerín. Los monarcas navarros aspiraban a sacudirse la tutela castellana, sin caer bajo dominio francés, pero la paz y la neutralidad de Navarra no dependían tanto de la voluntad de sus reyes como del buen entendimiento entre Luis XII y Fernando el Católico. Alejarse de Luis XII era replantear el pleito con la casa de Foix; alejarse del Rey Católico era ver agitados a los partidarios del conde de Lerín; pero acercarse a don Fernando era reforzar el protectorado que de tiempo atrás venía ejerciendo sobre el reino de Navarra. Como decían los reyes a la Cortes de Navarra en 1503, estaban «puestos entre medio de dos tan grandes fuegos».

El matrimonio de Fernando el Católico con Germana de Foix (1505) podía proveer a éste de unos nuevos derechos sobre Navarra, para utilizar en su momento oportuno. Por eso, cuando el 11 de abril de 1512 muere Gastón de Foix, hijo del vizconde de Narbona, que se los venía disputando, su hermana Germana los reclama inmediatamente. Pero es entonces cuando Luis XII no tiene interés en apoyarlos, antes por el contrario gestiona apresuradamente la alianza con los reyes de Navarra para defenderse del peligro de la Santa Liga, especialmente de Castilla y de Inglaterra que amenazaban por la frontera de Aquitania. Todos negociaban apresuradamente con todos. Pero los reyes de Navarra no pueden volver a la amistad francesa sin tropezar con Fernando el Católico, que ostenta la regencia de Castilla, y que como medida precautoria ocupa

Pamplona (25 julio 1512). Fernando se tituló en un principio «Depositario de la Corona de Navarra y del reino y del señorío y mando dél». Juan de Albret se retiró al Bearne en busca de refuerzos, sin darse bien cuenta de cual era la situación del país. Cuando un mes después llegaron las bulas de apoyo a los miembros de la Santa Liga, que el Rey Católico había gestionado con insistencia del pontífice Julio II, comenzó aquél a titularse rey de Navarra.

Navarra partida en dos: la Baja Navarra

La sumisión de Navarra fue total. El duque de Alba, que había ocupado Pamplona, sometió también San Juan de Pie de Puerto, cabeza de la merindad de Ultrapuertos, pero esta fue abandonada por Carlos V, en 1530, ante la dificultad de defenderla. Este reducido territorio permitiría a Enrique II, hijo de Juan de Albret y de Catalina, seguir titulándose rey de Navarra, y a su nieto Enrique IV, rey de Francia y de Navarra.

Las dos porciones del reino —Alta y Baja Navarra— siguieron suerte parecida durante algún tiempo. Carlos V y Felipe II mantuvieron sus dudas sobre la legitimidad de la ocupación, y el emperador trató de saldar el pleito gestionando el casamiento de la heredera de Navarra, Juana III, con el que luego sería Felipe II. Pero si los Foix Albret podían mantener una cierta neutralidad entre Francia y España, la cuestión política se agravó con el matrimonio de Juana III con Antonio de Borbón, príncipe puramente francés, y luego con la introducción del protestantismo en el Bearne. Así se apagaron los escrúpulos que Carlos V y Felipe II pudieron sentir por la ocupación de Navarra, pese a que Enrique IV mantuvo al territorio navarro en su condición de país católico. Poco diremos de la Navarra ultrapirenaica. Era un territorio reducido, de 1.250 km², cuyos habitantes de habla vasca se aferran al uso oficial del castellano hasta el siglo XVII, defendiéndose de la penetración del bear-

nés y luego del francés. Los «Fors et coutumes du royaume de Navarre deça a portz», promulgados en 1611, fueron redactados en bearnés.

Cuando en 1607 Enrique IV decide incorporar sus señoríos a la corona de Francia, dejó separadas Navarra y el Bearne, que nunca reconocieron la soberanía del Estado francés. Aunque circulaba la misma moneda que en Francia, en la fábrica de Saint-Palais seguían acuñándose cuartos de escudo con las armas de Francia y de Navarra. El rey no tenía más que un representante para Bearne y Navarra, y si allí tomaba el título de lugarteniente general, aquí se le llamaba virrey. Las Cortes de Navarra siguieron reuniéndose allende el Pirineo según las fórmulas tradicionales y a veces elevaban consulta a las de la Alta Navarra sobre sus atribuciones y funcionamiento; presentaban al rey los cuadernos de «agravios» y no votaban los «donativos» hasta que aquéllos se reparaban. Sus vecinos gozaban de la naturaleza y privilegios de los demás navarros, pues Carlos V les había declarado hábiles para toda clase de puestos políticos y militares y beneficios eclesiásticos en todos los dominios de Castilla.

En 1620 se publicaba el edicto de incorporación del reino de Navarra a la corona de Francia, pero conservando sus habitantes sus «fueros, franquezas, libertades, privilegios y derechos». La incorporación de la justicia encontró alguna resistencia entre los navarros, por la enemistad que les separaba de los bearneses a causa de la cuestión religiosa y por la dificultad de encontrar en Pau, para sus procesos, intérpretes que conocieran el vasco. Se acordó, por fin, la unificación de la justicia de Navarra y Bearne (1624) estableciendo el nuevo parlamento en Pau, como ciudad más importante y, con intención evidente de contentar a los navarros, se le llamó Parlamento de Navarra. El rey de Francia se tituló, como antes, «rey de Francia y de Navarra», queriendo sin duda señalar así sus derechos a este reino frente al soberano español que se titulaba también rey de Navarra, y como recuerdo y homenaje a su país nativo. Los monarcas

franceses siguieron jurando, antes de ser proclamados, mantener sus fueros y no interpretarlos sino «en provecho y honor del reino». Así, hasta que la Revolución suprimió primero el título de reyes de Francia y de Navarra (8 octubre 1789) y luego la Asamblea Nacional por toda respuesta a la gestión hecha para una incorporación amistosa y voluntaria, decretó la formación del departamento de los Bajos Pirineos, en el que entraron Navarra y otras tierras próximas, junto con el Bearne (12 enero 1790).

NAVARRA EN EL CONCIERTO PENINSULAR

Situación legal

La Alta Navarra, o Navarra propiamente dicha, va a iniciar de un modo paralelo sus relaciones con los demás reinos peninsulares; pero su mayor extensión —poco más de 10.000 km²— y el contar con la capital y los órganos directivos del Estado, le van a deparar una suerte diferente. Si la Baja Navarra era una pieza que permitiría a sus reyes especular en la política francesa, la Navarra española es un territorio clave para la defensa de la Corona. Si la existencia de unos dominios privados del rey, no incorporados a la Corona de Francia, rompían con el concepto unitario de la monarquía francesa, en España era una realidad aceptada por todos la existencia de distintos reinos sometidos a la autoridad de la misma Corona. No podía, pues, extrañar que el reino de Navarra quedara unido al de Castilla «reteniendo cada uno su naturaleza antigua, así en leyes como en jurisdicción y gobierno». El primer virrey de Navarra, marqués de Comares, juró observar los «fueros, leyes y ordenanzas, usos, costumbres, franquezas, exenciones, libertades y privilegios... sin que aquellos sean interpretados sino en utilidad y provecho del reino» (23 marzo 1513), y en 1515 Fernando el Católico incorporaba el reino a la Corona de Cas-

tilla «guardando los fueros e costumbres de dicho reyno». Así, pues, subsisten los mismos órganos de gobierno: el virrey, que representa al monarca; el Consejo Real, que a modo de Tribunal Supremo de Navarra entiende en todos los asuntos civiles y criminales; la Corte Mayor, tribunal de justicia de carácter más técnico y la Cámara de Comptos, que entiende en primera instancia en los pleitos relativos a la Real Hacienda y al Real Patrimonio, así como en lo referente a contribuciones. De estos dos tribunales podía acudir en apelación al Consejo Real.

Pero si la incorporación a Castilla sólo implicaba la unión de dos Estados soberanos, quedando Navarra «reino de por sí», «distinto en territorio, jurisdicción y leyes», la realidad es que Navarra ha pasado a ocupar un lugar secundario en el conjunto de los reinos que integran la monarquía española: ya no está en manos de los navarros el decidir sobre la política internacional; no deberán ocuparse de su defensa ante los peligros exteriores, pues esta afecta a toda la Corona de España; los reyes ya no residen en Navarra, ni el contacto con sus súbditos es tan directo. Esto alterará el papel que en el gobierno del reino van a jugar los viejos organismos del país. Como, con arreglo al fuero, el rey no podía poner más de cinco extranjeros —en este caso castellanos— «en bayllía», no le era difícil ganarse la voluntad del Consejo Real a través de sus tres oidores; los otros dos se distribuían entre la Corte Mayor y la Cámara de Comptos. Por eso, frente al Consejo Real, con autoridad creciente, la Corte Mayor y la Cámara de Comptos pierden importancia. Pero serán las Cortes de Navarra las que, como auténticas representantes del país y defensoras de los intereses del reino, van a ganar una autoridad inusitada. Es entonces también cuando la Diputación del Reino cobra una personalidad, que hasta entonces no había tenido, como comisión permanente o delegada de las Cortes cuando éstas no se hallan reunidas. Cuando la labor de las Cortes se va apagando en los demás reinos peninsulares, en Navarra se reúnen con frecuencia y cumplen una im-

portante misión tanto legislativa como fiscalizadora. Esta actividad fiscalizadora se ejercía en la reparación de «agravios» o contrafueros, sin la cual no se podía entrar a discutir ninguna proposición de la Corona, especialmente el servicio o «donativo», pedido por ésta. Dos recursos solían utilizar las Cortes para evitar o reparar el contrafuero: el de *sobrecarta* y el de *publicación* de las leyes. Las cédulas y provisiones reales necesitaban la *sobrecarta* del Consejo Real —oída la Diputación del Reino— para poderse ejecutar; así se veía si iban contra el fuero. Ahora bien, como al sancionar las leyes el monarca podía introducir en la súplica de las Cortes modificaciones que lesionaran los intereses del reino, aquéllas se reservaban el derecho de publicarlas, y sin tal publicación, aun después de la sanción, carecían de fuerza de ley.

Las nuevas estructuras

Ésta es la situación legal. La realidad es que el reino de Navarra pesa poco en el conjunto de la política imperial de Carlos V y Felipe II, y que tampoco plantea cuestiones graves. Desde el punto de vista económico las rentas ordinarias del reino venían a cubrir los gastos normales y una parte del presupuesto de guerra. La hacienda Castellana tenía que asistir a los gastos que ocasionaban las guarniciones de Navarra y al mantenimiento de sus fortalezas, sobre todo la de Pamplona, pues Felipe II, acuciado por la necesidad de defender la frontera, decidió la construcción de una ciudadela que fuese modelo entre las de su género. Iniciada en 1571, las obras venían a costar unos siete millones de maravedís anuales, cuando los ingresos de la hacienda del reino no pasaban de los diez millones. El reino acuña su moneda y mantiene sus aduanas tanto frente a Francia como ante Castilla y Aragón; sin una gran industria, aunque con una agricultura y ganadería aceptables, parece que la balanza comercial era más bien deficitaria.

Los cambios producidos en la estructura

social no son tan apreciables en estos siglos. Entre mediados del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVIII la población aumenta escasamente; pero entre 1725 y 1777 el incremento fue notable: de 34.715 vecinos a 43.220; de estos, 6.623 pertenecían al estado noble. En los censos de finales de siglo se calculaban las personas, no los fuegos o vecinos, y dan cifras de 224.549 para 1787 y de 221.728 para 1797. De estos, 18.753 eran nobles; la mayoría la constituyen los labradores (propietarios 17.831, arrendatarios 7.574 y jornaleros 12.578), seguían los artesanos (7.931) y criados (7.766) y en mucha menor proporción los comerciantes, empleados y de profesiones que podríamos llamar liberales. Es elevado el número de eclesiásticos (2.778 seculares, 1.287 regulares y 607 religiosas) y también en proporción el de gentes de la curia: 98 abogados y 230 escribanos. Todavía en el siglo XVII persistía el recuerdo de las luchas civiles del siglo XV, y hasta 1628 tanto las plazas de la Corte y consejo Real como las canonjías y oficios de los pueblos se repartían entre beaumonteses y agramonteses.

Esta inmovilidad de las estructuras explica la perduración de las fronteras lingüísticas. Hasta fines del siglo XVIII el límite máximo del uso de la lengua vasca sufrió escasas variaciones. Seguía el curso del Ega hasta Estella, y de aquí a Tafalla, Lumbier y Monreal. En 1607 la tercera parte de los feligreses de la parroquia de San Juan de Estella no sabían castellano, y en Pamplona eran muchos los vecinos que en esas fechas sólo sabían vascuence. Por eso, lo mismo en los tribunales eclesiásticos que en los civiles era importante, hasta fines del siglo XVIII, el conocimiento de esta lengua por parte de peritos y escribanos. En un informe emitido en 1778 por los Tribunales Reales se decía que «más de la mitad de este reino» era tierra vascongada. La guerra de la Independencia y sobre todo la primera guerra civil, mantenida esencialmente en la zona fronteriza bilingüe —que era la zona media de Navarra—, favorecieron un primer e importante retroceso del vascuence, no sólo en los medios rurales sino también en los urbanos⁵.



Ahora bien, si los cambios en las estructuras sociales no fueron muy profundos, ni el país entró en una etapa especial de prosperidad, con la incorporación a Castilla se abrió para sus gentes un ancho campo en las empresas guerreras, religiosas o culturales de la monarquía española. Recordemos que en 1521 caía herido Ignacio de Loyola defendiendo la fortaleza de Pamplona en la invasión francesa, y que Francisco Javier ampliaría la misión evangelizadora de España hasta las tierras de Japón en 1550 y prepara la evangelización del Celeste Imperio. Los navarros pelearon en Italia y en Flandes y alcanzaron puestos importantes en la administración, tanto en la corte como en América; economistas y banqueros navarros van a jugar papeles decisivos en el Madrid de los finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, así como en América, hasta el punto de que Caro Baroja puede hablar con fundamento de «la hora navarra del siglo XVIII»⁶. Son especialmente baztaneses los que como Juan de Goyeneche promueven industrias y manufacturas a fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, atrayendo hacia Madrid paisanos suyos y creando el pueblo de Nuevo Baztán para establecer una fábrica de vidrios, donde congregó hasta veinte familias de «fabricantes» extranjeros con sus hornos y talleres; economistas como Jerónimo de Uztáriz o Juan Luis de Munárriz, que fue director de la Compañía de Filipinas, y banqueros como Juan Bautista Muguero, ambos pintados por Goya. En la América de esos siglos actúan los navarros como conquistadores: Juan de Eulate, maestre de Campo; Agustín de Echeberz y Subiza, capitán general del Nuevo Reino de León en la Nueva España; los Aycinena, en Guatemala, y tantos más. Si en el siglo XVI continuaban asistiendo los navarros a las universidades de París y de Toulouse, al cerrárseles este acceso por Felipe II pasaron a estudiar en las nacionales, y a ocupar sus cátedras con toda dignidad: los nombres de Pedro de Ursúa, Carranza, Martín de Azpilcueta, fray Diego de Estella, Juan de Huarte —que, nacido en San Juan de Pie de Puerto, fue

tenido siempre como navarro— son buena muestra de ello. Nada tiene, pues, de extraño que en 1549 las Cortes de Navarra digan que ceden en sus derechos «atenta la ausencia del emperador y rey nuestro señor destos reynos y de los grandes gastos que se les ofrecen en defensión de la fe y bien común de la spanidad»⁷.

Austria y Borbones

En esta etapa de más de tres siglos de normal convivencia del reino de Navarra en el concierto de los reinos hispánicos, las relaciones entre el rey y el reino tuvieron sus oscilaciones. No podía ser menos si tenemos en cuenta el distinto carácter que tienen la autoridad real y el sistema de gobierno durante la dinastía austriaca y la borbónica.

Tanto en el siglo XVI como en el XVII hay por parte de la monarquía un escrupuloso respeto al estatuto legal del reino de Navarra. La monarquía española se concibe como una agrupación de unidades políticas, cada una con su vida jurídica propia, y los primeros Austrias extremaron notoriamente este concepto de unión personal. Así, los reyes continuaron usando la numeración de los monarcas navarros en toda la documentación oficial referente a este reino, lo mismo que en las monedas. En Fernando el Católico pesó desde el primer momento el deseo de sumar a su partido al mayor número de navarros de los dos bandos que habían estado en larga lucha civil; también, y durante buena parte del siglo XVI, el temor a la tracción que podía ejercer sobre algunos navarros la presencia de los reyes confinados en la Baja Navarra y los manejos de la política francesa opuesta a la de la casa de Austria. En 1514 el Rey Católico otorgó, a petición de las Cortes, que las cédulas y mandamientos reales que solían dar los virreyes en nombre del rey, «aunque sean obedecidas no sean cumplidas, hasta que sean consultadas con nos». Si los escrúpulos de conciencia sobre la legítima adquisición del reino —expresados en los testamentos de Carlos V y de Felipe II— pudieron

pesar algo sobre estos monarcas, Felipe II se mantenía especialmente atado por los juramentos hechos al ocupar el trono y respetar fielmente fueros y leyes. Ante una protesta, por un suceso mínimo, hecha por las Cortes, Felipe II da humildes excusas, «porque mi real intención y voluntad es que de ninguna manera se contravenga a las leyes juradas, sino que se guarden inviolablemente».

A su vez las Cortes de Navarra muestran una gran sensibilidad ante los menores contrafueros. Cuando Carlos V renunció a todos sus Estados en Felipe II, las Cortes del año 1556 no dieron por válida la renuncia por no haber sido dirigida expresamente al reino, y exigieron que se les remitiera una «renunciación distinta y separadamente», la cual no llegó hasta la próxima reunión de Cortes del año 1561, es decir, cuando ya había muerto el emperador. Este afán de mantenerse aparte, aun dentro de la monarquía española, tuvo una expresión curiosa en estas mismas Cortes de 1561. Se había jurado como heredero al príncipe don Carlos, y los Tres Estados solicitaron de Felipe II que este príncipe «fuese coronado y ungido por rey propio y natural señor de este reyno y le rigiese y administrase y gozase desde agora»⁸. No sabemos si la extraña petición tuvo respuesta. En todo caso el desgraciado príncipe no había dado todavía pruebas de su perturbación. Otra muestra de esta sensibilidad es la orden dada por Felipe II, a petición de las Cortes, en 1586, de que en los sellos y demás, «después de las armas de Castilla se pongan en mejor lugar las de Navarra».

Por lo demás, el reino como tal apenas participó en empresas militares fuera de su territorio, para lo que se sentía amparado por su fuero, aunque los pueblos tuvieran que hacer grandes dispendios por el continuo paso de tropas hacia la frontera, o por los soldados acantonados, especialmente con ocasión de la guerra de los Treinta Años. Ante los apremios reales, colaboraron en la guerra de Cataluña, y con mayor efectividad en 1648, cuando un contingente de 4.000 navarros obligó a los franceses a levantar el sitio de Fuenterrabía.



En la gran conmoción que supuso para los reinos españoles el tránsito de la dinastía austriaca a la borbónica, Navarra tuvo el acierto de sumarse desde un principio a los que habían de resultar vencedores. Cuando el virrey trasmitió a la Diputación del Reino una carta de la reina y gobernadora comunicándoles la muerte de Carlos II y la designación como heredero del duque de Anjou, aquella respondió que todo ello «era muy conforme a lo dispuesto por el fuero y leyes del reino», y «que aun en el caso de tener arbitrio de elegir, no se podría hacer más acertado y conveniente a la causa y quietud universal, y consuelo de esta monarquía». Y el P. Aleón, cronista del reino, saltará de emoción ante «la jura de nuestro serenísimo rey don Phelipe VII (de Castilla V), por quien vuelve a florecer en Navarra la estirpe regia del ínclito... San Luis rey de Francia, enlazándose otra vez las lises y las cadenas. ¡Ojalá que sea para no desprenderse jamás!». Esta adhesión entusiasta a la dinastía triunfante, evitó que los Decretos de Nueva Planta tuvieran su equivalencia en Navarra y la estructura político-administrativa tradicional fue respetada en su integridad.

Navarra seguirá, pues, con sus virreyes, sus Consejos, sus Cámaras y sus Cortes, como si nada hubiera ocurrido. Hasta cuarenta y una veces se reunieron las Cortes de Navarra entre los siglos XVI y XIX, cuando su voz se apagaba en los demás reinos peninsulares. Pero algo grave había ocurrido, que pronto empezaron a percibir los navarros. Si bien las estructuras habían evolucionado desde la Edad Media, adaptándose a los nuevos tiempos, ahora se hacía más patente el contraste entre la uniformidad peninsular bajo las leyes de Castilla, y la legislación de Navarra, que viene a estimarse como «fuero» o «privilegio». Es decir, que frente a la «ley», que se simboliza en el derecho de Castilla, estaba el «privilegio», que suponía una desigualdad irritante.

Además, los nuevos gobernantes, inspirados en el unitarismo francés, amaban la centralización administrativa, en cuanto que para ellos representaba el orden. El



orden, para los hombres del despotismo ilustrado —dice Paul Hazard— era reflejo de la razón universal, racionalizaban el Estado. Así, pues, el absolutismo político y la centralización administrativa inspirarán a los ministros a la nueva dinastía, que muestran un absoluto desconocimiento de la tradición jurídica española. Cuando el fiscal de la Cámara de Castilla alegaba en 1777 el derecho general de España aludiendo a las Partidas —entre las causas que podían obligar a variar la Constitución de Navarra—, la Diputación del Reino, con muy buen sentido, le recuerda «que ningún derecho de un Estado puede tener fuerza en otro», ya que Navarra no dependía de Castilla, y antes de que pudiera formarse ese derecho que alegaba ya hubo leyes y reyes en Navarra.

Los roces provocados por la nueva manera de gobernar eran constantes. En 1749 el marqués de la Ensenada contestaba a una representación de la Diputación «que no hay fuero ni ordenanza que haya sujetado la suprema autoridad a no alterar o formar nuevo método para administración de justicia». ¡Qué lejos estaban estos ministros de la conducta de Carlos III el Noble de Navarra, para quien ciertas decisiones importantes «no debían tomarse por el rey a espaldas de los súbditos, sin menoscabo de su honor»! Y es curioso que estos ministros de la Ilustración resuciten una terminología medieval, ya superada, al ordenar en 1790 «que la Diputación y cualquier vasallo obedezcan las órdenes del rey que se comunican por cualquiera de sus secretarios, no pudiendo el rey de Navarra, como cualquiera otro soberano, dejar de gobernar por sí mismo». Por eso las Cortes podían recordar al rey, en 1801, que «la proposición contraria a la de que el soberano no estaba sujeto a las leyes era una verdad de derecho de gentes que algunas veces se ha visto atacada por la lisonja».

DEL ANTIGUO AL NUEVO RÉGIMEN

Navarra de Reino a provincia

El tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen supuso para Navarra el paso de su condición de reino a la de provincia. El cambio fue lento, y pese a las graves conmociones bélicas e ideológicas que agitaron la primera mitad del siglo XIX, se hizo sin la violencia con que procedió la Revolución sobre la Navarra ultrapirenaica.

Después de la guerra con la República francesa, Godoy inicia una política meditada para la supresión tanto del régimen navarro como del especial que gozaban las provincias vascongadas: estudios eruditos que tienden a negar los fundamentos históricos del régimen especial; medidas del gobierno para ir anulando la función del órgano más representativo del país, como eran las cortes. Pero las estructuras políticas siguieron funcionando con normalidad: en Cortes de Pamplona de 1794-97 ratificó Carlos IV el juramento prestado como príncipe heredero. La guerra de la Independencia se llevaría al traste los proyectos de Godoy. Ahora bien, si las presiones de Godoy y de sus gobernantes agrupaban a los navarros en la defensa de sus instituciones, la guerra contra Napoleón fundiría sus intereses e ideales con los de toda la nación. Esta guerra fue el gran revulsivo, que apagó la conciencia de una personalidad separada, y sus héroes —tal el guerrillero Espoz y Mina— fueron, a la vez que populares en su país, figuras de dimensiones nacionales. Ante la guerra, las autoridades de Navarra empezaron con las mismas vacilaciones que las de Madrid, cuyas directrices seguían, y como en el resto de España es el pueblo el que da las primeras muestras de intranquilidad. Pero cuando José Bonaparte ordena a la Diputación que le reconozca como rey, ésta se resiste invocando las leyes del reino y finalmente abandona sigilosamente Pamplona, en la noche del 29 al 30 de agosto de 1808, para acogerse

a los ejércitos españoles en Tudela. Luego, derrotados los ejércitos nacionales en Tudela, la Diputación anduvo errante por Aragón y Rioja, disolviéndose en 1809, hasta que pudo volver a Navarra al terminar la guerra. Así, pues, Navarra participa de lleno y con todo entusiasmo en la lucha, ya que los asuntos navarros no pueden plantearse ni resolverse separadamente de los generales de la nación.

Tanto desde Bayona como desde Cádiz se había atentado contra la Constitución Navarra, si bien en Bayona se había decidido examinar los fueros de Navarra y Vascongadas «para determinar lo que se juzgue más conveniente al interés de las mismas provincias y al de la nación» (art. 144)⁹. Por lo demás, terminada la guerra y reinstalada la Diputación legítima, se dio el decreto de 14 de agosto de 1814 que confirmaba los fueros y leyes de Navarra. Las Cortes del reino, reunidas en 1817-18, se caracterizan por su espíritu restaurador, a la vez que muestran una apertura y adaptación a las circunstancias al aceptar disposiciones de la *Novísima Recopilación de España* favorables a la liberalización económica. Asunto muy discutido fue el traslado de las aduanas del Ebro al Pirineo, y al fin las Cortes optaron por la conservación.

Los navarros se verán envueltos, como todos los españoles, en la contienda entre realistas y liberales. Unos y otros abrigan una profunda contradicción interna entre sus doctrinas y su conducta. Los realistas que, como continuadores del despotismo ilustrado, defendían el poder absoluto de los reyes, amparaban el régimen foral por responder al derecho tradicional y por ir contra la política unitaria de los liberales. Pero la Junta Realista de Navarra declaraba que era atributo exclusivo de los reyes hacer las leyes y administrar justicia, pues, «corre por cuenta de la Divina Providencia inspirar la legislación de los Soberanos». Frente a ella, la Diputación sostiene que «uno de los principios fundamentales de la legislación de este reino es que en él no se pueden hacer leyes que no sean a pedimento de sus Tres Estados y con voluntad, consentimiento y otorgamiento suyo». Ésta, que sería la buena

36. Retrato de Fernando III de Navarra y VII de España, por Francisco de Goya. Diputación Foral de Navarra, Pamplona



37. Retrato de Francisco Espoz y Mina. Archivo de Navarra, Pamplona



doctrina constitucional, no podía ser aceptada por los liberales inspirados en el unitarismo francés. En el trienio constitucional, cesa la Diputación del Reino y se instaura la primera Diputación provincial; aquella será restaurada en 1823 tras el triunfo realista, y cuando sus ejércitos todavía estaban sitiando Pamplona. Si el absolutismo liberal suprime la administración privativa de Navarra, el absolutismo realista la reconoce y restaura y llega, en 1824, a ofrecer la celebración de Cortes todos los años.

Pero la lucha política nacional desborda los problemas navarros; el movimiento realista envolvía la defensa de unos ideales religiosos a la vez que un sistema político, que en Navarra se confundía con la conservación de su estructura foral. Una y otra tendencia contaban con apoyos decididos dentro del reino. Y si bien es verdad que la rebelión realista de Cataluña no encontró eco en Navarra, «ante la nueva coyuntura revolucionaria —como dice Rodríguez Garraza— Navarra tiene poco que hacer, no por lo que tiene de liberal,

sino por su marcado carácter unitario y su ideología abstracta».¹⁰ Todavía en 1828-29 las Cortes de Navarra legislan con toda normalidad: se reparan contrafueros; se dictan leyes sobre el uso de armas, sobre enseñanza primaria y superior, administración de rentas de los pueblos, elección de oficios en los ayuntamientos, contribuciones y «donativo» foral, aduanas, etc. Pero, en los doce años siguientes se da el gran salto que trocó el reino de Navarra en provincia foral. El marco en que tuvo lugar este cambio fue

38. Monumento a los Fueros de Navarra y fachada del palacio de la Diputación Foral. Pamplona

la guerra civil, en buena parte localizada en Vascongadas y Navarra.

En 1829 se suprimió el juicio de sobrecarta, uno de los recursos con que contaba el reino para la defensa de sus leyes; pero los reyes de Navarra siguieron conservando su numeración privativa, diversa a la del resto de España; por eso el 2 de marzo de 1834, ya en plena guerra civil, Isabel II fue proclamada como Isabel I de Navarra con las solemnidades de rigor. Ahora bien, si la guerra carlista de 1833 a 1839 no había sido provocada por ningún problema foral, los ataques al sistema, que se van produciendo en las sucesivas crisis de los partidos políticos, ayudan a prolongar la guerra, a partir de la muerte de Zumalacárregui. Un primer paso fue el enviar procuradores a las Cortes generales convocadas de cuerdo con el Estatuto Real, cuando todavía nada se había decidido sobre el régimen navarro (1834). En 1836 la Constitución navarra es abolida de hecho con el extremismo liberal implantado por el motín de la Granja y que culmina en la Constitución de 1837. De aquí que en 1836 vuelve a desaparecer la Diputación del Reino y se crea una diputación provincial, y los antiguos tribunales navarros (Consejo y Corte) son sustituidos por una Audiencia y Juzgados de primera instancia.

El gobierno se preocupa ante todo de la guerra, que tiene su centro en Vascongadas y Navarra, y la guerra crea unas situaciones de hecho que no es posible soslayar. Funcionan dos Diputaciones, una en Pamplona y otra en el campo carlista. Desde 1835 Francia e Inglaterra empiezan a ver la relación entre la guerra y los fueros, considerando que la salvaguarda de estos pesaba mucho a la hora de conseguir la paz. Y así fue. Como diría el ministro de Justicia al presentar la ley de 25 de octubre de 1839 de confirmación de los fueros de Vascongadas y Navarra, si los fueros no habían sido la causa de la guerra, sí fueron el medio de concluirla.

En Vergara se convino en que Espartero recomendaría «con interés al Gobierno el cumplimiento de su oferta de comprometerse formalmente a proponer a las Cortes



la concesión o modificación de los Fueros». Las Cortes, efectivamente, confirmaron «los Fueros de las Provincias Vascongadas y Navarra sin perjuicio de la unidad constitucional de la Monarquía» y la adaptación de la estructura del reino al régimen constitucional sería objeto de una delicada negociación, que condujo a la ley paccionada de 1841.

Si el campo se había visto agitado por la guerra carlista, la negociación fue obra de los liberales navarros. Como se dijo en las Cortes al discutirse el dictamen de la comisión, Navarra se unía al resto de la monarquía constitucional española, renunciando a tantos derechos y recuerdos, «sin que haya precedido una conquista».

Navarra, provincia foral

Con la nueva estructura de provincia foral, desaparecían las instituciones políticas —Virrey, Tribunales superiores, Cortes y Diputación del Reino— con todo lo que implícitamente llevaban consigo, pero se conservaban las administrativas, notablemente reforzadas.

Al desaparecer el Consejo Real, el Tribunal Supremo de la nación extiende su jurisdicción sobre los Tribunales de Navarra, cuya organización así como la legislación procesal y penal que aplican es la común en toda España. Sólo queda vigente el derecho civil navarro. En cambio la nueva Diputación de Navarra reúne facultades que habían venido ejerciendo el Consejo de Navarra y la Diputación del Reino, aparte de las que tuvieran las demás diputaciones provinciales. Como recuerdo de la antigua Diputación del Reino, la nueva diputación se compone de siete diputados, que son elegidos por compromisarios designados por los ayuntamientos. En la ley de 1841 hay disposiciones, algunas en desuso, sobre prestación del servicio militar por los navarros, traslado de las aduanas del Ebro al Pirineo, sobre ciertos productos entonces estancados (tabaco, sal, pólvora y zufre), uso del papel sellado y dotación del culto y clero, ya que en Navarra se había mantenido el

pago de diezmos y primicias, ya abolido en el resto de España. Como contribución directa se fijó una cantidad ligeramente superior al importe medio de los donativos votados por las Cortes de Navarra entre 1818 y 1834.

La nueva Diputación Foral puede continuar con mayor eficacia la gestión administrativa de la Diputación del Reino, ya que ha visto aumentadas sus atribuciones, sin que se encuentre fiscalizada, como antes, por las Cortes y el Consejo Real. Así, la tutela que el Consejo venía ejerciendo sobre los fondos, derechos y propiedades de los ayuntamientos, es ahora competencia de la Diputación Foral. Las amplias facultades de gestión de que gozaba la Diputación del Reino, como Diputación delegada de las Cortes, son también asumidas por la nueva Diputación Foral. No se enumeran éstas en la ley, y la misma indeterminación de sus funciones vino a fortalecer su autoridad, ya que permitió la adaptación a las circunstancias de cada momento, como en 1841 no hubiera sido posible prever. Pero a la vez, consciente la Diputación Foral de su responsabilidad ante los navarros, creó por propia iniciativa el Consejo Foral Administrativo (1898) y el Tribunal Administrativo (1864), a los que sometía la vigilancia sobre la eficacia y justicia de su gestión.

Así ha podido la Diputación continuar la gestión de ciertos servicios de interés para Navarra, que voluntariamente había asumido la antigua Diputación del Reino, y asumir por propia iniciativa otros nuevos. Una de las cargas que la Diputación echó sobre sí —con el aplauso de Carlos III y de su ministro Floridablanca— fue la construcción de caminos. Habían sido empezados, hacia 1750, por el virrey conde de Gages, a base de prestación personal de los pueblos, hasta que la Diputación se hizo cargo de ellos, con carácter exclusivo, en 1783. Se había construido la carretera de Pamplona a Zaragoza por Mallén. En 1784 se empezó la carretera de Pamplona a Guipúzcoa por Tolosa, que se terminó en 1789; en 1797 empezaron las de Pamplona a Logroño por Estella y a Sangüesa por Monreal. Entre 1783 y 1811

se habían contruido un total de 241 kilómetros. A lo largo del siglo XIX se completó la ruta desde Estella a Logroño, a Vitoria por Alsasua, a Francia por Velate y por Roncesvalles, y otras vías y enlaces secundarios. En el *Itinerario descriptivo*, publicado en 1848 por Ramírez Arcas, se señalaba cómo la Diputación «no perdona medio para la realización de sus proyectos y abrir nuevas fuentes de riqueza», y «otra sería la situación de nuestras comunicaciones del interior para los transportes terrestres» si «en las demás provincias de la Península se siguiese el laudable ejemplo de ésta y las provincias Vascongadas». La Diputación pudo así adelantarse al Estado al reglamentar la policía y circulación viaria.¹¹

La Diputación Foral administra, en virtud de la ley de 1841 y disposiciones posteriores, los montes y pastos de Andía, Urbasa, Encía y otros que son de disfrute común a todos los navarros. Gracias a la enérgica intervención de la Diputación pudo evitarse que la ley de desamortización civil de 1855 se aplicara en Navarra con todo rigor. Otros servicios, que en 1841 no estaban desarrollados —algunos no competían todavía a las Corporaciones públicas—, han sido cuidados con esmero por la Diputación Foral: agricultura y ganadería, industria, beneficencia, enseñanza, cultura popular o superior, bellas artes, etc., en algunos casos asumiendo obligaciones no previstas y sin recabar compensaciones económicas. Así en 1940 la Diputación se hizo cargo, a su solicitud, de la custodia, conservación y restauración de los monumentos histórico-artísticos, que eran competencia del Estado y de su Dirección General de Bellas Artes.

Finalmente, en 1971 una comisión oficial compiladora del Derecho civil, designada por la Diputación Foral, propuso un anteproyecto que, de acuerdo con el Consejo General de Codificación, dio por resultado la Compilación del Derecho privado foral navarro o Fuero Nuevo, aprobado en 1974. Paralelamente, aprobada en 1978 la Constitución del Estado español, en 1982 se reunía la representación del Gobierno con una comisión de la Diputación

Foral que daría lugar a un nuevo Pacto de Reintegración y Amejoramiento del Fuero, hoy vigente.

Los incidentes bélicos o políticos han pesado poco en la triple revolución —agrícola, demográfica e industrial— operada en Navarra en los últimos cien años. La segunda Guerra carlista (1873-1876) tuvo como escenario principal la Navarra Media occidental —tierra de Estella—, y el país se recuperó pronto. La guerra no tuvo especiales derivaciones políticas en cuanto a la estructura de su sistema administrativo, y cuando en 1893 un ministro de Hacienda quiso atentar contra él, una explosión unánime del país en favor de sus instituciones, le obligó a rectificar. La guerra de 1936 a 1939 se desarrolló fuera de la provincia, si bien la aportación de Navarra fue excepcional en cuanto al número de combatientes y decisiva en momentos fundamentales.

Las estructuras agrarias se van alterando en la primera mitad del siglo pasado al verse obligados algunos ayuntamientos a vender bienes de propios dedicados a pastos —«corralizas»— para atender a los dispendios hechos en la guerra de la Independencia y primera guerra civil. Por la desamortización civil se vendieron unas 30.000 hectáreas, más de la mitad en la Ribera, muy pocas en la Montaña y, de las vendidas en la Navarra Media, casi el doble estaban en la Navarra oriental. De esta forma la Montaña salvaba sus montes comunales constituidos por bosques y pastizales, que eran su principal fuente de riqueza. El mayor lote de tierras vendidas en la Ribera lo formaban corralizas, que si habían sido fincas de pastoreo, muchas habían empezado a cultivarse.

Una pugna va a entablarse entre los ganaderos de la Montaña y los cultivadores del sur, que acabará por resolverse en favor de estos últimos. La población aumenta, las técnicas agrícolas se perfeccionan

—en maquinaria y abonos— y el cultivo agrícola se revaloriza. En la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX tiene lugar la gran transformación de ir extendiendo el cultivo por lo que eran tierras de secano y pastos. Entre 1896-1899 el viñedo quedó prácticamente destruido por la filoxera; esto y las enfermedades de los olivos hace que los braceros del campo, faltos de jornales, se lancen sobre la propiedad comunal para hacer roturaciones. Muchos ayuntamientos obtienen autorización de la Diputación para distribuir entre los vecinos parcelas de terrenos comunales para su cultivo temporal, mediante el pago de un canon. La escasez de tierras comunales cultivables hace que se vuelva la vista hacia las corralizas enajenadas, dando lugar a largos y complicados pleitos entre los compradores y los ayuntamientos.

Entre 1900 y 1915 se van roturando las Bardenas, que son de disfrute común de 22 ayuntamientos vecinos y de los valles de Roncal y Salazar. Esto acabará por enfrentar a los partidarios del reparto de las tierras para su cultivo agrícola, y los que defienden el disfrute pro indivisos como terreno de pastos. A la rivalidad entre ganaderos y labradores se añade el distinto disfrute que hacen de las mismas los municipios próximos y los remotos. Las Bardenas siguen sin ser repartidas. No así los Montes de Cierzo, con 28.000 hectáreas, que fueron divididos en 1901 entre los siete municipios que los venían disfrutando en común: Tudela, Corella, Cintruénigo, Fitero, Monteagudo, Cascante y Murchante. Navarra, que en 1891 cultivaba 267.171 hectáreas, pasó en 1965 a cultivar 421.216. El espacio agrícola se vio incrementado en 154.045 hectáreas. Hoy puede decirse que el espacio agrícola ha llegado al límite de su máxima expansión. El último de los factores de transformación agraria, todavía en curso, es la concentra-

ción parcelaria, que en 1968 afectaba a 24.450 hectáreas de la Barranca-Burunda, cuenca de Pamplona y Navarra media occidental, y entre 1957 y 1972 afectó a 52.659 hectáreas.

La revolución demográfica es más reciente, y afecta, como es sabido, a todo el territorio español. El aumento de población en la provincia de Navarra es de proporciones moderadas: 307.669 habitantes en 1900, 382.932 en 1950, 427.000 en 1965, y 507.367 en 1981. Pero en cambio se ha producido un aumento de la población urbana en detrimento de la rural. Pamplona, que en 1857 tenía 22.702 habitantes, llega en 1950 a los 72.394, para duplicar esta cifra en menos de veinte años y aproximarse a los 200.000 en 1982.

Así, cuando la población de cinco ciudades (Pamplona, Tudela, Estella, Tafalla, Sangüesa) era en 1860 el 17 % de la población total de Navarra, en 1965 alcanza al 38,2 %. Es de advertir que este crecimiento de la población urbana se debe, ante todo, al éxodo rural dentro de la misma provincia, y, como ocurre en otras zonas pirenaicas, se va acentuando la despoblación total de los pequeños núcleos de la Montaña.

El crecimiento de los núcleos urbanos —de Pamplona ante todo— es especialmente intenso en estos últimos años como consecuencia del desarrollo industrial, que es mucho más reciente todavía. Hasta 1950 era notorio el retraso industrial de la provincia, en buena parte buscado y deseado por las clases directoras para no alterar las estructuras sociales y económicas de la misma. Pero desde 1952 la Administración empezó a dar facilidades para la instalación de industrias. Aunque se ha seguido una política descentralizadora, creando polos de desarrollo en la provincia (Tudela, Estella, Tafalla, Sangüesa), la zona más favorecida ha sido la de Pamplona e inmediaciones.

1. MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Los llamados numerales árabes en Occidente*, B.A.R. t. 145 (1959), pp. 191-192.
2. SCHRAMM, P. E.: *Der König von Navarra (1035-1512)*, en «Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte», LXXXI (1951), p. 145.
3. FINKE, H.: *Acta Concilii Constanciensis*, II Múnster, 1923, 306, Diario del Cerretanus.
4. IITURRALDE Y SUIT, J.: *El Palacio Real de Olite. Estudio histórico-artístico*, p. 51. Pamplona, 1922.
5. *Geografía histórica de la lengua vasca*, «Colección Auñamendi», tomo I, página 82. Zarauz, 1960.
6. CARO BAROJA, J.: *La hora navarra del siglo XVIII*, Pamplona, 1969.
7. OTAZI y LLANA, A. de: *Hacendistas navarros en Indias*, Bilbao, 1970.
8. A.G.N. Lib. 1 de Actas de las Cortes, fol. 123.
9. *Annales del Reyno de Navarra*, Pamplona, 1766, tomo III, dedicatoria a los Tres Estados.
10. Art. 144 de la Constitución de Bayona.
11. RODRÍGUEZ GARRAZA, R.: *Navarra de reino a provincia (1828-1841)*, página 68. Pamplona, 1968.
11. RAMÍREZ ARCAS, A.: *Itinerario descriptivo geográfico y estadístico y mapa*, p. 40, Pamplona, 1848.

INTRODUCCION LITERARIA

De la Edad Media al siglo XIX

Fernando González Ollé

*Catedrático de Lingüística
Histórica Española*

El siglo XX

José M.^a Corella Iraizoz

Escritor e investigador de temas navarros

1. La batalla de Roncesvalles. Miniatura en un folio del códice Karl der Grosse. Stadtbibliothek, Saint-Gall (Suiza)





CULTURA LITERARIA MEDIEVAL

Puntuales noticias históricas y magníficos códices latinos descubren una notable cultura literaria en los primeros tiempos del reino navarro.

A mediados del siglo IX, San Eulogio de Córdoba, versado en letras divinas y humanas como ningún otro de la culta mozárabía cordobesa, tuvo ocasión de recorrer los monasterios nororientales navarros. En sus escritorios pasó ratos gratísimos, según propia mención, con la lectura de las obras que guardaban. Desde la *Eneida* virgiliana hasta *La Ciudad de Dios* agustiniana, San Eulogio enumera un buen número de obras religiosas y profanas, de las que se llevó copia a su tierra.

Lástima es que del siglo siguiente falte casi toda información sobre esos monasterios. Aun así, se conserva un largo fragmento, copiado probablemente en Leyre durante el siglo X, de la *Hécira* de Terencio, dato suficiente para asegurar la presencia activa de la literatura clásica en época y geografía que no parecen propicias a su trasmisión.

Ese siglo X verá surgir un nuevo foco cultural en el extremo opuesto de Navarra. Tras la reconquista de las tierras riojanas, Sancho Garcés asienta su corte en Nájera y funda diversos monasterios en sus proximidades. El importante papel que van a jugar en el orden religioso y social, según las previsiones reales, se ve ampliado por su actividad intelectual. Bajo tal aspecto serán San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla —este último muy probable continuador de una tradición visigoda ahora revitalizada— los centros más destacados, a juzgar por los códices que elaboran, en buena parte conservados. A ellos habría de acudir, solicitados en préstamos, Alfonso X para la composición de sus obras.

Ciertamente, la literatura no ocupa un espacio principal, ni siquiera importante, por lo que hoy nos es dado saber, en las actividades intelectuales de estos monasterios: liturgia, cánones, historia, etc., reci-

ben mayor y mejor atención. Pero no faltan muestras claras de creación literaria, de voluntad de estilo, como revelan reiterados virtuosismos formales, proseguidores de una precisa tradición retórica.

Prefacios y colofones de obras no literarias suelen estar compuestos en versos isométricos, con determinados esquemas acentuados, distribuidos en estrofas, susceptibles de su lectura como acrósticos o telésticos o adornados con otros artificios análogos, a veces combinados todos estos recursos.

Por medio de tales procedimientos el copista da a conocer su nombre, evoca a sus predecesores en la labor, encarece las dificultades de ésta, etc., según conocidos tópicos expresivos.

El llamado *Códice vigilano*, concluido el año 976 en Albelda por el monje Vigila, comienza con un prefacio métrico en versos acrotelésticos; contiene otras varias piezas de similares artificios, y alcanza su máxima perfección formal en un poema figurativo, cuya disposición gráfica ofrece una cruz patada, al estilo de los *Carmina figurata*, de Porfirio Optaciano.

No resulta gratuito suponer, tras estas sucintas noticias, cuya enumeración podría fácilmente ampliarse, que la capacidad creadora de Berceo, siglos después, se vería beneficiada por los tesoros literarios que los primitivos monasterios navarros en la Rioja forjaron y conservaron.

Muy importantes debieron de ser los fondos de la biblioteca capitular de Pamplona, desde época temprana, cuya antigüedad no cabe precisar. Sí se conoce que, a consecuencia de la represalia francesa contra el barrio de la Navarrería, donde se encontraba instalada, en 1276 sufrió unos daños evaluados en mil libras. Pero la institución sobrevivió, y a su crecimiento contribuyó decisivamente una disposición (1292) del obispo Miguel Périz de Legaria, según la cual los bienes de los canónigos fallecidos debían venderse y destinarse su importe para misas; se exceptuaban, sin embargo, los libros, cuyo destino era incorporarse a dicha biblioteca.

De época posterior es otra noticia sobre bibliotecas. En 1382, el rey Carlos II con-



cedía 70 libras a los dominicos de Estella para la formación de la suya, si bien en 1385 les llegaba sólo la mitad de aquella suma.

Sobre libros y su comercio también se dispone de variadas referencias. El citado rey asigna diversas rentas y emolumentos, por espacio de tres años, a partir de 1379, a Tristán, hijo del infante Luis, con la condición de que los emplee en comprar libros para estudiar y aprender ciencia. El mismo Carlos II adquirió en 1389, por 24 libras, un libro titulado *Confort d'ami*.

En este mismo capítulo de adquisiciones, abundan las noticias relativas a Carlos III. Además de varios *salterios iluminados a letras de oro* y otras obras de devoción, en 1392 adquirió un libro de Ovidio; en 1401, un importante lote, en el que figuraban *dos romances de Lancelot*, un *Ysofet*, un *Alixandre*, entre otros libros.

Del interés de Juan II por la literatura informa don Enrique de Villena, en el comienzo de su traducción de la *Eneida*, tarea que realiza «por mandato e instancia del rey don Johan de Navarra». Por resultar más conocida, bastará apuntar aquí la afición literaria del Príncipe de Viana, muy relacionado con varios escritores, escritor él mismo, aunque no parece autor de obras estrictamente literarias. El mecenazgo de la casa real navarra en el ámbito literario produce su mejor fruto en el llamado *Cancionero de Herberay des Essarts* (el nombre proviene de un antiguo poseedor del texto). Esta antología poética se formó en la corte de la regente doña Leonor, infanta de Navarra, establecida en el palacio de Olite. La recopilación debió de efectuarse entre 1461 y 1464. En ella tiene cabida una extensa nómina de poetas, algunos destacados como Mena y Santillana. La representación de los navarros es mínima, pues queda reducida a Carlos Arellano, y aun falta certeza sobre su procedencia.

Actividad pública

Desde época temprana, la documentación navarra ilustra la presencia de juglares, por

lo general para registrar el pago concedido a su actividad. Ciertamente que ésta no se ha de identificar, sin más, con una función recitativa literaria. Algunas determinaciones que, a veces, acompañan al nombre genérico del oficio para especificarlo, denotan que se trata de músicos, pues se menciona un instrumento musical; los denominados juglares *de cuchillos* debían de realizar actividades de naturaleza circense, etcétera.

Por el contrario, cuando son denominados *de voz o de boca*, se acrecienta considerablemente la probabilidad de que estén dedicados a la literatura, al menos a su transmisión oral.

En estudios especiales dedicados a la juglaría figuran con abundancia nombres de juglares que actuaron en Navarra. No parece oportuno repetirlos ahora ni aportar nombres nuevos. Sépase, sin embargo, que, a juzgar por sus características antropológicas, tales juglares procedían de muy diversas regiones españolas y europeas; también moros y judíos cuentan entre los del oficio.

La más antigua mención de un juglar en tierra navarra, con indicación de su nombre, se remonta a mediados del siglo XI. En un documento albedense —nuevo servicio del monasterio riojano— algo posterior al momento citado, se anota: *Mortuus est Cardelle ioculero*.

Entre los servidores de Alfonso I de Navarra y Aragón figura en el año 1122 *Poncus, iocularius regis*. He consignado este último caso, no sólo por su antigüedad, sino por dejar constancia de lo que en época posterior ya resultará habitual: la presencia de juglares en la corte real, donde ejercen su oficio de modo estable. Otros actúan libremente, por su cuenta, de manera errante, y son llamados para animar algunas celebraciones.

Los primeros textos poéticos

Ni la notable y diversificada cultura literaria ni el extenso despliegue de la actuación juglaresca, los dos presupuestos para la creación poética examinados hasta aquí,

han legado el caudal de textos que de tales principios podría esperarse. Más aún, el número total de los conservados —no cabe aquí especular sobre posibles pérdidas— resulta exiguo, bajo cualquier punto de vista.

De la romanización del territorio navarro, de la inserción del reino de Pamplona en la cultura europea occidental, parece obvio conjeturar que sus primeros testimonios literarios habían de estar redactados en latín. Así sucede, en efecto, con el que considero el más antiguo texto poético navarro, aunque alguna duda pudiera suscitarse sobre su origen. Me refiero al *Poema de la reina Leodegundia*, compuesto a mediados del siglo IX y conservado en un códice misceláneo del siglo siguiente, que en el XI se guardaba en Nájera.

En su disposición presenta algunos de los artificios retóricos reiterados en las piezas métricas (*cf. supra*) escritas en los monasterios de aquella región. A diferencia de ellas, un verdadero sentido poético recorre sus 87 versos, destinados a cantar las bodas de Leodegundia, hija de un rey, con un personaje real, cuyo nombre se omite, quizá por consabido en el lugar de la celebración, Pamplona.

El poema ensalza el linaje de Leodegundia, sus virtudes y hermosura, le desea una larga vida temporal y, luego, la felicidad eterna. El desconocido autor se atiene a los modelos clásicos del género epitalámico, sin mengua de la fluidez expositiva, atento también a las particularidades históricas del momento.

Mayor empuje creador, más rica variedad de motivos desplegada a lo largo de sus 168 versos ofrece un poema latino, anónimo, sin título, que, en otra ocasión, he denominado *Roncesvalles latino*. En Roncesvalles se copió a mediados del siglo XIV, pero su original se retrotrae a algún año comprendido entre 1199 y 1215, según se desprende de la referencia a un personaje histórico mencionado en la obra. No puede asegurarse la naturaleza navarra ni hispánica de su autor, aunque tampoco consta ningún dato en contra de esa inmediata suposición.

La composición está suscitada por una ac-

titud encomiástica hacia las actividades caritativas ejercidas en el hospital de Roncesvalles, que «en los montes pirenaicos florece como una rosa». Son sus beneficiarios principales los peregrinos a Santiago de Compostela.

Con puntual indicación de lugar y de año refiere la fundación del hospital por Sancho Larrosa, obispo de Pamplona. La aspereza del infecundo paraje, los rigores del clima, los peligros que amenazan a los peregrinos aparecen descritos vigorosamente con trazos rápidos y sobrecogedores. Por contraste, el anónimo poeta va desgranando con unción cada una de las obras de misericordia que se ejercitan sobre los caminantes desvalidos: de quienes solicitan socorro, nadie es rechazado, antes bien, se le lavan cabeza y pies, se arreglan sus cabellos, se proporciona blando lecho a los enfermos. Allí también se educa a los huérfanos para que aprendan a ganarse el sustento por sus propios medios. Tales son algunas muestras de la caridad desplegada por los cofrades de Roncesvalles, dirigidos por un prior, lleno de celo divino, personaje de segura identificación histórica.

Tanto la secuencia narrativa como la precisa descripción de los edificios contienen el desarrollo de una amplia materia informativa, tratada con soltura y claridad. El autor maneja con acierto diversos procedimientos retóricos: rima interior, aliteración, *adiectio*, comparación, etc., que elevan la dignidad expositiva del poema.

Especial importancia encierra la disposición métrica adoptada: estrofas monorrimas de 4 versos de 7 + 6 sílabas cada uno. Estos datos invitan a considerar el *Roncesvalles latino* como un precedente del méster de clerecía, impresión que acrecientan otras características del talante de su creador: la protesta inicial de verosimilitud, la declaración de atenerse de manera exclusiva a sucesos ciertos. El poeta mantiene consecuentemente la actitud expuesta por él, pues de otro modo apenas se explica que, escribiendo en Roncesvalles y sobre Roncesvalles, no incluya ninguna referencia a Carlomagno. Increíble

5. Salida del ejército de Carlomagno hacia la Península Ibérica. Miniatura en un folio del código Calixtino. Archivo catedralicio, Santiago de Compostela





es que, en tales circunstancias, a comienzos del siglo XIII, desconociese las leyendas carolingias relacionadas con el lugar. En algún pasaje del poema puede percibirse, incluso, un probable sentimiento de desdén hacia ellas.

Dignidad y verosimilitud en la materia acotada, sabia y eficaz elegancia en la forma conferida, tales son las notas distintivas de esta notable obrita, cuyo interés histórico para la literatura española aún no ha sido debidamente apreciado en todo su alcance.

«Roncesvalles»

Afortunadamente, la actitud del anónimo autor del *Roncesvalles latino* hacia las gestas carolingias distaba mucho de ser compartida por toda la sociedad navarra.

Una vez más, todavía, la documentación de los monasterios riojanos se convierte en fuente valiosa, ahora para informar de que a mediados del siglo XI ya circulaban leyendas de origen francés por aquellas

tierras meridionales del Reino. En prosa y mal latín se escribe por entonces una breve anotación (*Nota emilianense*) sobre la expedición de Carlomagno a Zaragoza, el servicio que le prestaban los doce Pares, la muerte de Roldán en Roncesvalles, atacado por los sarracenos. La rápida difusión de la leyenda no puede extrañar si se recuerda la intensa y temprana actividad de los juglares en Navarra. Por sus inmediatas resonancias locales, pocos temas podían apasionar más a su auditorio.

El interés hacia Roldán rebasó los límites de la creación literaria. En el palacio real de Estella, un capitel labrado a fines del siglo XII muestra diversas escenas del combate del héroe con el gigante Ferragut (inscritos figuran los nombres de ambos).

La derrota de Roncesvalles, en fin, suministró el asunto para la más específica creación de la literatura medieval navarra. Al primer tercio del siglo XIII se remonta, según la conjetura de Menéndez Pidal, el original del cantar épico *Roncesvalles*, conservando en un breve fragmento de dos hojas, que debieron de escribirse a

comienzos del siglo XIV. No falta algún historiador autorizado, como Horrent, para quien la redacción primitiva del cantar no es muy anterior a la copia.

Ni la localización del asunto ni la conservación del manuscrito en Pamplona constituyen factores suficientes para que Menéndez Pidal admitiera el origen navarro del poema. La ausencia de otras producciones épicas en Navarra, mientras que Castilla cuenta con un variado elenco de ellas, y también la escasa presencia de rasgos lingüísticos navarros en el texto, salvo las grafías, son dos pruebas aducidas por Menéndez Pidal a favor del origen castellano del *Roncesvalles*. Pero la prueba de mayor peso, la de base lingüística, queda muy debilitada, si no invalidada, con el conocimiento actual del dialecto navarro, poco preciso cuando argumentaba Menéndez Pidal. Rasgos tenidos por netamente castellanos, son asimismo navarros, en virtud de una coincidencia histórica, no por simple imitación o contaminación. De modo que otros textos navarros del siglo XIII —así los documentos notariales— exhiben una fisonomía semejante a la del *Roncesvalles*, semejanza que se acrecienta a medida que avanza dicha centuria. En consecuencia, a la vista de todas las circunstancias, internas y externas, que en el cantar concurren, no estimo procedente negarle la filiación navarra.

El centenar de versos salvados comienza en el momento en que Carlomagno descubre los cadáveres de sus Pares. Sucesivamente va manifestando su dolor ante los cuerpos sin vida de Turpín, Oliveros y Roldán. A la vista de este último, el patetismo del monólogo se acrecienta en exclamaciones vivísimas; las desgarradoras quejas del Emperador acaban por hacerle perder el sentido y caer desmayado en tierra. Semejantes son las lamentaciones con que manifiesta su dolor el padre de Reinaldos junto al cadáver de su hijo. Sólo cesan cuando percibe la angustiada situación del Emperador, para acudir en su ayuda.

Tan escasa materia narrativa resulta suficiente para mostrar la existencia de una versión española ajena a la *Chanson de*

Roland, pues ésta carece del encuentro con los cadáveres de Turpín y Oliveros, y no concede a Reinaldos el realce con que lo magnifica el *Roncesvalles* navarro. Este último aspecto marca una característica que la tradición épica española mantendrá y ampliará, con independencia de la francesa.

Por el contrario, los monólogos de Carlo-magno recuerdan de inmediato y tan de cerca los sentimientos expresados por Gonzalo Gustioz ante las cabezas de sus hijos, que obligan a suponer una vinculación entre el *Roncesvalles* y la gesta de los Infantes de Lara.

El breve fragmento del *Roncesvalles*, de trazos tan simples como vigorosos, constituye una excelente muestra de la épica medieval.

Diversificación lingüística

Es lástima que del *Roncesvalles* sólo subsistan unas bellas ruinas. Pero que esas ruinas representen prácticamente la totalidad de la literatura medieval navarra enfrenta al historiador con una delicada situación, ya advertida en páginas anteriores: la falta de textos conservados y aun la ausencia de noticias precisas sobre obras literarias.

Ciertamente, cabría tener en cuenta, al encarar la cuestión, el cultivo del romance navarro en la prosa doctrinal y, de modo más destacado y extendido, en la histórica. Pero ese cultivo no produce obras auténticamente literarias; al menos, hoy por hoy, se desconoce su existencia. Que el descubrimiento, hace cinco años, de unas breves estrofillas, de factura desmañada, escritas a fines del siglo XV, deba ser recordado aquí como novedad, denuncia a las claras el desolado panorama que ofrece el desarrollo literario de una de las dos lenguas mayoritarias de Navarra.

La otra, el vascuence, por causas nunca satisfactoriamente explicadas del todo, pero no exclusivas de Navarra, apenas ha dejado muestras de su uso escrito en la época medieval.

He mencionado las dos lenguas más difun-



didadas. Con ellas coexistieron otras varias, bajo peculiares condiciones, según los casos: árabe, hebreo, occitano, francés. Pues bien, se produce el fenómeno paradójico de que casi todas han corrido mejor suerte, bajo el aspecto aquí considerado, que las dos mayoritarias.

La lealtad lingüística de las comunidades de hablantes minoritarias, estrechamente interdependiente de su situación social marginada (que no supone siempre y en todos los casos situación de inferioridad), presenta como problemática la consideración de si tales grupos pueden ser considerados navarros y, por tanto, su producción literaria debe incluirse en la navarra. Al criterio de cada cual dejo la decisión, pues aquí no caben los argumentos en pro o en contra de la adscripción. De ahí que yo me limite ahora a un escueto inventario de autores y obras de tales grupos, para facilitar, a quien así lo desee, la operación de completar el panorama literario que, de acuerdo con un criterio no restrictivo, es posible considerar navarro.

Dos autores de primera magnitud en el

ámbito de la literatura hispanohebra, nacidos en Tudela, con anterioridad —tén-gase en cuenta el dato— a la reconquista de esta ciudad, son Judá Leví (h. 1075) y Abrahm ibn Ezra (1092). El primero cultivó muy diversos géneros, de modo especial la poesía, en obras de vasta y honda inspiración, como *Siónidas* y el *Himno a la creación*, que le conceden el primer puesto entre los poetas hispanohebreos. Pero también escribió composiciones más modestas, como son las moaxajas, que albergan la estrofilla llamada jarcha, en la cual entran palabras romances, circunstancia que confiere un enorme interés histórico a ese quehacer poético.

Asimismo Abrahm ibn Ezra cultivó el género citado, aunque su prestigio europeo se debe a sus múltiples obras doctrinales. Tudelano también, como consta en su nombre, es el poeta árabe Abul Abbas al-Tutilí († 1126), cuyas jarchas, en árabe y romance, figuran entre las mejores composiciones de este género.

Las colonias de francos, asentadas en las principales ciudades de la ruta jacobea,

aisladas legalmente de las poblaciones indígenas, poseedoras de importantes privilegios económicos, mantuvieron su lengua occitana hasta entrado el siglo XIV. En ella redactaban su propia documentación e incluso se utiliza por la administración real. Con estos datos lingüísticos, se comprenderá mejor que un tal Guilhem de Tudela, nacido en esta ciudad, de familia franca, compusiera en los años iniciales del siglo XIII la primera parte de un poema épico, *Cansó de la Crozada*, cuyo argumento es la guerra contra los albigenses. Junto con una segunda parte anónima, la *Cansó* es la pieza de mayor entidad literaria que se produce durante la época medieval en Navarra.

Un caso patente de la separación absoluta entre una obra literaria y la sociedad de su entorno se ofrece con motivo de la actividad poética de Teobaldo I de Navarra, autor de una extensa labor poética en francés. Pese a su privilegiada posición, la poesía, muy estimable, de Teobaldo I se reduce a su círculo más íntimo. No deja de ser sorprendente que en Navarra no se haya encontrado hasta ahora ninguno de los numerosos manuscritos depositarios de esa obra poética.

AUGE LITERARIO DE LAS LENGUAS VERNÁCULAS

El empeño, tan propio del Renacimiento, de dignificar las lenguas vulgares frente al latín, parece haber alcanzado y sacudido vivamente la conciencia idiomática de los navarros, hasta el punto de producir dos obras, muy diversas, que reconocen explícitamente tal motivación. Esta es quizá la única característica común a ambas, pues una de ellas está escrita en vascuence y compuesta en verso; la otra, en castellano y prosa.

Aquella se debe a Bernart Echepare, nacido a fines del siglo XV en alguna localidad de la Navarra ultrapirenaica. En 1518 Echepare figura como párroco de Saint Michel le Vieux, cargo que aún ejercía en



1533. Entretanto, había permanecido algún tiempo en prisión, acusado de haber intervenido en política a favor de Fernando el Católico. Poco más e irrelevante se sabe de la biografía de Echepare, salvo su condición de autor de la primera obra impresa en vascuence, conocida por un solo ejemplar: *Linguae Vasconum Primitiae* es su título, que lleva como pie de imprenta Burdeos, 1545.

Echepare tuvo sin duda conciencia de la novedad de su empresa literaria, aunque optase por manifestarla en latín, para darle, habrá de suponerse, el debido realce y difusión.

La extensión de la obra es muy reducida, comprende 28 hojas, ocupadas por 16 poesías. Éstas responden a una inspiración sencilla y, a veces, popular, sin grandes logros líricos, con clara influencia de textos litúrgicos en las composiciones religiosas, destinadas a explayar puntos de doctrina cristiana o a fomentar la práctica piadosa. Pero con varios y dispares los temas del conjunto, y así no faltan manifestaciones tradicionales como las quejas del enamorado, los celos, etc.

El contenido y disposición de su obra hacen de Echepare un escritor netamente medieval, desfasado de su época. A ella se adscribe únicamente por su actitud ante la propia lengua.

La dedicatoria del libro sirve a Echepare para exponer su ideario idiomático: el desprestigio de la lengua vasca está provocado por no haber sido llevada a la escritura. De ahí que las gentes duden de su capacidad intrínseca para la composición de cualquier clase de obras. Mediante su libro, Echepare se propone desvanecer esa falsa creencia y extender por todo el mundo la lengua vasca.

En el epílogo reitera algunas de las anteriores ideas. A la vista del texto ya impreso, augura al vascuence —que está por encima de todas las lenguas, según su encomio— una nueva época de gloria.

El año 1588 publicaba en Barcelona el agustino fray Pedro Malón de Chaide (Cascante, hacia 1530 — Barcelona, 1589), celeberrimo predicador, su obra *La conversión de la Magdalena*. Con ella perse-

guía un propósito de incitación ascética; pero, en su intento afortunado, Malón alcanzó a forjar una magnífica obra literaria, sin par, en su género dentro de la literatura navarra.

Al observar los daños morales inferidos por la literatura contemporánea al uso (novelas caballerescas y pastoriles, poesía amorosa, etc.), se propone Malón evitar los perniciosos efectos de esas lecturas con otra que atraiga el gusto de un amplio público. Para ello, se decide a utilizar en su obra los oportunos medios literarios que le impriman una bella factura, a través de la cual logrará realizar su labor doctrinal. Mientras rumiaba su proyecto —el relato está expuesto por el propio Malón—, hubo de escuchar, con disgusto, la generalizada opinión de que «es poca autoridad escribir cosas graves en nuestra lengua española». Contra quienes así pensaban, razona Malón su parecer contrario, enumerando las excelencias de dicha lengua en términos encarecedores muy similares a los empleados por fray Luis de León, su hermano de hábito, como justificación de sus poesías.

Malón acertó a plasmar en su prosa las cualidades que atribuye a la lengua española. Bien puede creerse este aserto, cuando Menéndez Pelayo juzgaba que *La conversión de la Magdalena* es el «libro más brillante, compuesto y arreado, el más alegre y pintoresco de nuestra literatura devota». Todavía hay algún crítico, Hatzfeld, que ha avanzado más allá en esta línea estimativa, al afirmar que los valores literarios ahogan el propósito edificante.

Las dotes oratorias, muy alabadas por sus contemporáneos, de Malón moldean de múltiples maneras su estilo, que sorprende con una sabia variedad de facetas. A menudo, el autor se encara con los lectores y los apostrofa como si estuvieran presentes ante él; o se entretiene en dialogar con las figuras históricas o ficticias que ha puesto en pie; o presenta a éstas conversando entre ellas. Pasajes con estas características recuerdan, por su vivacidad, escenas de pasos y entremeses. Tales pasajes, dispuestos en secuencias rápidas y cortantes, se construyen con léxico y fraseo-

logía coloquiales, que les confieren un atractivo aire popular.

Por contraste, el énfasis oratorio y el gusto ornamental caracterizan numerosos fragmentos, articulados en largas enumeraciones, con amplio desarrollo de cada miembro constituyente. De la misma raíz procede el recurso a las abundantísimas parejas de sinónimos, cuyo efecto se refuerza, en ocasiones, por paronomasias y aliteraciones. Resultando frecuente la acumulación en una misma secuencia de variados artificios retóricos, nunca la expresión se muestra oscura ni dislocada. Un estudiado sentido de la armonía formal se impone de modo habitual.

La exposición doctrinal discurre primordialmente sobre un tema de clara raigambre agustiniana, la naturaleza y efectos del amor en los distintos estados del género humano. El rigor y la abstracción que imperan en ella se ven entrecortados por brillantes comparaciones pormenorizadas que, arrancando del plano estrictamente intelectual, solicitan de inmediato la atención sensorial. Pero Malón no sólo recrea con fugaces comparaciones o con amplias alegorías. En su obra ocupan puesto capital las grandiosas descripciones, dominadas preferentemente por las sensaciones luminosas, en abundante despliegue cromático: Dios crea las aves para que «jueguen en el abierto cielo, y que con las doradas plumas, pintadas de mil colores, retocadas por los rayos del sol, hagan millares de vislumbres».

Potenciando los recursos ornamentales, Malón crea una prosa suntuaria, de firme andadura, que ya anticipa calidades barrocas. El grado de excelencia alcanzado por esta prosa no volverá a conseguirse, en las letras navarras, hasta tiempos recientes, desde postulados estilísticos muy diversos.

POESÍA RENACENTISTA Y BARROCA

Aunque suscitadas por un ideal propio del Renacimiento, las obras de Echepare

9. Portada de *Las Abidas*, de Jerónimo Arbolanche, con la efigie del autor. Edición de 1566, en Zaragoza

y Malón, primeras manifestaciones literarias en prosa de aquel movimiento cultural, resultan de tardía aparición con respecto a su comienzo en otras literaturas. Análogo desfase se produjo en el cultivo de la poesía, de modo que la escasez de textos apuntada antes a propósito de la época medieval, se prolonga durante muchos decenios. En adelante no volverá a producirse tan notable vacío. Pero, ya dentro de la época moderna, con la información hoy disponible, debe advertirse que no van a prodigarse las obras poseedoras de entidad artística suficiente para ser consideradas dignas de mención.

La única figura destacada en la poesía del siglo XVI es la de Jerónimo Arbolanche, cuya valoración requiere detenidas matizaciones. No obstante, sea cual fuere el juicio que merezca, cumple un papel histórico innegable dentro de la literatura navarra. Ésta cuenta, gracias a Arbolanche, con un auténtico representante de la poesía renacentista.

Tudelano, nacido en torno a 1546, residente algún tiempo en la corte, Arbolanche contrajo matrimonio en 1571. Dedicado al comercio, disfrutaba de cómoda situación económica cuando murió en su ciudad natal, donde residía, el año 1572. Su única obra, *Las Abidas* (Zaragoza, 1566), le ocasionó numerosas y agudas críticas (entre otras, la de Cervantes), bien merecidas por la actitud petulante que en ella exhibe y sus malignas censuras de los más ilustres escritores clásicos y modernos.

Desde las primeras hojas de su libro, Arbolanche descubre un humanismo militante, configurador de toda su conducta, que le lleva al cultivo de la propia personalidad en una búsqueda afanosa de la glorificación literaria, desdeñoso con los demás. Junto a estos rasgos negativos, destaca una extensa erudición literaria, fácilmente perceptible, pues *Las Abidas* revela amplias y variadísimas lecturas, desde los autores griegos y latinos hasta Garcilaso, pasando por Dante y Petrarca, por Mena y Encina.

En su obra, Arbolanche pretende poetizar una primitiva leyenda hispánica, la de Abi-



do, rey turdetano, enriquecida con muy variados elementos de otras procedencias. De ahí que, si, al comienzo del relato, éste parece corresponder a una novela bizantina: abandono del niño recién nacido, para evitar que cumpla los funestos presagios atribuidos a él; trascurso de su infancia entre animales salvajes; recuperación y reconocimiento, tras prodigiosas aventuras, por sus padres, etc., el desarrollo se ve oscurecido y desviado a causa de la incorporación de otros motivos y temas que dilatan considerablemente la narración. En muchos momentos de la obra, se experimenta la sensación de que ha cambiado el género inicial.

En efecto, varios de los libros en que está dividida *Las Abidas* caen de lleno dentro del género bucólico. Los motivos alegóricos (visiones ultraterrenas) y caballerescos (lances y desafíos), entre otros más, se van sucediendo con notable amplitud. A través de ellos se percibe el importante papel que en la composición de la obra desempeñan sus fuentes, de segura identificación en numerosos pasajes.

La dilatada presencia del elemento bucólico responde a varias posibles causas: la utopía renacentista de una naturaleza idealizada para enmarcar un proyecto de vida humana feliz; la recreación en la propia lengua de algunos motivos especialmente gustados y admirados de la antigüedad; la exposición, velada, de afectos y acontecimientos autobiográficos.

No cabe entrar ahora en el análisis de los restantes elementos constitutivos de *Las Abidas*. Baste decir que en tan abigarrado libro han dejado su impronta la casi totalidad de los géneros literarios vigentes a la sazón. Añádase la densa carga de sucesos y personajes de la literatura clásica, las continuadas referencias mitológicas, los alardes de erudición fabulosa. En Arbolanche, su condición de erudito ahoga por lo general sus dotes de poeta: prepara las situaciones para sacar a relucir sus conocimientos enciclopédicos, con mengua de los valores específicamente literarios. En este aspecto, la elaboración de *Las Abidas* responde a una actitud más medieval que renacentista.

Con un total de unos once mil versos, la obra discurre fundamentalmente por largas series de endecasílabos blancos, en número que no admite comparación con los otros tipos métricos. Son éstos muy variados en sus agrupaciones estróficas: pareado, terceto monorrímo, terceto encadenado, redondilla, lira, sextina, octava real, soneto, romance, estancia, villancico y aun otras combinaciones particulares.

No interesa tanto dejar constancia de este alarde métrico, como señalar una marcadísima diferencia en cuanto a su ejecución. Arbolanche domina los versos cortos y las estrofas tradicionales. Con ellos logra excelentes composiciones, que le han abierto paso en las antologías y autorizan a considerarlo buen poeta: «Tu trabajo es ya sin fruto, / ponte, buen carillo, luto. / Aunque en bueno y fértil suelo / siempre el triste labrador, / es en vano su labor, / si granizo cae del cielo:/ el disfavor, que es frío yelo,/ destruyó todo su fruto./ Ponte, buen carillo, luto».

Con las estrofas cerradas de endecasílabos, Arbolanche obtiene éxito en las de temple

10. Eransus. Palacio. A José de Sarabia le correspondió, por línea materna, el señorío de Eransus

lirico, pero no en las de corte narrativo. Esto último es lo que le ocurre con el endecasílabo blanco, el cual, para desgracia de *Las Abidas*, constituye el entramado básico de toda la obra. De ahí que, juzgándole sólo por esta presencia mayoritaria, el juicio negativo la alcance en su conjunto. Pero opino que en ese juicio no ha pesado únicamente la valoración métrica o la consideración poética, sino la torpeza narrativa, patente, de Arbolanche, aunque la tradición crítica no haya sabido distinguir los dos aspectos desfavorables. Lamentablemente, Arbolanche no acertó a percibir sus posibilidades y sus limitaciones. Una vez más hay que aludir a su ambición literaria. Al menos como hipótesis, cabe pensar que el recurso al endecasílabo blanco suponía para él una modalidad superior a la ofrecida por la prosa novelesca contemporánea para modelar una materia en gran parte semejante. Como comprobación del anterior aserto basta observar que el paso del endecasílabo narrativo a los versos cortos en *Las Abidas* guarda la misma intencionalidad expresiva o funcional que la alternancia entre prosa y verso en las novelas pastorales, que él conocía bien.

La configuración lingüística de *Las Abidas* responde a los mismos presupuestos que determinan su composición interna. Baste decir, con brevedad, que a cada paso se tropieza con cultismos léxicos y semánticos, muchos de ellos sin precedentes en el vocabulario castellano. La complicación aumenta con la artificiosidad de una sintaxis que busca incesantemente presentarse original, no sólo por acumulación desproporcionada de recursos retóricos, sino por los violentos hipérbatos que la descomponen. En claro contraste, llaman la atención ciertas huellas del dialecto navarro. Con aislados aciertos poéticos, la obra de Arbolanche supone un empeño serio y original por crear una épica culta, de carácter nacional, basada sobre la materia de un antiguo mito hispano, ennoblecida por las recreaciones clasicistas, enriquecida con aportaciones sustanciales de otros géneros literarios, articulada en una disposición métrica inusual y en un estilo latini-



zante. La empresa resultó excesiva para la juventud de Arbolanche, pero el empeño merece ser recordado y atendido.

Con el Barroco alcanzan las letras navarras posiciones hasta entonces desconocidas para ellas. Cortas en número, pero de elevado valor objetivo.

Estudios de atribución textual, relativamente recientes, cuyo resultado aún no se ha difundido por la historiografía al uso, otorgan a la literatura navarra la que considero su mejor composición poética. Me refiero a la *Canción real a una mudanza*, más conocida por sus versos iniciales: «Ufano, alegre, altivo, enamorado, / cortando el aire el suelto jilguerillo», que desde 1628 ha corrido impresa en muchas antologías, bajo diversos nombres de autor. Ahora, esta condición se la atribuyen los especialistas en poesía barroca al pamplonés José de Sarabia.

Inadvertido en el ámbito literario hasta hace pocos años, no era desconocido en el propio de la historia militar, aunque su biografía sólo ha suscitado atención e interés tras la atribución antes referida.

Diversas conjeturas permiten situar su nacimiento en el año 1594. Por su ascendencia paterna, originaria de Espinosa de los Monteros, fue designado Montero de Cámara de Su Majestad; por su ascendencia materna le correspondió el Señorío de Eransus, lugar cercano a Pamplona. Con tal título figura convocado varias veces, por el brazo militar, a las Cortes de Navarra, desde 1603 a 1637. A partir de 1628 entró al servicio de la Casa ducal de Medina Sidonia, en cuyo ejercicio aparece como alcaide de la fortaleza de Sanlúcar de Barrameda. En 1629 es recibido caballero de Santiago.

Según cronistas de la época, en 1639, Sarabia, maestre de campo, dirigió el ataque contra los franceses que sitiaban Fuenterrabía, contribuyendo decisivamente al triunfo español. En otro lance bélico, el combate de Martorell (1641), con ocasión de la sublevación de Cataluña, un mosque-tazo acabó con su vida. Varias fuentes históricas registran el luctuoso acontecimiento y la aflicción consiguiente, por la estima de que gozaba.

Una cédula real concedió la merced de trescientos ducados anuales a su mujer e hijos, ante la «necesidad y empeños» en que quedaban. De pleitos y deudas se ocupan varios documentos relativos a Sarabia en vida de éste.

Los datos expuestos, con otros abundantes que se conocen, proyectan la figura de Sarabia con unos rasgos comunes, muy repetidos en otros contemporáneos: los del soldado poeta de su época, noble, arriesgado, pobre, pleiteante. Fuera de la famosa *Canción*, no queda ninguna noticia de su actividad o dedicación literarias, salvo un *Elogio* en honor de Pedro de Espinosa, secretario, como él, del duque de Medina Sidonia.

La fama de Sarabia se basa, pues, en un único poema, que ya consideraba Gracián «célebre canción», al extraer de ella algunos ejemplos para ilustrar sus doctrinas literarias.

La obra de Sarabia recoge el tópico de la inestabilidad de la fortuna favorable, de la caducidad de los bienes terrenos en su momento de apogeo. A este tema, especialmente grato para una corriente del Barroco, acierta Sarabia a dotarle de una eficaz impronta, mediante un refrenado y sincero patetismo.

La composición se ordena en 7 estancias de 19 versos cada una. Todas ellas responden a la misma distribución de la materia: comienzan con la presentación, en plenitud esplendorosa, de un variado elenco de seres admirables por su inocencia, belleza, poderío, etc., rematado en cada caso con un repetido *Mas, ¡ay!*, para referir el vivo sentimiento que ocasiona su súbita e inesperada destrucción: el ufano jilguerillo es alcanzado por la aguda flecha; el jugueteón corderillo cae en los dientes del lobo, como la garza en las uñas del águila; las viruelas tornan horrible el bello rostro de la altiva dama...

Recuerdo de amargas experiencias bélicas contempladas por el autor, a la vez estremecedor presagio inadvertido de su propia muerte, sobrecoge la imagen del capitán, que, a punto de alcanzar la victoria ya aclamada, «perdió victoria y vida».

Todos los lamentables casos expuestos de-

sembocan en una recapitulación, mediante la cual el poeta alegoriza sus desencuentros amorosos.

En el haber de Sarabia debe también ocupar lugar destacado la forma rotunda y ceñida con que forja muchos de sus versos, guiado por un claro sentido rítmico: «Breve bien, fácil viento, leve espuma», valga dejar consignado, como muestra única, el que cierra la *Canción real a una mudanza*.

Contemporáneo de Sarabia, en abierto contraste, respecto a él, de trayectoria vital y de obra literaria, se presenta Dicastillo, la otra gran figura del Barroco en Navarra. Frente al ejercicio bélico de aquél, el retiro monástico de éste; frente al engaño por la aniquilación de la naturaleza placentera, su gozosa contemplación como reflejo de bienes inmarcesibles.

Perteneciente a una noble familia, Miguel de Dicastillo nació en Tafalla el año 1599. Salvo su temprana afición poética, ninguna otra noticia de algún relieve ha llegado sobre su edad juvenil, hasta el año 1626 en que profesó como cartujo en Zaragoza. Mantuvo trato epistolar con un selecto grupo de ingenios aragoneses. Residió en varias cartujas y murió en la madrileña de El Paular, el año 1649.

De Dicastillo ha quedado, como única obra conocida, su libro *Aula de Dios, Cartuja Real de Zaragoza*, publicada en esta última ciudad el año 1637, aunque conjeturalmente debe admitirse la existencia de una edición anterior.

Dicastillo se sitúa cronológicamente entre los primeros cultivadores de un género característico del Barroco, el poema descriptivo, y su obra no desmerece de las inscritas en él. El fin al que Dicastillo endereza su obra es, según su explícita declaración, promover, entre quienes se encuentran en los afanes de la vida, la vuelta hacia «las quietudes de Dios». El fin perseguido se mantiene con fidelidad a lo largo de todo el texto, transido sorprendentemente de gongorismo. La desbordante exaltación de un mundo lleno de prodigiosa belleza ocupa largas tiradas de versos en muchos pasajes: «En copas de esmeralda, / que sirven los floridos

azahares, / despojos singulares / de su flor en aljófares y perlas / para ornato del cuello y de las frentes; / y para que en su oriente / no le falte carmín a su belleza, / arreboles le ofrece en la cereza, / y en las hermosas guindas carmesíes / le presenta arrancada de rubíes».

Mediante los recursos característicos del culteranismo, Dicastillo describe los halagos con que las cosas buscan aprisionar los sentidos, especialmente la vista. Pero la Fe rompe el cerco y alcanza, desde la gustosa contemplación de la naturaleza, a su Artífice: «Y así los campos siempre son riberas / de cielos en eternas primaveras, / y si tan unas no, tan semejantes / que dirás que el Autor supremo quiso / copiar el Paraíso».

Del mismo modo, las brillantes y copiosas enumeraciones de flores y frutos descubren en cada especie sus propias cualidades naturales, símbolos de otras tantas virtudes, en lecciones secretas que Dicastillo expone: «Lenguas contemplo de jazmín, que alaban / de su Creador la gran soberanía, / desatada en aromas de armonía».

Concesiones en tal o cual punto a los excesos léxicos y sintácticos del culteranismo no menoscaban el sostenido aliento poético, pese a su extensión, de *Aula de Dios*.

Algunos otros nombres podrían incluirse aquí para ampliar el panorama de la poesía navarra en el siglo XVII. Pero el valor literario de tales autores queda muy por debajo de los ya estudiados.

Entre estas figuras secundarias se cuenta el mercedario fray José de Sierra y Vélez, natural de Corella. Su nombre encabeza muy variadas muestras poéticas, escritas para el certamen con que Huesca, donde residía, festejó en 1649 el matrimonio de Felipe IV y Mariana de Austria. Junto a las de otros concurrentes, fueron publicadas en un volumen (Huesca, 1650).

El carácter ocasional de estas poesías, sometidas a pública consideración, las hace artificiosas atentas a seguir los dictados de la imperante moda culterana, aunque Sierra no carece de inspiración. Por su notable extensión, cerca de mil versos, me-

11. Retablo mayor de la cartuja de Aula Dei.
Sobre esta cartuja zaragozana escribió Miguel
de Dicastillo su única obra conocida



rece citarse el poema titulado *Regio epitalamio, panegírico epitalámico*, en el cual, siguiendo el modelo de la égloga II (amores de Albano y Camila) de Garcilaso, Sierra celebra las bodas reales.

Otros géneros literarios

Por lo que respecta a la dramaturgia, una vez más choca el intento de construir una historia literaria con la carencia de textos. En el presente caso, perdidos; pues existe noticia de que Melchor Enrico, maestro de Arbolanche, escribió varias piezas de carácter religioso. Del estellés Francisco de Eguía, a mediados del siglo XVII, se conocen incluso diversos títulos de comedias, algunas de carácter histórico y asunto navarro, que llegaron a representarse. Pero ninguna se ha conservado.

Ciertamente, no falta información sobre actuaciones teatrales, principalmente en Pamplona, mas ésta es cuestión marginal a la historia literaria navarra.

En cuanto a otros géneros en prosa, la situación se muestra más favorable, sin alcanzar las cimas logradas por la poesía. La *Silva curiosa*, del «caballero navarro» Julián de Medrano (o Julio Iniguez de Medrano) se publicó en París el año 1583. Esta edición, de la que sólo sobreviven dos ejemplares, fue reproducida en 1608 por el hispanista César Oudin, con la adición de *El curioso impertinente*, omitido el nombre de Cervantes. Sin esta última circunstancia, que promovió ya en el siglo XVIII el escándalo de la incipiente crítica cervantina, mantenido después hasta que se aclaró en todos sus términos, quizá estaría hoy totalmente olvidada la *Silva curiosa*, y poco se habría perdido por ello.

Prosa y verso, retazos autobiográficos y aventuras inverosímiles, relatos terroríficos y afición —extraña y constante afición— por la lectura de epitafios, se entremezclan caóticamente, junto a elementos de otra índole, a lo largo de toda la obra. Ciertamente es que la variedad de su contenido ya está previamente anunciada en el título, pero tal aviso no justifica la confusión dominante ni el tono estrafalario

con que Medrano reviste asuntos que, en su mayor parte, saquea a otros autores. Escrita la obra a instancias de la reina de Francia para satisfacer su gusto por lecturas españolas, el resultado conseguido parece un despropósito: Medrano tropieza a cada paso con la lengua, su estilo discurre torpe y deslavazado, y aun emplea un no escaso número de voces que no son castellanas.

Sin aminorar un ápice el juicio resueltamente desfavorable; mas, insistiendo en su escasa labor de creación personal, Medrano debe contar, en ausencia de otras obras, como autor del primer intento novelesco hoy conocido en la literaturan navarra.

Gran éxito, aunque poco duradero, alcanzó el escribano real Antonio de Eslava (Sangüesa, nacido hacia 1570) con su obra *Noches de invierno*, a cuya primera edición, en Pamplona, 1609, sucedieron cuatro más al año siguiente, para luego, tras alguna otra, quedar olvidada hasta mediados del siglo actual.

También en este caso el título revela la naturaleza y disposición del contenido. Eslava practica el antiguo procedimiento de construir un marco ficticio unitario para encuadrar en él relatos diversos, recurso basado en la costumbre real de distraer de ese modo las veladas nocturnas durante el mal tiempo.

Cuatro caballeros de edad avanzada, apenas caracterizados, pero de contrapuestas mentalidades, se alternan en el papel de narradores. En total refieren diez «apacibles historias», todas ellas de asunto ampliamente difundido por la tradición literaria universal, de modo que sus fuentes pueden ser descubiertas con seguridad. La originalidad de estas historias resulta, pues, nula; su estilo se muestra pedestre en ocasiones, hinchado en otras.

Gusta el autor de ambientar las historias en ámbitos exóticos, de rellenarlas con sucesos maravillosos y prodigios mágicos, con motivo, en buena parte, de viajes remotos, generalmente marítimos.

Al final de cada relato surgen entre los contertulios los comentarios y apostillas, las preguntas y respuestas. En estos tra-



mos de su obra discurre el autor con mayor originalidad formal y aquélla gana viveza merced al juego de un diálogo más espontáneo. Mediante este trámite, la materia novelesca desemboca en exposición didáctica sobre cuestiones muy variadas de «filosofía natural y moral». Pedro de Mexía, con su *Silva de varia lección* parece ser el principal proveedor, entre otros centones, de información sobre los asuntos debatidos. En ellos culmina el propósito, perceptible en los relatos, cuyo desarrollo condiciona, de sacar siempre una lección práctica. Esta característica global de *Noches de invierno* permite vincular la obra con el *exemplum* medieval.

En la lengua de Eslava, como en la de Arbolanche, coincidentes ambos en sus copiosas lecturas, se traslucen algunos rasgos gramaticales y léxicos de indudable origen local o regional.

Aunque en términos absolutos los merecimientos literarios de Eslava resultan cortos, *Noches de invierno* debe ser considerada, dentro de la prosa ficticia, como la obra navarra más destacada de su época.

No faltan en los siglos XVI y XVII otros autores de obras en prosa; pero carecen de motivaciones literarias. Cultivan modalidades ajenas, en principio, a la literatura, principalmente la teología o la historia. Proceden con dignidad idiomática, con propiedad estilística, pero la intención literaria permanece, a lo sumo, en un plano muy secundario. Tal es el caso, por ejemplo, de fray Diego de Estella, famoso por sus obras de espiritualidad.

En consecuencia, no estimo procedente incorporar aquí los nombres de quienes se ejercitaron en tales géneros, aunque merezcan ser celebrados entre los tratadistas de la materia correspondiente. Voy a hacer una aparente excepción; no es tal en verdad, por dos razones: primera, porque en parte escapa a los anteriores presupuestos; segunda, porque ha servido de modelo para la lengua literaria vasca.

Esta última razón me parece decisiva para dejar aquí constancia de *Gero* («después»), obra publicada en Burdeos el año 1643. Su autor, habitualmente conocido por Axular, según él acostumbraba a firmar,

se llamaba Pedro de Aguerre, y había nacido en Urdax, el año 1556.

Su biografía carece de relieve, pero se puede seguir con bastante detalle desde sus estudios teológicos en Salamanca alrededor de 1592. Residió después en Pamplona y Lérida, se ordenó sacerdote en Tarbes, el año 1596, y fue nombrado párroco de Sara, en el país vascofrancés.

El título de su única obra alude a la tardanza con que el pecador se decide a la conversión y al inicio de una vida cristiana. Alentarle a dar ese paso constituye la finalidad de *Gero*, obra netamente ascética, según puede juzgarse.

Axular procura alcanzar una exposición atractiva, recurriendo a variados procedimientos: citas literarias, anécdotas, observaciones sobre minúsculos aspectos de la vida ordinaria, imágenes familiares al lector, etc. Acierta Axular a fundir en unidad todos estos elementos y a hacer grata la lectura de *Gero*. En este y en otros aspectos de su labor se le ha comparado con fray Luis de Granada, de quien supo beneficiarse con oportunidad.

La importancia de *Gero* radica en su estilo de amplio trazo y movimiento, tanto como en su riqueza léxica. Escrito en dialecto labortano, Axular incorpora con tino palabras románicas e incluso giros sintácticos que ensanchan las posibilidades expresivas del dialecto originario. De este modo *Gero* se ha erigido en modelo del vascuence literario y se ha traducido a otros dialectos de la misma lengua.

NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

Hasta las postrimerías del siglo XVIII dura un largo vacío de obras valiosas en la literatura navarra. Se cierra entonces con una grata novedad: la aparición de la que, hoy por hoy, puede tenerse como la primera obra dramática cuyo texto se conserva. Aludo a la tragedia *Atahualpa*, impresa en Madrid el año 1784. No existe constancia de que subiese a un escenario público,

más bien parece improbable que llegara a verse representada.

Era su autor Cristóbal María Cortés y Vitas, tudelano nacido en 1740, que había obtenido el tercer premio del concurso convocado por el Ayuntamiento de Madrid en el citado año 1784. Bajo la presidencia de Jovellanos, el correspondiente jurado otorgó el triunfo a una comedia de Trigueros y a otra de Meléndez Valdés, con derecho a ser representadas —como efectivamente ocurrió— de acuerdo con lo estipulado en la convocatoria. Y recomendó la publicación de la tragedia de Cortés, «vecino de Tudela», quien, a diferencia de los otros concursantes premiados, no debía de resultarle conocido a Jovellanos.

La vida de Cortés parece haber transcurrido muy vinculada a su ciudad natal, Tudela, donde ejerció en varios períodos el cargo de regidor y donde murió en 1804. También en diversas ocasiones actuó como procurador y diputado en las Cortes de Navarra. Durante algún tiempo, en torno al año 1779, sin que quepa mayor precisión, residió en Madrid.

Las actuaciones de Cortés en la «Real Sociedad Tudelana de los Deseosos del Bien Público», a cuya fundación (1773) contribuyó, permiten presentarlo como un ilustrado.

Aparte de algunas poesías de carácter ocasional y tono academicista, compuso varias obras dramáticas, entre ellas la tragedia *Eponina* (Madrid, 1801) y la comedia *La casa sobre el buen tono*. Hay motivos para pensar que la bibliografía de Cortés todavía espera ser fijada de modo completo y seguro. La mayoría de las obras que se le vienen atribuyendo no han sido descritas; quizá no llegaron a publicarse nunca, ni ha quedado noticia de su representación. Si esta última circunstancia parece haber afectado también a *Atahualpa*, como antes dije, disfrutó, sin embargo, de cierto aprecio general, en todo caso superior a las restantes obras de su autor: además del triunfo público ya comentado, alcanzó el éxito de una segunda edición (Barcelona, 1799). En consecuencia, me detendré en ella, como la obra más difundida de Cortés.

Un somero análisis de *Atahualpa* advierte en esta tragedia una ajustada conformidad con la preceptiva dramática neoclásica. Para alcanzar tal conclusión ni siquiera resulta necesario verificar el análisis: el propio autor antepone a su obra un prólogo en que expone cómo la ha compuesto.

Comienza con la declaración de que toma su asunto del Inca Garcilaso, y la puntual justificación de algunas inexactitudes históricas producidas «por cumplir las leyes del teatro, como por darle movimiento al drama». Tales leyes consisten en la aplicación de las tres unidades. La fidelidad a ellas le mueve a introducir ciertas variaciones respecto de su fuente, irreconocibles si él mismo, llevado por el afán de verosimilitud, no las descubriese. En un pasaje, cambia la localización de un personaje para salvaguardar la unidad de lugar; en otro, anticipa un acontecimiento a su tiempo histórico, a fin de que se represente en escena la sanción merecida por unos malvados. Este último cambio está suscitado para cumplir con la función moralizadora del teatro.

De acuerdo con el concepto clasicista de tragedia, toma por asunto de la suya un caso de «gran mudanza» acaecido a personas de máxima dignidad: la pérdida de trono y vida experimentada por Atahualpa, usurpador de los derechos de Huáscar, que también muere cuando parecía que iba a verse favorecido por un cambio de fortuna.

Este núcleo histórico es enriquecido por Cortés con múltiples peripecias, sin mengua de la unidad de acción: Cuando Huáscar, legítimo soberano de los incas, desposeído violentamente de sus derechos por Atahualpa, de mucho tiempo atrás, se dispone a comparecer, preso, ante él, reconoce a Varclay, su esposa, a quien daba por muerta desde hacía años. Separados a la fuerza los esposos, Atahualpa propone a Varclay que acepte casarse con él, medio único para salvar la vida de Huáscar. Se niega Varclay a cometer tal indignidad. Atahualpa le revela entonces que retiene viva a Coya-Cuji, la joven hija de Huáscar y Varclay. La vida de la



muchacha es ahora el nuevo precio ofrecido por el tirano. Entre tanto se produce otra escena de agnición, se reconocen padre e hija. La alegría del encuentro se ve turbada por la amenaza que pesa sobre Coya-Cuji, que ella acepta asumir. En este momento crítico se difunde la noticia de que han llegado unos hombres extraños, los españoles. El acontecimiento inesperado precipita el final funesto de la familia real incaica.

La caracterización de *Atahualpa* no quedaría adecuadamente expuesta sin señalar, insertados en su composición neoclásica, diversos recursos formales de influencia calderoniana. Tales, las situaciones dilemáticas, entre amor y deber, que acosan a varios personajes; los soliloquios, que desvelan los móviles, fríamente razonados o densos de pasión, de los protagonistas. El afán de veracidad histórica, el propósito catártico, las constricciones de las tres unidades no ahogan la vivacidad que Cortés logra imprimir a su tragedia por medio de las peripecias. Antes por el contra-

rio, la rápida sucesión de éstas llega a abrumar y a desorientar en el seguimiento de la trama.

En cualquier caso, los indudables méritos de composición se ven afectados desfavorablemente por la forma expositiva. *Atahualpa* está escrita en romance endecasílabo, con rima única en cada uno de sus cinco actos. La monotonía de esta disposición se agrava por el escaso dominio del verso que exhibe Cortés. El acatamiento de la uniformidad métrica rebaja los merecimientos dramáticos de esta tragedia.

También en los postulados neoclásicos se enmarcan los comienzos literarios de Joaquín Ignacio Mencos (Pamplona, 1799-1882). Cabe encontrar una convincente causa a esta adscripción. En su cuidada educación, como miembro de una de las más nobles familias navarras, Mencos había contado entre sus maestros a Alberto Lista, por mediación del cual cultivó la amistad con Quintana, preso en Pamplona. Al consejo de ambos poetas sometió sus primicias literarias, fruto de una temprana vocación literaria.

Perseveró en ella durante toda su vida, aunque con escasas y espaciadas muestras de actividad. Ésta se vertió intensamente en el ámbito político, desde una serie muy completa de cargos: alcalde de Pamplona, diputado, ministro, senador, entreverados con los naturales reveses, incluso persecuciones y destierro.

La fama literaria le advino el año 1833, al conceder la Real Academia Española, tras disputado concurso, el premio a su obra *El cerco de Zamora por el rey don Sancho de Castilla*, publicada en Madrid aquel mismo año.

La composición premiada es un poema épico formado por cien octavas reales. Desde su primer verso se manifiesta la sujeción a los modelos clásicos del género: «Canto el noble monarca y duro hermano», norma patente en múltiples elementos formales y de contenido. Ahora bien, la actitud descriptiva se impone sobre la materia narrativa, exigua, consistente en el asesinato del rey por Vellido Dolfos, que Mencos no amplía o prolonga con episodios secundarios. Por el contra-

rio, se detiene en dibujar los retratos de sus personajes, con minuciosa atención hacia su indumentaria. El gusto por lo suntuario, revelado en insistentes toques plásticos y coloristas, inmoviliza el relato. Por este procedimiento consigue Mencos brillantes pasajes descriptivos con el apoyo de algunos versos rotundos, a costa de aminorar o desvirtuar la emoción propia del género épico. No faltan, sin embargo, oportunas notas patéticas, que agitan la impasibilidad dominante. En tales manifestaciones de sentimiento creo descubrir el germen de la evolución poética que el autor iba a experimentar en el transcurso de pocos años.

En 1841 una revista madrileña insertaba un largo fragmento (unos seiscientos versos) del poema *Inés o Guerras civiles de Navarra en 1452*, que Mencos, según su propia advertencia preliminar, se decidía a publicar, tras años de abandono, al percibir la coincidencia de sus reflexiones y juicios sobre la épica con el parecer de los más distinguidos escritores contemporáneos. La nueva concepción sustentada por Mencos, a no dudarlo bajo el influjo de la práctica literaria del duque de Rivas, supone el abandono de los principios neoclásicos para seguir la moda romántica.

Inés trasluce de inmediato la mutación estética verificada en su autor. Si bien la octava real continúa siendo la estrofa predominante, con ella alternan ahora varios tipos estróficos, en función del contenido o del tono. Asimismo, la caracterización externa de los personajes se completa con la psicológica, al desvelar las pasiones que los mueven. Precisamente la obra tiene como motivo principal el amor de Inés y Juan, que debe salvar el formidable obstáculo de la rivalidad política de sus respectivas familias. La expresión de este sentimiento amoroso alcanza delicados tonos líricos, a cuyo evocación se adscriben las quintillas. Las evocaciones arqueológicas o el color local —nuevos motivos de honda raigambre romántica— recurren al romance.

En la intensa actividad política de Mencos cabe hallar explicación al hecho de que



deje pasar cuarenta años antes de dar a luz otro fragmento de su poema. Bajo el título *Romances históricos. El príncipe de Viana* publicaba una revista pamplonesa en 1880 los cinco breves romances que constituyen la nueva entrega. En ellos se evoca la prisión de Carlos, tras ser derrotado por su padre. La composición está dominada por un tenue romanticismo expresivo. Más rotundamente románticos son los motivos que animan la evocación: el misterioso anuncio de la muerte del Príncipe, y la inesperada venida, bajo disfraz, de su esposa a la prisión para cambiarse el postrer adiós.

También al Mencos romántico le falta espontaneidad, se percibe el acatamiento a una determinada doctrina, un modo de hacer reflexivo, actitud más consecuente con su inicial ideario neoclásico. Ahora bien, el estudio aplicado a la composición de sus obras confiere a éstas un tono general muy digno, que se mantiene constante, sin alcanzar altas cimas ni conocer fases de decaimiento.

Navarro Villoslada

Francisco Navarro Villoslada es el escritor más fecundo y más rico en registros de toda la literatura navarra, dedicación compartida con el periodismo y la política. Nacido en Viana, 1818, estudió en las universidades de Santiago y Madrid, ocupó algunos modestos empleos administrativos y pronto se entregó de lleno, profesionalmente, a tareas periodísticas en todos sus aspectos: como escritor de millares de artículos, como fundador de publicaciones periódicas, y como director de las mismas (llegó a estar simultáneamente al frente de cuatro revistas).

Desde una activa postura liberal contra el carlismo, acabó pronto en las filas de éste, sufrió encarcelamiento y abandonó España para actuar como secretario del pretendiente don Carlos. En diversos momentos ocupó puestos de diputado y senador.

Casado en 1847, enviudó poco después. Murió, retirado a su pueblo natal, en 1895. La conjunción de sus dotes periodísticas y de su militancia política originaron otra de las facetas de Navarro Villoslada, la de ardiente polemista, destacado entre los de su tiempo.

Al incluirlo como personaje de uno de sus *Episodios nacionales*, Pérez Galdós caracteriza políticamente a Navarro Villoslada por su «rigor absolutista» y añade este breve retrato: «No carecía de cierta flexibilidad en el trato, por lo que contaba con buenas amistades en el bando liberal. A primera vista causaba cierta pavora su talla escueta y el color subidamente moreno de su rostro, en el cual boca y ceño nunca fueron apacibles».

A los 19 años compuso el poema épico *Luchana* para celebrar el triunfo militar de Espartero. Ya no abandonaría el cultivo del verso, tanto en composiciones líricas como en obras dramáticas. Entre el número no escaso de éstas últimas, se pueden destacar *La dama del Rey*, zarzuela en colaboración con el maestro Arrieta, y *La libertad de prensa*, comedia en que se vale con habilidad de los recursos dramáticos para abordar un tema candente en su momento.

Navarro Villoslada no hubiera necesitado del prestigio obtenido por la aparición de sus novelas para conseguir la fama que conoció en vida gracias a las actividades antes expuestas. Pero sin aquéllas su nombre no hubiera pasado a la historia literaria: dentro de la española, como principal cultivador de un subgénero determinado. Así lo juzgaba Galdós: «Excelente prosista, y el que con más ingenio y dotes narrativas había cultivado en España la novela histórica, en el género de Walter Scott». Dentro de la literatura navarra, como el primer novelista cabal que en ella aparece (resulta llamativo el retraso secular con que la novela propiamente dicha, al margen de cualquier subdivisión, toma carta de naturaleza navarra).

Las novelas de Navarro Villoslada pueden con toda propiedad denominarse históricas. El novelista acota una situación o época de la historia española y en ella inserta un argumento novelesco que, en su desarrollo general se identifica con la historia o incluso reviste apariencia histórica: éste es el acierto fundamental de Navarro Villoslada, aquí radica su habilidad novelística. No se limita a reconstruir con moroso cuidado arqueológico unas ruinas, sino que crea ámbitos vivos, insuflando aliento poético a personas y sucesos preteritos.

Información e imaginación, dato y fantasía se funden en la creación novelística. Pero Navarro Villoslada era, ante todo, un romántico, de modo que la integración alcanzada con los elementos dispares se ve sacudida por violentas convulsiones: afán de misterio, gusto por el horror, exacerbación de los sentimientos, delirio en las sensaciones. La presencia y acumulación de estos componentes separan las novelas históricas de la historia novelada.

Otro don literario posee Navarro Villoslada en grado muy considerable: el de urdir tramas complejísimas, propiciadas por la lejanía temporal, el exotismo, la nocturnidad, la falsa identidad personal, las apariciones imprevistas, para luego resolver la intriga con esos mismos recursos extraordinarios. Dotadas de estas características, las novelas de Navarro Villoslada,

en especial las dos primeras, dirigidas a un público cuya sensibilidad estaba configurada por el Romanticismo, triunfaron rotundamente, como no podía ser menos. Con este criterio temporal y estético han de juzgarse, no por el gusto actual (aunque se perciben señales ciertas de una vuelta al interés por la fabulación con análogos ingredientes, bajo diversa formalización).

En 1847 apareció *Doña Blanca de Navarra*, la novela que mayor éxito le proporcionó de modo inmediato: cuatro ediciones aumentadas y corregidas (Navarro Villoslada modifica continuamente sus textos) y varias traducciones, en dos años. El envenenamiento de la princesa doña Blanca, hija de Juan II de Navarra, por su hermana Leonor constituye el núcleo argumental de la obra. En un tiempo y espacio limitados se acumula toda suerte de lances sorprendentes que determinan los súbitos cambios de fortuna experimentados por la víctima: repentina aparición o desaparición de personajes ignotos, cuya personalidad tarda en descubrirse y resulta insospechada, peligros mortales esquivados en el último instante, errores funestos, muertes atroces, amores secretos, etc. Al fin acaba cumpliéndose el criminal propósito, causa de otras varias desgracias. Entonces brotan los horrores morales, reales e imaginarios, que acometen como espectros a la arrepentida y atormentada Leonor.

Debe reconocerse a Navarro Villoslada la capacidad para crear una continuada expectación que mantiene siempre atento el interés del lector. Pero la falta de una adecuada dosificación de los medios empleados a tal fin, ocasiona que aquélla desemboque con frecuencia en ingenuas truculencias inoperantes. La variedad en los diálogos y algunas bellas descripciones alivian la atmósfera asfixiante que envuelve la novela.

Con *Doña Urraca de Castilla* (1849) acierta Navarro Villoslada a recrear el ambiente de un reinado en sus variadas dimensiones, con luces y sombras como en una verdadera historia. Los protagonistas, en especial las figuras de la Reina y de Gel-

mírez, se alzan con certera caracterización y responden en su conducta a lo que cabría esperar de sus respectivos personajes históricos. Favorecida por el amplio marco temporal y geográfico, la narración discurre con soltura. Los elementos fantásticos propios del género, atenuado su carácter maravilloso o terrorífico respecto de la anterior novela del autor, cumplen adecuadamente su función imaginativa y se disponen mejor supeditados al desarrollo de la trama como móviles de ella.

Contra el parecer común, valoro a *Doña Urraca de Castilla* por encima de *Doña Blanca de Navarra*. Considero que es una novela más equilibrada y madura, menos afectada por los convencionalismos de un subgénero novelístico y por los condicionamientos de una corriente literaria.

Treinta años después de *Doña Urraca de Castilla* publicaba Navarro Villoslada su tercera y última novela histórica, *Amaya o Los vascos en el siglo VIII* (1879). Aunque sus méritos literarios superan rotundamente los de las anteriores novelas, no alcanzó el inmediato éxito de ellas, porque su autor permaneció fiel a un género ya anticuado desde tiempo atrás.

Con idéntica técnica narrativa, con los mismos ingredientes peculiares del género, manteniendo vivo el interés por el contenido de la fabulación, *Amaya* duplica con creces la extensión de las precedentes novelas de su autor, para forjar un ambicioso universo novelístico que acoge e integra atinadamente nuevos y valiosos componentes, de clara originalidad.

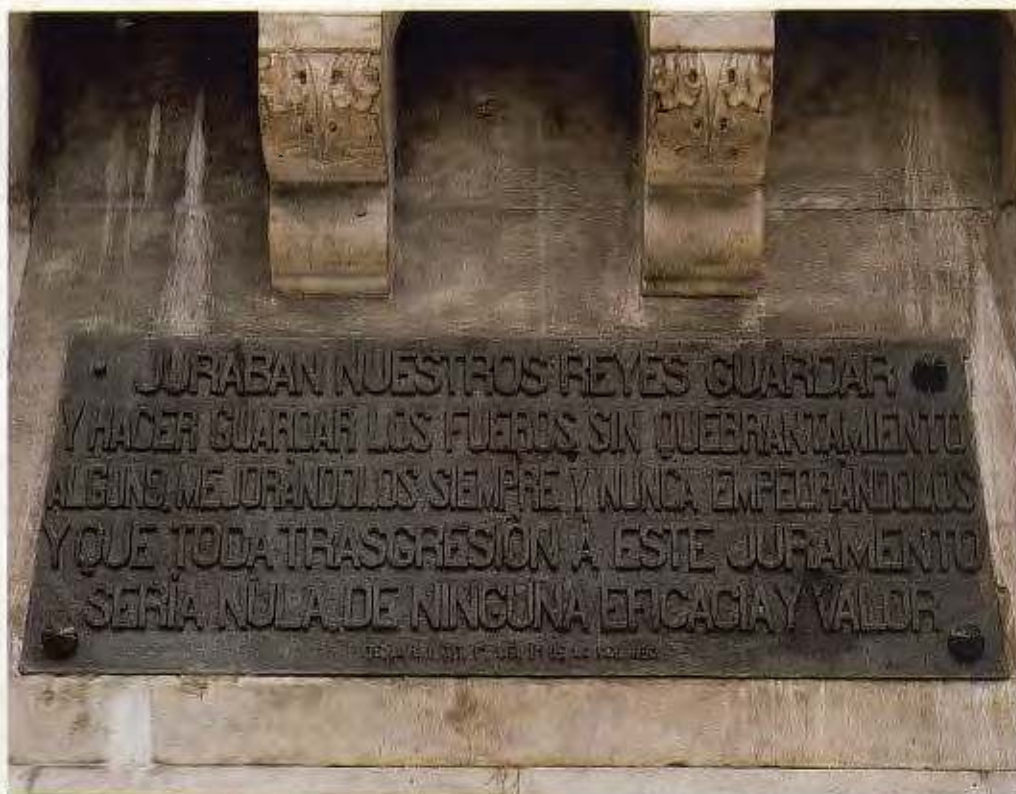
No resulta hacedero referir ni siquiera en forma esquemática el argumento, complicadísimo, de *Amaya*, rico en apasionantes episodios secundarios que confluyen hacia el principal para fundirse en estrecha unidad. Ni importa primordialmente destacar tales o cuales pasajes para mostrar la maestría narrativa o descriptiva del autor. El gran acierto de Navarro Villoslada radica en vincular la trama novelesca con grandes acontecimientos históricos: derrumbamiento del reino visigodo, precipitado por las traiciones; primer intento de los vascos por contar con un rey; invasión de España por los árabes.



Navarro Villoslada apenas se demora en diseñar grandes cuadros de historia que sirvan de escenario a la creación novelística forjada por él. Por el contrario, la propia fabulación, mediante la inserción progresiva de noticias reales, establece la ambientación histórica que la encuadra. Con este hábil recurso, sin menoscabar la condición ficticia del relato, consigue Navarro Villoslada transmitir una sensación vivaz de los acontecimientos, tal como los acusan los protagonistas.

Sacando el máximo partido posible a todos los recursos típicos de la novela histórica (apariciones de seres terroríficos, retorno de personajes dados por muertos, múltiples cambios de identificación en un mismo personaje, objetos portadores de secretos decisivos para toda una raza, etc.), Navarro Villoslada se muestra diestro forjador de situaciones límites, cuyas dificultades crecen, sin embargo, antes de obtener soluciones inesperadas, generadoras a su vez de nuevas peripecias.

El ritmo trepidante de la acción no convierte a los personajes en meros soportes de ella. En *Amaya* son muchos los que están bien individualizados, hay verdaderos caracteres, de dramática complejidad algunos. La novela gana así una nueva dimensión, al exponer conflictos morales más sobrecogedores que los acontecimientos aparatosos. Tal es el caso de Teodosio de Goñi, cuyo sincero empeño por cristianizar a los últimos vascos paganos amenaza con convertirse en medio de satisfacer su ambición de mando. El cumplimiento del deber lleva a García Jiménez a renunciar al amor de Amaya, luego recobrado; no recobrá su vida de estudio, obligado, contra su inclinación natural, a regir al pueblo vasco. Amaya, en cuya sangre se funden las dos razas hostiles, la vasca y la goda, heredera idealizada de las cualidades físicas y morales de ambas, padece el remordimiento de haber acarreado culpablemente serios peligros a los suyos. Pese a la variedad de divergencias personales, sociales y raciales patentizadas en la novela, en ningún momento incurre Navarro Villoslada en un maniqueísmo simplificador. La atención dispensada a la



creación de personajes es otra de las vías por las que *Amaya* supera la concepción estrecha del historicismo en la novela.

La característica recién expuesta no se opone a la preocupación por la exactitud histórica. En la novela tienen cabida verdaderas reconstrucciones arqueológicas, perceptibles en las descripciones de viviendas, indumentaria, alimentación, etc., justificadas incluso en notas a pie de página. Idéntica atención se presta a la geografía y topografía. Varios años antes de la composición de la novela, recorrió Navarro

Villoslada sus principales escenarios para tomar apuntes sobre su situación y características (se conservan los cuadernos empleados a tal efecto). Con la ayuda de un mapa adecuado es posible seguir hoy recorridos y caminos descritos en la obra o identificar menudos accidentes del terreno.

El medio natural sirve también como materia de recursos poéticos, que dotan a *Amaya* de otra dimensión más: el ornato paisajístico de la narración. La novela contiene muy bellas descripciones de riscos

bravíos y de gratos rincones, ante los cuales, sintiéndolos suyos, el novelista derrama «los puros afectos del corazón».

Un argumento apasionante, enriquecido por frecuentes y variadas peripecias fabulosas, desarrollado en un medio geográfico real, donde los personajes literarios actúan como verdaderos protagonistas de grandes sucesos históricos documentados. Así se podría formular, con brevedad, la magna creación novelística que Navarro Villoslada supo plasmar, de forma unitaria, en *Amaya*.

18. *Un aspecto del parque pamplonés de la Taconera, con la estela erigida en memoria de Juan Huarte de San Juan*



EL SIGLO XX

Vivimos en el siglo xx y se carece de la perspectiva necesaria para hacer historia. Sucesos, hechos, nombres, circunstancias, novedades, peripecias, anécdotas y episodios, estallan casi ininterrumpidamente por el firmamento de la vida cotidiana, de las revistas, periódicos y medios de comunicación, como fugaces, sorprendentes y llamativos fuegos artificiales. Todo afán por historiar nuestro siglo es vano intento. Si se quiere ser honrado, debe limitarse cualquier aspiración al campo de la simple y mera crónica.

La literatura, además, tiene una servidumbre añadida: sólo permanecen —esto es, sólo entran en la historia— los valores auténticos, los verdaderos maestros de la pluma que están en posesión del genio, y que aportan a la humanidad un mensaje vivo y nuevo. Cualquier época está repleta de escritores que quizás deslumbraron con los brillos del esplendor, pero que cayeron después silenciosamente en la nada de las cosas muertas o en el pozo del olvido. Nadie puede negar que el lanzamiento editorial o propagandístico de muchos autores de hoy, escritores que llenan el escaparate de las revistas, los periódicos, la radio, la televisión, los medios y círculos literarios, suele terminar con demasiada frecuencia en un montón de libros apilados que se ofrecen a precio de saldo por los tenderetes de las ferias librerías instaladas en calles y plazas de nuestras ciudades. Hemos asistido hasta aquí a un recorrido histórico de la literatura navarra, hecho con agudo sentido crítico, pero el siglo xx —necesariamente— reclama otro tratamiento. Ni puede hacerse historia ni, por respeto al lector, puede enfocarse con la óptica de relación nominal al uso y modo de «guía telefónica». Intentaremos hacer su crónica desde el prisma objetivo de las influencias que vienen modulando el movimiento literario, espigando algunas de las individualidades más significativas entre los escritores que no están con nosotros y que, por tanto, ya han dejado su quehacer totalmente terminado.

La literatura es nada menos que un brazo —y muy importante— de la historia, de la historia de las costumbres o de la historia de las ideas, por lo que resulta ser depositaria y reveladora de la individualidad expresada a través de las influencias que, en mayor o menor grado, convergen en todo escritor: la clase social, el origen territorial y el momento histórico. Por eso, la literatura navarra del siglo xx, como la de cualquier otro siglo, sigue paso a paso los avatares de la situación social, política y económica que se producen en el viejo reino.

La centuria se inicia con fidelidad a la línea tradicional investigadora y erudita. Su hilo transmisor es —quizás— la revista «Euskara», fundada en 1878 por Iturralde y Suit. Esta revista aglutinó en cierta manera a los innovadores navarros del movimiento radical iniciado en San Sebastián por Manterola, a través de otra revista que respondía al título de «Euskalerría». Juan Iturralde y Suit nació en Pamplona en 1840. Por causas que se desconocen marchó a Francia de pequeño, educándose en París. De regreso a España, se dedicó en Pamplona a cultivar sus innatas condiciones para la historia y la arqueología. En 1878 fundó la Asociación Euskara de Navarra y la revista «Euskara». Presidente de la Comisión de Monumentos de Navarra, y correspondiente de las Reales Academias de la Historia y de la de San Fernando, dedicó toda su vida a cultivar su vocación de erudito.

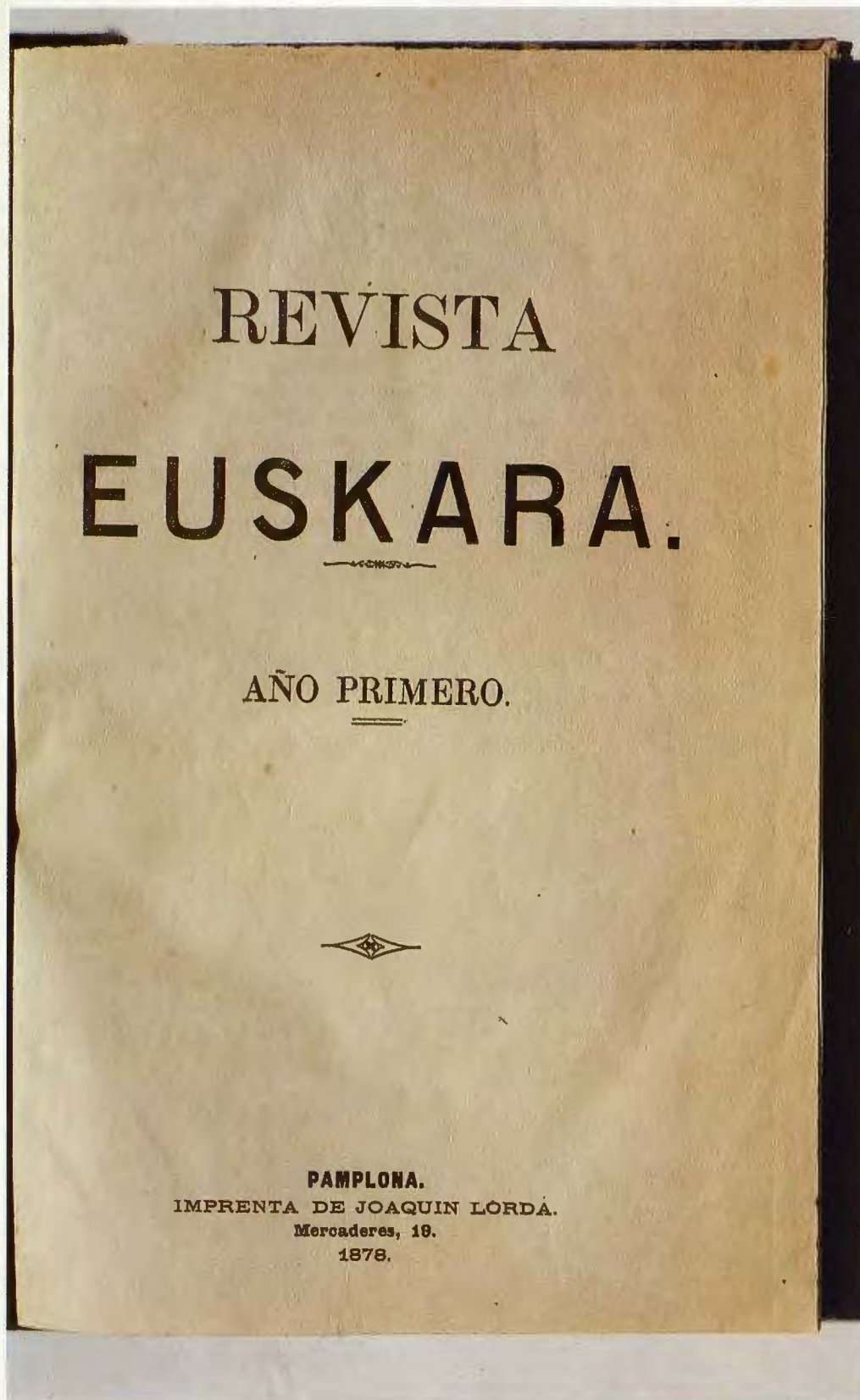
Influenciado por el empuje que se produce ante el cambio de fisonomía y rumbo del movimiento vasco, abrió el camino de una literatura narrativa de corte europeo que, desde la óptica navarrista, está envuelta por los aromas de un trasnochado y sereno romanticismo. Sus escritos (*Cuentos y leyendas, Tradiciones y descripciones eúskaras, Los castillos de Navarra en la Edad Media, Personajes históricos de Navarra, Una noche en Roncesvalles, Las grandes ruinas monásticas de Navarra*, etc.), son fragmentos de historia poética interpretados, que se desbordan en leyendas, cuentos, monografías, robustecidos por el calor de un corazón eminentemen-

te navarro que con abundante retórica ama lo que en su tierra hay de componente vasco. Murió en Barcelona el 17 de agosto de 1909.

Al final de la segunda guerra carlista, exactamente por la ley de 21 de julio de 1876, se despojó a los vascos de sus Fueros. Tal medida sacudió profundamente la conciencia del país y la consecuencia inmediata fue el despertar de un sentimiento más vivo respecto a la necesidad de conservar y cultivar sus peculiaridades, especialmente su lengua. Las miradas de los que con toda justicia pueden llamarse «vasconizados» se dirigieron por primera vez hacia la cuna vascona y alma del movimiento carlista, hacia Navarra. El movimiento literario que entre algunos navarros se produce con tales hechos no puede —no sabe o no quiere— eludir el incipiente trasfondo político. Nada tiene de extraño. Uno de los más fuertes condicionantes que por desgracia ha gravitado sobre numerosos escritores a lo largo de la historia de cualquier país es, precisamente, el contexto político en el que estuvieron inmersos. El gran patriarca de ese movimiento literario es el pamplonés Arturo Campión (1854 - 1937).

Criado en un ambiente de desahogada posición social y económica, acaparó en su época todos los mayores encomios que imaginarse pueda y es la encarnación viva de ese movimiento surgido en Navarra a caballo entre finales del siglo xix y principios del xx. El pensamiento que preside tal movimiento es evitar que pudiera producirse en esta tierra la decadencia y muerte del tipo y las esencias vascas. La idea central no es más que el convencimiento de que, si tal hecho ocurriera, el navarro quedaría disminuido en el propio ser de su origen, puesto que «lo vasco» es el alma y la substancia de Navarra, del antiguo reino vascón.

Campión comulga con todo eso y lo dice con un estilo, denso en algunas ocasiones, nunca farragoso, que en general resulta elegante, brioso, y con frecuencia florido y ameno. La meta de su quehacer literario la anuncia claramente a través del lema que ponía a muchos de sus trabajos: *Eus-*



kalerriaren alde («en pro de Euskalerría»). No es extraño, pues, que su producción literaria cayera en desenfoques subjetivos e interesados. A la altura de nuestros días llama la atención la clara intencionalidad preconcebida en la conclusión temática de sus obras porque acusa un fuerte paralelismo con las más recientes literaturas empeñadas o comprometidas, parciales o hechas al servicio de una idea, intencionadas y proselitistas.

Todo esto no debe interpretarse como minoración de su valía literaria. Campión es el máximo exponente del movimiento literario que nos ocupa y, hombre dotado de una capacidad intelectual de primer orden, supo brindar algunas obras ricas en contenido y escritas con ágil pluma.

Euskariana. Nabarra en su vida histórica, obra en diez volúmenes, intenta desentrañar los oscuros fondos de la vida histórica del viejo reino y viene a darse la mano con *Los orígenes del pueblo Euskaldun*, en dos tomos, donde junto a personalísimas teorías suyas aparecen las de un gran número de autores alemanes, ingleses, franceses e italianos. Ambas obras, junto con otras de tono menor que configuran el lote de su producción pretendidamente historicista, adolecen de concretas subjetividades en multitud de pasajes. Incluso llega a presentar alguna traducción de originales latinos premeditadamente adulterada.

Por eso, donde Campión se asienta con méritos indiscutibles en el campo de las letras, es en su producción creativa y a través del trabajo meramente literario. Buena muestra de ello es la novela *Blancos y negros*. Las situaciones imaginadas se describen aquí con un realismo impresionante y la psicología de los personajes está dibujada con mano maestra. Escrita en 1899, justo cuando el clarinazo vascón de identidad afirmativa resuena con fuerza, cala hondo el pasaje conmovedor de la muerte de Martinico. El chaval muere a consecuencia de la brutal paliza que le da su maestro, por el «delito» de hablar en vascuence. El maestro, precisamente, es un navarro.

Entre su producción literaria descuellan

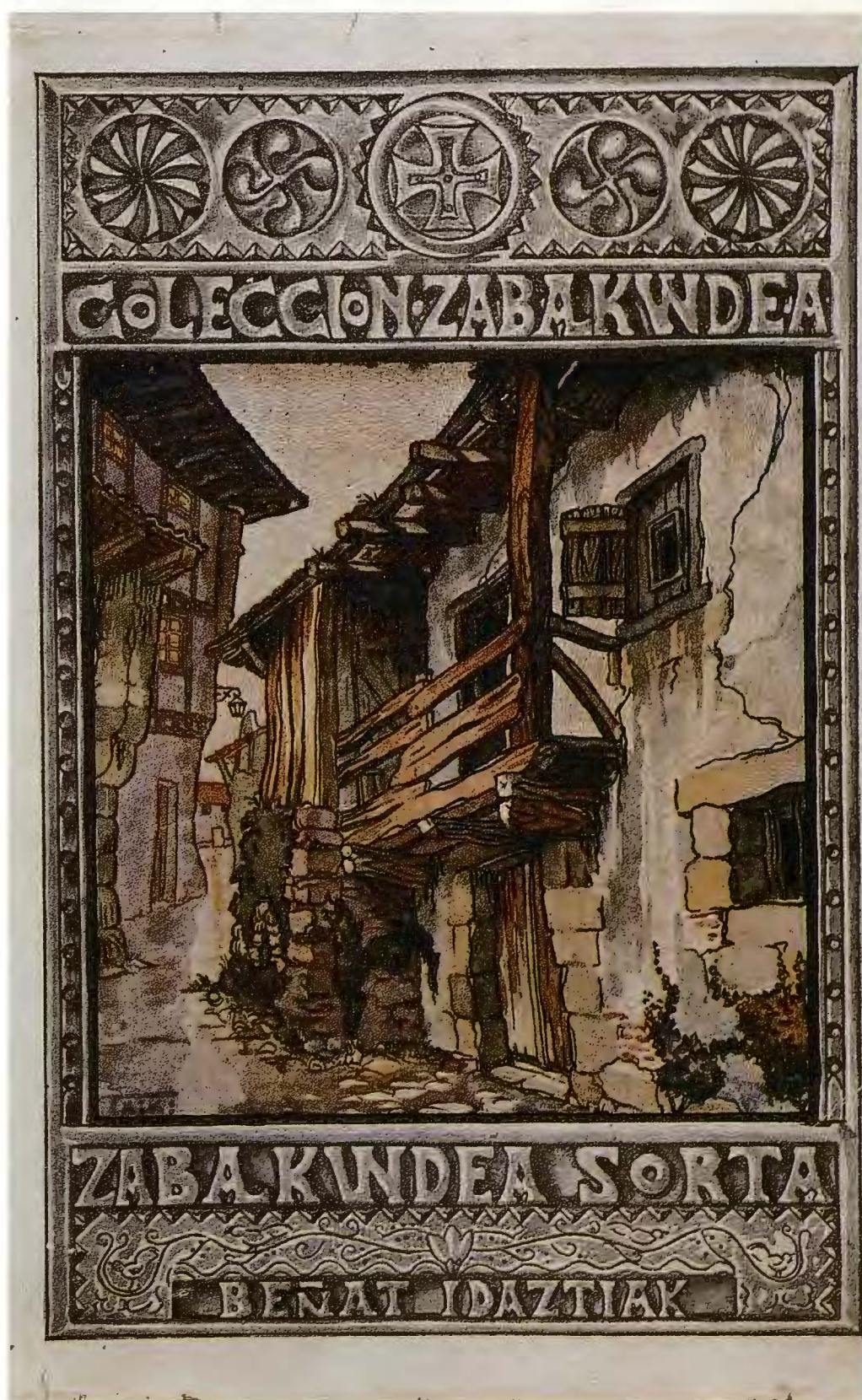
con luz propia las leyendas, alguna de las cuales (como *La leyenda de Aitor*) llegó a admitirse por el común de las gentes como auténtica historia. Es esta una muestra del «verismo» y la fuerza que desborda la pluma de Arturo Campión, aunque la mejor calidad de escritor hay que buscarla en títulos como *Pedro Mari* o, mejor aún, *El tamborilero de Erraondo*.

Todas las leyendas y narraciones responden a la idea directriz de su vida y no tienen otra razón de ser. Quizás, donde más claramente se aprecia la intencionalidad del escritor, es en *El tamborilero de Erraondo*. El protagonista es un tal Pedro Fermín (nombre compuesto que subliminalmente incluye el muy pamplonés —navarro— de Fermín), joven pastor que sabe tocar sonatas de su tierra con el chistu y el tamboril, y que se ve obligado a salir de su aldea cuando estalla la última guerra carlista en 1873.

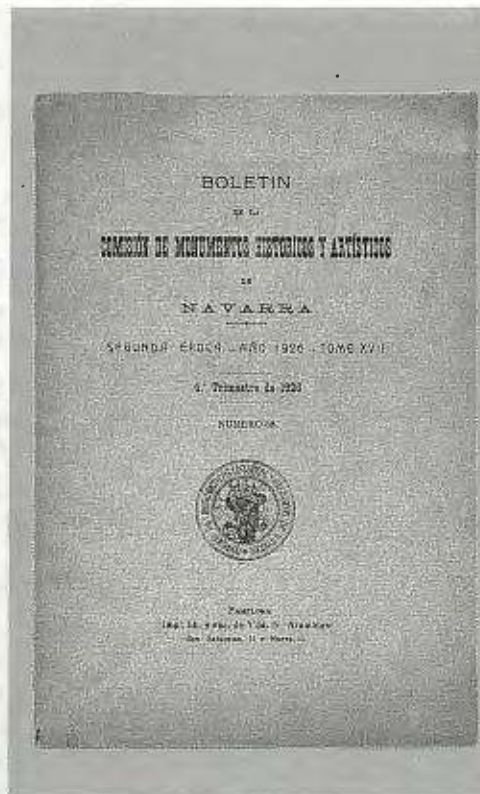
Emigra a Argentina y allí se pone al servicio de un granjero vasco, con lo que su corazón siente que sigue viviendo «casi en su país, casi entre los suyos». A los cincuenta años de exilio siente la llamada de su tierra y regresa a ella. Conforme se acerca a la aldea querida, se percata de la evolución habida no sólo en las gentes sino incluso en el paisaje. En su pueblo se habla ahora castellano, un castellano mal aprendido, bárbaro y salvaje. Pedro Fermín quiere obsequiar a las gentes con su dulce y conmovedora música vasca, pero ésta nada dice ya a aquellos hombres. Unos hombres que, a su vez, le sacan la guitarra y le tocan jotas. El pobre pastor, herida el alma, roto en mil pedazos el corazón, decide volver a América. Pero lo que más le apena —según confiesa el personaje— es que los habitantes de Erraondo no tienen ya la menor idea «de que aún ayer eran vascos».

Ciertamente, esta narración denuncia una verdad rotunda: la pérdida de la lengua vasca en determinadas zonas de Navarra. Sin embargo, no deja de ser chocante que esa denuncia, transformada en noble defensa, se haga precisamente en castellano y con magnífico estilo.

El «movimiento vasquista» de la literatura



21. Portada de un número (correspondiente al año 1926) del «Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos» de Navarra



22. Portada de la revista «Jerarquía» (1938)

navarra es fruto del enorme dilema que el siglo XX, heredándolo del anterior, trajo al vascuence: el distanciamiento cada vez mayor entre la lengua literaria y la vulgar. El vascuence literario clásico se formó en torno al triángulo Sara-Asquin-San Juan de Luz, Ciboure; es decir, que el vascuence literario se forjó principalmente en dialecto labortano. La progresiva aparición de textos escritos en otros dialectos vascos, junto con la preocupación por seguir con cierta rigidez los cánones dictados por los gramáticos (puristas del léxico), meromó considerablemente el «popularismo» de la literatura en vascuence. Incidió en esto también, y de manera importante, la aparición de lo que algunos tratadistas han dado en llamar «la escuela aranista» (o escuela de Sabino de Arana, fundador del partido nacionalista vasco). Vilasante la califica de corte purista-reformador y neologista a ultranza, añadiendo que terminó por poner el vascuence de espaldas al uso real de la lengua.

No obstante, la literatura navarra escrita en vascuence ha dado valores indiscutibles, como ha podido verse anteriormente. En el siglo XX debe añadirse a la nómina desde el argentino, hijo de padres vascos, Juan Etchepare (1877-1935), que vivió en Las Alduides y elevó el dialecto bajonavarro occidental al más alto nivel literario, hasta Ángel Irigaray, recientemente fallecido, cuya labor fue sólida e ingente.

Es esta una época en la que un abundante número de intelectuales navarros vuelcan su quehacer en el «Boletín de la Comisión de Monumentos», publicación auspiciada por la Diputación Foral de Navarra y centrada en labores históricas, arqueológicas e investigadoras. La labor cultural que realizó es importante, pero los frutos fueron apreciados casi únicamente por una minoría selecta que sintonizaba a la perfección con la línea erudita clásica. Las únicas chispas de cierta amenidad curiosa son las que proporcionó la asidua colaboración del grupo decantado hacia el tema vasco. En perfecta convivencia intelectual con la generación del 98, existen paralelamente otros escritores marcados por característi-

cas de europeísmo, confianza en la ciencia y creencia de que el ensayo es el vehículo idóneo para elevar el nivel cultural del pueblo. Esta vocación por el ensayo es el punto de contacto que une la proyección global de un movimiento y otro.

Discurriendo así por el cauce de la mayor naturalidad, y al hilo de la guerra civil española, se destapa un movimiento literario más coherente que enlaza directamente con el «novecentismo». Auspicia esta conexión el hecho de que algunos de sus impulsores y más sólidos cultivadores (como, por ejemplo, Eugenio D'Ors) recalcan en Pamplona con ocasión de los avatares que proporciona la guerra de 1936. Este movimiento se asienta en torno a una revista fundada al amparo del diario falangista «Arriba España», llamada «Jerarquía».

«Jerarquía», subtitulada «la revista negra de la Falange», tuvo muy corta vida (unos cuatro o cinco números), pero suficiente para hacer la labor de amalgamar los valores literarios que vinieron de fuera de Navarra con los de aquí. Fundada por el presbítero Fermín Yzardiaga Lorca (llamado popularmente «el cura azul»), hombre dotado con unas muy relevantes facultades para la oratoria y el ensayo, resultó ser el vehículo del movimiento «novecentista» navarro. La situación sociopolítica de la nación, el credo de «fe imperial» y el intelectualismo que trascendía de los nuevos aires que emanaban del pujante ideario falangista, fueron un buen caldo de cultivo para el «novecentismo navarro».

Ángel María Pascual (1912-1947) es, sin género de duda, el genuino representante de este movimiento literario. Escritor de extraordinarias dotes, poseedor de una finura y una sensibilidad poco comunes, cultivó magistralmente un estilo llano y sencillo, pero tremendamente sugestivo y eficaz. Su prosa es de excelente factura, destacando el conjunto de *Glosas a la ciudad* (¿se quiere un marbete más novecentista?), labor periodística que alcanza altos niveles literarios y que constituyó uno de sus más redondos logros.

Sin embargo, el más vivo espíritu del «no-

vecentismo» aparece con vigor en sus *Cartas de Cosmosia*, publicadas con notable éxito en el semanario nacional «El Español». El enfoque cuasi-lírico, exacto, medido, objetivo e intelectual con que se adornan, denuncia la íntima y personalísima faceta poética, que también cultivó con éxito. *Capital de tercer orden*, conjunto de poesías dedicadas a Pamplona, son exponente de un verbo ya clásico en nuestra época contemporánea.

Pascual, con la espontaneidad de sus valores estéticos, trazó nuevos cauces en la literatura navarra y apuntó las evoluciones venideras que nacen de las propias reflexiones. Esto, en cierta medida, es revolucionario porque vino a romper de una vez por todas con la pesada erudición tradicional de nuestras letras. En Pascual se cumple sobradamente la tesis de que sólo la originalidad y la profundidad de pensamiento caracterizan a un gran autor porque ambas, tarde o temprano, cristalizan en una naturalidad y una sinceridad que, de una forma u otra, calman esa sed que el hombre tiene de lo absoluto.

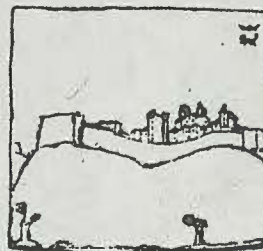
Otras obras relevantes de Ángel María Pascual, son: *Amadís*, *San Jorge*, *Catilina*, *Tritonel* y la traducción —magistral traducción— de la obra *De Monarchia*, de Dante.

Este nuevo latido de la literatura navarra tiene, de alguna manera, algunos ligeros puntos de contacto con los movimientos literarios que triunfaron por Europa después de 1919. Movimientos de «rebelión», nacidos al paio de la inestabilidad mundial existente, que cuando llegaron a España ocultaron el carácter subversivo que los impulsaba hasta hacerse patentes años más tarde, al ser espoleados por otras causas más acuciantes y, en cierto sentido, menos nobles. No obstante, en nuestra literatura se anuncia ya un sentimiento de renovación que terminará por querer transformar lo sagrado, lo maravilloso, lo que —en suma— atormenta siempre a la humanidad.

Los flecos de tal realidad se hacen patentes en un ansia de revisión que aboca en una serie de escritores que, por el momento, cultivan únicamente la banalidad temá-

ANGEL MARÍA PASCUAL

GLOSAS A
LA CIUDAD



EDICION PATROCINADA POR EL
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA



MOREA

tica. Frente a ellos, en clara reacción, se mantiene vivo el espíritu de quienes, también amargada el alma, se resisten a caer en tales extremismos.

Probablemente el genuino representante de ese espíritu reaccionario es el novelista Félix Urabayen (1884-1943), hoy injustamente olvidado. Nacido en Ulzurrun y muerto en Madrid, la ciudad de la que se enamoró y que le brindó abundante inspiración para sus escritos fue Toledo, donde ejerció el profesorado en la Escuela Normal.

Su obra es recia, rica en descripciones, construida desde un íntimo y desconcertante inconformismo. Hombre de gran personalidad, huyó del lirismo a ultranza y centró su quehacer en el logro de unidades temáticas que procuró presentar al lector con la mayor solidez posible.

La crítica sitúa a Urabayen unas veces junto a los epígonos del 98 y otras al lado de los costumbristas. Quienes optan por lo primero, se basan en su temática castellana; quienes lo hacen por lo segundo, fijan la atención en su narración de corte realista (no exenta de cierta ironía), enmarcada por visiones localistas de la ciudad y del campo. No hay duda de que la obra de Félix Urabayen, si a temática nos referimos, tiene dos vertientes claramente diferenciadas: la castellana (Toledo), representada por títulos como *Toledo: piedad*, *Toledo la despojada*, y la más genuinamente navarra, cuyo punto culminante se centra en títulos como *Bajo los robles navarros* y *Centauros del Pirineo*. Pero esta división, que más de un tratadista realiza con demasiada facilidad, olvida un grupo de narraciones muy importantes que es imposible encasillar en una u otra vertiente. Nos referimos, por ejemplo, a *Vidas difícilmente ejemplares*, donde con soltura y gracia (acompañadas de la acidez característica en el escritor) pone en entredicho un género clásico a través de historias amenas.

Más allá de nuestras fronteras, el mundo de la literatura asiste a la huida sistemática de los falsos valores, de la moral de conveniencia, de las actitudes ambiguas, de las «máscaras» con las que el ser humano

se ha adornado para escapar del sentimiento trágico que las dos grandes guerras y las otras dos de entremedias (China y España) han ido dejando como herencia. Esto se traduce en un sentimiento de sombrío desasosiego teñido de una cierta serena confianza. La literatura, fiel notario de la humanidad, recoge el hecho de que el hombre comienza a situarse ante el mundo o ante Dios empapándose de «elementos sociales» o de «elementos religiosos de nuevo cuño».

Un navarro, de Lodosa, es el genuino representante universal de una poesía religiosa de nueva factura que pregona un sólido posicionamiento. Se trata del jesuita Ángel Martínez Baigorri (1899-1971), que trae con sus versos un frescor y una fuerza inesperados, y a quien la crítica americana ha consagrado como «el mejor poeta sagrado de habla castellana», aplicándole el apelativo «árbol de fuego» por la impronta ardiente que caracteriza sus versos.

El enfoque que Ángel Martínez da a toda su obra, así como la propia concepción de la misma, son teocéntricos. El sentido religioso que la informa es tan hondo que no necesita —lo evita— moralizar ni predicar. La poesía de este lodosano rebasa los límites de lo íntimo, de lo social y hasta de lo internacional humano, por una dilatación personalísima que la inserta en inmensidades cósmicas.

El poema *Río hasta el fin*, considerado como «poema nacional de Nicaragua», es la obra de capital importancia. Describiendo paso a paso el largo recorrido del río San Juan de Nicaragua (puntos geográficos y episodios que se suceden a lo largo del itinerario), ofrece una visión total cristocéntrica del mundo y del hombre como nacidos de Dios y destinados a Él, dentro de la corriente de la vida fluvial del río. Uno de sus mejores críticos, el también jesuita Juan Bautista Bertrán, resume que «el poema va centrado en la Palabra y está invadido por una presencia-ausente, concluyéndose que la vida del hombre habita dentro de esa Presencia que es la Palabra como actividad creadora».

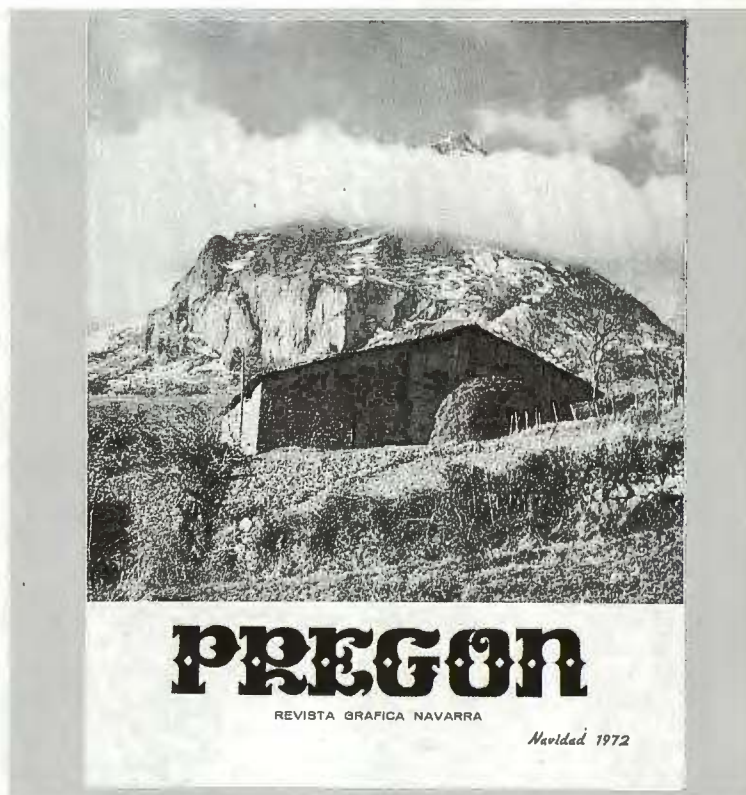
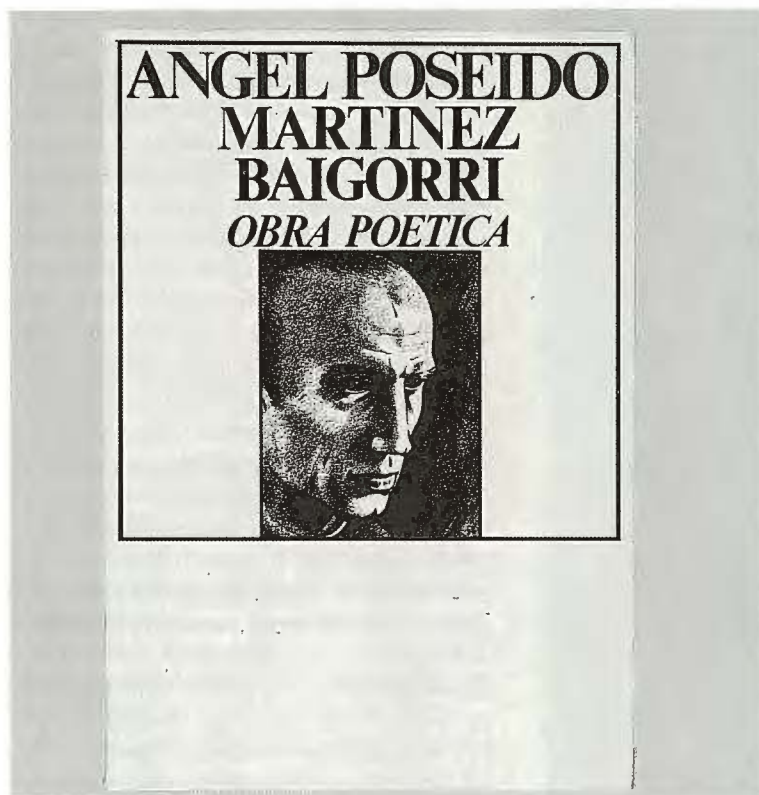
Ángel Martínez es un auténtico poeta-

creador. Continuamente está forjando nuevos conceptos. No es poeta que se conmueva por un solo objeto o idea, pensamiento o presencia. Es poeta que vibra siempre ante un conjunto, ante una plenitud. Las metáforas que emplea jamás podrá decirse de ellas que son palabras bonitas. Son auténticas metáforas literarias que corresponden a esa verdad del escritor que, al igual que un químico, tiene que inventar nuevas palabras, nuevos conceptos, para bautizar los elementos que descubre.

El conjunto de su producción (unos dieciséis libros poéticos) fue agrupada bajo el título *Desde el tiempo del hombre* por Emilio del Río, también jesuita, poeta y profesor de Literatura en el Colegio de Granada, de Nicaragua. Entre estos libros destaca el poema *Cumbre de la memoria*, galardonado con el Gran Premio de Cultura Hispánica y merecedor de encendidos elogios por parte de Paul Claudel.

En la misma línea de posicionamiento está Zacarías Zuza Brun, nacido en Irurozqui (Urraul Alto) el 9 de diciembre de 1896. Estudió la carrera sacerdotal en los Seminarios de Vitoria y de Burgos, ordenándose en Pamplona el 23 de noviembre de 1919.

Tras un breve ejercicio del ministerio en Navarra (parroquias de Zabalza y de Adoáin), y ejercer en Pamplona como capellán castrense, marchó a Argentina. Su primer destino fue en Tandil, como coadjutor en el grupo misionero, pasando después a Lobos, Magdalena, Marcos Paz, San Pedro y Bahía Blanca, donde murió el 17 de agosto de 1971, tras ejercer como canónigo y arcediano en la Catedral, y como profesor de Literatura en el Seminario y en la Universidad de Bahía Blanca. Tras irrumpir en el mundo de las letras con un libro de poesías titulado *Auras* (Tandil, 1917), alcanzó renombre con *Rutas azules* (San Pedro, 1942), donde la fuerza de sus versos sorprendió a la crítica argentina. En 1949, buscando un hilo de conexión con su tierra natal, comenzó a colaborar en la revista «Pregón» (de la que luego hablaremos) asiduamente hasta 1971 y coincidiendo con otro éxito edito-



rial titulado *Poemas del Buen Amor* (Bilbao, 1949). Su última publicación fue *Sendas Blancas* (Bahía Blanca, 1971) y no legó más que una obra en prosa, titulada *Hacia la cumbre o la Gran Señora* (Magdalena, 1931).

Zacarías Zuza, junto con Ángel Martínez y Ángel Gaztelu, formó parte del trío de sacerdotes emigrados a Hispanoamérica que están considerados como la cima de la poesía religiosa de nuevo cuño. El catedrático Miguel D'ors, profesor de Literatura en la Universidad de Granada, es quien más profundamente ha estudiado la obra de Zacarías Zuza Brun, remarcando el alto relieve que este poeta apenas conocido en su tierra tiene.

Resumiendo: ante quienes se empapan de «elementos sociales», unos poetas navarros oponen, a escala universal, el convencimiento de que sólo el cristianismo, por su sentido profundo del sufrimiento y del amor universal, puede salvar del hundimiento por la materia.

La serena confianza que pugna por circu-

lar en Europa, conecta de alguna manera con los más íntimos sentimientos de una minoría que va viéndose desbordada por el empuje de una angustia construida sobre la realidad de una paz armada. En Francia, por ejemplo, aún se mantiene una tendencia que busca por todos los medios la verdadera grandeza. Entre ese grupo —muy reducido, ciertamente— encontramos a una tafallesa que vivió en París tras abandonar su vida artística en el teatro para entregarse de lleno al cultivo de las letras.

María del Villar Berruezo (1888-1976) recibió los más encendidos elogios de la crítica francesa, mereciendo de Montherlant el siguiente: «He aquí lo que es la verdadera poesía. La Poesía que aflora del corazón y de las mismas entrañas». Pródiga en felices y bien adornadas imágenes, supo mezclar con equilibrio insuperable la realidad y la fantasía, logrando un todo armónico y completo.

Entre el poderío hondo de Ángel Martínez y Zacarías Zuza, y el sencillo intimis-

mo de María del Villar Berruezo, la crónica literaria de Navarra nos pone de manifiesto que, en este siglo XX, sí es cierta la ruptura con la línea de erudición pasada ante los eventos que se suceden a partir de la primera mitad del siglo.

En efecto, el movimiento literario más importante de Navarra aparece allá por los años 40 y 50. Una revista, «Arga», es el preludio que anuncia la aparición de la que, con el tiempo, llegó a ser la revista más importante de nuestra tierra: «Pregón».

«Pregón» tuvo tal peso específico que, durante más de treinta años de permanencia, aglutinó en su entrañable «peña literaria» lo más granado de los escritores navarros y llegó a ser objeto de estudio en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Navarra, a través de una tesis de fin de carrera.

Creada e impulsada esta peña y su revista por José María Iribarren, Ignacio Baleztena y Faustino Corella, fue plataforma de lanzamiento de todos aquellos escritores

que pusieron su pluma al servicio de las letras, el arte, la historia, el folklore, las costumbres y la poesía. Ramón García Domínguez escribió que «en "Pregón" hay mil estilos, pues mil son los que escriben y mil los temas tratados. Y sin embargo, el lector asiduo ha tenido que notar, sin acaso saber el cómo y el por qué, un algo común, un matiz, un sello peculiar [...]. Opino que hay también un no sé qué estilístico, aparte ya del mundo de las ideas, que discurre a través de párrafos y versos de "Pregón", y que es una constante». Lo que García Domínguez detecta con certera agudeza es el hecho de que todo el movimiento literario que se concentró en esa revista es el exponente de la consolidación que la ruptura con la línea erudita tradicional se había ya provocado. De aquí que esa «constante estilística» denunciada no sea más que el triunfo de la sencillez, la llaneza, la ausencia en los escritos de pesadas tesis, alambiques y retorcimientos. Algún otro tratadista se ha atrevido a denominar ya «escuela de "PREGÓN"» al más notable conjunto de escritores que en ella colaboraron asiduamente, y esa «escuela» fue la que lanzó la literatura navarra a irrumpir en el concierto de las letras con un fresco aire de modernidad, quehacer directo y proyección a nivel de «andar por la calle», consiguiendo —por fin— que los escritores navarros cayeran en la cuenta de que en la calle hay mil cosas hermosas cabe a otras mil prosaicas. De todas formas, no todo el mérito reside en «Pregón». Sus promotores y los que con ellos iniciaron en 1943 la singladura, eran escritores ya reconocidos algunos de ellos en el ámbito nacional. Desde la tribuna de la revista, y la no menos importante de la «peña literaria», abrieron un nuevo camino llevando a las letras, al arte, al folklore y a la historia, un sedimento de realismo-poético que oscila entre la estilización cervantina y el freno a la deformación de Gómez de la Serna. Escritores, en suma, que supieron marcar indeleblemente en sus trabajos una impronta de dulzura y picardía, ternura y esperpento, lirismo y tipismo, muy difícilmente superables.



Estos escritores conforman por sí mismos un magnífico escaparate del curso que las letras recorrieron por el espectro de la vida literaria en España. Encontramos entre ellos las tendencias que durante la contienda civil, recién terminada, habían estado más cercanas a lo que iba a prevalecer, aunque aquí con sensibles diferencias en sus diversos orígenes y en sus posteriores evoluciones. Se percibe con claridad la creciente independencia frente a tales raíces y sus compromisos iniciales, independencia que a distancia era alentada —en cierta manera— por el ambiente «liberalizador» que se centró en torno a la primera época de la revista «Escorial», fundada por Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo, o por el movimiento creador de una juventud que abandonaba poco a poco el tradicional costumbrismo para entrar de lleno en otras líneas de vanguardia.

Esta literatura de transfiguración adquirió peso específico a partir de la década de los 50, oscilando entre el surrealismo y una tradición romántica que se expresaba con una curiosa mezcla de realidad y sueño.

Al frente de los novelistas contemporáneos navarros, y unido al círculo del «grupo pregonero» durante la primera época, por derecho propio y bien cimentada reputación, hay que colocar a Manuel Iribarren (1902-1973). Su obra denuncia una independencia técnica acusada y para nosotros tiene la virtud de no estar sujeta a ninguna moda fugaz. La más reputada crítica, que lo consideró uno de los primeros en la novelística nacional, llegó a llamarle «francotirador de las letras españolas». Su estilo es personalísimo y bien dotado de recursos, y su prosa es vigorosa, fuerte, sin concesiones, sabiendo ambientar con ella certeramente los temas tratados.

Iribarren dibuja con exactitud milimétrica el perfil psicológico de los personajes y el entorno en el que arroja sus producciones no está exento de gracia y de cierto aliento poético. Esto se debe a que, con visión incisiva y detallada, supo empaparse bien del paisaje. Tan es así, que no resulta osadía alguna decir que el novelista nunca inventó un paisaje, sino que lo describió con mano maestra, remarcando

aquellos detalles que interesaban a su propósito, a la vez que los adornaba de esa fantasía que solamente los grandes escritores saben dosificar para no alterar la realidad del marco elegido.

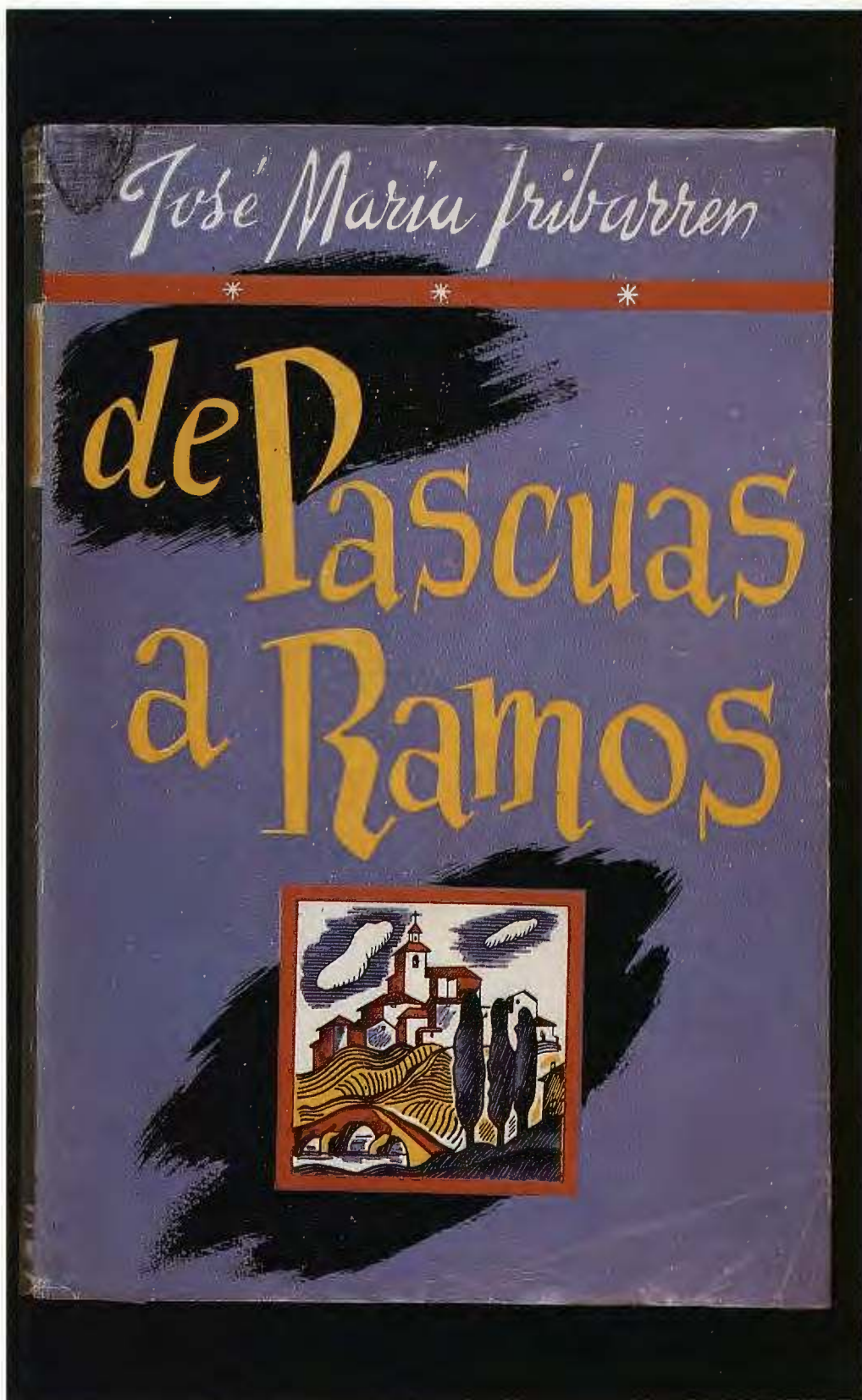
Los escenarios de sus novelas son casi siempre auténticos y los personajes se hacen en seguida amigos del lector. Tal es la carga y fuerza de humanidad que tienen, tal la fina observación que sabe llevar con galanura a sus páginas el reflejo de una realidad que ofrece tamizada sabiamente a través del pensamiento.

Irrumpió en el campo de la novela con *Retorno*, haciendo exclamar a Melchor Fernández Almagro: «Esta novela de Manuel Iribarren señala la vuelta de la novela española hacia el realismo tradicional». Pero, sin género de duda, los logros más redondos del autor están en los títulos *Son hombre*, *El tributo de los días* y *Las paredes ven*, novela ésta de madurez y plenitud.

Hizo también algunas incursiones por el teatro (con escaso éxito) y legó dos libros de ensayo altamente notables: *Los grandes hombres ante la muerte* y *Pequeños hombres ante la vida*.

De la mano con él, sin que les uniera ningún tipo de parentesco, y en la cúspide de las letras navarras del siglo XX, está José María Iribarren (1906-1971), escritor costumbrista y erudito.

La faceta de escritor costumbrista es la que le granjeó mayor fama entre las gentes (*Navarrerías*, *Retablo de curiosidades*, *Batiburillo navarro*, *De Pascuas a Ramos*, etc.). Su costumbrismo, expresado con elegante, cuidada y artística prosa, tiene como valor central un humor zumbón —ribero— que con acierto indiscutible ha definido magistralmente Francisco Ynduráin anotando que Iribarren hace que el lector «no se ría de» sino que «se ría con». Este hombre, que elevó la Anécdota a Categoría (en frase del maestro Eugenio D'Ors), tuvo el secreto de la amenidad. Fue ameno en todo lo que escribió y fragmentos de sus escritos han pasado ya a las antologías literarias. Ynduráin, crítico de excepción de la obra de José María Iribarren, ha observado sabiamente que es



un autor «que nos convierte en evidencia lo que sólo fuera confusa e inconcreta vivida» para nosotros, trayéndonos «al primer plano de la conciencia lo que estaba latente entre nuestras vivencias».

La prosa de José María Iribarren es una prosa laboriosamente trabajada, pulida, cuidada al máximo (los originales que entregaba a la imprenta, con mil y mil correcciones, daban siempre en el clavo del vocablo exacto y en la cadencia justa de cada frase), que se ofrece chispeante, sin apresto aparente, con un fondo brutalmente sincero y a veces no exenta de cierta poesía. Fue un enamorado ferviente del idioma castellano, de sus reglas y de sus misterios; de ahí su esfuerzo permanente por la forma y el léxico, seleccionando con magisterio innegable los términos más precisos y expresivos de entre su insondable acervo de voces, giros y modismos. La mejor muestra de su amor por el idioma es el *Vocabulario navarro* y, en otra dimensión, su no menos celebrado *El por qué de los dichos*.

Como vivió de lleno en el campo del costumbrismo, practicó abundantemente la investigación y ello le permitió entrar continuamente y con profundidad en el campo de la historia. Ahora bien, precisamente por eso puede opinarse que los escarceos de José María Iribarren por la historia surgieron «de rebote», paralelamente a su dedicación netamente literaria (*Espoz y Mina, el guerrillero*; *Espoz y Mina, el liberal*). No obstante, el estilo de José María hizo que sus publicaciones de tono histórico rompieran con el tradicional de Navarra para estos temas. Leer historia de la mano de José María Iribarren es entrar en otra dimensión, una dimensión que logra hacer sumamente atractivo lo que se lee. He aquí un ejemplo:

«El primer día de julio —todavía sin curar de su balazo— Espoz tuvo que salir a campaña. Un asunto, del mayor interés para él, requería su presencia en la división. »Se trataba de una nueva remesa de municiones que los ingleses le habían desembarcado en un puerto de la costa vasca —en Deva— y que le urgía introducir en Navarra.



»Para ello comisionó al oficial don Agustín Apezteguía (natural de Zubieta), ordenándole encaminarse a Deva y requisar en los pueblos del tránsito cuantas caballerías y acémilas pudiera reunir, a fin de transportar el cargamento.

»Tras indicar al comisionado la ruta que debía seguir, tanto a la ida como a la vuelta, el mariscal montó a caballo y, al frente de sus batallones 1.º, 2.º y 5.º y de la caballería, se dirigió desde Páriz a Vitoria, único punto de donde pudiera salir tropa enemiga para interceptar las municiones que debían recogerse.

»El 4, al mediodía, situó a sus tropas en los alrededores de la capital alavesa, a media legua de sus murallas. Desde un monte que domina la aldea de Castillo se hizo cargo del terreno y ordenó a sus jinetes que ocupasen los pueblos de Mendiola y Gardélegui. En esta última localidad nuestros lanceros hicieron huir hasta Arechaqueta a 300 jinetes enemigos.

»Aquel despliegue de fuerzas era el guante de desafío lanzado osadamente sobre la

guarnición vitoriana, al que ésta hubo de responder de la manera más angustiosa y aturrullada (*Espoz y Mina, el guerrillero*). Debe reconocerse que José María Iribarren «hizo escuela». Fue maestro de muchos escritores navarros de hoy. La agilidad que se observa en bastantes de esos jóvenes escritores, incluso el nuevo estilo que hoy rezuman las letras navarras, tienen —directa o indirectamente— la influencia decisiva de lo que no dudamos en llamar «escuela iribarrenesca». Una escuela que, puestos a definirla, presenta como facetas peculiares: estilo ágil, concreto, cuidado y documental, que busca dejar testimonio en la información.

Iribarren fue Vocal de Navarra del Consejo Superior de Investigaciones, Miembro Fundador de la Institución «Príncipe de Viana». Miembro de Honor de la «Institución Fernando el Católico» de Zaragoza y de la Academia del Folklore de Tucumán (Argentina), y Académico Correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española, de la Real Academia de la Historia y de la Academia de la Lengua Vasca.

Paralelamente al movimiento literario que encarna la peña y revista «Pregón» (donde también dejaron su bien hacer y mejor escribir autores como Ignacio Baleztena, José María Iraburu Mathieu, Gabriel de Biurrun, José Cabezudo Astrain, Pedro García Merino, Eugenio Salamero, etc.), un más reducido grupo de escritores, que por periodistas tuvieron la pluma como auténtica profesión, saltaron también al campo de la literatura desde la atalaya de la prensa diaria. Es el caso de Raimundo García («Amezitia») o de Cándido Testaut («Arako»), cuyos *Dialogando* suponen uno de los más claros manantiales de palabras, modismos y expresiones coloquiales, típicos de la cuenca de Pamplona.

Entre estos periodistas-escritores, la figura señera es Eladio Esparza (1888-1961). Su periodismo fue un periodismo de altura, cimentado en una gran formación humanística, brillante por el fino estilo literario, valiente y audaz, ágil y fluido. La obra que consagró a Esparza en el panorama novelístico español fue *Nere*, a la

que debe añadirse la bellísima y evocadora colección de cuentos de amor que publicó bajo el título *De cuando éramos novios*.

Hay un denominador común que une a los grupos literarios de Navarra durante la década de los 50 y la de los 60: el ansia por cimentar una normalidad y la reflexiva reivindicación del derecho a expresarse libremente. En esto, la coincidencia con el pulso nacional de la literatura española es absoluta.

A finales de los 60 comienza a vislumbrarse un soterrado tono de áspera protesta matizada con una casi etérea pasión por lo inactual. Nada hay en ello de negativo. Es, únicamente, el anuncio de una nueva generación que vuelve a tomar los temas tratados anteriormente... pero expresándolos con palabras nuevas, con estilo más actual y sin mermarles ni un ápice el eterno problema que en sí mismos encierran. La década de los 70 protagoniza la mayor eclosión de escritores que jamás ha tenido Navarra y viene a coincidir con el declive que el movimiento encarnado en «Pregón» padece. Un numeroso grupo de poetas se reúne junto a otra revista que ellos sacan adelante. La revista es «Río Arga» (no confundirla con la titulada simplemente «Arga», que fue precursora de «Pregón») y nace con esa fuerza propia de una ju-

ventud que, como siempre, quiere «romper viejos moldes». Formales refinamientos, habilidad en matices insinuantes, preocupación por las realidades de cada día, elocuentes silencios y oblicuas alusiones hijas de un mal disimulado dogmatismo, son el bagaje con el que ahora se intenta la aproximación a realidades concretas.

Toma carta de naturaleza una moderna generación de hombres «que no conocieron la guerra», sensibles a la «protesta social», discrepantes, apóstoles de una lírica individualista (que no intimista), que carga el acento en la crítica que se corresponde linealmente con «una toma de conciencia» que terminará por demarrar en factores demasiado generalizadores en detrimento de lo auténticamente personal. En algunos casos concretos esa «conciencia social» (teñida de fuertes acentos políticos) llega a producir obras blasfemas en el campo de la narrativa y tiende a favorecer un caos de espíritu a través del buscado rompimiento de los pensamientos y el sistemático trabajo por sabotear la lengua.

Vuelve a resurgir, con mayor intensidad y violencia que al inicio de la centuria, el afán por la problemática vasca de Navarra. Pero, si a comienzos del siglo xx ese afán pudo resumirse bajo el lema *Euskalerriren alde*, pronunciado con mayor o me-

nor fidelidad a una línea erudita, ahora se muestra cargado con un fuerte peso político y de conveniencia, que, en extraña simbiosis con la cultura, pretende presentarse como «exigencia de una conciencia social» que, por otra parte, no oculta su excesivo tono generalista.

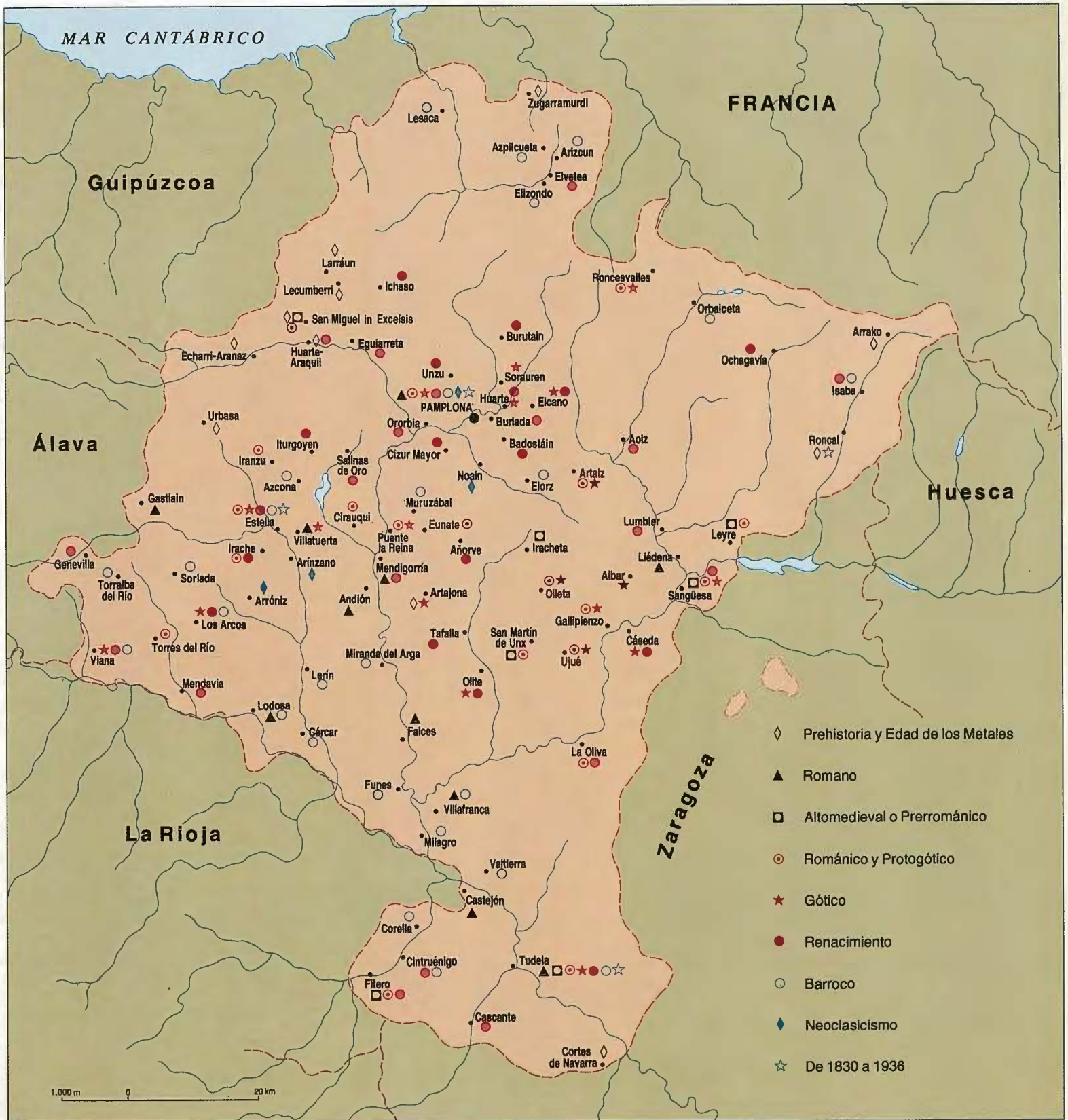
La literatura navarra de este fin de siglo presenta el valor de aceptación que siempre ha movido a gran parte del público y que no es otro que el valor de propaganda de lo nuevo. Si un gusto nuevo se impone —dice Schücking— es preciso admitir que posee valores internos y que, en efecto, se eleva inconscientemente desde lo más hondo del alma popular. Ahora bien, ese mismo autor replica a renglón seguido que no es posible identificar sin más a un determinado grupo con el conjunto del pueblo, y que no es posible considerar su modo de sentir como propio del «alma popular».

La andadura actual de las letras navarras se sustenta en una prometedora realidad: hay mucho de juventud, una juventud que con apasionamiento niega la evidencia de que la transformación de las cosas sólo es posible al dictado de la ley natural. Habrá que esperar a que estas letras muestren su incapacidad de participar en las transformaciones. Será la señal inequívoca de que han madurado convenientemente.

ARTE

José Rogelio Buendía

*Catedrático de Historia del Arte
de la Universidad Autónoma de Madrid*





1. Tapas de plata dorada de un Evangeliario.
Catedral de Pamplona





LAS CULTURAS PREHISTÓRICAS Y LA EDAD DEL BRONCE

Hasta la actualidad no se ha comenzado a valorar el arte prehistórico navarro. Las prospecciones y análisis realizados especialmente por los investigadores Barandiarán y Santesteban han hecho posible que el arte del norte de Navarra en las épocas de la prehistoria sea, en gran parte, conocido y estudiado con un criterio científico. Por la situación de los hallazgos, geográficamente se podría considerar que éstos debían depender del arte franco-canábico. Sin embargo, el retraso cronológico de la mayor parte de sus manifestaciones artísticas hace que el arte parietal vasco-navarro deba situarse en un apartado independiente.

Después del descubrimiento de la legendaria cueva de Zugarramundi, una serie de excavaciones efectuadas metodológicamente han hecho surgir el Paleolítico navarro. Uno de los más importantes yacimientos, bajo el punto de vista arqueológico, es el de Olazagutia, donde se han localizado importantes muestras de las industrias líticas. En los alrededores de Lumbier y en la sierra de Alaiz han aparecido ya de épocas más tardías hachas de piedra pulimentadas, con ejemplares excelentes, pero son las cuevas enriquecidas con pinturas las que destacaremos ya que son las únicas manifestaciones de carácter puramente artístico, aparte de algunos grabados sobre paredes o plaquetas. En Alguerdi (Urdax) y en Berroberría han sido hallados relieves fechables a fines del Paleolítico. Los primeros fueron descubiertos por Norbert Casteret en 1930. En Berroberría, las incisiones geometrizaras van desde el realismo magdalenense a las abstracciones azilienses sobre instrumentos de asta y placas de arenisca.

Pintura parietal

Navarra cuenta con múltiples ejemplos de arte parietal que responden a la corriente de tipo esquemático desarrollada en el territorio peninsular entre el Neolítico y la Edad de los metales. La prolongación cronológica de este estilo debe ser tenida en consideración pues llega a enlazar con la etapa romana. Tanto en abrigos como en cuevas se han localizado interesantes muestras, sólo diferenciables y catalogables teniendo en consideración su menor o mayor abstracción. Las más antiguas se caracterizan por el carácter expresionista que va evolucionando hacia una abstracción de tipo lineal que llega en ocasiones a un puro sentido ségnico. Es interesante observar cómo las primeras van casi siempre contenidas en abrigos, mientras las más recientes han sido realizadas en las húmedas paredes de cuevas.

Comenzando por las halladas en abrigos podemos citar las pertenecientes a los de Echauri y Learza. En el término de Echauri han sido localizadas en la llamada «Peña del Cantero» una serie de placas, hoy conservadas en el Museo de Navarra, cuyo origen es todavía motivo de discusión entre los prehistoriadores. Representaciones figuradas, manchas o trazos aislados están unidos y policromados en tonos ocre-rojizo, lo que hace difícil la identificación representativa; de hecho, ésta varía según los investigadores; al parecer puede tratarse de tres cabras, dos en siluetas y otra en tinta plana, y una figura antropomorfa, representada con idéntica técnica. De carácter esquemático son las representaciones en un fragmento de roca, conservado en el Museo de Navarra y procedente del «Yacimiento del Padre Areso»; es reconocible la figura de una golondrina, el resto son signos y puntos de tonos ocres-rojizos, en ocasiones repintados en rojo.

A la zona de Learza corresponde el abrigo de la «Peña del Cuarto» en donde se hallaron unos grabados con representaciones de jinetes y cuadrúpedos, aquéllos de un trazo más fino que los de éstos, y realizados más tardíamente. Ciertas líneas paralelas entrecruzan el conjunto.

De las cuevas enriquecidas con muestras pictóricas forman un conjunto unitario Atapuerca (Burgos), Lazalday y Solacueva. En la primera, en el interior de la «Galería del sílex», existen interesantes pinturas y grabados; las primeras en tonos negros o rojizos con temática figurada donde los seres humanos han sido esquematizados. Las incisiones, por desgracia, están mal conservadas. Al parecer, las pinturas de Lazalday evidencian una cronología más avanzada pues junto a figuras casi irreconocibles, tal vez humanas, aparecen manchas en tono negro, de carácter simbólico. Se relacionan éstas con las pinturas de Solacueva, pues en ambas junto a trazos abstractos surgen figuras esquemáticas en mayor o menor grado.

Aparte de estas manifestaciones existen otras de carácter mueble, como las plaquetas paleolíticas halladas en la cueva de Abautz, decoradas en ocasiones con líneas incisas y en otras punteadas en rojo. En Navarra se utilizaron las cuevas naturales como vivienda desde el Paleolítico superior hasta el momento actual (Arguedas, Valtierra, Abautz...), como ha estudiado Maluquer inteligentemente. Ahora bien, está probada la existencia de campamentos de cazadores paleolíticos no sólo en las zonas templadas del valle del Ebro, sino en la sierra del Perdón, como el excavado en Echarri. En la ribera también abrieron artificialmente covachos gracias a la moldeabilidad de la roca. El primer poblado que conocemos donde existen auténticas viviendas está enclavado en el alto de Leguín, en las proximidades de Echauri; Maluquer lo data en los comienzos del segundo milenio, o sea en el período del Bronce, si bien fue habitado hasta avanzada la Edad del Hierro. Se trata de una agrupación de pequeños habitáculos con una sola habitación cuadrangular; en ocasiones, la parte más profunda está excavada en la roca, y demuestra cierta habilidad constructiva pues los suelos están ligeramente inclinados en dirección a la entrada, transcurriendo un canalillo por delante, lo que facilitaba el desagüe tanto de las aguas de lluvia como de las procedentes del aseo.



Construcciones megalíticas

La identificación de varios dólmenes en la sierra de Aralar, efectuada por Francisco de Huarte hacia 1894 y dada a conocer por Juan de Iturralde y Suit, supuso el comienzo de una serie de investigaciones continuadas hasta hoy, merced a las cuales podemos establecer ciertos principios en torno a las manifestaciones de los primitivos pobladores de Navarra que, juzgadas con un criterio estricto, escapan muchas veces del campo puramente estético. Sin embargo, han de tenerse en cuenta especialmente por su interés dentro del ámbito de la sociología del arte y por la importancia en la iniciación de las artes y la ciencia constructiva.

La nota más característica de dichas manifestaciones son los monumentos megalíticos, los cuales son encajables en el área de lo constructivo más que en la de lo arquitectónico pues en ellos cuenta, además de los valores simbólicos y religiosos, casi exclusivamente el problema técnico du-

rante un período de más de cuatrocientos años en que se levantaron en Navarra dólmenes, cromlechs y túmulos, vinculados con los sistemas y ritos funerarios del momento. Probablemente de carácter funerario son los menhires erigidos en algunos lugares. Entre unos y otros, son más de seiscientos los ejemplares catalogados en la actualidad, si bien se han estudiado muchísimos menos debido al escaso número de excavaciones llevadas a cabo, aunque éstas parece que tienden a desarrollarse. Los dólmenes, por ahora, son los monumentos funerarios que han sido objeto de estudio científico. Todavía no se han aclarado los problemas planteados por la coexistencia en un ámbito geográfico reducido de dólmenes, cromlechs, túmulos y menhires o por el mantenimiento hasta fechas muy tardías de los dólmenes en la montaña navarra. De ello puede deducirse que es muy difícil establecer una cronología precisa en buena parte de los casos. Tras una serie de comparaciones se ha llegado a pensar que los dólmenes corres-

ponden al Eneolítico y al Bronce medio, los cromlechs, al Bronce final o a la plena Edad del Hierro, y los túmulos, como cámaras dolménicas con carácter independiente, al Eneolítico, por lo que éstos estarían integrados en la cultura dolménica. En cuanto a los menhires, al estar levantados cerca de dólmenes y cromlechs, es más aventurada una hipótesis cronológica, aunque es probable que pertenezcan a la etapa del Hierro.

El número de dólmenes es aproximadamente la mitad del conjunto de las construcciones megalíticas conocidas en Navarra, pues han llegado en estos momentos a catalogarse más de trescientos. Se ubican, fundamentalmente, en las zonas montañosas del norte aunque también se han localizado ejemplares de gran importancia en otros lugares: Artajona, La Rivera, etc. Con la excepción de los hallados en Artajona, la mayoría se emplaza a alturas que generalmente van de los setecientos a los mil cien metros sobre el nivel del mar, en zonas donde el pastoreo ha pervivido hasta nuestros días, situándose a escasa distancia de abrigos o cuevas que fueron habitados en la protohistoria. Su orientación es este-oeste, en vinculación con el curso solar. No sólo las estructuras de las edificaciones, sino también los cadáveres que albergan, tienen dispuesta la cabeza hacia Oriente.

La disparidad de elementos que constituyen la estructura de los dólmenes origina variedades tipológicas. Las cámaras funerarias presentan tamaños y formas diversas, que llevan a distinguir, simplificando, los sepulcros de cámaras sencillas y pequeñas, como las del sector de Larraun, de los sepulcros de corredor y de galería cubierta, como el de Arrako (Roncal). A veces, el terreno destinado a la construcción de la cámara ha sido ligeramente excavado. Las plantas de las cámaras son rectangulares o poligonales, casi siempre alargadas, y en ocasiones enlazadas por medio de un pasillo perimetral, el cual, posiblemente, esté destinado a facilitar el depósito sucesivo de cadáveres sin tener que modificar la estructura del conjunto, tal como ocurre en algunos dólmenes an-

4. Ejemplar de cerámica pintada, procedente de Cortes de Navarra. Museo de Navarra, Pamplona

daluces o en las cámaras funerarias etruscas. En ocasiones, esta unión se consigue con la apertura de un vano un sillar que sirve de puerta de entrada entre la cámara y el corredor. En casos excepcionales se han construido verdaderos vanos exprofesamente, perforando la losa con esmero, tal como ocurre en los monumentos de Artajona conocidos como «El Portillo de Enériz» y «La Mina de Farangortea».

Donde el número de dólmenes se multiplica es en la sierra de Aralar; la mayoría de ellos, aunque pequeños, están bien conservados. El valle de Baztán los posee en abundancia. Han de tenerse en consideración, aunque siempre en el plano de las generalidades, las características más comunes que diferencian los monumentos del norte de los del sur de Navarra. Los primeros suelen ser de menor tamaño y de cámaras rectangulares, su ajuar relativamente pobre y con hallazgos cerámicos de ámbito local. Los dólmenes del sur son mayores, y presentan en general cámaras poligonales y galerías de entrada a éstas, poseen un ajuar más rico, y tanto en los hallazgos cerámicos como en otros aspectos mobiliarios, indican una clara relación con la Meseta.

Entre los ejemplos más interesantes, dentro de la zona sur, se encuentran los dos monumentales dólmenes de Artajona, ya citados, llamativos porque excepcionalmente muestran una organización arquitectónica tal como en la mitad sur de la Península. Están rodeados de túmulos y su diámetro es superior a los veinte metros, sobrepasando los dos y medio de altura.

En los últimos años se han descubierto algunos cromlechs. Generalmente están situados en pastizales a gran altura o en collados o cresterías montañosas, donde suelen aparecer agrupados. Son muy abundantes en los valles de Leizarán y Suberoa, donde están agrupados en círculos con un diámetro que va de cuatro a diez metros. El ajuar hallado en ellos es mucho más pobre que el de los dólmenes. Si bien normalmente surgen con carácter independiente, en ocasiones rodean a un dolmen o a un cúmulo. Los que podemos



llamar campos de dólmenes siempre están a mayor altura que los dólmenes sueltos. Los túmulos generalmente son monumentos con personalidad propia, aunque ocasionalmente se limitan a recibir cámaras dolménicas. En este caso adoptan casi siempre estructuras circulares, con diámetros de diez a quince metros y altura que oscila entre uno y dos metros. Sus materiales constructivos varían según los casos: piedra, tierra o mezcla de ambas. A pesar de no constituir una normativa, el túmulo puede estar rodeado por un círculo de piedras clavadas en tierra verticalmente a manera de cromlechs, tal como acontece en Arrako.

En las zonas abundantes en cromlechs existen también menhires, junto a aquéllos o en solitario. Suelen ser monolitos de gran tamaño, elementalmente tallados y de sección más o menos rectangular. Iturralde y Suit fue, al parecer, quien primeramente identificó un menhir en Navarra, hacia 1894, dándolo a conocer, junto con la leyenda que se le atribuye, en

1911. Nos referimos al menhir de Ata, en la sierra de Aralar, apodado "Arroldan Arriya" pues, de acuerdo con la tradición popular, fue Roldán quien arrancándolo de las proximidades del actual santuario de San Miguel de Excelsis, pretendió lanzarlo lejos, hacia Madoz, pero, obstaculizado el brazo por su manto, tan sólo consiguió clavarlo en el prado cercano. Actualmente sólo están catalogados escasos menhires, repartidos por Aralar, Lerate, Ezcurra, Urbasa, etc., si bien nuevas prospecciones en curso están dando amplios resultados en el conocimiento de la cultura megalítica vasco-navarra.

Como hemos indicado, en las excavaciones efectuadas en estas construcciones funerarias abundan los hallazgos de cerámica siempre modelada a mano y por lo general con las caras lisas, aunque en ocasiones hay decoraciones efectuadas por medio de estampación. En el norte, la pobreza física y cultural hace que aún abunde el sílex en armas y utensilios, mientras en el sur, conforme se va desarrollando la

Edad del Bronce, éstas son metálicas, especialmente las hachas y puntas de lanza. Al finalizar las culturas del bronce, en algunos lugares van surgiendo los campos de urnas alrededor de los poblados. Así, en la Edad del Hierro éstos aumentan su perímetro y su riqueza mobiliaria, tal como en Cortes de Navarra y Valtierra. De esta manera, en este último poblado se han encontrado joyas como la diadema de bronce repujado, aparecida en la tumba número siete. La cerámica, que comienza siendo hecha a mano con o sin pintura y decoración cardial a franjas y zigzag, termina siendo decorada con animales y plantas estilizados, tal como ocurre en Azaila (Aragón) o Numancia (Soria), por lo que buena parte de ella pudiera ser importada.

Los poblados de Cortes de Navarra

En 1947, en el Cerro de la Cruz, en las proximidades de Cortes de Navarra, bajo la dirección de Blas Taracena, se iniciaron las excavaciones de uno de los más importantes poblados de tipología celta españoles. Posteriormente, Maluquer de Motes culminó las campañas en las que quedaron desvelados estos importantísimos yacimientos. Este poblado se halla enclavado sobre otro más pequeño adscribible al Bronce tardío, datable entre los siglos IX y VII a. de C. El núcleo urbano presenta una clara línea dentro de lo Hallstático. Lo circunda una fuerte y ancha muralla de adobe, mientras en el interior surgen calles rectilíneas y casas de planta rectangular, si bien muy alargadas; como características generales se deben indicar la aparición de múltiples puertas, muros también de adobe, tejados de cañizo con entramados de varas o de palos recubiertos de barro amasado con boñigas de ganado vacuno. La prosperidad económica del centro urbano está patente en la decoración parietal que las convierte en verdaderas mansiones al ser revocados y pintados sus muros con pinturas esquemáticas, en las que en ocasiones, entre las usuales cenefas geométricas, surgen figuras humanas

si bien muy estilizadas; también los pies derechos fueron revocados y ornamentados. En ocasiones surgen casi al ras del suelo pequeñas figuras humanas esquemáticamente pergeñadas, las cuales, como ha observado agudamente Maluquer, servirían como recordatorio del lugar en que fueron enterrados niños, pues era común inhumarlos en el suelo de las viviendas, en época en que la mortandad infantil era muy elevada. Esta muestra de riqueza proviene de la actividad ganadera y agrícola de sus habitantes, además de la fabricación de textiles, cerámica y metalurgia. Posiblemente algunos de ellos se dedicaron al comercio, ya que han aparecido objeto importados.

El segundo poblado de Cortes debe ser datado en los siglos VII-VI a. de C. En la lejanía recuerda ciudades fortificadas de Oriente, como ha indicado Blanco Freijeiro, pues lo mismo que en ciudades fenicias o de su entorno los edificios son adosados a los muros. Las viviendas están construidas con una sistemática modular; las habitaciones se superponen siguiendo una estructura alargada y rectangular, donde cada núcleo tiene su correspondiente puerta externa, por lo que cada una de ellas se independiza de las restantes, según el uso a que sea destinada. De este modo el taller artesano, los almacenes y las habitaciones-dormitorio forman un núcleo en torno al vestíbulo y al hogar-cocina. Esta sistemática autónoma, en cierto modo, sólo es unificada por la fachada. Al ser Cortes una característica población del sur de Navarra en donde predomina el buen tiempo, la vida debía de transcurrir en gran parte como hoy, en calles y plazas. García Bellido consideró que esta tipología arquitectónica debía de tener un origen Hallstático a través de una población o influencia celta.

A mediados del siglo séptimo este próspero núcleo urbano fue arrasado por hordas invasoras. Pronto los antiguos habitantes, según parece, lo reedificaron, si bien más pobremente. Sus casas son más pequeñas y de traza irregular. Todo el conjunto tiene un trazado caótico, mas el tesón de los pobladores hizo posible una recuperación

económica perceptible gracias a las decoraciones parietales y a los ajuares, cuyo esplendor se mantiene hasta el siglo V a. de C. Entre las piezas más bellas destacan las armas de hierro, especialmente espadas y puñales; también ha aparecido gran número de fíbulas, cuentas de collares, brazaletes, cadenas..., y sobre todo cerámica con decoración incisa, si bien ésta va dejando paso a la pintada.

En la cercana necrópolis de la Atalaya han sido excavados numerosas tumbas con sus ajuares intactos. Las numerosas urnas y los vasos de pasta oscura encontrados en estas sepulturas hacen que se le pueda considerar como un característico «campo de urna» celta.

Después de la romanización se construyen en los contornos de Cortes importantes villas.

LA ROMANIZACIÓN

La romanización en Navarra, por razones climatológicas y de fertilidad del suelo, fue más intensa en las zonas sureñas. Gracias a las prospecciones arqueológicas sabemos que toda la región no sólo estuvo bajo la tutela de Roma, sino que fue cultural y artísticamente romanizada. En gran parte ello fue posible debido a la impresionante red viaria del Imperio, de la que quedan importantes restos en el país. Ya Estrabón (siglo I a. de C.) cita una calzada que iba desde Tarragona a Oiasso pasando por Pamplona; y, según el *Itinerario de Antonino*, guía de vías de comunicación de la época de Diocleciano, dos importantes calzadas cruzaban la región: una, la de Astúrica (Astorga) a Burdigalia (Burdeos), que penetraba por el puerto de Ibañeta pasando por Iturisa (Espinal), Pompaello (Pamplona) y Araceli (Aracil); la otra atravesaba el sur, su trayectoria era paralela a la del Ebro y entre los poblados que cruzaba estaba Cascante. Aún en el siglo VII se sigue mencionando en el *Anónimo de Ravena* una importante vía que enlazaba la actual Zaragoza con Pamplona. Por los

fragmentos que restan sabemos que la red navarra fue más extensa y compleja. La organización así como la estructura de las calzadas navarras estaban sujetas a la normatividad característica del Imperio romano.

Núcleos urbanos y sistemas hidráulicos

Lamentablemente, apenas quedan restos importantes de las ciudades romanas que existieron en Navarra. Las destrucciones a lo largo de la historia fueron inmisericordes. Gracias a la constancia de María Ángeles Mezquiriz, la ciudad de Pompaello nos es en cierto modo conocida. Sabemos que era relativamente importante, con un núcleo urbano situado en la parte alta de la urbe, en los alrededores de la actual catedral. Procedentes de excavaciones y hallazgos fortuitos, en el Museo de Navarra se conservan algunos capiteles y mosaicos: uno monocromo con una torre almenada procede de la calle de la Curia, pero mayor interés tiene el policromo, representando la lucha de Teseo y el Minotauro, encontrado en la calle de la Navarrería.

Tenemos noticias de otros núcleos urbanos. Por desgracia, solamente tienen interés histórico y arqueológico, ya que la destrucción y el arrasamiento han dejado pocos vestigios. Así podemos citar la ciudad de Andelas (Andión), hoy totalmente despoblada, y de cuyo recuerdo sólo nos restan fragmentos de mosaicos y hallazgos de cerámica.

Como en casi todas las ciudades romanas, la red de aguas tuvo una gran importancia en las navarras. El agua era estrictamente necesaria al ciudadano romano, no sólo para subsistir sino para su aseo personal y placer. Por ello su distribución, tanto en la ciudad como en algunas villas, era compleja, a través de acequias y tuberías. La ingeniería hidráulica romana comienza a desarrollarse en la región en torno al siglo II, si bien su esplendor tiene efecto dos siglos más tarde.

El agua de la cuenca del Ebro fue intensamente aprovechada, como lo demues-



7. Tumbas romanas excavadas en el claustro de la catedral de Pamplona



8. Mosaico procedente de Ramalete. Museo de Navarra, Pamplona



tran los restos de canalización que aún perduran. De este modo, cerca de Lodosa aún se mantienen en pie ocho arcos y restos de otros pertenecientes a un acueducto construido al parecer en el siglo II; a su vez era utilizado como puente para unir las dos riberas. Este acueducto conducía los caudales de los afluentes Linares y Odrón, elevándolos por encima del Ebro para abastecer a la importante ciudad de Calagurris (Calahorra) y a un buen número de villas.

Las villas

La villa urbano-rústica, o sea aquella que a la vez sirve de vivienda y finca, tuvo un gran desarrollo en la romanización. Esta depende de sus condicionamientos agrarios. Si bien en ocasiones adquiere un carácter opulento, por lo general se limita a cumplir con sus fines, limitando sus estructuras y ajuares a las posibilidades y gustos de sus propietarios. Nos interesa destacar aquí las más ricas, las que, sin dejar de ser palacetes, tienen todas las características de granja, tal como más tarde sucede en algunas villas renacentistas.

Una de las más importantes villas conservada en la Península Ibérica es la excavada por Blas Taracena en Liédena, entre 1942 y 1947. Fernández Castro la consideró «paradigma y punto de referencia de la villa de peristilo». Normalmente estas construcciones, cuando tienen peristilo, son más completas que las que carecen de él; este patio da unidad al conjunto, a la vez que belleza y elegancia. La villa de Liédena fue levantada hacia el año cien y perduró hasta el último tercio del siglo III, en el que fue arrasada. Fue reconstruida en la segunda mitad del siglo IV con un lujo pocas veces alcanzado en suelo hispánico. En torno al peristilo se levantó lo que fue la residencia y en su entorno las zonas industriales como el lagar, la almazara, las bodegas..., y las agrarias, tal como los graneros y las cuadras. Como veremos, son muy importantes los mosaicos allí encontrados y lo mismo se puede decir de la cerámica.

Ahora bien, no por dejar de tener peristilo la villa romana carece de importancia. De este modo, la excavada en el Soto de Ramalete, cerca de Castejón, tiene restos que demuestran que sus propietarios vivieron cómodamente y aun con lujo. Su estructura es la de un bloque rectangular, siguiendo la pauta común en la zona. Esta tipología posiblemente la hacía más apta para la defensa contra las bandas armadas. En la villa de Ramalete, las habitaciones estaban dispuestas linealmente; en ellas se han descubierto soberbios mosaicos, gracias a cuyo estilo se puede fechar en la primera mitad del siglo IV.

Entre otras podemos citar la de Falces. Si bien es difícil determinar su planta, sabemos que está elevada en el siglo II, aunque fue reedificada dos siglos después; esta última fecha ha sido aportada por el famoso «Mosaico de las Musas» (Madrid, Museo Arqueológico) que adornó el recinto.

Mosaicos

Originarios de estas villas, sobre todo las enclavadas en los alrededores de Liédena, Falces, Villafranca y Ramalete, abundan los mosaicos romanos de época tardía, la mayor parte datables en torno al siglo IV. Procedentes de la de Liédena son los actualmente conservados en el Museo de Navarra. Aunque su técnica es un tanto basta, los motivos decorativos geométrizantes tienen un gran interés y no están exentos de belleza. Los mosaicos descubiertos en Villafranca, sur del Ebro, presentan una decoración más imaginativa y abigarrada, no ajena a las influencias del norte de África; predominan los círculos de distinto tamaño y jugando entre sí.

Entre las obras maestras de la musivaria navarra están los ejemplares procedentes de Ramalete; en la parte central, uno ostenta un medallón en el que se representa una gran copa con dos amorcillos; si fuera símbolo eucarístico indicaría la cristianización de los propietarios de la villa, mas también este recipiente puede tener carácter pagano. Las teselas, algunas de vidrio, son más finas que las de los ante-



11. Cabeza de mármol procedente de Santacara. Museo de Navarra, Pamplona

riores mosaicos. Desde el punto de vista decorativo es más complejo el que pavimentaba una estancia de forma octogonal: el medallón central, representando una escena de caza, está rodeado por una guirnalda doble con hojas entrelazadas; con cierto naturalismo se muestra a un jinete en el momento de matar a una cierva; seguramente el personaje es el propietario, pues conocemos su nombre gracias a una inscripción: *Dulcitius*. La calidad de este mosaico unida a su estilística nos hace pensar que esta vez no son las influencias del norte de África las que aquí han llegado, sino que está elaborado precisamente por artistas itinerantes que llegaron de la zona de Túnez; así, en el Museo del Bardo de dicha ciudad se conservan algunos ejemplares muy afines a los de Ramalete. En el llamado «Alto de la cárcel» en las proximidades de Arróniz, al sur de Estella, existió una villa de donde procede uno de los más importantes mosaicos españoles, el de las Musas. Descubierta en 1883, en la actualidad se custodia en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Si bien se ha dicho que está elaborado en los últimos años del siglo III, su composición estructurada en recuadros geometrizarantes y con nueve trapecios y un medallón central semidestruido. Y sobre todo, la tipología de los peinados femeninos, indica que está efectuado por un musivario o «tesellarius» del segundo cuarto de la siguiente centuria. Cada uno de los recuadros alberga a una musa que es acompañada por un poeta, significativo de la preocupación del latifundista por el mundo de las artes. El fondo está pleno de máscaras de teatro y surgen paisajes con villas, palmeras y otros ejemplos de la flora africana, la zancuda que en él deambula, ya ha hecho sospechar el origen africano del correspondiente cartón; aún más, la exquisitez no sólo de la iconografía de las formas sino de las teselas nos lleva a pensar que sea obra de los artistas «vagi» procedentes del Magreb o Túnez. Por contraste, la excavación llevada a cabo por Taracena y Vázquez de Parga, en 1942 en el descampado del Alto de la Cárcel, sólo ha descubierto una villa con suelo de hormi-



12. Recipiente de cerámica decorada procedente de Liédena. Museo de Navarra, Pamplona

gón y mísera mampostería; la cual sospechamos fuera filial de otra más importante hoy totalmente arrasada. Una inscripción funeraria datable en estos momentos nos indica que Tito Sevio Escriba elevó este monumento como lauda sepulcral para su padre Sevio Hermeto, muerto a los 65 años, y Sempronia Fadila, acompañado de su tío, y en el futuro de él mismo; no sería absurdo suponer que este espléndido mosaico estuviera en relación con esta familia romana. En la actualidad aún se descubren nuevos ejemplares: los interesantes pavimentos decorados excavados y consolidados en Andiñón, Pamplona, Cascante, Mués, Santacara, Villafranca, etc., convierten a Navarra en una de las zonas más importantes de la musivaria hispánica.

Cerámica y escultura

En las excavaciones realizadas en las ciudades y sobre todo en las villas han sido muy abundantes los hallazgos cerámicos, especialmente las piezas de *terra sigillata*. Por lo general son las de tipología «hispánica» las más usuales. De este modo, procedentes de la villa de Liédena, en el Museo de Navarra hay ejemplares de sus dos variedades: la lisa y la decorada, con gran diversidad de motivos y formas. En ocasiones surgen elementos figurativos, por lo que podemos fecharlos entre los siglos I y II, a excepción, como ha hecho observar Mezquiriz, de un vaso de forma 37 tardía, datable en el siglo IV. La calidad confirma la exquisitez del propietario de la citada «villa».

Por el contrario, la mayoría de las piezas encontradas en Andiñón se aproximan al siglo III d. de C.; aunque allí, lo mismo que en la villa de Ramalete, si bien abundan los ejemplares de cerámica común, han aparecido muestras de *terra sigillata hispánica*; sobre todo en esta última villa han surgido gran número de fragmentos, la mayor parte del siglo IV, sin embargo existen algunos decorados fechables en el siglo II.

Entre los hallazgos de época romana con

interés artístico destaca un gran número de estelas funerarias de diversa calidad. Podemos destacar algunas, en su mayor parte conservadas en el Museo de Navarra. La procedente de Gastiain tiene un gran interés iconográfico, puesto que representa la figura de la difunta Atilia Buturra, hija de Viriato y muerta a los treinta años, en actitud sedente cobijada dentro de un gran arco en forma de herradura soportado sobre dos columnitas con capiteles y basas. Junto con otras estelas similares halladas en el norte de España demuestra que la tipología del arco de herradura no surge en la época visigoda, sino anteriormente, pues la fecha más tardía que se le puede dar a esta estela es el siglo V, o sea en la etapa de las invasiones, tal como denotan los caracteres epigráficos. Ahora bien, la decoración, en una cenefa, de estilizados pámpanos y hojas de vid pone esta obra en contacto con relieves visigodos. Con cierto sentido naturalista se «retrata» a un buey. Alrededor de Atilia se han esculpido sus peines, espejos y ajuar. Otro ejemplar muy interesante es el procedente de Villatuerta, que representa una escena cinegética no exenta de dinamismo, aunque elaborada rudimentariamente. Son escasos los hallazgos de ejemplares de la denominada «escultura provincial culta», o sea de la escultura de bulto redondo que sigue las pautas dadas por la de la metrópoli. Pieza de cierta importancia es un torso hallado en Sangüesa en 1965, el cual, tal como ha señalado Balil, está próximo tipológicamente a la Artemisa de Cherchel. En la pasada centuria fueron encontradas en Pamplona algunas estatuas, entre ellas una Ceres y una cabeza de divinidad semejante a la llamada «Livia» de Azaila. Algunos pequeños broncees han aparecido en tierras navarras, entre los que destacan un Hermes conservado en el Museo de Navarra y un sátiro escanciador, procedente de Aibar, en las cercanías del castillo de Javier, encuadrables en el ámbito galo-romano. De la gran escultura resta una bella cabeza procedente de Santacara y una mano en bronce, hallada en Pamplona, que señalan la fuerte romanización de la región.



ARTE PRERROMÁNICO

No resulta tarea fácil dilucidar, especificar y analizar lo que Navarra conserva del complicado momento denominado prerrománico o mejor dicho, al referirse a esta región, arte tardo-antiguo. Hasta hace pocos años era desde el punto de vista artístico un período prácticamente ignorado en esta zona geográfica. Incluso se le había considerado como una laguna, negándose la existencia de cualquier tipo de manifestación artística entre los siglos octavo y décimo. Afortunadamente las indagaciones y las sugerencias propuestas por Iñiguez Almech han abierto un sendero en la maraña selvática de este momento. En esta etapa la arquitectura se nos muestra dentro de una serie de variantes tipológicas, si bien vinculadas entre sí, ocasionalmente bajo un punto de vista cronológico. Ello obliga a una periodización aparentemente ambigua aunque lógica y práctica. Los períodos que corresponden a los hallazgos efectuados a través de excavaciones son los siguientes: hispánico, carolingio y musulmán.

Período hispánico

A pesar de que existieron ciudades de cierta importancia en la etapa visigoda como Pamplona, cuya necrópolis ha sido excavada por María Ángelex Mezquiriz, los descubrimientos arquitectónicos de este período son escasos y confusos. Por ello ha de denominarse momento hispánico a la etapa incluida entre los siglos séptimo y noveno, pues es imposible esclarecer lo verdaderamente visigodo del arte arquitectónico de los primeros años de la conquista. Entre los fragmentos conocidos citaremos un pie de altar conservado en Javier, procedente de las cercanías de Sangüesa. Preparado para su empotración, está decorado en tres de sus caras con motivos geométricos de carácter visigodo. Se conserva en el monasterio de Leyre un ángulo de imposta cubierto con decoración vegetal, de tallos ondulantes y hojas some-

ramente tratadas, de cierto interés. Por último, citaremos otro pie de altar que se encontró en la cabecera de San Miguel de Aralar, desprovisto de decoración pero con señales de haber estado pintado; podría pertenecer, de acuerdo con su localización, al siglo IX y sería una pieza hispánica en el edificio carolingio.

Carolingio

La arquitectura carolingia, que, al menos en parte, debió de llegar a través de Cataluña, cuenta en Navarra con notables representaciones. No se trata ya de piezas sueltas, inconexas, sino de auténticos conjuntos, de edificios completos, «ocultos» bajo otros posteriores y descubiertos, por consiguiente, merced a las excavaciones llevadas a cabo. Lo detectado hasta ahora, habla de la adopción de una planta característica por parte de las construcciones navarras de tipo carolingio, con las siguientes notas: nave única, enriquecida al paso del tiempo con departamentos laterales que constituyen una especie de crucero; ábside central, al exterior poligonal o circular y semicircular al interior; ábsides laterales, si hay departamentos laterales; cúpula delante de la capilla mayor; porche a los pies, con tribuna o capilla encima. El mejor ejemplo de esta arquitectura lo posee San Miguel de Excelsis, en el monte Aralar, donde aparte de confirmarse cuanto acaba de ser apuntado surgen detalles de especial interés, como la monumentalidad de la iglesia, nada frecuente en el prerrománico. Las excavaciones realizadas, aún recientes, revelaron la existencia de partes conservadas, carolingias, e hicieron suponer otras. Por estos restos sabemos que, inicialmente, había una sola nave rematada en un ábside poligonal al exterior y semicircular al interior, además de una cúpula ante la capilla mayor, apoyada en cuatro arcos fajones, y un pórtico a los pies de la nave, con una capilla encima. Esta iglesia, erigida en el siglo IX, fue destruida por las razias musulmanas y reconstruida, reparada o variada a lo largo de los siglos X, XI y XII.

Tipología asturiana

No es extraño que surjan en tierras navarras obras de prototipo asturiano. Hechos diversos, como el matrimonio de Alfonso III con Jimena de Navarra, propiciarían la «importación» de un estilo o modo traducido fundamentalmente en edificios, de los que en la actualidad conservamos algún que otro ejemplar, junto a vestigios más o menos aislados. De estos últimos conviene mencionar una serie de capiteles, como el conservado en el Museo de Navarra, de origen desconocido, decorado con las características columnas de fustes recorridos por estrías en sentido helicoidal, aunque también presente en una de sus caras una cruz de tipo visigótico, o el procedente, al parecer, de San Martín de Unx, análogo a los asturianos del siglo IX con hojas que encuadran temas geométricos. Pero, sobre todo lo hallado, por ser el único de tipología asturiana, dado su buen estado de conservación y por ser, además, uno de los pocos edificios subsistentes dentro de los de su tipo, resulta obligado destacar el hórreo o palacio de la Encomienda de San Juan de Jerusalén en Iracheta (Valle de Orba), adscribible, según Iñiguez y otros autores, en torno al siglo X, pero que es datable entre el siglo XI al XIV. Edificio de carácter utilitario, es de pequeño tamaño, de planta rectangular y se halla desprovisto de decoración. Serviría de vivienda primero y posteriormente como almacén de granos. Tiene cierta semejanza tipológica con Santa María del Naranco y con algunas construcciones prerrománicas noruegas. Recientemente, al relacionar sus materiales constructivos con los empleados en las casas del entorno, se ha ya supuesto obra de tiempos más recientes. Aunque ello no obsta que este tipo de aparejo rústico se emplee en Navarra desde la Alta Edad Media.

Arquitectura y artes suntuarias islámicas

Mientras en el norte de Navarra se desarrolla una arquitectura prerrománica, en

cierto modo pobre en estructura y ornamentación, el sur islamizado denota una mayor riqueza. La arquitectura musulmana tiene en esta zona un ejemplo de gran interés: los restos de la mezquita mayor de Tudela, hallados al efectuar obras en el claustro románico de la colegiata. Se trata de pilastras, capiteles y otros restos de columnas, parteluces, almenas dentadas, modillones de rollo, etc., que por su carácter andalusí pueden datarse entre los siglos IX y X. Malhadadamente, la restauración dirigida por Yarnoz destruyó los muros conservados, salvándose tan sólo los restos que hoy guarda el Museo de Navarra. Don Manuel Gómez Moreno en un breve y enjundioso artículo estudió no solamente los elementos citados sino que por suerte pudo visitar las excavaciones y estudiar las fotografías que antes de los derribos realizara Uranga. En los comienzos de su ensayo ya indica que junto a la mezquita, convertida con el título de Santa María la Mayor en colegiata en 1125, en 1149 se consagra otra iglesia, adjunta a un monasterio de benedictinas que más tarde es citado con el nombre de Santa María de las Dueñas; ello y el haberse ampliado la colegiata con edificios adyacentes dificulta el análisis de los restos. Indiscutiblemente una buena parte de ellos pertenece a la etapa musulmana de florecimiento de Tudela, surgido del gobierno de un miembro de la familia de los Benicasi: Muza II (841-862); sin embargo, parece que el claustro del lado de la epístola fue edificado para la antigua iglesia mozárabe de Santa María la Blanca, reconstruida a comienzos del siglo XII. Aún permanecen «in situ» algunos de sus restos adosados al muro sur. Más tarde este claustro pasó a formar parte de la colegiata actual iniciada en el solar de la mezquita. Los muros, publicados fotográficamente por Gómez Moreno, muestran una tipología de indudable mozarabismo, tal las ventanas con ajimeces que existían en las zonas bajas del claustro. En la capilla del Cristo, dentro del recinto, existía una decoración esgrafiada en la cual se imitaban complicadas tracerías del mismo tipo que las existentes en algunos arcos del patio de la



16. Arqueta de marfil procedente de Leyre.
Museo de Navarra, Pamplona



17. Arqueta de marfil. Monasterio de Santa
María la Real. Fitero



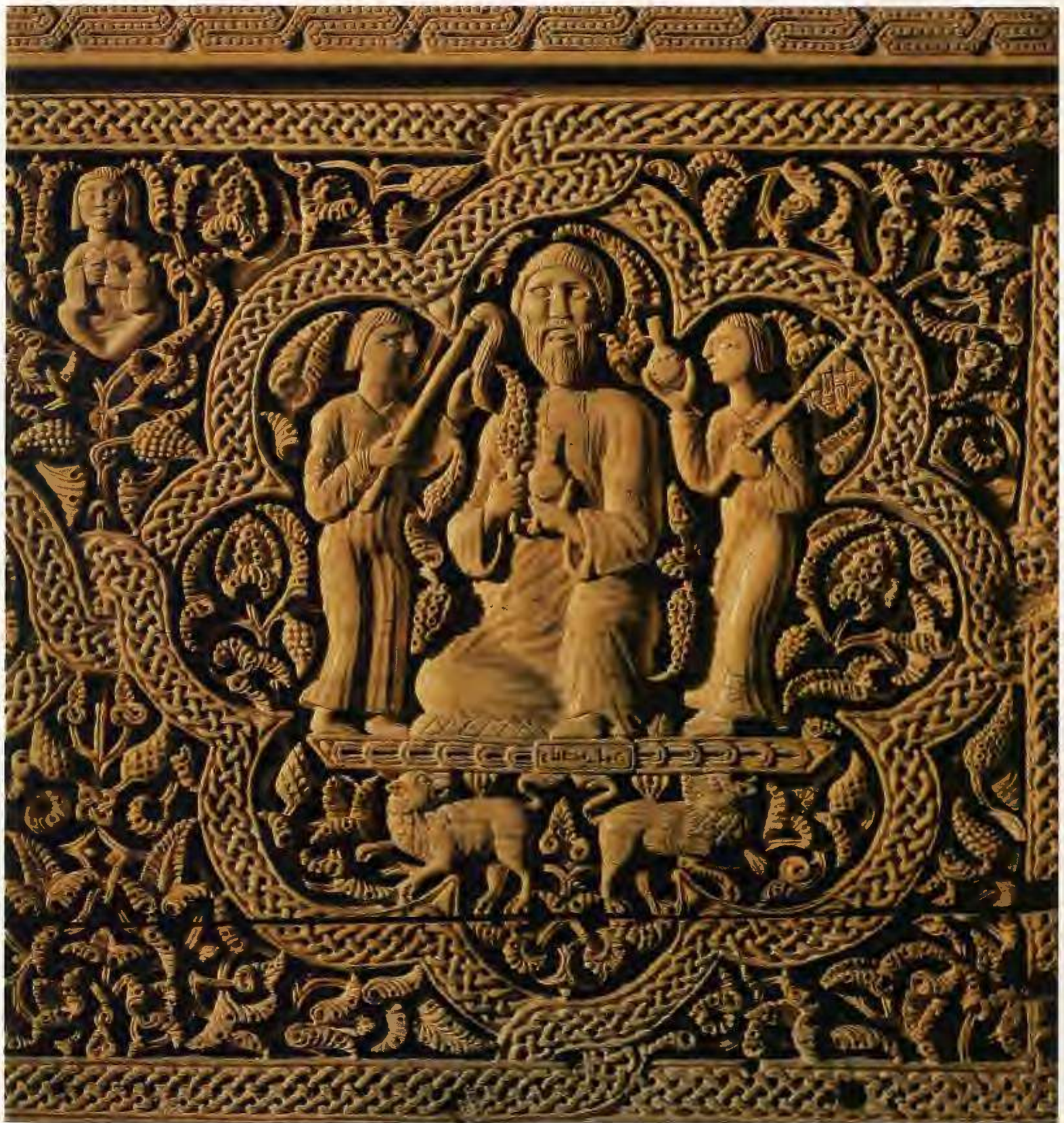
Aljafería de Zaragoza. De la capilla mayor de la catedral proceden unas credencias en cuyas albenegas, con decoración vegetal estilizada, el ataurique cobra una gran importancia junto a las rosetas. Mas son una serie de capiteles con inscripciones cúficas y decoración vegetal estilizada, terminados en castilletes, los elementos más claramente musulmanes, junto a algunos modillones y pilastras.

Al contrario de la riqueza ornamental de estos elementos decorativos, los muros, destruidos absurdamente, eran de gran pobreza constructiva pues estaban elevados con tapial y en ellos se daba una gran mescolanza de elementos, probablemente debido a que pertenecieron a la iglesia de Santa María la Blanca, la cual debió de ser ampliada en el siglo XI, después de la conquista. Aún más, como indica Gómez Moreno, la capilla del Cristo debió de sufrir varias transformaciones; de este modo sus pinturas, decorando las carpinterías de la armadura alta y el suelo de la tribuna con atauriques moriscos y otros elementos, pudieran ser ya del siglo XV. Es tan compleja la situación que en la actualidad es muy difícil dilucidar, en la problemática de este conjunto, lo musulmán, lo mozárabe y lo mudéjar, a pesar de los análisis y los esfuerzos efectuados últimamente por Basilio Pavón.

Pamplona debió de tener cierta importancia por estos momentos, como lo demuestra el hallazgo de monedas y cerámica confundidas con los restos visigodos en su necrópolis.

Algunas de las obras conservadas en Navarra dentro del ámbito de las artes decorativas islámicas constituyen ejemplos únicos. Ellas forman un conjunto inseparable del patrimonio artístico navarro, pues están ligadas a su historia y a la idiosincrasia del pueblo navarro. Nos centraremos en las piezas más interesantes: los marfiles y las telas. En el campo de la eboraria contamos con dos piezas capitales: las arquetas de Fitero y Pamplona.

La arqueta de Fitero, firmada por el marfilista Halaf, de Medina-al-Zahra, en el año 355 (966 d. de C.), está dedicada a Walada, hermana, o tal vez esposa de Al-



hamac II. Labrada en dos bloques de marfil, es prismática y presenta una decoración exclusivamente vegetal, de delicado ataurique; huye, por tanto, de la figura humana o animal.

La arqueta guardada en el Museo de Navarra, procedente del monasterio de Leyre, donde se utilizó como custodia de las reliquias de las santas Nunila y Alodia, resulta superior a la de Fitero, no sólo en tamaño sino también en calidad artística. Algo posterior a aquélla, está fechada en el año 395 de la Hégira, es decir, en 1005 d. de C. Pertenece al mismo taller de Medina-al-Zahra, y, como ha estudiado Jorge de Navascués, fue elaborada por un eborario llamado Faray, que actuó como director, y sus discípulos, quienes firmaron en diferentes zonas de la pieza. Aun hallándose presente aquí el ataurique, su campo se reduce, en beneficio de una decoración figurada, a grupos humanos y animales. Por el momento de su realización, la bellísima arqueta de Pamplona constituye uno de los últimos ejemplares salidos del mencionado taller cordobés de Medina-al-Zahra. Junto a éstas mencionaremos otra cajita de madera y marfil custodiada en Fitero; se puede situar en los últimos años del siglo XI o en los inicios del siguiente. Su origen se desconoce a pesar de que, por comparación, se hayan barajado distintas hipótesis, pues lo mismo puede ser andalusí que siciliana u oriental, ya que los estudios sobre estas piezas son todavía incipientes.

Entre las telas, existen dos dignas de ser destacadas que proceden de Leyre, donde se hallaban envolviendo reliquias. Hoy se conservan en el Museo de Navarra y en la catedral de Pamplona. La primera de éstas es ejemplo único en su estilo, y por ello, interesantísima: sobre un tafetán cortado de seda, imitando oro, luce un pálido fondo de tono verdoso sobre el cual se representan aves —tal vez loros— afrontadas, a uno y otro lado de un árbol muy esquematizado, espigas y variadas formas geométricas; sobre las cabezas de las aves, además, hay sendas inscripciones. Buscando la correspondiente justificación a todo ello, se ha concluido que la tela

probablemente sea mozárabe de los siglos X-XI, resultado de la imitación hispánica de una seda oriental.

Miniaturas

En los últimos tiempos se ha venido considerando la hipótesis de la existencia en el siglo X de importantes *scritoria* en el Reino de Navarra. En ellos no existen como en otros, tal Silos, monjes miniaturistas dedicados simplemente a la copia de ejemplares, sino que algunos artistas buscan, lo mismo que en la eboraria, un arte de simbiosis donde lo peninsular, lo carolingio y otros elementos decorativos de procedencia británica o centroeuropea (Saint-Gall) están presentes.

Los *scritoria* hasta ahora conocidos en la región pertenecientes a este momento son los de San Millán de la Cogolla y Albelda; si bien estos cenobios hoy están situados en tierras riojanas, ha de tenerse en consideración que por entonces sus enclaves dependían de la corona. Más tardíamente conocemos la existencia de algún otro *scritorium* como el de Leyre. Ahora bien, indiscutiblemente, el de Albelda es el punto de partida de la miniatura riojano-navarra. En él, el monje Vigila firma y fecha en el año 976 el *Códice Albeldense* (Monasterio de El Escorial) donde se recogen cánones conciliares y otros textos. Vigila se muestra como un creador muy personal, que margina en cierto modo la tendencia expresionista leonesa —probablemente tanto por motivos estilísticos como temperamentales— para plasmar en sus obras un lenguaje más sereno, tanto en la forma como en el color y en las representaciones figurativas. Si sus relaciones con el leonés Magio o el castellano Florencio son claras, también se perciben estilemas empleados por otros miniaturistas, tal Emeterio y la pintora Ende que trabaja en el Beato de Gerona; estos amplios conocimientos artísticos y culturales obligan a considerarlo entre los más importantes miniaturistas mozárabes, si bien en ocasiones llega a un eclecticismo nada

ortodoxo y más europeizante que el de otros compañeros hispánicos.

Por el contrario, más ibéricos se muestran los artistas que minian las vitelas de los códices llevados a cabo en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Ninguno de éstos alcanza la categoría del genial Vigila, si bien aparecen rasgos de una característica personalidad en los códices elaborados en este importante *scritorium*. Con toda probabilidad con un afán de independizarse del vecino obrador albeldense —en lo que también se esconden celos profesionales—, se internan en ciertas características propias del foco leonés, llegando en algunas ocasiones, a depender íntimamente de él como prueba la versión del *Códice Albeldense*, efectuada en el año 944: en cuanto al contenido literario sigue el modelo creado en el monasterio cercano; sin embargo, es muy distinta la concepción de sus miniaturas, que se atiene estrictamente al estilo de Magio, con quien puede estar formado su autor o por lo menos ha estudiado su técnica y elementos formales. Es probable que el mismo artista lleve a cabo un Beato efectuado en los comienzos del siglo XI. Dentro de este taller se puede pensar que existan ejemplares más tardíos, de esta manera un *Liber Comitis* (1073) que se conserva en la Academia de la Historia mantiene los caracteres surgidos en el siglo anterior. Como ha indicado Yarza, en el beato de hacia el año 1000, custodiado en la misma institución, se repiten composiciones circulares ya usadas por Magio, especialmente en la *Adoración del Cordero*, si bien aporta mayor dinamismo al abrir las cerradas y curvilíneas del Tetramorfos del artista leonés. Ello es señal de cómo estos miniaturistas riojano-navarros no se limitan puramente a copiar modelos ya existentes, sino que dan a sus obras un hábito de originalidad interpretativa. Existe la posibilidad de que con la incorporación de La Rioja a Castilla algunos de estos artistas se trasladaran a territorio navarro, creando nuevos *scritoria* que trataremos en el capítulo del Románico. Los aspectos iconográficos han sido estudiados últimamente con gran profundidad por Silva Verástegui.

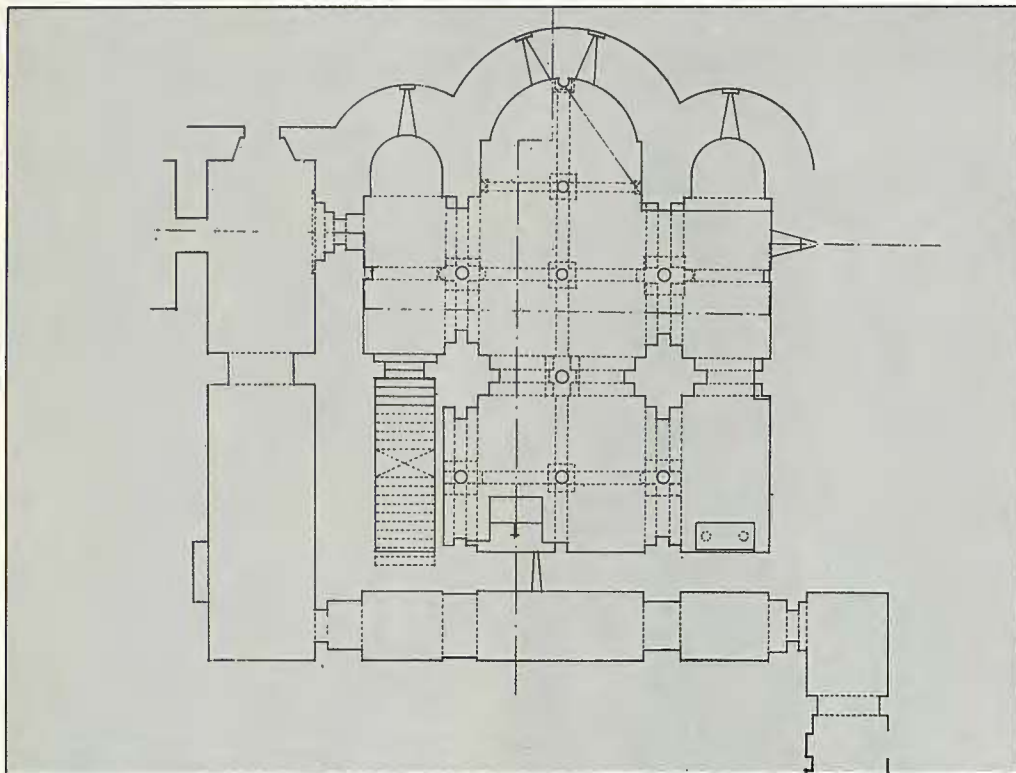


Marfiles

Aunque sea muy brevemente, debemos indicar que en la segunda mitad del siglo XI se desarrolla en el territorio, por entonces navarro, hoy riojano, una escuela de eboraria que destaca con gran brillantez entre las producciones llevadas a cabo en mar-

fil. El centro tenía su eje en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Su pieza fundamental fue el relicario que contenía las cenizas del santo fundador. Hoy día se conservan en distintos lugares las piezas que lo formaron, aunque un buen núcleo aún está visible en el lugar de origen. Recientemente, un panel ha sido adqui-

rido por el Patrimonio Artístico Nacional. Al parecer su elaboración fue iniciada en 1053 y se terminó antes de 1068, como indicaba una inscripción. Antes de ser desmontado en el saqueo que sufrió el monasterio con la invasión francesa, estaba recubierto y guarnecido de piedras preciosas de pedrería y oro. Por desgracia, hoy



se ha vuelto a montar parcialmente con dudoso gusto y carente de todo rigor arqueológico. Además de las piezas conservadas en su lugar de origen, otras han pasado a los museos de Leningrado, Berlín, Florencia (Bargello) y Washington (Dubarton Oaks). Gracias a fray Prudencio de Sandoval que en los inicios del siglo XVIII hizo una descripción minuciosa del relicario, se podría reconstruir con más precisión que en la actualidad. Por las inscripciones sabemos que las placas de marfil fueron labradas por el maestro Engelram con ayuda de su hijo Rodolfo y de un discípulo llamado Simeón. Por el estilo de la obra y por el nombre del director ha de pensarse que pertenece al ámbito de la eboraria centroeuropea, ahora bien, alejada de los talleres cortesanos. Es casi seguro que las piezas fueron labradas en San Millán de la Cogolla, pues buen número de ellas describe escenas de la vida del fundador del monasterio, siguiendo la narración de San Braulio. Gracias a ello los artistas se obligaron a crear una iconografía personal e independiente, de la que

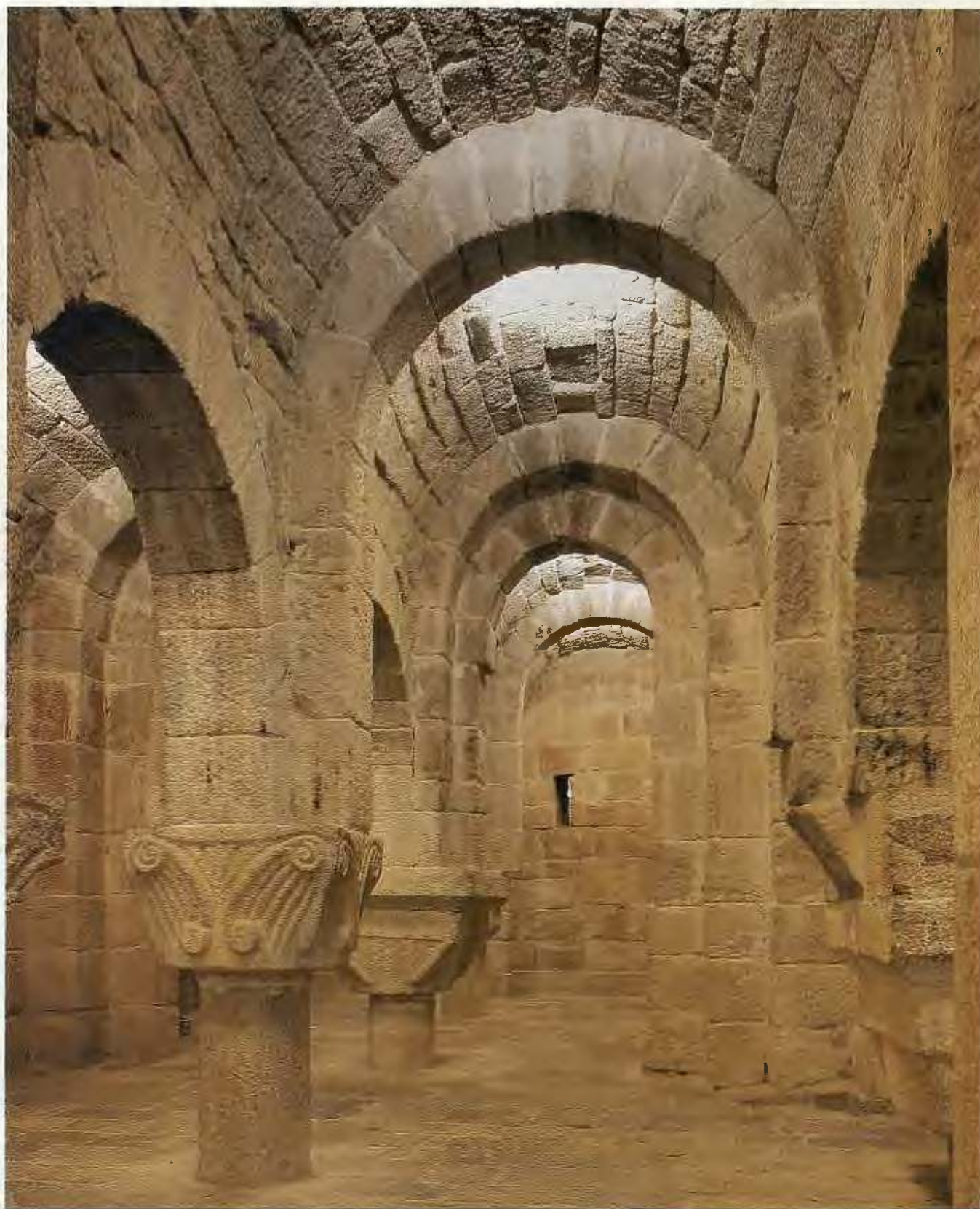
no existe ningún paralelo en el arte europeo de su época. No por ello dejan de utilizar ocasionalmente modelos de origen bizantino o centroeuropeo ya sea a través de placas, miniaturas, telas, etc. No hay que descartar fuera patrocinada por el rey de Navarra.

El taller creado por Engelram en San Millán, durante años sigue dando soberbios frutos, casi con seguridad bajo la dirección de Simeón. De esta manera, en 1091, se termina la elaboración del arca que guardaba los restos de San Félix, otro de los monjes que dieron fama al cenobio. Aunque también desmontada y dispersa, muestra un arte renovador, vanguardista, en el que el estilo románico, si bien tenuemente, está ya presente. Así, la Santa Cena está en consonancia con la tipología que aparece en los tímpanos de algunas de las catedrales del momento. Con ciertas dudas, se pueden atribuir otras obras a este taller, o a sus posibles secuelas navarras, como un pequeño Cristo que estuvo en una colección privada de la ciudad de Zaragoza.

EL ROMÁNICO

La arquitectura: generalidades y características

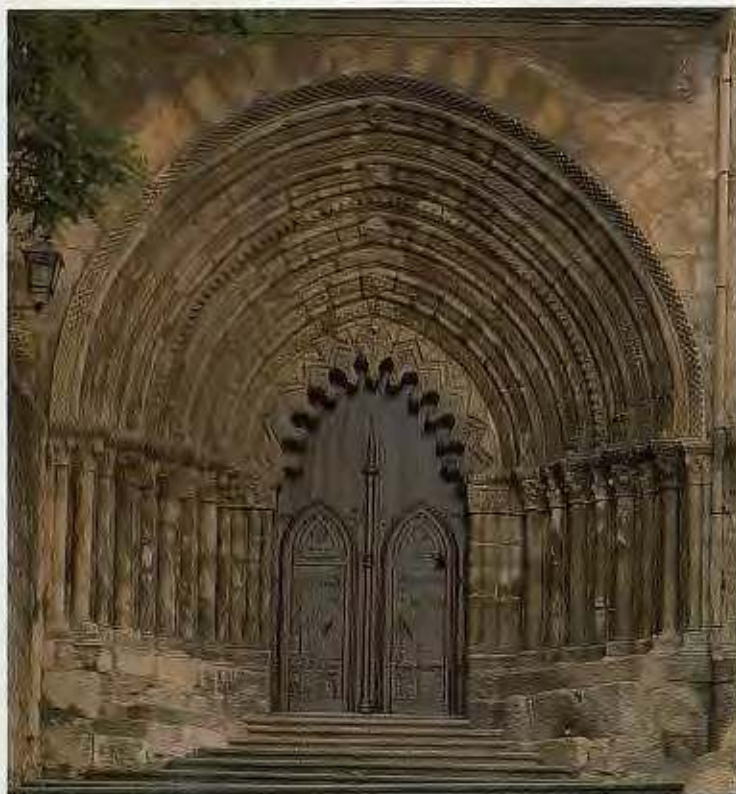
Si durante la primera mitad del siglo XI la arquitectura es pobre y se halla adscrita al arte prerrománico, el reinado de Sancho V Ramírez (1076-1094) es trascendental para Navarra. La acción real se halla presente en todos los ámbitos y de un modo especial en el artístico. Surgen como consecuencia de ella importantes edificaciones, que suponen la puesta en práctica de programas escultóricos, pictóricos y de artes industriales, desarrollados a la par que los arquitectónicos, aunque casi siempre por distintas manos. Pero a las motivaciones históricas de semejante resurgimiento hay que añadir otras de tipo geográfico. La situación de Navarra respecto al Camino de Santiago juega un papel fundamental por lo que éste tiene de eje en torno al cual se originan y a la vez coinciden manifestaciones culturales. La arquitectura religiosa contó con monumentos capitales que no han llegado a nuestros días. En este sentido, el panorama, tanto del siglo XI como del siguiente, no resulta plenamente halagador. Pero, pese a ello, hoy conocemos dentro del primer románico la existencia de unos edificios que utilizan como elementos de soporte, en el interior, pilares simples alternados con otros compuestos y huyen del empleo de contrafuertes. Al exterior, de acuerdo con las normas seguidas en todas las edificaciones derivadas de la época de Sancho el Mayor, se organizan tipos constructivos, que adquieren vigencia durante el siglo XII. Ateniéndonos al número de sus naves, se pueden distinguir varios tipos de iglesias. Las que tienen una sola son las más numerosas y existen ejemplares datables en los siglos XI y XII, si bien la mayoría pertenece a la segunda centuria; después del año 1150 suelen cubrirse con bóvedas de cañón apuntado. Las iglesias de una nave y cúpula ante la cabecera, son importantes por sus repercusiones exteriores, puesto que estas soluciones arquitectónicas



22. Portada de la iglesia de San Pedro de la Rúa. Estella

23. Iglesia de San Miguel. Estella

24. Iglesia de Santa María. Eunate



fueron «trasladadas» a Castilla por Alfonso el Batallador y sentaron escuela en Burgos y La Rioja. Las provistas de tres naves, se conservan en número muy reducido, ya que casi todas se comenzaron tardíamente; precisamente a ello se debe la formación de una escuela que une a sus trazados góticos, muy sencillos, portadas románicas. Hay también otros tipos peculiares como las iglesias de dos naves, derivadas de algo tan simple como el hecho de haber sido añadida a la inicial una segunda nave, tal como se hizo en tiempos del gótico en los Agustinos de Toulouse. Si hablamos de la existencia de peculiaridades, de edificios realmente originales en el panorama general de la arquitectura de la época que estudiamos, debemos tener muy en cuenta, dejando a un lado el número de naves y otras consideraciones, dos tipos extraordinarios y bastante ligados entre sí: las llamadas capillas funerarias y las conocidas con el nombre de iglesias faro. Las capillas funerarias son características de la región, aunque su origen se discuta mucho y se haya apuntado en ellas ciertas influencias externas; elevadas sobre un osario, tienen a su alrededor un terreno destinado a cementerio enmarcado a su vez por un pórtico o muro. Las iglesias faro se denominan así por las linternas-faro de muertos que poseyeron, sustituidas, en algún caso al menos, por espadañas muy posteriores. Son absolutamente originales y no se corresponden con ningún tipo arquitectónico conocido; existe algún ejemplar allende los Pirineos. Al parecer, la razón del nacimiento de unas y otras se halla en el Camino de peregrinos de Santiago.

Otra particularidad es que en determinadas ocasiones, bajo las cabeceras de las iglesias, aparecen criptas. No se atienen a un modelo único, y lo que resultaría extraño es que el motivo de su construcción no fuera otro que el intento de paliar el desnivel de terreno existente, en origen, bajo las citadas cabeceras. O sea, las criptas navarras se levantan, casi sola y exclusivamente, para nivelar un terreno, por motivos orográficos. Y esto se hace hasta el punto de que muchas de ellas ni siquiera





ra se empleen, llegando incluso prematuramente a tapiarse. Pertenecen en su mayoría al siglo XII, abundan en la Navarra oriental y, junto con sus vecinas aragonesas, conforman un tipo especial dentro de la arquitectura románica.

Parece que los edificios religiosos de Navarra rechazan la monumentalidad externa, al carecer, en muchos casos, tanto de campanarios como de espadañas destacadas. Aunque en menor grado, como en otros lugares, tampoco debieron aceptar en principio las cubiertas de piedra, prefiriendo las de madera, propiciadas, entre otras cosas, por la abundancia de materia prima junto a dificultades técnicas. Junto a estas notas, en cierto modo locales, de-

bemos considerar la existencia de elementos esenciales de procedencia foránea. Tal vez el ejemplo más notorio lo formen los pórticos exteriores «venidos» de Castilla, seguramente a través de la comarca de Soria. Son muy tardíos y, al igual que los castellanos, ocupan el flanco sur de iglesias generalmente rurales. Por el papel que desempeñan en lugares de tiempo inclemente, crean escuela, perdurando a través de siglos y estilos diferentes.

La arquitectura civil resulta más difícil de juzgar por el escaso número de ejemplos conservados. Es casi seguro que las viviendas fueron unifamiliares. De la categoría social del inquilino dependía que la casa tuviera uno o más pisos (tres como máxi-

mo), aparte del desván. Prácticamente desprovistos de vanos, los pisos altos se destinaban a desempeñar especialmente el papel de dormitorios y el desván, el de almacén. De acuerdo con la ocupación de sus habitantes, las plantas bajas, que solían tener la cocina al fondo, se dedicarían a alojar animales e instrumental en las viviendas de los campesinos, a taller y establecimiento en las de los artesanos, y a cuadras en las de los caballeros. Como materiales de construcción se utilizaron, en las plantas bajas, piedra, reemplazada por ladrillo o adobe en la Ribera y madera en el resto. Este tipo de vivienda, con algunas modificaciones, fue empleada en el gótico.

La muestra más representativa de la que podemos denominar arquitectura militar son las murallas, levantadas para defender los núcleos ahora poblados. Algunas, como las de Artajona y Pamplona, se conservan bastante bien y se atienen, en el aspecto constructivo, a la normativa general.

El siglo XI

Las numerosas edificaciones construidas en el siglo XI han desaparecido casi por completo, si bien sabemos que existieron conjuntos muy interesantes. El más importante que ha llegado a nuestros días, dentro de la arquitectura religiosa, es el monasterio de Leyre. También restan huellas románicas en los santuarios de Santa María de Ujué y de San Miguel de Excelsis (consagrado en 1074).

Erigido, al parecer, sobre un primitivo cenobio, Leyre se convierte, gracias a la iniciativa real, en uno de los centros monásticos más importantes de la España reconquistada. Al restaurarse la sede de Pamplona en el siglo X, sus obispos serán designados entre sus monjes hasta 1078, en que se consolida la seguridad de la capital. Si bien Sancho el Mayor y su hijo son quienes inician la renovación del cenobio, es su nieto, Sancho el de Peñalén, el que en 1057 consagra el monasterio, por lo que es de pensar que tanto su cripta como la cabecera estarían en esos momentos edificadas, y aun es probable que el primer tramo de la nave. La construcción se había llevado a cabo con grandes sillares de tamaño desigual que indican, como ha afirmado Yarza, «una voluntad de recobrar los viejos procedimientos de buena estereotomía, anunciadores del románico pleno».

La cripta está pensada como iglesia de tres naves, si bien el temor a su derrumbe, al parecer, obligó a dividir longitudinalmente la central en dos tramos, lo que crea cierta confusión espacial, ya que no sería visible el altar mayor si este ámbito hubiera estado dedicado a templo. En la zona superior, los soportes son mucho más es-





beltos que los macizos de la cripta. Ellos están dispuestos con gran perfección, repitiendo arriba los pilares cruciformes de abajo, con columnas adosadas dentro de la estilística del pleno románico. En la iglesia surgen capiteles figurados, aunque con cierta torpeza, mientras en la zona subterránea solamente son de ornamentación floral esquematizada. Esta tipología aparecerá unas décadas después en Santa María de Ujué.

En las tres iglesias de los cenobios mencionados se confirman ciertas características apuntadas anteriormente: rechazo inicial de los contrafuertes como elementos de contrarresto exterior, y utilización combinada de pilares simples y compuestos para el soporte de empujes en el interior. Al parecer, en San Miguel de Excelsis —cuya terminación no se efectúa hasta su consagración definitiva en 1143— se inicia en este período la tipología de tres naves sin crucero. Si bien la ermita de Gomacín, en las cercanías de Puente la Reina, ha sido considerada prerrománica, el tenue aristado de su bóveda obliga a datarla, por su semejanza con iglesias del Serrablo (Aragón) en el siglo XI, dentro de un primer románico ruralizado.

El siglo XII

A esta centuria corresponde la mayoría de los monumentos románicos conocidos. Son escasos los recuerdos que hoy poseemos del grupo de iglesias de tres naves. Existen restos arquitectónicos en Leyre, Santa María de Irache, San Miguel de Izaaga... Sabemos que San Pedro de Aibar estaba en construcción en 1146. De Santa María de Sangüesa perdura la cabecera semicircular, en la que se percibe la influencia jaquesa en sus tres ábsides, parte de los muros laterales y casi todos los pilares, ya de la segunda mitad del siglo; tenemos una fecha concreta, la de 1131. Inmediato debe ser el monasterio cluniacense de Azuelo, pues copia el gran ábside sangüesino. Su nave única y cabecera tienen una gran aceptación en la comarca de Estella (Aberín, Monjardín...). En Santa

María de Musquilda (Ochagavía), aunque si bien ha perdido su cabecera original, sus naves románicas son de gran majestuosidad.

El empuje de los burgos hace surgir conjuntos tan interesantes como los de San Pedro de la Rúa, San Miguel y el Santo Sepulcro, en Estella. Destaca la monumental cabecera de San Pedro de la Rúa, con tres ábsides probablemente de fines del XII, muy particular; también es significativa su portada, de hacia 1100, que, con la de San Ramón de Cirauqui y Santiago de Puente la Reina, sienta las bases del denominado, algo exageradamente, «estilo navarro final», pues es un «modo» donde aparecen entremezclados elementos románicos y góticos, como hemos indicado; una deliciosa decoración escultórica combinada con arcos apuntados y puntas de diamante nos habla de ello, por lo que, siguiendo la tipología establecida por Azcárate, deben encuadrarse sendas portadas en el protogótico.

Un buen ejemplo dentro del grupo de iglesia de una nave es el de San Martín de Unx, consagrada en 1156. Anteriores a ésta, de la primera mitad del siglo, son las de Arce, Artaiz, San Adrián (h. 1130), Santa María de Zamarce (h. 1143). Posteriores, ya de la segunda mitad, las de Badosián, Lerga, Echano, Eusa, Zolina... Todas estas son iglesias rurales, bastante bien conservadas. El tipo de iglesias de una nave que poseen cúpula ante la cabecera nace a partir de la oscense del castillo de Loarre. La de Nuestra Señora de la Asunción de Olleta puede considerarse intacta, mas la del Santo Cristo de Catalain, aunque fue muy semejante, ha sufrido transformaciones. El tipo de iglesia de dos naves tiene importantes ejemplos en las iglesias del Crucifijo, de Puente la Reina, y la de Rada.

Por su originalidad, ya tuvimos la ocasión de mencionar las conocidas como *capillas funerarias*. El ejemplo más representativo y el más temprano en cuanto a cronología se refiere es la Capilla de Sancti Spiritus de Roncesvalles, datable hacia 1200. Siguiendo la tradición de los *martyria*, sirvió de lucerna para los allí enterrados y



de faro para los caminantes. Las *iglesias-faro* de Santa María de Eunate y del Santo Sepulcro de Torres del Río son, sin duda, las más interesantes de su tipo. En Eunate aún puede verse la escalera de acceso a la linterna-faro, que desgraciadamente fue sustituida en el siglo XVII por una espadaña. En los alrededores de esos templos fueron enterrados, al parecer, peregrinos, tal como ocurría en Roncesvalles; de este modo, la linterna, además de ser guía de caminantes, era vigilia de muertos, pues, como indica el *Códice Calixtino*, el que se apartaba del camino se aventuraba a la muerte violenta o a la expoliación.

En el siglo XII, la cripta de Leyre se toma como paradigma sin ser superada. Citaremos la sencilla de San Pedro de Gallipienzo, tal vez de fines del siglo, sobre la que se asienta una iglesia gótica, la de San Martín de Orisoain, de la segunda mitad y, la más compleja de todas, la de San Martín de Unx, fechable hacia la primera mitad del siglo y emplazaba bajo una iglesia consagrada en 1156; al igual que en Gallipien-

zo, las bóvedas son de arista, aunque pudiera haber sido reforzada y modificada su estructura primitiva.

La aceptación de novedades externas tiene su más bella y a la vez práctica expresión en las iglesias con pórticos laterales. Aunque se inspiren en algunos sorianos poco elaborados, los de Eusa y Larraya, los únicos románicos conocidos, son ya de época muy tardía.

La catedral de Pamplona. El edificio y su entorno

La catedral de Pamplona fue el edificio románico más significativo e importante del Reino de Navarra, hasta su remodelación gótica.

Sancho encarga la misión de emprender tanto la reforma espiritual como material al monje Pierre de Rodez o Andouque. Este consideró fundamental para iniciar la *renovatio* la erección de una nueva catedral en donde se pudiera aportar solemn-



dad a la nueva liturgia. Hacia el año 1100 el cabildo catedralicio, con el apoyo real, contrata al prestigioso maestro Esteban de Santiago. Está registrado su establecimiento en la capital de Navarra como director de las obras de su templo catedralicio y se le dona una casa y viñedo en 1101; en la documentación se le cita como «magister opera Sancti Jacobi». Ahora bien, como han sugerido Yarza y otros autores, sería muy difícil que Esteban fuera el director de las obras de la catedral de Santiago, pues es casi imposible que dejara unas obras de tanta importancia por otras menores, por muy sustancioso que fuera el estipendio. Lo más probable es que trabajara como escultor en el Pórtico de las Platerías compostelano, terminado en 1103, siendo en estos momentos Bernardo el Joven el director de las obras. Por otra parte, se ha indicado la posibilidad de que el traslado a Navarra del arquitecto y escultor compostelano se deba a la sugerencia del propio arzobispo compostelano Diego Peláez, pues en 1098 había asistido a las ceremonias de consagración de la iglesia de San Salvador de Leyre. Por lo menos hasta 1007, Esteban permanece en Pamplona, donde forma bajo su dirección un importante núcleo de canteros, los cuales en 1127 han terminado ya la obra, puesto que en esta fecha se consagra el templo. Aún quedaba por construir el claustro, finalizado en torno a 1142.

De la primitiva catedral sólo han sobrevivido algunos restos de los muros, con sillares desiguales, reaprovechados en la gótica. Destacan sobre todo una serie de esculturas halladas en los basamentos de la escalinata del pórtico neoclásico, como un capitel con aves afrontadas, más simplificado que el arte de las Platerías y el de la puerta del Perdón leonesa, aunque superior a la réplica que existe en Sos del Rey Católico. Ello demuestra la existencia del citado taller pamplonés en torno a Esteban. Trabajan en la portada de la catedral artistas procedentes de otros lugares, así la figura de un zapatero recuerda obras aragonesas y la de una mujer que se mesa su abundante cabellera se repite en el pór-

tico de los pies del monasterio de Leyre. Estas afinidades han hecho suponer que mientras Esteban laboraba en Pamplona llevaba a cabo la supervisión de otras obras, como la de la iglesia de Sos. Esta acumulación de datos va posibilitando la tesis de que Diego Peláez, cuando se refugió en la ciudad aragonesa, encuadrada geográficamente en el reino de Navarra, al ser expulsado de su diócesis, le acompañara por un tiempo su fiel arquitecto, lo mismo que más tarde acudirán a Avignon notables artistas siguiendo a sus Papas. No sabemos, por ahora, exactamente cuándo Esteban se desplazó a Toulouse, donde se encarga de intervenir en las labores decorativas de la catedral y se pone al día en los nuevos hallazgos arquitectónicos.

Su escuela perdura hasta bien entrado el siglo. De este modo, como hemos indicado, en la iglesia superior de Leyre interviene uno de sus seguidores. Es de indicar que su segunda etapa constructiva fue culminada en 1098, mientras que la decoración de su portada dura por lo menos veinte años más. Las rígidas figuras que culminan las jambas y los adornos del tímpano tienen aún la impronta del maestro compostelano. Por el contrario, existen figuritas más vivaces, aunque más montaraques, adornando las arquivoltas debidas a un maestro posiblemente local que expresa una mayor libertad tanto estilística como ejecutiva.

En abril de 1127, el obispo Sancho de Larrosa consagra solemnemente la nueva catedral de Pamplona, en presencia de «muchos obispos y abades, y una innumerable multitud de pueblos, estando presente también el propio gloriosísimo rey Alfonso el Batallador» (*Acta de Consagración*). Sólo restaba el claustro y alguna capilla adyacente. Sabemos por Antonio Ponz, quien la visitó poco tiempo antes de su derribo por Ventura Rodríguez, que era de reducidas dimensiones. Hasta nosotros sólo llegó una ínfima parte de su basamento, utilizado al lado de la escalera que conduce al actual claustro alto. A pesar de su pequeño tamaño, tuvo que ser bellissimo, según muestran algunos sober-



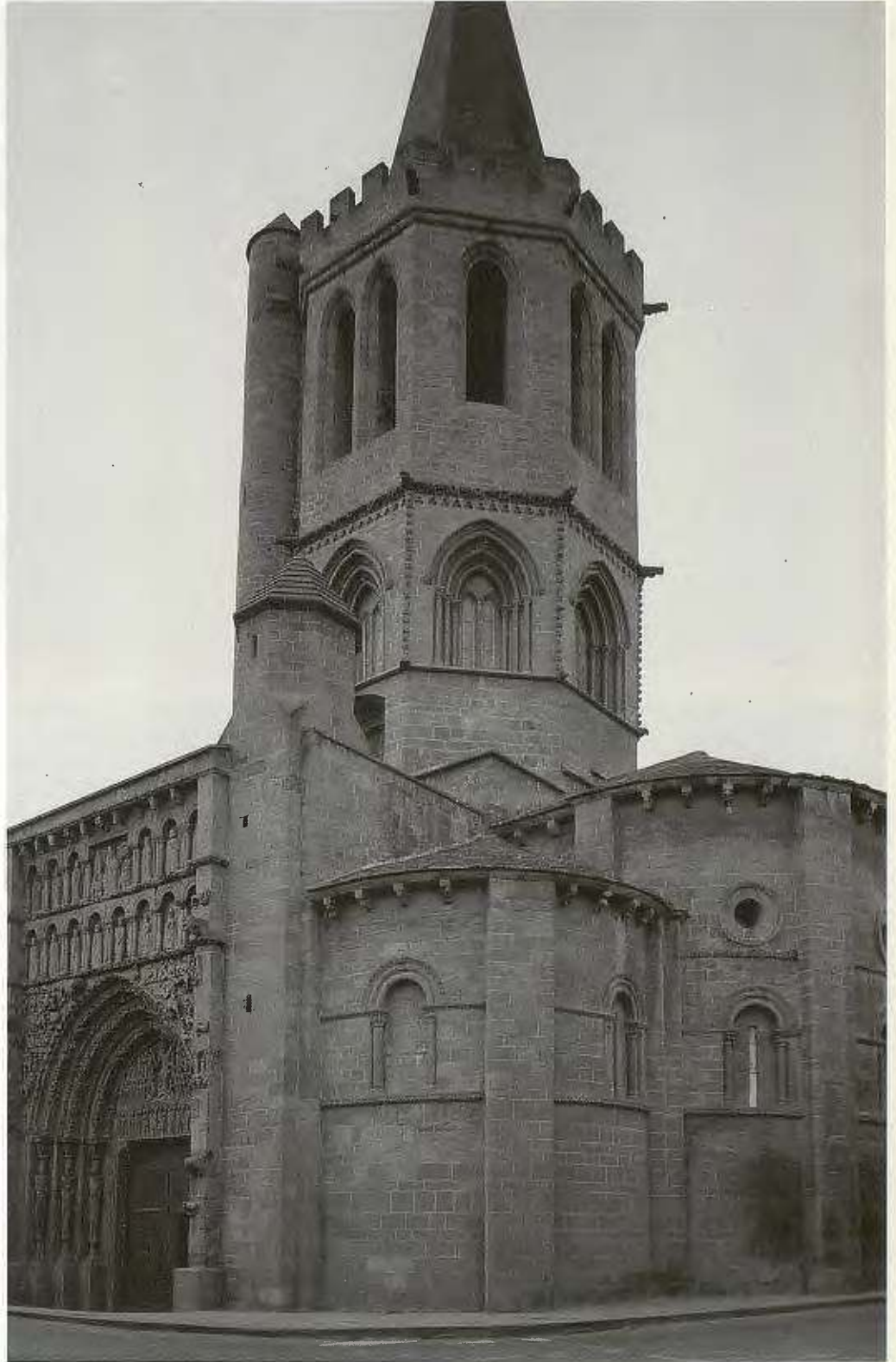


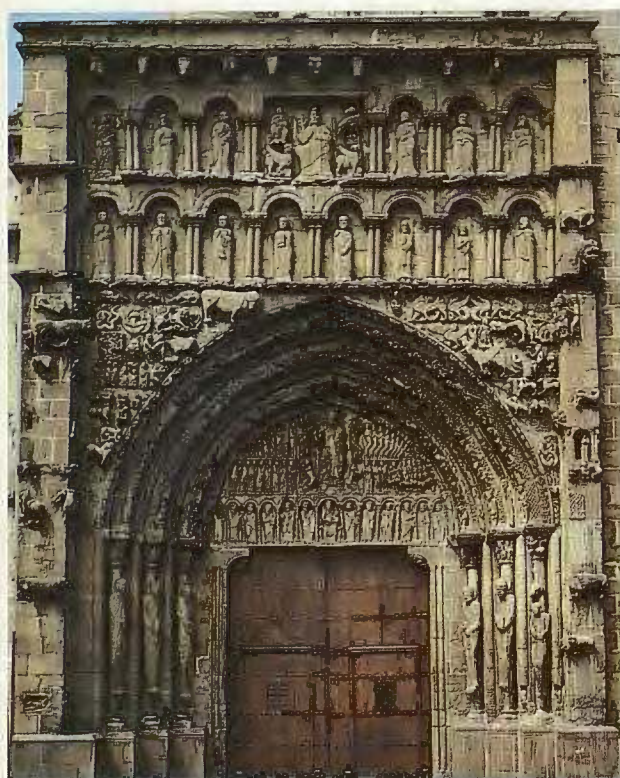
bios capiteles historiados —conservados en el Museo de Navarra— que se encuentran entre las obras sublimes de la plástica románica en España. En ellos se ve la mano de dos o tres escultores que los labrarían entre 1135 y 1142, fecha en que sabemos que las obras del «claustrillo» debían estar finalizadas.

Indiscutiblemente estos capiteles se hallan dentro de la estilística más alambicada y deliciosa del momento, sobre todo los relacionados con la Pasión y la Resurrección de Cristo y el dedicado a la Historia de Job. Éste está esculpido por un artista en contacto con la portada de Moissac, como ha especificado Yarza. Un segundo escultor debe de estar formado en la escuela tolosana. Mientras un tercero probablemente sea un maestro local que ayuda a los dos tallistas importantes en las labores de talla de follaje que envuelve las escenas, pues se muestra con cierta dureza y aún perduran las características del obrador formado por Esteban. Así, la hojarasca contrasta vivamente en el capitel de la Resurrección, por sus hojillas rizadas y vitalizadas con un menudo trepanado, con los capiteles de hojas gruesas y carnosas debidos al artista local. En éste, entre el ramaje, juguetean menudos animales. Es de indicar que fue Genaro Pérez Villaamil, tan gran paisajista como sutil arqueólogo, quien en 1846 dio a conocer estas joyas, intentando llevarlas a Madrid. Dichas esculturas son paradigmáticas en la región, influyendo, por ejemplo, en el capitel de la Huida a Egipto de Santa María de Sangüesa y en San Martín de Unx.

Arquitectura civil

En Navarra, la obra más importante que ha sobrevivido de la arquitectura románica civil es el palacio llamado incorrectamente de los Duques de la Granada, en Estella, pues con toda posibilidad fue uno de los palacios reales de la dinastía navarra. Ha llegado hasta la actualidad su fachada principal en óptimas condiciones y también una buena parte de las laterales. Como es lógico, ha desaparecido la tota-





lidad de la estructura interna, ya que estaría realizada en madera.

La planta inferior de la fachada la forma un conjunto de pilares que soportan una vigorosa arquería. En la superior se abren ventanales geminados que conservan sus primitivas columnitas rematadas por delicados capiteles, pero más importantes son los que culminan las dos potentes columnas que limitan y refuerzan el frente principal. Martín de Logroño ha firmado el capitel en el que se representa al gigante serraceno Ferragut derrotado por el famoso adalid del ejército de Carlomagno Roldán. Martín se ha basado en los romances caballerescos recogidos por los peregrinos del Camino de Santiago, como el *Pseudo Turpin*. El otro capitel, que representa el castigo de las almas pecadoras el Día del Juicio, parece ser de otra mano. Ateniéndonos a la estilística de las obras escultóricas, y teniendo en consideración que en ocasiones, en Navarra, lo mismo que en gran parte del norte de España, la evolución estilística queda inmovilizada, se puede fechar este importante edificio no an-



tes de 1160 ni después de 1200. Además, la estructura de este palacio confirma dicha cronología.

Entre los restos que aún perduran de la arquitectura románica del país podemos citar la antigua Cámara de Comptos de Pamplona, que ha llegado hasta nosotros, desgraciadamente muy dañada; por los vestigios conservados, tal un ajimez, se puede fechar muy avanzado el siglo XIII y el puente románico de Puente la Reina.

Manifestaciones escultóricas. Siglo XI

Hasta la conquista de Tudela, en 1119, la reconquista en Navarra no está finalizada. Unos cinco años más tarde, sus fronteras han quedado consolidadas con los musulmanes. Pero todo ello es debido a las operaciones de atenzas llevada a efecto por los reyes aragoneses y castellanos; tal como ha dejado aclarado J.M.^a Lacarra, al reino le es imposible extenderse por las tierras del sur; por otro lado, las luchas con los reyes cristianos hacen que las fron-

teras sean elásticas según el poderío de los gobernantes. Como Navarra después de la muerte de Sancho el Mayor (1004-1035) queda debilitada económicamente, durante la primera mitad del siglo XI no se llevan a cabo grandes y costosas construcciones, salvo en el sur donde dominaban los castellanos. Ahora bien, en algún caso se suple la falta de medios con una poderosa imaginación, especialmente en la escultura. De este modo, existen algunos ejemplares como los hoy conservados en el Museo de Navarra procedentes de la iglesia de San Miguel de Villatuerta; son estos relieves obras datables en torno al siglo XI, aunque sus características sean prerrománicas, como la cabeza del Cristo en la Cruz, la cual tiene todavía la forma de pera invertida. En uno de ellos se representa el momento de consagración de una iglesia por un obispo que pudiera ser San Fermín. Figura muy interesante es la de un ángel con traje corto y con los brazos en alto, que recuerda ejemplos italianos de fines del siglo X o comienzos del XI.

43. Detalle de la portada de la iglesia parroquial de Artaiz

44. Detalle escultórico de la portada de la iglesia de Santa María la Real. Sangüensa

45. Virgen. Iglesia de Santa María. Ujué

El desarrollo escultórico

La actividad escultórica en Estella durante el siglo XII fue muy intensa y profusa. Por la variedad estilística que se puede observar en las obras conservadas se deduce la existencia de varios talleres. Ya hemos hecho notar como en el pequeño Palacio Real o de los Duques de la Granada trabajó un escultor, o mejor dicho cantero, que se firmaba Martín de Logroño, mostrando un modo tan elocuente como rudo. Más interesantes, no tanto bajo el punto de vista estilístico sino iconográfico, son los relieves que engalanan la fachada de la iglesia de San Miguel. En ella se desarrolla en bandas un programa iconográfico en conexión con los avatares y sucesos del arcángel. Penosamente, el pórtico ha sido mutilado en su parte superior, mas lo que resta se halla bien conservado gracias al alero. El conjunto debió de ser una de las obras más interesantes del románico de mediados del siglo en Navarra. Con toda posibilidad, lo existente debe de estar realizado por el maestro principal, mientras que en la parte superior trabajó un colaborador; por lo que resta de ella se aprecian diferencias en la calidad ejecutiva.

El maestro de San Miguel sigue la normativa de la escultura de este momento; así, en las arquivoltas las figuras están colocadas verticalmente. Mientras en el tímpano se muestra la *Maiestas Domini*, con inscripciones propedéuticas sobre la doble naturaleza de Cristo, a ambos lados se sitúan la Virgen y San Juan tal como es común en la pintura del momento, si bien en estas esculturas se prelude ya el nacimiento del gótico. Entre tanto, los artistas que labran los capiteles con ángeles destruyendo alimañas diabólicas o las cenefas con roleos vegetales trepanados, en los que surgen pequeños animales, recuerda a uno de los artífices que trabajaron en el claustro de la catedral de Pamplona; las majestuosas figuras de las zonas bajas muestran el impacto del último maestro de Silos, sin marginar elementos franceses. Con un gran sentido volumétrico se representa la escena de San Miguel venciendo al diabólico dragón y las Marías en el sepulcro,





anunciando el gótico, por lo que hay que fechar esta portada en la segunda mitad de la centuria. El Entierro de Cristo, en el claustro de San Pedro de la Rúa, mantiene una calidad y estilo próximos al del Maestro de San Miguel.

Una de las portadas más llamativas del románico español es la de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa. Debió de ser programada, en un primer momento, hasta la altura de su primer tramo. La zona inferior se labraría bajo la dirección del escultor Loedegarius, quien firma en un libro sostenido por una de las Marías; se le ha considerado borgoñón, indudablemente es francés, pues conoce algunos de los principales monumentos del románico galo, como la Puerta Real de Chartres, que le sirvió de prototipo para las jambas. Se nos muestra un artista imaginativo, pero sin demasiados conocimientos técnicos. Así, organiza el programa iconográfico y la colocación de las esculturas de un modo confuso.

Algunos de los temas figurativos se han vinculado con la mitología nórdica, considerándose que están relacionados con la Saga de Sigurd. Es de tener en consideración que los comitentes de esta fachada fueron los Caballeros Hospitalarios, quienes mantuvieron frecuentes contactos con los países del Báltico. En las arquivoltas surgen elementos naturalistas. Relacionada con la Orden Hospitalaria puede estar la figura del caballero victorioso, creído Carlomagno o Constantino.

En la segunda etapa se esculpe un relieve centrado por la Majestad acompañada por el Tetramorfos, ángeles y un apostolado. Tiene forma de retablo o frontal y se organiza como un gran friso. Por su estilística se le incluye dentro del llamado «grupo de San Juan de la Peña» o del Maestro de Agüero.

En el lugar de Artaiz, al sur de Aoiz, se levanta su iglesia parroquial dedicada a San Martín; es un edificio románico de reducidas dimensiones, de una sola nave y muy simple, que no tendría especial importancia a no ser por su decoración escultórica. La portada tiene un sencillo tímpano presidido por el consabido crismón,



Este precioso Retablo de Laminas de metal dorado y Esmaltado con su Ymagen de la Virgen del Sagrario de la Cathedral de Pamplona, a que es anexo este Santuario de San Miguel, estuvo antiguamente en la obscuridad de su Capilla, de donde se sacó, se limpió en Pamplona, y para que su Vista muestra a devocion, fue colocado así en esta Capilla maior, en el año 1765

tan común en la escuela jaquesa y en sus derivaciones tanto aragonesas como navarras. Es en sus capiteles donde ya se percibe la intervención de un imaginativo artista. De esta manera, la Trinidad es representada como una figura antropomorfa trifacial y ampliamente barbada. En otros dos capiteles, hombres y fieras son figurados con gran vivacidad. Aún más interesantes son las bestias inmundas que apresan a los incautos seres humanos. En la iglesia se emplean líneas de impostas con decoración de tacos, de dudoso origen compostelano. En el alero que protege la portada, una serie de siete canchillos antropomorfos expresan la originalidad del escultor. Destaca entre ellos la

figura de una solitaria y dramática parturienta que intenta dominar su dolor; ella misma prepara su parto sosteniendo un paño y una vasija con agua, mientras el niño va surgiendo de su seno.

La imaginería románica

En Navarra restan algunos importantes ejemplares de imaginería románica, sobre todo figuras de la Virgen y de Cristo. Algunas de las primeras han sido forradas de plata, disfrazando imágenes primitivas; otras sucesivas restauraciones hacen imposible todo juicio sobre su cronología. El modelo de Virgen más generalizado en la

etapa románica, aunque se mantendrá hasta el gótico, es aquel en que aparece la figura de la Virgen tocada con una pequeña corona, que en muchos casos ha desaparecido, para ser sustituida por otra metálica. María muestra sobre sus rodillas a su Hijo, como joven Rey. Éste, siempre en actitud de bendecir, por lo general muestra el Libro, o sea, los Evangelios. No existe el menor contacto afectivo entre Él y su Madre, siguiendo la tipificación bizantina.

Algunas de estas imágenes han de estar ligadas, como ha indicado Iñiguez, con la construcción de los templos, así la de Santa María de Ujué y la de la catedral de Pamplona. En la colegiata de Tudela exis-

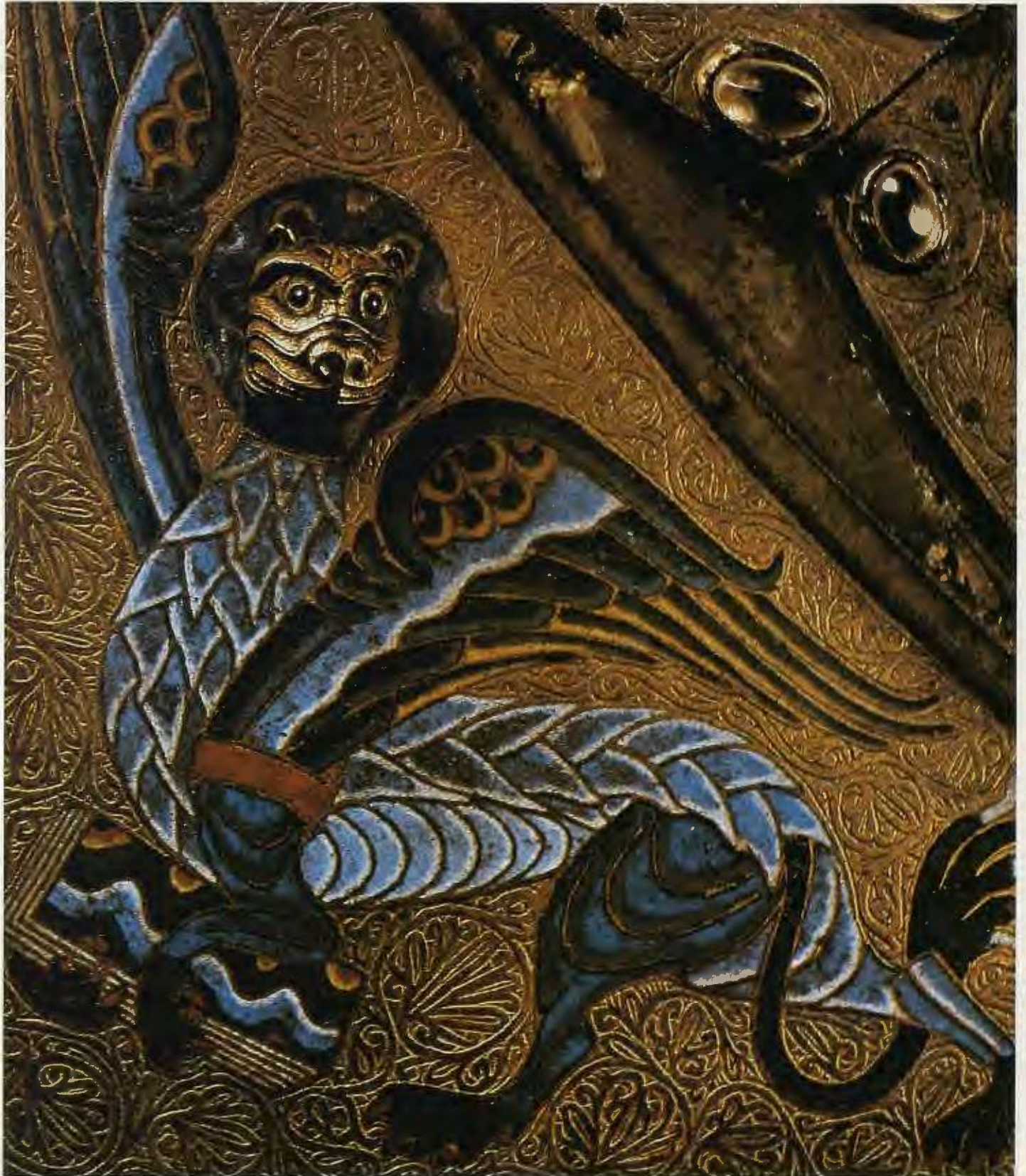


te una imagen de gran tamaño llevada a cabo por los mismos artífices que trabajan en el claustro entre 1180 y 1195.

Los Crucificados aún tienen mayores problemas en cuanto a su cronología, pues generalmente han sido relabrados, suprimiéndose la corona original por otras a la moda del momento o por pelucas tremebundas. De este modo, el Cristo de Carroso, si bien está muy repintado, los brazos originales de la cruz y su estructura hacen pensar que nos hallamos ante una obra del siglo XII. En la iglesia del Santo Sepulcro de Estella hay un bellissimo ejemplar, con corona de espinas postiza y un relicario en el pecho, que a pesar de no conservar la pintura original puede ser considerado de los últimos años del siglo XII.

El retablo de Aralar y la esmaltería en Navarra

En la iglesia de San Miguel de Excelsis, en la sierra de Aralar, se ha conservado durante ocho siglos aproximadamente uno de los más importantes ejemplos de retablos o frontales de la época románica. Sus esmaltes están considerados entre los más bellos de la etapa medieval. Al margen de su origen —por lo menos dos artistas, uno burgalés-riojano, y otro limosino, intervinieron en esta creación— indiscutiblemente están elaborados estos esmaltes en la segunda mitad del siglo XII, cuando el rey Sancho el Sabio (1150-1194), en estrecha colaboración con el obispo de Pamplona, Pedro de Artajona, llamado «El Parisino» (1167-1194), patrocina una serie de remodelaciones y creaciones artísticas de gran importancia para el ámbito cultural hispánico en los obradores reales. Lo es confirmado estilísticamente, pues se puede situar, gracias a las investigaciones de Marie Madeleine Gauthier, entre los años 1175 y 1185. La inscripción que existe en la parte inferior del conjunto, redactada en 1765, cuando fue restaurado, indica que «este precioso Retablo de Láminas de metal dorado y Esmaltado con su Imagen de la Virgen del Sagarrio de la catedral de





Pamplona, a que es anexo este Santuario de san Miguel, estuvo antiguamente en la obscuridad de su capilla, de donde se sacó, se limpió en Pamplona ...». Al citar la imagen de la Virgen del Sagrario, se ha pensado que fuera este frontal un mueble litúrgico integrante de su capilla; sin embargo, Gauthier, últimamente ha rectificado esta idea indicando que el complemento del lugar *en su capilla*, la partícula posesiva indica el santuario de San Miguel de Excelsis y no la catedral de Pamplona. Además se especifica que de allí se sacó y se limpió en Pamplona. Por lo menos en el siglo XVIII estaba ya en Aralar y es probable que desde que fuera encargado para el famoso santuario, si bien, al ser éste dependiente de la catedral de Pamplona —como tantos objetos litúrgicos—, al pasarse de moda hubiera sido trasladado de lugar. En 1774 el padre Burgui describe este frontal indicando que estaba en la pequeña capilla edificada al oeste de la entrada al edificio románico, siendo trasladado cuando para ese lugar se esculpó

un retablo nuevo de talla y dorado. Al ser restaurado y quedar sus piezas, limpiadas por un platero de Pamplona, «tan brillantes y hermosas», se decidió que fuera instalado en la capilla mayor, «porque en ésta hay más luz, para que la vista goce mejor de su bella preciosidad».

Al parecer, unas veces se utilizó el paramento como frontal o *antependio*, y otras como retablo. La palabra retablo es la que usa la documentación. Después de la restauración del siglo XVIII se hicieron reajustes y modificaciones que han alterado su estructura original. Lo más probable es que hubiera sido un frontal de mayor tamaño que el actual, pues las piezas de la parte superior son muestras de ello. No obstante, queda la posibilidad de que este mueble sacro hubiera sido utilizado ya en la Edad Media como retablo, sobre todo si fuera viable la hipótesis de su traslado desde Pamplona a Aralar, en cuyo lugar sería durante «por mucho tiempo ... el único Retablo de la capilla del Santo Arcángel» (P. Burgui).

Su decoración de esmaltes va acompañada de la metálica y a la pedrería; desgraciadamente, el infamante despiece cometido por unos bandidos en 1979 ha destruido buena parte de su armazón metálico. Estaba formado por arquerías con columnillas, sobre las cuales, en la parte superior, se destacaban edificios, parecidos a los de las pinturas de la iglesia de Santullano en Oviedo: unos más alargados en forma de palacios y otros de planta circular recordando iglesias. Es interesante observar cómo las formas decorativas perduran a través de toda la Edad Media. Finas columnillas separaban los Apóstoles, los Reyes Magos y la Anunciación. En la restauración de 1765, posiblemente fue alterada la disposición de algunos de estos relieves. En la parte central sobresale una gran pieza esmaltada con las figuras de la Virgen y el Niño.

Su datación, como hemos visto, es casi paralela a la de la urna-sepulcro de Santo Domingo de Silos (1180-1190). La calidad de sus esmaltes, el tono y la ejecución trae

el recuerdo silense. La tipología de las palmetas esgrafiadas en el fondo dorado denota su procedencia hispano-musulmana; lo mismo ocurre en algunos de los cabujones. Gauthier dudó y lo supuso procedente de Silos o Limoges. Las cabezas en bronce dorado, de una gran expresividad, se apartan de lo conocido y documentado dentro de la producción del taller francés. Por ahora está conservado en el Museo de Navarra, donde se le han venido incorporando las piezas recuperadas. Por suerte ya está casi completado.

En Santa María la Real de Fitero se conserva una arqueta eucarística procedente del monasterio cisterciense, la cual debe estar llevada a cabo en los talleres limosinos, aunque algunos de los tonos azules y sobre todo los verdosos recuerden la producción de los obradores de esmaltería renanos. Por ahora, no se ha podido identificar un taller español fuera del burgalés y los tardíos aragoneses. Queda la oscura posibilidad, totalmente hipotética, de la existencia, si no de un taller, sí de algún orfebre que hubiera montado piezas de este tipo en monasterios riojanos-navarros. Mide veinte centímetros de alto y diez de ancho por cada cara. Está efectuado este píxide con placas esmaltadas siguiendo la técnica *champlevé*, o sea, excavada la lámina de metal y rellenando con pasta vítrea los huecos. Estos esmaltes campeados hacen resaltar una serie de figuras: Cristo entre la Virgen y San Juan, la Deesis, más la figura del Padre Eterno bendiciente. Con técnica incisa se han representado ángeles y también llevado a cabo las figuras de la Deesis. Relacionado en cierto modo con la obra anterior, aunque debe estar elaborado por los esmalta-dores ambulantes que recorrerían el sur de Francia y el norte de la Península Ibérica hacia 1200, como ya ha indicado Martín Ansón y Heredia, ello explica que se utilicen elementos de origen ecléctico. En sus esmaltes, además del azul se emplea el blanco y el rojo en los nimbos, como en ciertos talleres ingleses y renanos. Dentro de este ciclo destaca el píxide de Esparza de Galar y la Virgen de Artajona.

LA ÉPOCA DEL GÓTICO

El arte protogótico y cisterciense

Finalizada prontamente la reconquista de Navarra, quedan sus tierras limitadas en su capacidad de expansión, lo que permite —después del letargo que sobreviene a la muerte de Sancho El Fuerte, debido a la obligación de sostener un poderoso ejército con los cada vez más escasos recursos reales, con motivo de las luchas fronterizas— sanear la economía y desarrollar una serie de actividades constructivas. Este rey, usando una política premaquiavélica había pactado con los almohades y los reyes de Francia, por lo que no son de extrañar influencias tanto musulmanas como francesas en el arte de este momento.

La llegada de los monjes cistercienses, procedentes del territorio galó, influirá decisivamente en el desarrollo del protogótico navarro. Por otro lado, el rey Sancho patrocinará una serie de edificios, entre los que destaca la colegiata de Tudela, en los cuales se perciben elementos dentro del nuevo estilo en el que no son ajenos estilemas de origen francés, si bien alarifes moriscos le dan a la decoración unas características peculiares, lo que obliga a aceptar el término de protogótico hispánico que tan acertadamente ha dado Azcárate a este período. Indiscutiblemente más que una transición es una revolución en la que se lleva a cabo, no sólo en la arquitectura de este momento, sino en todas las artes. Pues en el *scriptorium* real se miniarán códices dentro del nuevo estilo, mientras por los mismos años se importan esculturas de allende los Pirineos, que incidirán en la renovación de la plástica navarra.

Si por un lado va surgiendo un modo o corriente protogótico bajo la protección de la realeza, por otro los monjes blancos van adecuando sus edificios a las normas dadas por su fundador, San Bernardo de Claraval, en las que se obligaba a la sobriedad, tanto constructiva como decorativa. Si el primer monasterio que fundan

en la Península Ibérica es el de Fitero, ha de tenerse en consideración que por entonces este lugar pertenecía a la corona castellana, bajo el reinado de Alfonso VII; algo más tarde el constructor de Poblet, Ramón Berenguer, patrocina la construcción del monasterio de la Oliva, extendiendo gracias a la unión de Aragón y Cataluña el cinturón de iglesias cistercienses desde el Mediterráneo hasta la ribera del Ebro. Por ello, como asevera Azcárate, en Navarra el protogótico incide sobre la corriente del Cister.

El monasterio de la Oliva

Después de 1170 y con anterioridad a 1178, como especifica Lambert y acepta Torres Balbás, se comenzarían las obras del actual templo que centra el conjunto arquitectónico del monasterio de la Oliva. Fue fundado según Moret en 1135 por García Ramírez, mas los monjes procedentes del monasterio de L'Escaie Dieu, próximo a Tarbes, se establecieron en el reinado del monarca aragonés Ramón Berenguer en 1150. Psicológicamente serviría de zona neutral, si bien al estar bajo el auspicio de la corona de Aragón, es advertencia y mojón de los límites fronterizos. Su construcción no dependió directamente de Francia, pues la organización arquitectónica y estructural está, como ya hemos indicado, dentro de la corriente cisterciense predominante en estos momentos a lo largo del valle del Ebro. Por ello guarda relaciones filiales con la catedral de Tarragona y fraternas con la de Tudela. Pudiera ser que algunos canteros fueran comunes; ello sería lógico, pues cuando se acababa una construcción los maestros y albañiles se dirigían a un lugar donde se estuviera levantando un monasterio o una iglesia. Como sabemos por las marcas de cantería, la orden del Cister, empleó constructores comunes en diversos monasterios. Al terminarse Poblet, Santes Creus y otros centros monásticos catalanes, es seguro que algunos de sus artífices intervinieran en las construcciones que en la Ribera llevaba a cabo la Orden.



Aceptando con reservas la fecha de consagración de 1198, recogida por Arizmendi en su *Prontuario histórico* (1836), debemos de pensar, tal como lo hacen Iñiguez y Yarza, que en esta fecha estaría acabada la cabecera y buena parte de los muros del templo. No sería desacertado pensar que un cantero procedente de la región tarraconense interviniera en torno a 1200 en la terminación de la edificación; ahora bien, es factible que el proyecto lo dé un hábil maestro francés pues existen innovaciones hasta ahora desconocidas en la Península Ibérica, como el totalizador abovedamiento de la iglesia por medio de crucerías y el adosamiento a los pilares de columnas pareadas, tal como en Florán, posiblemente con un sentido más simbólico y ornamental que de puro reforzamiento, pues los soportes, si bien no exentos de elegancia, son excesivamente robustos aunque quedan en cierto modo disimulados por medio de una especie de trampantojo, que le da plasticidad visual al sobreponer frágiles columnillas; los nervios de crucerías se

apena en otras columnas inscritas en los ángulos entre dos pilastrillas angulares, lo que acentúa la ductilidad del edificio. Las amplias estructuras geométricas de los basamentos juegan dialécticamente con los capiteles, pues su plasticidad se afirma al convertirse en esferas el apéndice de sus hojas.

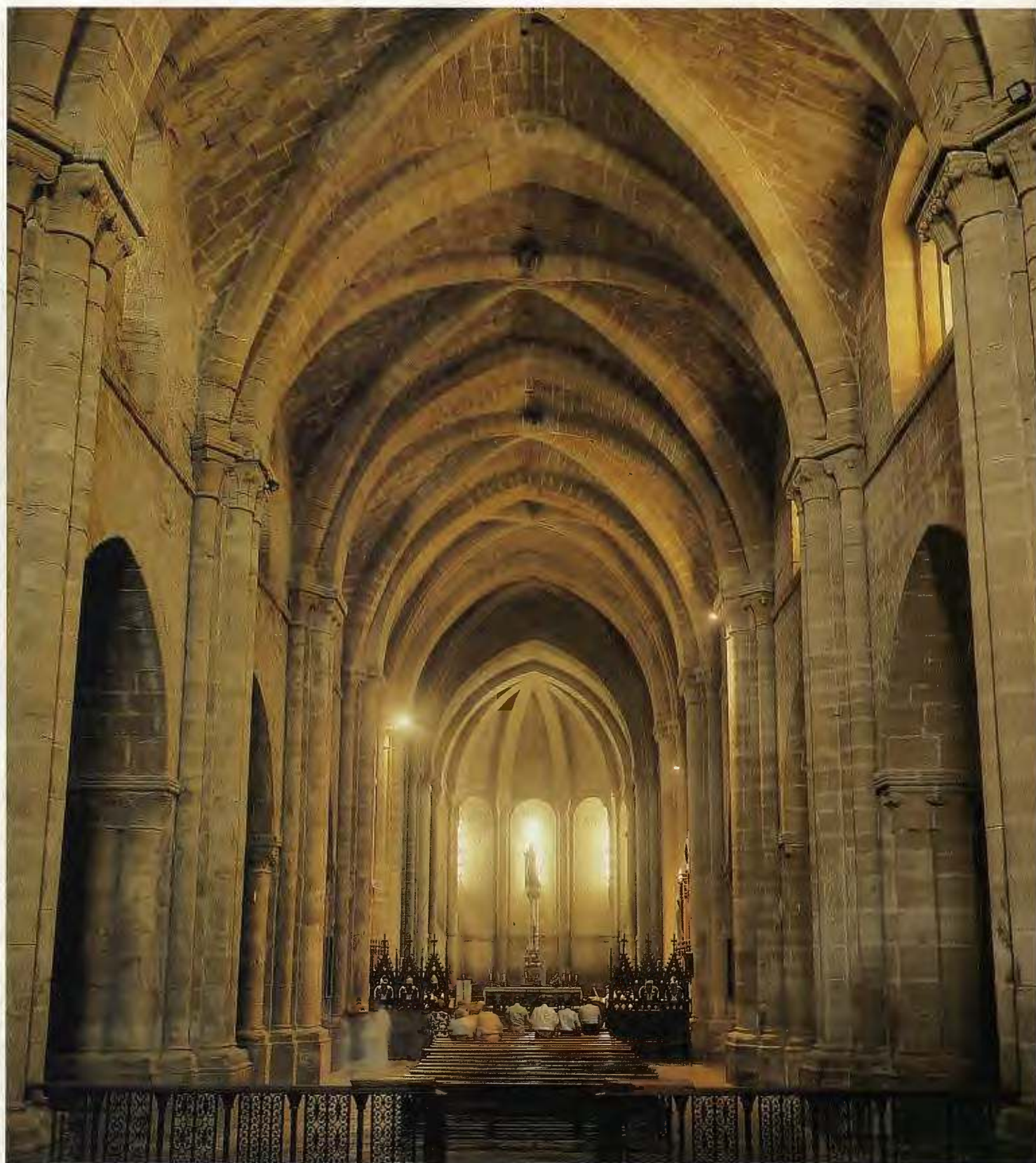
La relación del arte cisterciense navarro con el gótico es muy estrecha, pues los dos comulgan de un mismo sentido organicista, expresado especialmente en las bóvedas y en los pilares; unos años más tarde serán éstas unas de las peculiaridades del nuevo estilo.

Los estatutos dados por San Bernardo de Claraval y ciertos desconocimientos técnicos de uno de los artífices de la Oliva, conllevaron a la erección de un edificio robusto, con muros de gran espesor, deficiencia sólo paliada por el sabio derrame de los ventanales que hacen que la luz inunde intensamente algunas zonas del templo. Esta importancia de la luz es algo consustancial al Cister. La meditación y

la contemplación necesitan que el altar esté fuertemente iluminado. Paralelamente a las experiencias de las nuevas catedrales francesas se van adelgazando los muros a la vez que se ampliaban los vanos. Sin embargo, las normas del Cister no lo tienen en cuenta pasados algunos años. La solidez para ellos estaba relacionada con lo eterno, por ello los muros, aparte de ser gruesos, tenían contrafuertes exteriores; el único adorno eran simples modillones desprovistos de ornamentación, que sostenían los aleros. Este sentido de austeridad, tanto externa como interna, fue acentuado por torrecillas cilíndricas que flanquearon el frontis de la fachada de perfil escalonado.

El cimborrio también es sobrio, con grandes vanos sirviendo de claraboya a la iglesia; su única ornamentación eran las celosías alabastrinas, con adornos geométricos procedentes del mudejarismo local.

Más tarde se añadirán elementos que rompen las estrictas prescripciones de la regla del Cister, como una preciosa puerta que,



55. Cabecera de la iglesia del monasterio de Santa María la Real. Fitero



56. Sala capitular del monasterio de Santa María la Real. Fitero

edificada en el siglo XIV, se inscribe dentro del gótico característico de la zona. Resumiendo, la iglesia del monasterio de la Oliva, si bien parte de una adusta planta cisterciense, con rígida cabecera formada por ábside semicircular y cuatro capillas cuadradas inscritas en el muro, de pronto, gracias a un genial constructor, presenta nuevas soluciones, lo que, como se ha indicado, da un carácter de cierta indecisión al conjunto, salvado por la propia brusquedad del original y chapucero artífice. Los perfiles hirientes de las estructuras con focos lumínicos tan cortantes como la propia organización arquitectónica, convierten al monasterio de la Oliva en obra paradigmática dentro del Cister.

Otros monasterios

El monasterio de Fitero fue fundado en 1140. Iñiguez y otros autores suponen que la construcción se inicia después de 1152, continuando las obras hasta las proximidades de 1287, fecha en que Lampérez atestigua que estaba cercado el recinto. Mas esta circunstancia no implica el que estuviera terminada la obra del monasterio actual. Estilísticamente es impensable que los trabajos en el templo hayan comenzado con anterioridad a 1185, como supuso Torres Balbás, ya que su cabecera está relacionada con las de las catedrales de Tarragona y Tudela, pero particularmente con las de los monasterios de Poblet, la Oliva y, sobre todo, como señala Iñiguez, «es en todo pareja» de Veruela. Las obras, además, deben durar medio siglo, o sea, todo el primer tercio del siglo XIII por lo menos, como demuestra la estructura de las naves, a pesar de la amplitud de los muros. Antes de 1247 ya se había techado con bóvedas nervadas, ya que en este año, en la bula que envía el papa Inocencio IV con motivo de la consagración de la iglesia, se indica que se otorgan las indulgencias «en consideración al venerable hermano nuestro, arzobispo de Toledo (don Rodrigo Jiménez de Rada), que a su expensa la construyó». Es sabido que su abuelo, Pedro Tizón de Ca-

57. Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real. Fitero



58. Claustro del monasterio de Santa María de Iranzu



dreita, donó el solar en que se erigió el monasterio, y que el propio don Rodrigo, en 1214, entregó tierras para su ampliación. Indiscutiblemente, hubo un paréntesis y un cambio constructivo, pues se comenzó la zona del deambulatorio, con pilares cilíndricos, y luego en la nave se utilizan columnas adosadas de tipología cruciforme.

La escasa ornamentación que existe en el monasterio también evoluciona; de este modo, los capiteles de la sala capitular, por su sencilla decoración con recuerdos moriscos, han de fecharse inmediatamente después de la erección de la cabecera. Por el contrario, los motivos escultóricos que adornan la puerta occidental son ya propios del gótico de los tiempos del arzo-

bispo don Rodrigo Jiménez de Rada. El antiguo monasterio de Iranzu renueva su fábrica a fines del siglo XII, posiblemente a la vez que pone al día las viejas reglas benedictinas. Su cabecera de planta cuadrangular es de gran sencillez; en ella un óculo y tres ventanas en forma de ojiva y abocinadas aportan abundante luz al altar mayor. Según Iñiguez, las obras deberían estar ya avanzadas en 1193, año en que fue sepultado el obispo Pedro de París, su fundador, «cerca del presbiterio y en la nave del evangelio», pero otra vez surge el problema estilístico, ya que su lauda sepulcral es datable después de 1200, fecha más factible para la construcción de la adusta iglesia de Santa María de Iranzu. Otro vetusto monasterio de la orden be-

nedictina es el de Irache. Se funda en el término de Ayegui, cerca de Estella, en el primer tercio del siglo X, por Sancho Garcés I, después de consolidar la frontera navarra con la conquista de la fortaleza de Monjardín (908), ya que existen documentos fechados a mediados del siglo que citan este cenobio. Conforme transcurren los dos siguientes siglos fue engrandeciendo su patrimonio. De este modo, en la segunda mitad del siglo XII, el templo había quedado pequeño y su construcción no se adecuaba a los nuevos gustos. La comunidad benedictina inicia la total remodelación de la edificación; el constructor emplea formas románicas a las que une ciertas novedades del estilo gótico, por lo que se puede enlazar este monas-



terio dentro del protogótico navarro, ya que no es propiamente cisterciense, tal como Iñiguez y otros autores han sugerido. El templo consta de tres naves separadas por arquerías con ojivas, que cabalgan sobre pilares cruciformes. La cabecera está constituida por tres ábsides; el gran tamaño del central hace que esté dividido en tres cuerpos delimitados por líneas de impostas; la primera con decoración de puntas de diamante y las siguientes formadas respectivamente guirnaldas y tacos. Como en Iranzu, las bóvedas tienen amplias nerviaciones.

La multiplicación de óculos en el ábside central y la de ventanas a lo largo de las paredes del templo, unida a la luz que penetra por el elegante cimborrio, iluminan la nave con intensidad. El citado cimborrio está adornado por cuatro elegantes veneras, sostenidas por las figuras antropomorfas de los evangelistas, que hacen las veces de atlantes; éstos tienen rematadas sus cabezas con las de los animales que les simbolizan. Por su estilo, debe de estar finalizado este elemento constructi-

vo en las cercanías de 1200, pues la decoración escultórica está próxima a la de los seguidores del Maestro de San Miguel de Estella. También dos claves, en que se representan la Lapidación de San Esteban y el Bautismo de Cristo, denotan las características del fecundo obrador estellés. En los capiteles, tanto se dan las formas cistercienses como las protogóticas, y en ocasiones las propiamente góticas, lo que obliga a pensar que las obras del templo no se finalizaron hasta los inicios del siglo XIII. En este momento debe ser fechada la portada de San Pedro, en el muro del Evangelio, pues sus arquivoltas apuntadas y los capiteles con seres fantásticos y vegetales estilizados, nos están hablando de una obra de hacia 1210. La principal, más sobria y elegante, tanto en sus aspectos constructivos como decorativos, no debe diferir cronológicamente en mucho con la anterior. Si bien un maestro de origen mudéjar o conocedor del arte musulmán ha intervenido en la labor escultórica, tales lazos, en cierta manera, son semejantes a los que ornamentan las bellas



celosías en estuco que tamizan la luminosidad en las ventanas de la cabecera y que deben de estar labradas por un maestro ribereño. Es de hacer notar que este tipo de celosías existieron en la capilla Barbazana de la catedral de Pamplona y en otros lugares de la región.

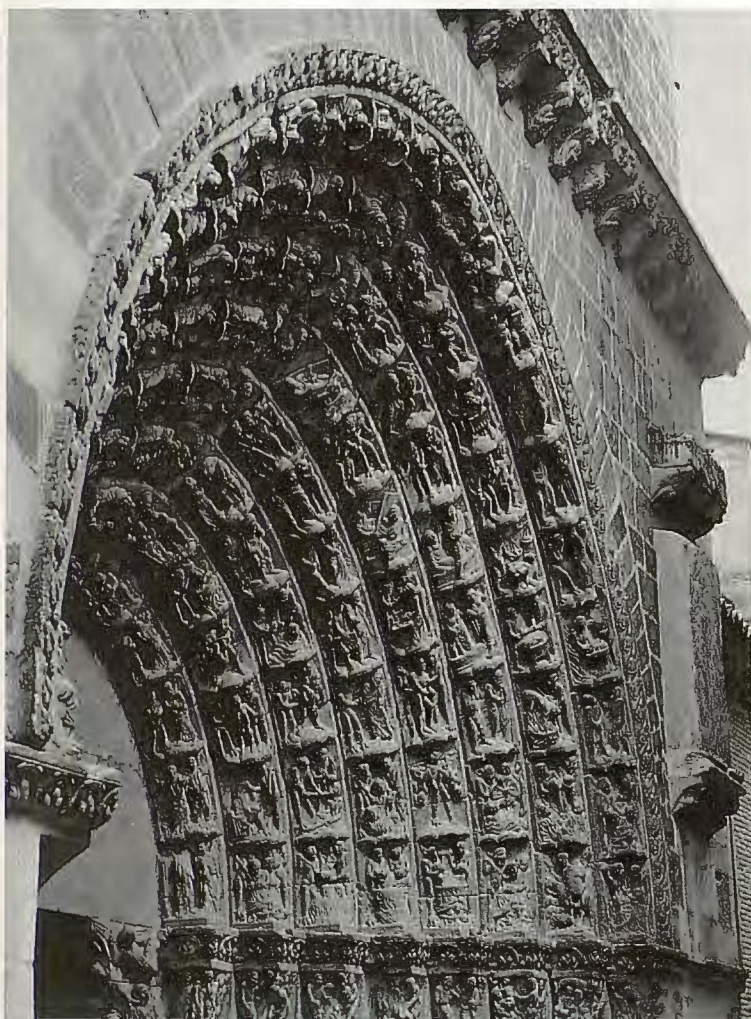
La colegiata de Tudela

La única ciudad navarra apartada del Camino de Santiago que junto a Pamplona mantiene un esplendor constante en los tiempos romanos, musulmanes, románicos y góticos, gracias a la fertilidad de sus tierras y al lugar estratégico donde está enclavada, es Tudela. Cristianos, musulmanes y judíos coadyuvaban a su riqueza artística en la época medieval. De este modo, después de la conquista, se reutiliza la Mezquita Blanca, sufriendo ciertas adaptaciones llevadas a cabo con tipología mudéjar, para ser convertida en iglesia mayor; en 1186 están documentadas las obras del claustro. Es probable que por estos

años ya estuviera iniciada la cimentación de la cabecera de la colegiata, pues ésta es consagrada en 1204 después de haberse paralizado por algún tiempo las obras. La actual concatedral fue creada como colegiata, siendo elevada a la dignidad catedralicia por Pío VI, debido a los ruegos insistentes de Carlos III. En su construcción se siguieron esquemas de origen francés, especialmente del Languedoc, pero ya hispanizados. La influencia cisterciense está también presente, existiendo la posibilidad de que en la continuación de las obras intervengan artífices provenientes de Tarragona y Lérida, tesis apoyable no sólo por las afinidades estilísticas sino por la importancia del Ebro como vía de penetración y comunicación.

Su construcción fue lenta y estuvo llena de problemas. A pesar de ello, el edificio muestra un carácter unitario. Sabemos que ya en 1168 el prior Fortón adquirió unas casas adyacentes a la mezquita para incorporarlas a las obras. Éstas, en 1188, estarían ya avanzadas, pues en tal fecha está documentada la primera dedicación. Como ya hemos indicado, la cabecera sólo se consagra quince años después; al poco tiempo debe de estar ya elevado el cruce-ro, pues sus puertas ostentan capiteles acordes con los del claustro, el cual está documentado en este momento. La influencia tarraconense, cuando queda más patente es por estos años; es de tener en consideración que el arzobispo de la diócesis catalana Ramón de Rocabertí interviene activamente en la ceremonia de la consagración del ara de su altar en 1204. Por ello, no es descabellado pensar que él, o algunos de sus acompañantes, hubieran enviado un maestro, probablemente catalán, para que las obras continuaran después del estancamiento sufrido. También esta cabecera es edificada dentro de la normatividad cisterciense, por estar acorde con la necesaria severidad monacal que necesita una colegiata, y grandiosa en consonancia con la progresiva importancia del centro urbano donde estaba radicada; además, había de tenerse también en consideración que la población de conversos iba aumentando.





Lambert ha indicado la relación de este edificio con el monasterio cisterciense de Valbuena de Duero, en Castilla. Después de su terminación quedó definido como un templo de tres naves y cuatro tramos; la central más ancha, en la que cada uno de sus tramos tiene forma rectangular; por el contrario, las laterales son de forma cuadrada. Su estructura general, en forma de «tau», está en concordancia con el monasterio de la Oliva, cuyas obras iban también avanzando al unísono con las de la colegiata. Con el tiempo se fueron añadiendo capillas, pero de su primitiva construcción son las cuatro del ábside, dos en forma semicircular y otro par cuadradas, simétricas en relación al gran ábside central. Se han usado amplios pilares con co-

lumnas adosadas de tipología languedociana, tal como en el momento se están usando en los reinos hispánicos. Las bóvedas de la colegiata-catedral no fueron cerradas hasta muy avanzado el siglo XIV, pues en el crucero se han utilizado claves con decoraciones de pámpanos de vid, pero a los pies de la nave mayor surge una en la cual se representa un escudo que pudiera ser muy bien el de Carlos III de Evreux, o el de su padre; de todas maneras, esto no es obvio para pensar que no hubiera estado terminada esta colegiata a fines del siglo XIII, y que en el XIV se llevó a cabo una reestructuración de las cubiertas en la zona central del templo, pues es significativo que en el primer tramo del ábside central se utilice la bóveda de crucería,

con nervios confluyentes en la clave de un arco fajón, mientras en la zona delantera la bóveda es de cañón.

En los muros de las naves laterales y de los brazos del crucero también se incorporan pilares con columnas adosadas que dividen los tramos. Las ventanas en la capilla mayor son de medio punto abocinadas, y aún mantienen las características celosías mudéjares en el ábside, lo mismo que ocurría en la Oliva y en la capilla Barbazana de la catedral de Pamplona. En las demás capillas absidales y en las naves laterales se usan los vanos abocinados, aunque sin celosías.

La decoración en general no abunda, y sólo es usada en puntos determinados, sobre todo en la portada principal y en los

65. Pormenor de la ornamentación escultórica
de las arquivoltas de la portada del Juicio
Final. Catedral de Tudela





capiteles. Algunos de éstos son historiadados; en otros se utiliza especialmente la animalística; mientras, en la mayoría es la decoración vegetal la que predomina.

La colegiata tiene tres portadas situadas en los brazos del crucero y en la fachada principal. La primitiva es la del lado sur, denominada de la Virgen; en sus capiteles vemos la Incredulidad de Santo Tomás, y los Apóstoles después de la Resurrección de Cristo. Al otro lado de la portada se relata la entrega de la Ley a Pedro y Pablo y la entrega de las llaves al primero de ellos, además de la Magdalena ungiendo los pies de Cristo. Las arquivoltas pasan de lo geometrizable a una decoración vegetal, donde se utilizan las palmetas de origen musulmán. La portada norte, llamada de Santa María, tiene, al contrario que la anterior, tímpano; que, al parecer, estuvo decorado, como el de la portada principal, por ornamentación pictórica, como prueba el picado de la piedra. Los capiteles contienen escenas dedicadas al Bautista, y tres «historias» consagradas a

San Martín. Las arquivoltas toman forma apuntada, lo que nos indica que esta obra está elaborada en las proximidades de 1300.

Casi coetánea debe de ser la portada de la fachada principal, llamada del Juicio. Es una de las más bellas de este momento, no sólo en Navarra sino en la Península Ibérica. Su estilo, aunque románico, ya nos habla incipientemente del lenguaje gótico, sobre todo en las escenas de las arquivoltas. Los capiteles de la zona izquierda representan escenas de la Creación, desde la de los ángeles hasta la del hombre y la mujer unidas al Pecado Original; mientras en la derecha están dedicados a narrar la historia de los primeros padres, incluido Noé y su arca y el sacrificio de Isaac. Presiden las citadas arquivoltas el Agnus Dei, María, un ángel, un mártir, un rey, un obispo y otro rey. Probablemente, estos reyes y el obispo están relacionados con los fundadores. Antes de describir las escenas de las arquivoltas, es necesario advertir que, con toda seguri-

dad, en el tímpano estaba representada, seguramente pintada, la Majestas Domini y el Tetramorfos. Por ello es de comprender que a la izquierda del espectador, o sea, a la derecha de Dios, estén esculpidos, de forma emparejada, los justos, y a su izquierda los réprobos. El director del programa, y algunos de los escultores, por la calidad y la iconografía hace pensar en un maestro francés; si bien la mayoría de los canteros, que muestran un gusto barroquizante parecido al de los talleres de Estella, han de estar formados en talleres navarro-aragoneses, pudiéndose hablar de un grupo de artistas radicados en Tudela que formarían un auténtico obrador. Estos escultores y canteros intervendrían también en los capiteles del interior, en la labra de molduras y sobre todo en la decoración del claustro catedralicio. Este es más bien la obra maestra del arte románico navarro cuando lanza su «canto del cisne». Documentalmente sabemos que en 1186 estaba siendo elevado, pues la viuda de Arnaldo de Ainchem entrega unas casas para ayudar a las obras. Mientras De Egly cree que su terminación debe de ser más tardía, Iñiguez piensa que por estas fechas debe de estar terminada la construcción. Cuando en 1959 esta autora estudió el claustro supuso que las crujías oriental, sur y norte debían de estar acabadas en 1194, mientras la occidental en 1200. Indiscutiblemente, se percibe una evolución estilística en los capiteles. Los más antiguos podrían fecharse hacia 1175, mientras los más modernos se encuadran en los últimos años del siglo XII, aproximadamente pocos años antes o después de la portada del Juicio Final. Si la estructura del claustro es muy simple, los capiteles figurados, en ocasiones, llegan a expresar un gran naturalismo. En la mayoría de ellos tienen sus figuras humanas formas amplias y macizas, en las que destacan cabezas voluminosas, con facciones muy marcadas y ojos ovoides; algunos de los más antiguos son de forma más estilizada. El maestro que llevó a cabo la portada de la Virgen debió realizar algunos capiteles donde predominan estructuras islámicas; en ellos la decoración vegetal, donde



abundan las palmetas, se funden con ángeles, de los cuales solamente son perceptibles los rostros, pues sus alas se metamorfosean en vegetales.

El programa iconográfico es muy complicado, pues las escenas religiosas, en ocasiones, confluyen con otras de la vida contemporánea o meramente simbólicas como los capiteles que en la crujía occidental ostentan seres extraños. Es de tener en consideración que la organización del programa ha seguido las normas de los manuales bizantinos, sin olvidar la escatología musulmana. En algunas dependencias del claustro, como en sepulcros, existen capiteles al parecer más antiguos; algunos de ellos, de claro origen musulmán y con decoración efectuada al trépano, nos indican que podían estar labrados antes de mediar el siglo XII. Mas es de tener en consideración que una buena parte de estas labores pertenecieron al recinto de la vieja catedral, la antigua mezquita, que por los datos documentales sabemos que durante años se mantuvo junto al nuevo

edificio. En la vecina iglesia de la Magdalena se lleva a efecto una bella portada, que deriva, en parte, de la del Juicio Final.

La plenitud

La iglesia de la hospedería de Roncesvalles

El primer edificio plenamente gótico en España fue esta iglesia. Insensatas restauraciones le han hecho perder su pristinez, lo que dificulta su estudio. Primeramente, en 1495, un incendio obligó a reformas apresuradas; más tarde, en el siglo XVII, su estructura fue barroquizada; sin embargo, la desdichada remodelación se ha llevado a cabo en este siglo. No solamente han sido adulteradas sus estructuras, sino que fueron trituradas y sustituidas las viejas piedras, siendo profanada la iglesia hasta sus entrañas, por lo que del edificio hoy existente se puede decir «que huyeron a la par belleza y emoción» (Iñiguez). Ahora

bien, aunque la restauración destructiva es irreparable, todavía bajo la horrenda cubierta de cinc existen arbotantes de tipología francesa, que se yerguen frente a los pesados contrafuertes comunes en otras construcciones navarras del momento.

Esta iglesia del siglo XIII se erigió sobre otra más pequeña de hacia 1100, regida desde su fundación por los canónigos de San Agustín. Su importancia estribaba en su pertenencia a la más importante hospedería del Camino de Santiago. Conforme aumentaba la riqueza de ésta, los dormitorios y otras dependencias fueron modificados. En la época de Sancho el Fuerte, una descripción versificada, atribuida legendariamente al arzobispo Jiménez de Rada, indica que en la hospedería se admitía a todo el que llegaba, «fueran paganos, judíos, herejes, vagabundos ...», a quienes se les lava los pies, afeitada, lava la cabeza, corta el pelo..., se preparan rápidamente baños (en salas de lavado con agua corriente) y luego duermen en camas



bien mullidas y ataviadas». Aparte de ello se les daba una buena comida, con carne en abundancia.

Sabemos que la iglesia fue fundación real de Sancho, pues cuando fallece en 1304, en el obituario del códice latino llamado «La Preciosa», escrito entre 1195 y 1215, se consigna: «yace en esta iglesia que él mismo edificó». Al morir, su sepultura fue disputada por Pamplona, Tudela y el monasterio de la Oliva. Por fin fue enterrado en Roncesvalles, pero la historia de su cenotafio fue tan catastrófica como la del templo. En 1622 se construyó un gran monumento funerario con orantes, revestidos a la moda de la época. En 1921 los restos reales fueron trasladados a la sala capitular, siendo sus cenizas guarda-

das en un descomunal mausoleo del peor gusto.

La iglesia originaria tenía una planta muy simple, que es lo único en parte respetado. Consta sólo de tres naves con cabecera poligonal derivada de la de San Denis. La central tiene bóveda sexpartita, mientras las laterales son de crucerías. Estas arquerías, lo mismo que los rosetones, han sido bárbaramente modificados.

Seguramente la iglesia estuvo en buena parte policromada, porque aún quedan restos de pintura mural en la cripta.

En las proximidades del monasterio se conserva, aunque también reformada, la capilla-cementerio del Espíritu Santo, la cual tiene una estructura de planta centralizada; deriva de la tradición del «marty-

ria», tipología común en el Camino de Santiago, como la iglesia de Torres del Río. Como ésta, serviría de lucerna para los allí enterrados y de faro para los caminantes. De esta manera, en la parte superior existió un minúsculo cuerpo de base circular que debería haber tenido la función de faro.

La iglesia de la colegiata de Roncesvalles fue pronto imitada por canteros navarros; tal se percibe en la iglesia de Santiago de Sangüesa, donde interviene por lo menos un cantero local bajo la influencia de los maestros galos que trabajaron en la colegiata pirenaica. Ahora bien, la supervisión de las obras podía haber sido llevada a cabo por uno de estos maestros franceses. Este templo es, como ya indicó Iñiguez,

enclavable en el primer gótico y no en el románico. Tiene tres naves, divididas por pilares cilíndricos, en los cuales descansan pequeñas columnas en las que a su vez se apean los nervios de las bóvedas; sin embargo, aquí el modelo es simplificado pues éstas son de simple crucería. En la fachada aún perduran los elementos románicos con más vigor.

En otras iglesias navarras también se aprecian estilemas procedentes del país vecino, tal como ocurre en la iglesia de Aguilar de Codes. Su tipología, sobre todo en los nervios y en el aparejo, difiere a primera vista de Roncesvalles, ya que está ligada a modelos aquitanos o de la región de Bayona, cuya catedral servirá de paradigma a edificios navarros. El rústico sillarejo de la plementería, hoy a la vista, nos indica que el templo estaba revocado interiormente. Es lástima que muchos arquitectos restauradores actuales tengan por costumbre dejar la rústica plementería al descubierto, cuando la mayor parte de los escasos documentos o testimonios nos hablan de paredes pintadas o estucadas.

San Saturnino del Cerco de Artajona y las iglesias de nave única

Conforme va avanzando el siglo XIII se extiende en el país navarro una tipología bastante definida de iglesias de nave única, con amplios muros, en la que se inscriben sólidos contrafuertes. Probablemente el paradigma o prototipo es la iglesia de San Saturnino enclavada dentro del recinto amurallado de Artajona. Constituye esta solemne edificación un ejemplo de excepción en la Península Ibérica, sólo parangonable con iglesias del sur de Francia, sobre todo de la región tolosana, de donde con toda seguridad procederían sus artífices. Ello es justificado por la dependencia del templo artajonés de la basilica homónima de Toulouse.

Es deducible de las investigaciones llevadas a cabo por María Dolores Ibarburu, y por la estilística del edificio, que fue comenzado a principios del siglo XIII, iniciándose las obras, como comúnmente ocurre, por su cabecera, donde persisten elementos característicos del protogótico,

como el ábside pentagonal. Por la unidad estilística que presenta la totalidad de la obra, la nave sería construida con una aceleración poco común en la Navarra medieval. Consta ésta de cinco tramos rectangulares con bóvedas nervadas. Su diafanidad trae el recuerdo de la iglesia de los Agustinos de Toulouse. Penosamente, hoy está mermada su luminosidad, ya que buena parte de los vanos se encuentran cegados.

El templo se acaba al ultimarse el siglo, con un coro construido a sus pies. Por estos momentos, paralelamente, se elevaría el muro pétreo que cierra el templo en esta zona, dando lugar a una adusta fachada, sólo decorada con una arquería ciega sobre la que se alzan gabletes con *crochets*, los cuales señalan que las obras de San Saturnino de Artajona finalizan en las proximidades de 1300, durante el reinado de Juana de Navarra y Felipe el Hermoso de Francia, que transcurrió entre 1284 y 1305. Ello lo confirma la iconografía desarrollada en el tímpano de la portada: al lado de las figuras de San Saturnino y de





Austris, la hija del gobernador de Tolosa, bautizada por el santo, al parecer se representa, a su derecha, al soberano, con un escudo en cuyas armas está la cruz del Condado de Tolosa, y, a la izquierda, a la hija de Carlos III el Noble. Debajo, se desarrollan escenas de la vida del santo fundador, basándose en la narración de la *Leyenda Dorada*. Por sus características cortesanas y por su estructura, debe de estar labrado este tímpano en los talleres reales de Olite o Pamplona. Por el contrario, la labor decorativa de las arquivoltas y de los pies derechos muestra arcaísmo, lo que posibilita la sugerencia de que hayan sido estos elementos labrados por un colaborador local.

Alrededor del edificio existen tres líneas de impostas; en la última, y al lado del Evangelio, surgen canecillos estilísticamente encuadrables dentro del románico. Algunas cabezas, a pesar de cierta rudeza característica de las escuelas locales navarras, destacan por su belleza plástica; ello tienta peligrosamente a ponerlas en relación con las esculturas, más erosionadas

pero dentro de una línea semejante, procedentes de Gallipienzo. Es de hacer notar que la primitiva iglesia del cerco fue iniciada en 1085 y consagrada en 1226.

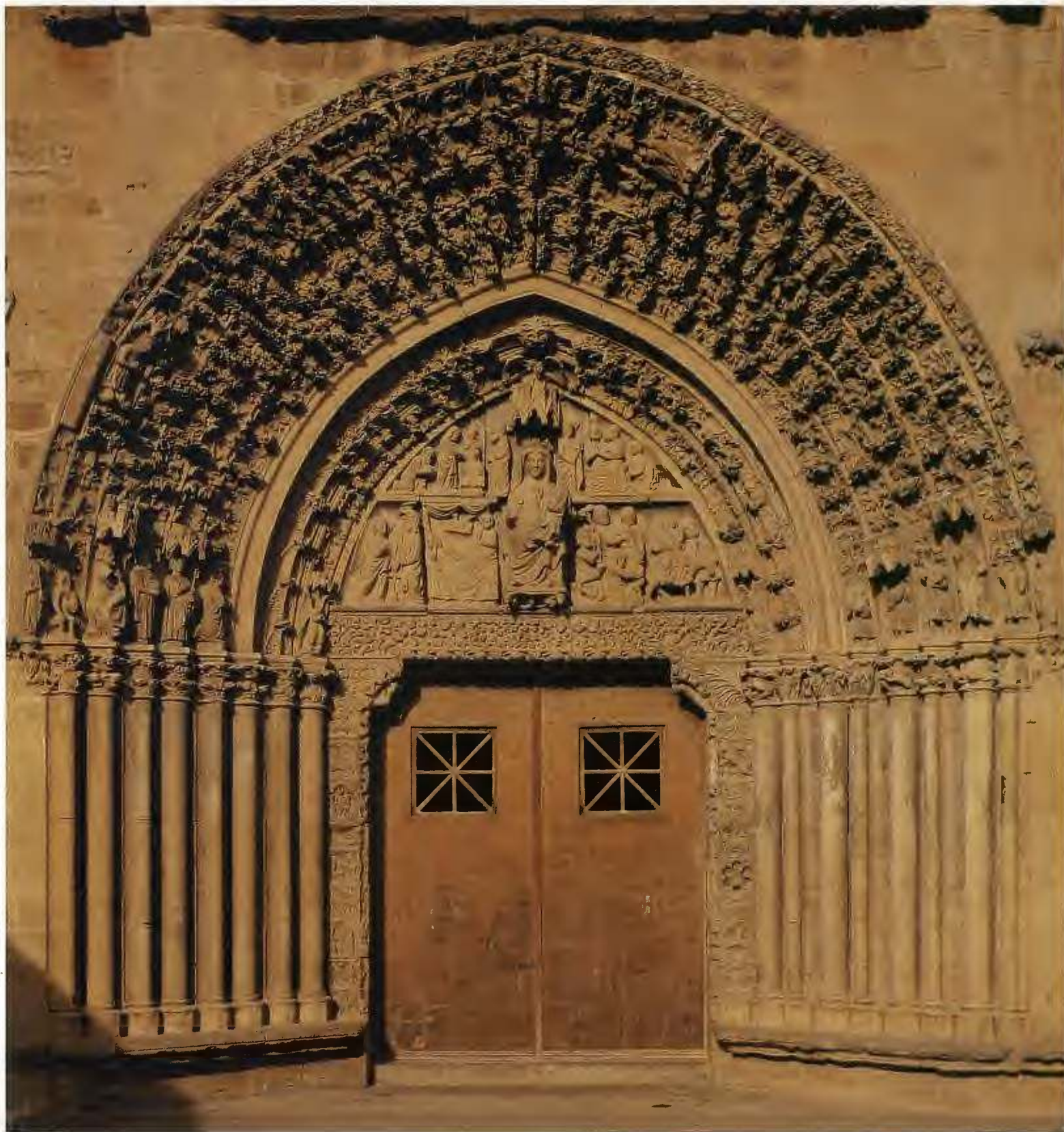
San Saturnino de Pamplona

En la segunda mitad del siglo se construyen algunos templos dentro de esta tipología, como la iglesia de San Saturnino de Pamplona. En 1276, cuando finalizan las luchas de los burgos de Pamplona, es iniciada la total reconstrucción del primitivo edificio, que había sufrido graves daños en estas guerras intestinas; las obras durarán hasta las proximidades de 1298. Probablemente se tiene en consideración la estructura del templo anterior, pues las construidas por entonces resultan demasiado tardías, si bien en Tudela y en la catedral de Pamplona ocurre más o menos lo mismo. Su única nave es cubierta mediante sólo dos tramos cerrados por bóvedas sexpartitas. Lo más interesante es la gran cabecera de planta semioctogonal,

acompañada de otras dos más pequeñas que repiten el esquema, y las grandes torres construidas a ambos lados. Una de ellas fue totalmente elevada, la otra, sólo su base; fueron concebidas como torres fuertes de fortaleza, ya que, como está documentado, aunque oficialmente se habían terminado las banderías de los barrios, Pamplona no había logrado su unificación.

La capilla central es de gran altura, de acuerdo con su inmensa anchura; está iluminada por amplios y alargados ventanales terminados en rosetas. Este templo, conocido popularmente como San Cernín, ha sido especialmente elogiado por Street y Lampérez, quienes han destacado sobre todo la singularidad de la capilla central. Torres Balbás indica que es la única y feliz variante del templo.

A fines del siglo XI se comenzaría la primitiva iglesia matriz de Olite: San Pedro. Hoy, a pesar del conglomerado de elementos estilísticos que los siglos han acumulado en este templo, sus características generales hacen que se le pueda encuadrar dentro del gótico, descontando la nueva cabecera llevada a cabo en los primeros años del siglo XVIII, según trazas del maestro de obras Juan de Ancheta. Aún persisten vestigios en los muros y en alguna bóveda próxima a la cabecera dentro del protogótico hispánico, lo cual sugiere que el primitivo ábside hubiera podido estar finalizado antes de ultimarse el siglo XII. Sin embargo, la tónica general define un edificio del siglo XIII; sobre todo la zona de los pies, es ya tardía, lo cual indica la lentitud de las obras. Sus poderosos pilares cruciformes, con columnas adosadas, nos hablan de un primitivo proyecto más ambicioso que el que se llevó a efecto en la Edad Media. Además del amplio coro citado, y sus bóvedas, añadido en el siglo XIV, es de hacer notar que en el XVI se lleva a efecto la capilla del Santo Cristo. La portada del templo de Olite, si bien se ajusta en cierto modo a la normativa del último románico —columnillas adosadas con sus correspondientes capiteles, arquivoltas y ménsulas que sostienen el tímpano—, por el arcaísmo que muestran los



elementos escultóricos y sobre todo por la tipología de las figuras del tímpano, el cual no puede estar muy alejado cronológicamente de la construcción de este portal, ha de datarse en los primeros años del siglo XIII como mínimo, según sugirió Torres Balbás.

En la fachada existe una torre inconclusa, mas la que destaca es la Alta; elevada a la altura del crucero, su severa estructura del siglo XIII se hace más elegante gracias a la aguja con perfil curvilíneo fechable en el siglo siguiente, pues, como indica Iñiguez, sus gabletes recuerdan a los del claustro de la catedral iruñesa. Su pequeño y encantador claustro, de tono arcaizante, debe situarse en las proximidades de 1300. En la misma ciudad de Olite, su iglesia de Santa María, a pesar de estar citada documentalmente en el siglo XIII, corresponde a la siguiente centuria. De este modo, en su presbiterio, a la altura del nacimiento de los arcos de crucería, aparece una moldura con decoración foliácea que ha sido considerada, en alguna ocasión, dentro de la tipología cisterciense, cuando en realidad está más de acuerdo con el llamado *crochet* característico de los primeros años del siglo XIV. Dicha confusión es en gran parte lo que hizo adelantar la cronología del edificio. Éste recibe modificaciones más tardías; así, hacia 1400 se eleva el coro, probablemente con motivo del juramento de la infanta doña Juana (1402) como heredera de su padre Carlos III, en presencia de las Cortes de Navarra. Desde entonces se utilizará asiduamente el templo, por lo menos durante una treintena de años, para actos solemnes relacionados con el protocolo real, lo que confirma la vieja hipótesis, hoy negada, de haber sido iglesia real, pues, si para los actos religiosos en que se requería la intimidad de los reyes y de la corte, se utilizaba el oratorio y la capilla palatina dedicada a San Jorge —ambos recintos ubicados en la fortaleza-palacio—, las grandes solemnidades litúrgicas se llevaron a cabo desde fines del reinado de Carlos III y de sus inmediatos descendientes en esta iglesia.

El carácter palatino de la iglesia hace que

en el XIV se iniciase la fachada de la iglesia de Santa María de Olite, donde por primera vez en Navarra las esculturas de una portada son situadas en el frontis bajo la protección de una arquería con doseletes. Una Virgen con el Niño, inusualmente de bulto redondo, preside el tímpano, hecho extraño, puesto que generalmente se asienta sobre el mainel, aquí inexistente. Como iglesia palatina, tiene estrechas conexiones estilísticas e iconográficas con el arte francés del momento, aunque con un espíritu retardatario. Es de tener en consideración que ambos reinos mantenían estrechas relaciones, no sólo políticas, sino en todos los campos, desde el de la economía al de la cultura. Mas no siempre llegan importantes artistas galos, sino que, por lo general, son maestros segundones los que arriban a Navarra. El programa iconográfico que se relata en la fachada está dedicado a la historia de Jesús, describiendo su vida hasta que se independiza de sus padres: Nacimiento, Matanza de los inocentes, Huida a Egipto y Presentación en el templo. Por ello, no es pura coincidencia que esta narración sea semejante a la que aparece en la puerta norte de la catedral de París, aunque es de notar que ésta se labra, por lo menos, medio siglo antes; ello indica que el escultor o el programador conoció personalmente la catedral de Nôtre-Dame o la obra de uno de sus imitadores. Los artistas deben de ser locales, aunque el maestro pudiera estar entroncado con los talleres del sur de Francia; existen discordancias y rudezas que apartan estas esculturas de las sofisticadas que decoran la portada norte de Notre-Dame de París. Además, se añade al ciclo el Bautismo de Cristo, tan rudo como original. La relación con Francia en estos instantes es tan estrecha que llegan algunas esculturas de importación, entre ellas algunas preciosas imágenes de la Virgen, como la conservada en la colegiata de Roncesvalles, de hacia 1300. Estas obras foráneas servirán de modelo para el desarrollo de un amplio taller escultórico, cuya fuerza expresiva y abandono de las formas conducirá en ocasiones a un arte popular, agreste y montañés.

Una de las obras más llamativas, dentro del tipo iglesia con una sola nave, construidas en el siglo XIV, es la de Santa María de Ujué. Ello es debido a su comienzo con una cabecera románica de tres naves en el siglo XII, tal como hemos señalado. Paralizadas las obras, no serán continuadas hasta que la devoción de Carlos II el Malo (1350-1387) hacia la Virgen de Ujué le lleve a finalizar el edificio suntuariamente. Para demostrar el amor que tenía a la imagen y al lugar, dejará allí su corazón. Uranga e Iñiguez especifican que las nuevas obras estaban muy avanzadas en 1376, pues en estas fechas se datan edificios anejos, como el refectorio y el dormitorio de los canónigos. En la construcción intervienen canteros que repiten elementos arquitectónicos y decorativos ya usados en Olite; ello, y la identidad de algunas marcas, hace factible el que la obra dependa directamente del taller real. Está documentada la intervención de Juan García, quien trabaja más tarde en el cercano palacio real. La continuación de la iglesia se efectúa en una sola nave, al modo de como se hizo en la catedral de Tolosa y en otras iglesias del sur y del oeste de Francia; es de tener en consideración que posteriormente se hará lo mismo en la Seo de Gerona. Esta característica le da un sentido espectacular. Pero Santa María impresiona externamente, sobre todo, gracias a su situación pintoresca y al empaque que tiene de fortaleza debido a sus torres almenadas. Conforme el espectador va acercándose, amplias y rampantes escaleras que terminan en arquerías y poternas acentúan su carácter guerrero y cortesano. Al lado de la torre románica se abre la puerta principal, centrada por un tímpano dividido en dos registros; en el superior se representa la Adoración de los Reyes, concebida de un modo semejante a la que hizo en el claustro de la catedral iruñesa Jacques Perut, si bien en la zona inferior el recuerdo de la Puerta Preciosa del mismo entorno está presente; en ella se narra la Santa Cena. Es de advertir que la figura del orante, con un gallo a su lado, símbolo de la vigilia, tanto puede ser el rey como una alta dignidad eclesiástica. Los capiteles se fun-

75. Interior de la iglesia de Santa María la Real. Olite



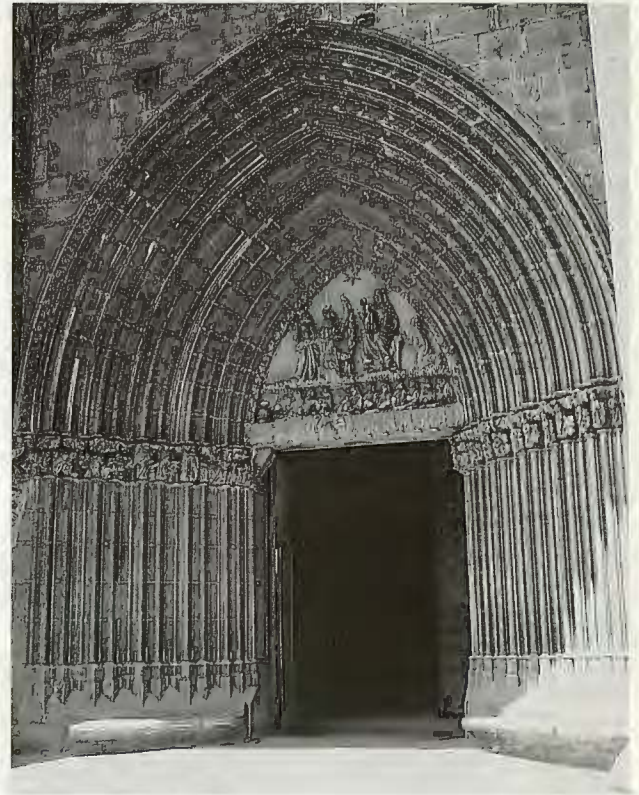
77. Iglesia fortificada de Santa María. Ujué



76. Fachada de la iglesia de San Pedro. Olite



78. Portada de la iglesia de Santa María. Ujué





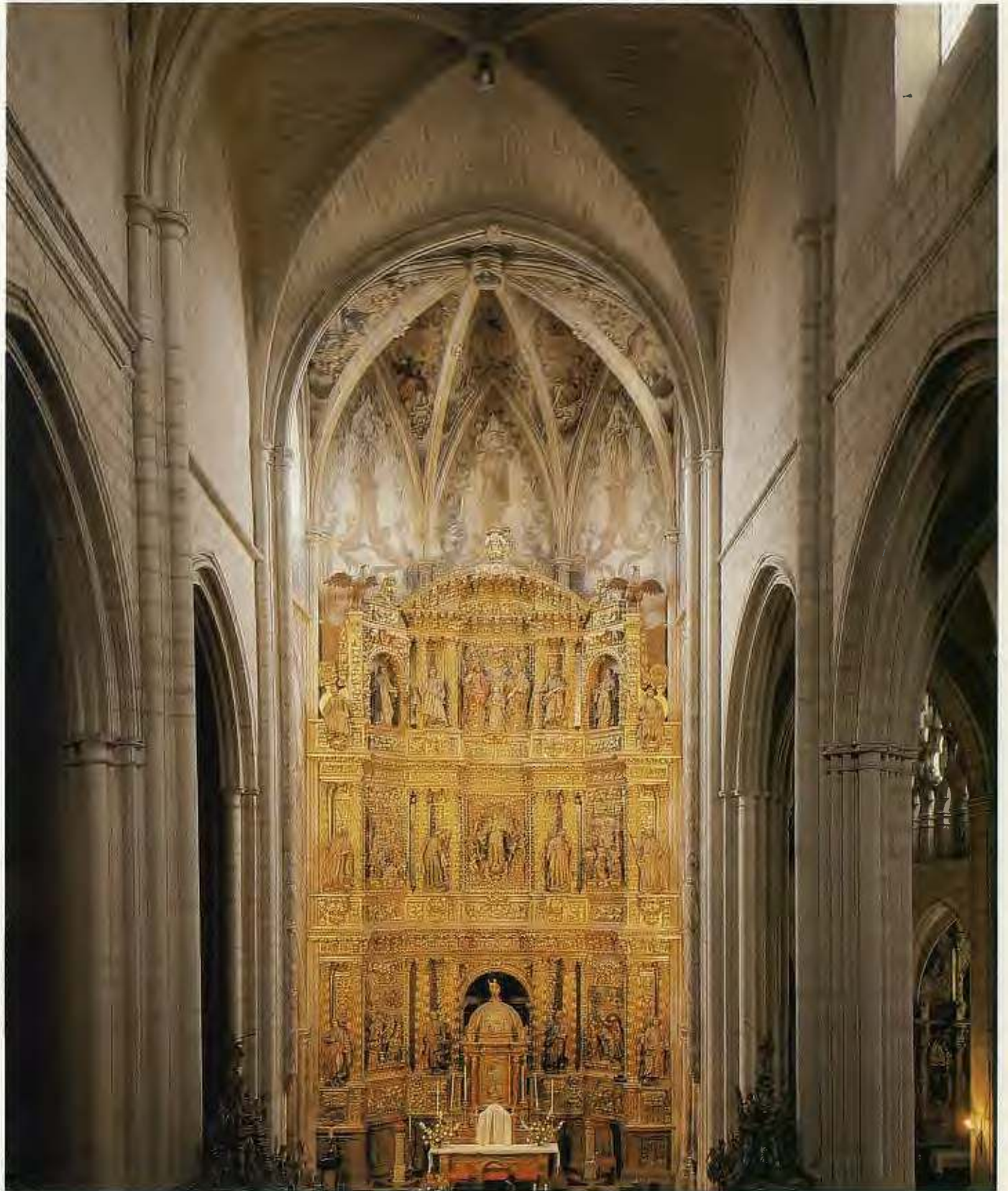
den en una decoración de hojarasca, donde se presentan momentos de la infancia de Cristo y escenas de vendimia, símbolo eucarístico.

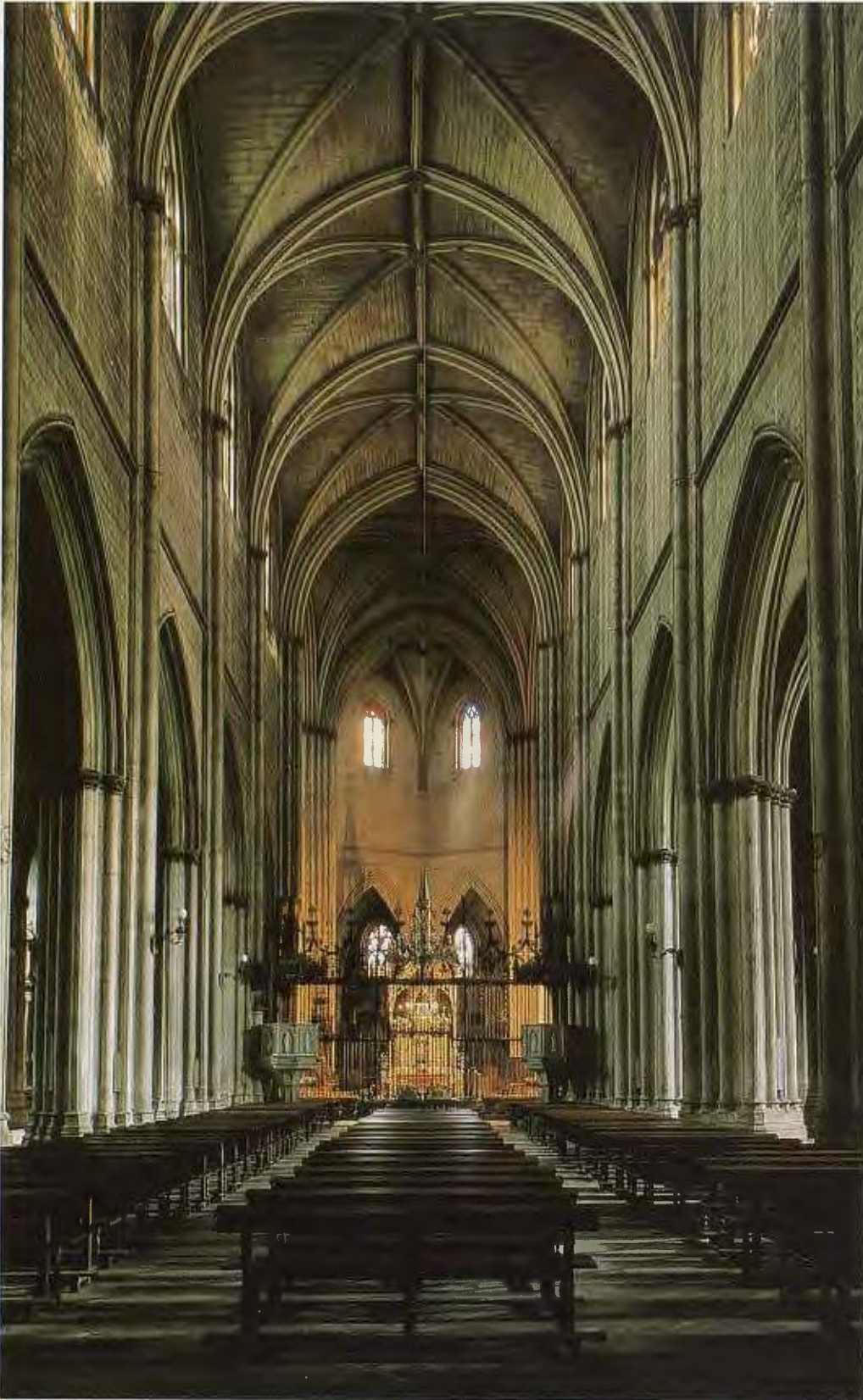
Otros templos

En los primeros años del siglo XIV se eleva la iglesia de San Pedro de Viana, con planta de tres naves, donde la mayor también ostenta una gran cabecera con cinco absidiolos poligonales.

Abundan las pequeñas iglesias de una sola nave en el país. Entre ellas podemos citar la de San Zoilo de Cáseda, la parroquia de Villatuerta —cuyas cuatro capillas laterales fueron agregadas posteriormente— y la de Munárriz, con dos capillas laterales unidas a su cabecera poligonal, hoy transformada en coro. Es de destacar que en ellas aún se siguen manifestando elementos de origen cisterciense, como la amplitud de los muros y de los grandes contrafuertes. Esta tipología sigue aún vigente en el siglo siguiente, tal como se puede observar en las iglesias de Urroz, Salinas de Pamplona y Santacara; tan sólo aparece manifestado muy tenuemente el crucero. Lo que cambia totalmente es el abovedamiento, que se enzarza por medio de arcos de crucería con complicadas formas geométricas, en buena parte derivadas de las usadas en los últimos tramos elevados en la catedral pamplonesa. Esta tipología de iglesia gótica va transformándose en los comienzos del siglo XVI, dando mayor amplitud al crucero, en ocasiones, como en Mendioroz, con planta trazada en el siglo XV; en Ezcurra, los tramos del crucero alcanzan un gran desarrollo. Ha de tenerse en consideración que ya en el siglo XIV, en la iglesita de Orbaiz (valle de Lónguida) el crucero destaca tanto que casi tiene forma de cruz griega.

Donde aún se sigue aplicando, casi rígidamente, la tipología cisterciense durante todo el siglo XIII y gran parte del XIV es en las iglesias conventuales. Tal ocurre en el convento de Santo Domingo de Estella, hoy restaurado excesivamente. Hace algunos años, cuando sus arcos apuntados so-



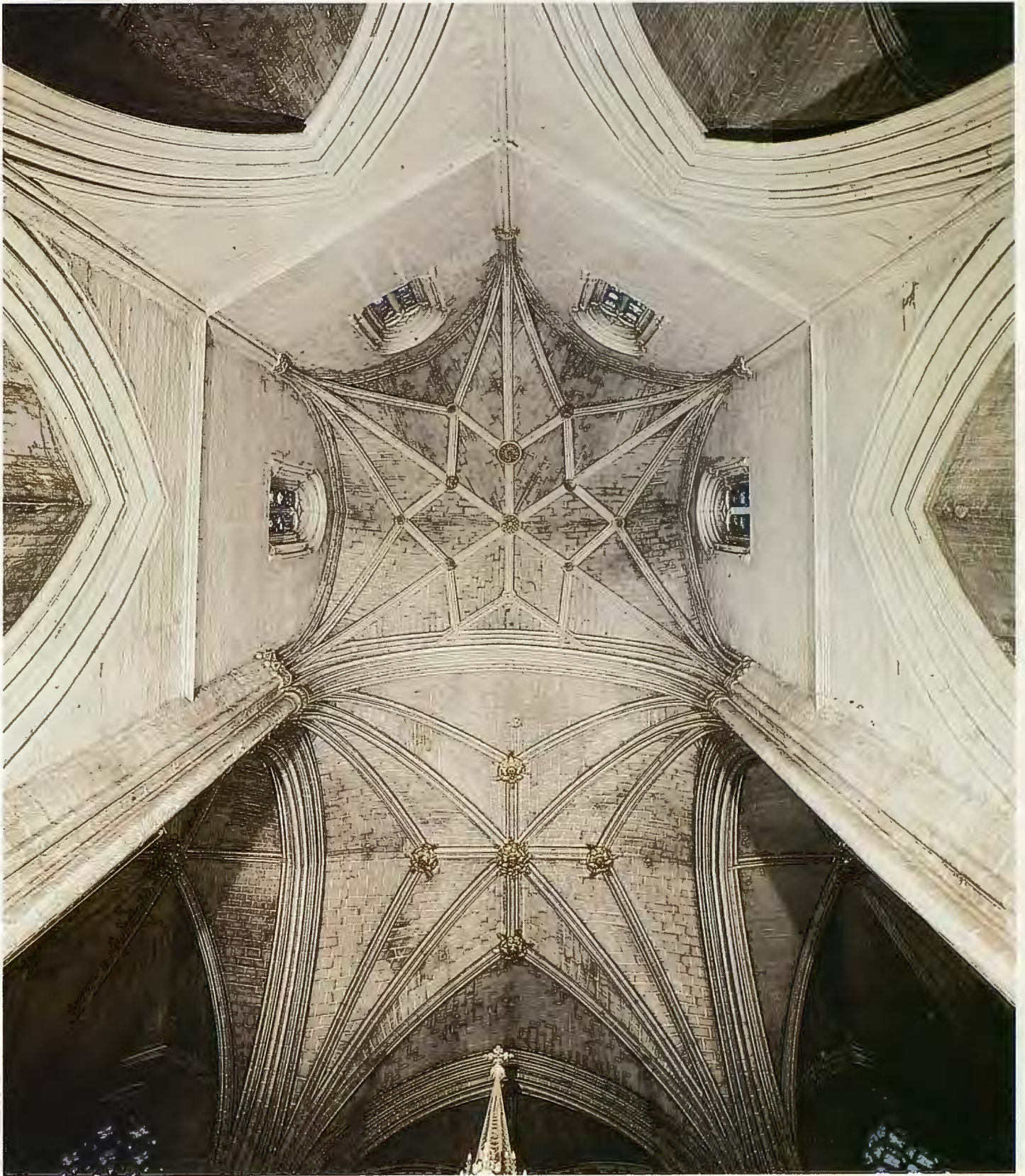


bresalían de las ruinas, no sólo le imprimía a la iglesia un carácter pintoresco, sino que era interesante para estudiar sus perfectas y singulares estructuras, acordes con la normativa dominicana del momento. De este modo, estos arcos se apoyan simplemente sobre el muro siguiendo la tipología cisterciense del «cul-de-lampe». El aparejo del edificio era irregular, y la planta, de una sola nave rectangular; solamente una gran ventana sobresalía en el testero y coadyuvaban a iluminar el interior pequeñas ventanas abocinadas. Si bien fue fundado en 1264, gracias a la magnanimidad de Teobaldo II y de Nuño González de Lara, bisnieto del rey de León Alfonso XI, el templo, a pesar de su tipología alterada por la reconstrucción actual, se debe fechar después de 1300.

Entre las iglesias franciscanas construidas por esta época debemos citar la de Sangüesa. Hoy día se conserva de este conjunto el claustro, de gran simplicidad y con arcos trebolados que recuerdan los de los conventos del Rosellón.

Santa María y San Pedro de Viana

Los orígenes de esta majestuosa iglesia, gótica en su interior y renacentista en su fachada, se remontan a los comienzos del siglo XIII. En 1219 se destinó un solar para la erección de una parroquia dedicada a Santa María de la Asunción. La construcción fue muy lenta, pues el clima de inseguridad debido a las guerras con los castellanos retardaron sus labores. Sabemos, gracias a Castro, que en 1329 «los clérigos de Santa María y de San Pedro de Viana se comprometen a celebrar todos los jueves una misa por la salud de los reyes de Navarra... por la confirmación de la unión de las dos iglesias», lo que demuestra que en esta fecha estaban en funcionamiento ambas iglesias con culto. Lo más probable es que, como tantas veces, éste se llevara a cabo en su cabecera románica. A mediados de siglo ésta se demolió, comenzándose la erección de la nueva. Hacia 1275, los sitios que sufrió la villa demoraron su construcción, como hemos indicado, y so-





lamente en el siglo XIV se pudieron avanzar las obras. En el siglo XVII se llevaron a cabo importantes remodelaciones en el interior, sobre todo en el triforio y en la girola, donde aún se usaron elementos góticos. Estas obras perduraron hasta los comienzos de la centuria siguiente.

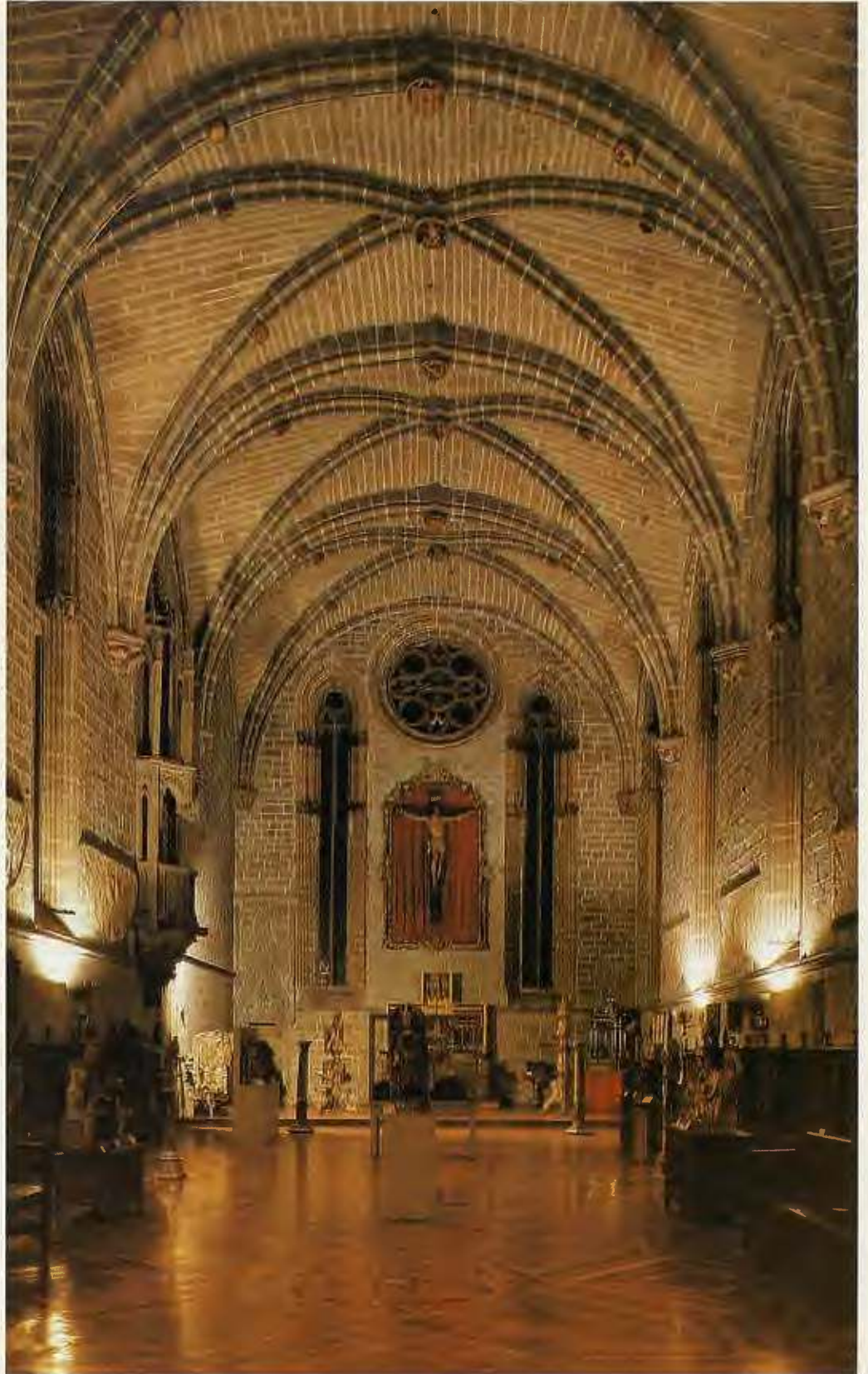
La estructura general se ha puesto en relación con la de la catedral de Pamplona, pensándose por ello que derivara de ésta, por lo que habría que situarla ya en el siglo XV. Ahora bien, esta iglesia de tres naves con capillas construidas entre los pilares que sostienen los muros, como ya hemos indicado al hablar de la Seo irruñesa, tiene sus orígenes en Cataluña y en el sur de Francia. Por ello, con el apoyo de la documentación, la iglesia de Santa María debe de estar edificada paralelamente a ésta. El edificio está orientado hacia el este y carece de crucero. Su cabecera la forma la capilla mayor, reformada en el siglo XVII, al construirse la girola en la época barroca, pero respetando las estructuras originarias. La nave central tiene mayor altura que las laterales. En éstas, los arcos son apuntados en el lado sur, mientras que en el norte son de medio punto, debido a los cambios estilísticos. Como vemos, es muy compleja la estructura de esta iglesia. Así, los brazos del triforio más antiguo son de fines del siglo XVII, recordando sus arcos a los del claustro del monasterio de la Oliva; mientras los más recientes, como ya hemos indicado, están finalizados en el siglo XVIII. Las guerras con Castilla hacen que el templo exteriormente tuviera un carácter defensivo. Éste, en parte, fue modificado tras las reformas renacentistas; sin embargo, todavía en la fachada oeste los aires de fortaleza están patentes. En el exterior aún se conservan algunos de los pináculos y arbotantes góticos; de severos, rayan en lo pesado.

Otro templo gótico tuvo una gran importancia en Viana, conservado hoy en estado ruinoso, el de San Pedro. Su edificación fue comenzada más o menos a la vez que la de Santa María y, al ser construido sin tantas ambiciones, se pudo llevar a cabo con más rapidez, aunque también las circunstancias de las guerras contra Casti-

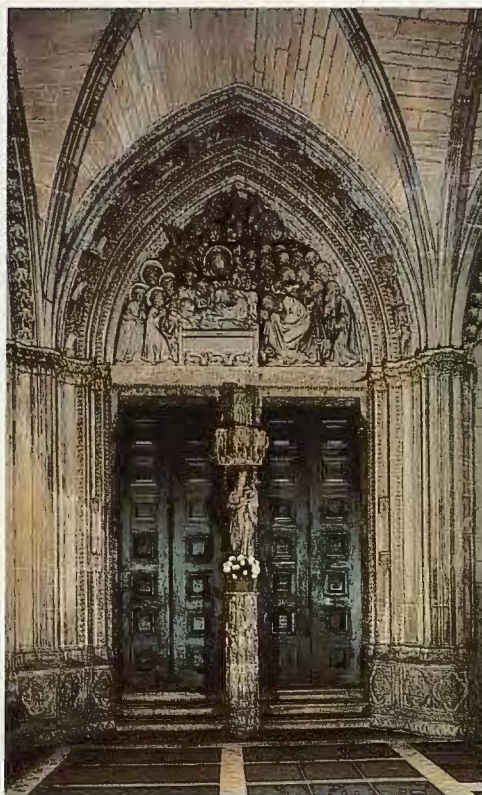
85. Tañedor de vihuela. Refectorio de la catedral de Pamplona



87. Nave del refectorio de la catedral de Pamplona



lla dificultaron su terminación. Se ha puesto en relación con San Saturnino de Pamplona, especialmente por la similitud entre sus respectivas cabeceras; de este modo, Iñiguez apunta que el templo de Viana es el último eslabón de una cadena que arranca de la cabecera de la iglesia de San Pedro de la Rúa de Estella, obra románica, y se enlaza con éste a través de San Cernin, por lo que, para este autor, las fuentes constructivas estarían en la misma Navarra. Juan Cruz Labega ha revisado estos planteamientos, ya que un documento por él publicado, de 1254, cita de forma inequívoca a los clérigos de la iglesia de San Pedro, por lo que deduce la existencia de un edificio parroquial. Ello no es óbice para que estuviera construido, pues, como ocurre tantas veces, basta que esté elevada una capilla para poder celebrarse en ella la misa y tener su correspondiente clero. Otro documento de 1264, en el que se habla de Santa María, hace referencia a San Pedro. Por ello y por su estilo debe pensarse que la iglesia estaba muy avanzada en el siglo XIII, si bien hasta el siguiente no se acabó la estructura que hoy vemos. De todas formas, sólo la mitad de lo proyectado se llevaría a efecto. De lo que fue construido, solamente ha llegado hasta nosotros la nave norte; lo demás está en estado totalmente ruinoso y en gran parte corresponde a estructuras posteriores. La planta primitiva es de tres naves desiguales. La central tiene cuatro tramos rectangulares irregulares, lo que indica que fue llevada a cabo la construcción paulatinamente. Se perciben nerviaciones bien molduradas en los arcos perpiños de las naves laterales. Las bóvedas de la única nave que subsiste son de crucería y los plementos están aparejados por hiladas paralelas a las líneas del espinazo, siguiendo las estructuras dominantes en Francia. La decoración destaca sobre todo en los capiteles; son muy pocos los conservados en sus lugares originarios. Normalmente los vegetales estilizados son lo predominante, especialmente las hojas de vid y de hiedra; sólo en un caso aparecen cabecitas entre el follaje. El emplazamiento del templo en la propia muralla obligó



a darle un carácter también defensivo; de este modo, su torre tiene un carácter de vigía. Al cuerpo medieval, rigurosamente geométrico, solamente alterado por los restos de los arquillos geminados que ornaban las ventanas, hoy cegadas, le fue añadido en el siglo XVII un campanario de planta octogonal.

La catedral de Pamplona

Conforme avanzaban las labores del claustro, la catedral románica de Pamplona al parecer se degradaba a pasos agigantados, de tal modo que el diplomatario, transcrito por el padre Moret, narra en 1389 que «fuese caído el cuerpo de nuestra iglesia de Santa María de Pamplona».

A expensas del cabildo catedralicio, que dedica el cuarenta por ciento de sus rentas para la construcción, y con la ayuda de la corona, se comienzan las obras del nuevo templo. De esta manera, la primera piedra se coloca bajo el pontificado del obispo Martín de Zalba († 1407), según Iñiguez en 1393 y según Del Burgos en 1394. La construcción durará más de un siglo. Es en época del obispo Sancho Sánchez de Oteiza (1420-1425) cuando se cubren las bóvedas de la nave de la epístola, o sea, la que está contigua al claustro, pues en ellas, en sus claves, se labran su escudo. A su vez se edifican las capillas adyacentes de Santa Catalina y San Juan. La nave del evangelio, al ser costeada por Carlos III el Noble, lo que testifica sus armas reales, ha de ser coetánea. La mayor es cerrada con el escudo del obispo Martín de Peralta (1427-1457); también aparece el emblema de doña Blanca, por lo que ha de situarse la terminación de esta bóveda en los últimos años del reinado de la viuda de Carlos III, seguramente cuando en 1439 Johan de Lome trabajaba como «maestro mayor de las obras del rey y de la reina».

Sabemos que después de la muerte de la reina las obras de la catedral aún no estaban del todo acabadas. Johan de Lome marcha a Viana antes de 1449 con motivo de organizar fortificaciones en las guerras



entre Agramonteses y Beamonteses, lo que impidió la continuación de las labores catedralicias en la época del conflictivo Juan II de Aragón.

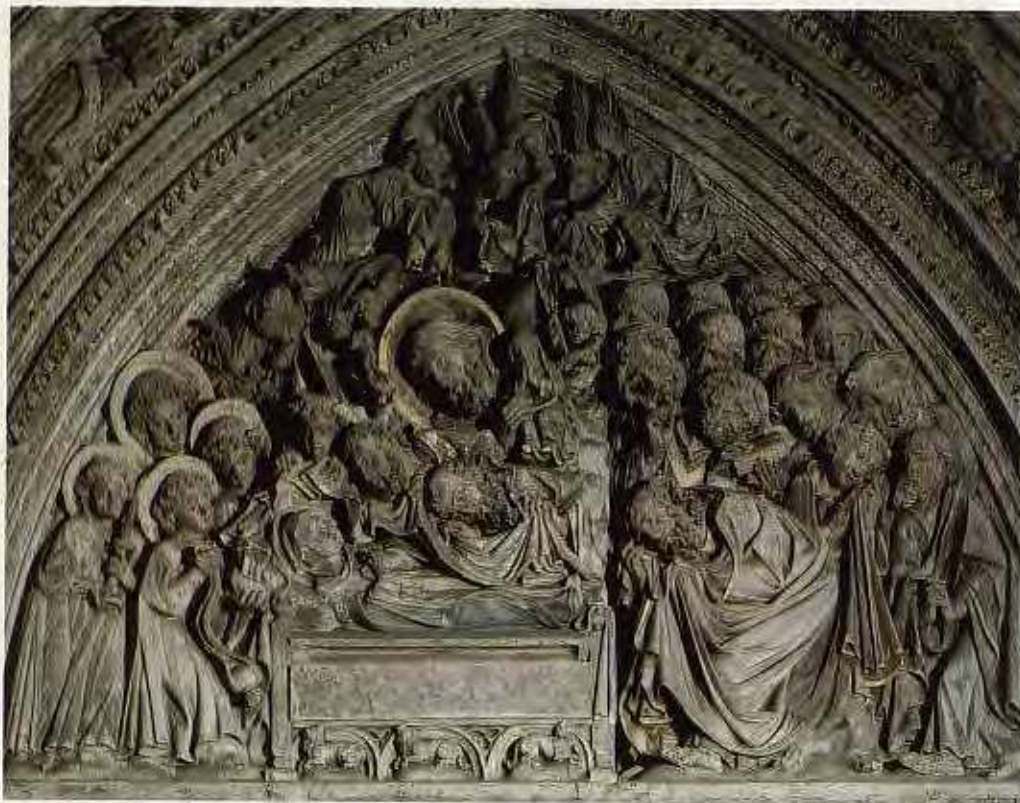
En 1472 se trabaja asiduamente en la terminación de la catedral. Se labran los capiteles de la cabecera, y el carpintero Julián Sanz estaba encargado de preparar las cimbras para el refectorio y la cocina. Desde 1487 el maestro mayor de las obras, Juan Martínez de Oroz, con la ayuda del carpintero Martín de Azcárraga, termina de colocar las cubiertas de las bóvedas centrales del crucero y de la capilla mayor. Por fin, en 1513 finalizaron los trabajos. Probablemente la cualidad más destacable de la catedral pamplonesa es su unidad

estilística. Es de admirar cómo los diferentes arquitectos y canteros que intervinieron en su construcción se amoldaron al plan primigenio, sin añadir novedades que alteren las estructuras o llamen la atención del espectador. Durante más de un siglo, maestros y canteros siguen una línea preconcebida, tascando el freno de su imaginación e incorporando las nuevas ideas de una manera tenue y armónica, lo que hace que el edificio parezca llevado a efecto bajo una sola dirección. Aún más, la fachada principal y sus torres románicas, por su belleza y por el prestigio de su constructor Esteban, fueron respetadas hasta que a fines del siglo XVIII se edifica la proyectada por Ventura Rodríguez,

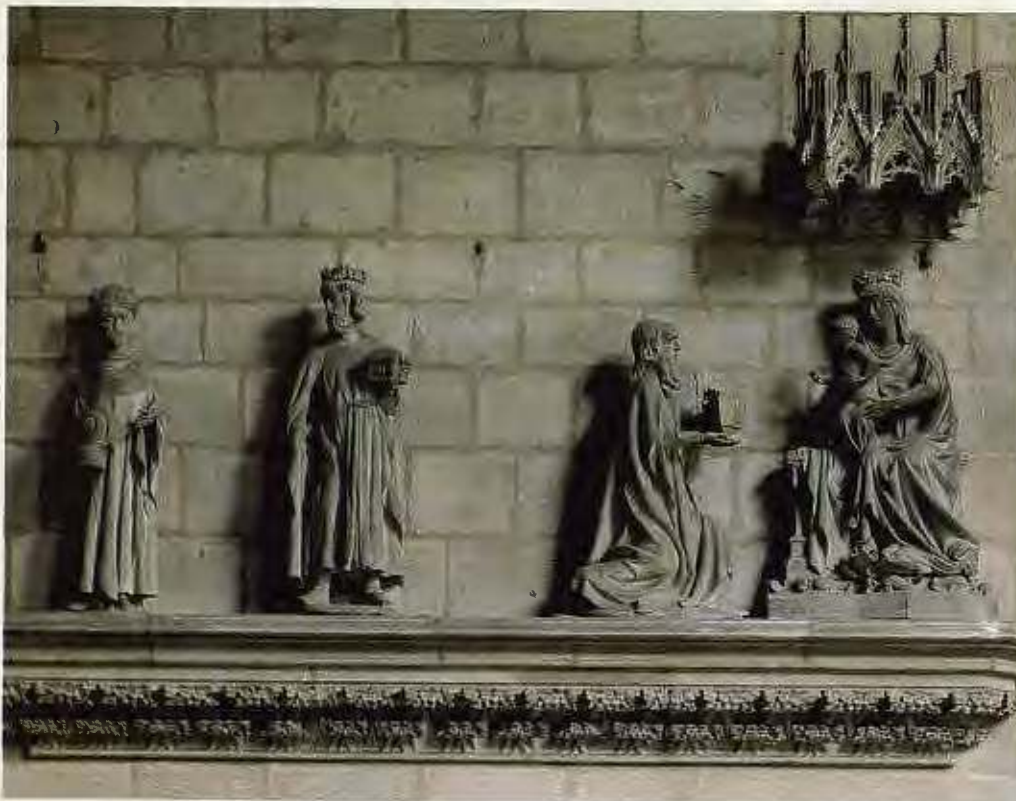


rompiendo en el exterior todo su carácter medieval. En esta reforma se añade un tramo más, con una perfección gótica que demuestra que el arquitecto de la corte y sus adláteres sabían interpretar el gótico con un criterio «revival» paralelo al de los arquitectos ingleses del momento. En gran parte este sentido unitario del interior, inamovible en su construcción y ampliación, es debido a su carácter modular, pues el primer arquitecto con visión de futuro, prefiere trazar un edificio clásico, de fácil continuación, para lo que suprime todas las complicadas florituras que estaban de moda a fines del siglo XIV, cuando se proyecta el templo. Sólo se rompe un tanto la sobriedad cuan-

92. Dormición de la Virgen. Tímpano de la puerta de Nuestra Señora del Amparo. Catedral de Pamplona



93. La Epifanía, de J. Perut. Claustro de la catedral de Pamplona



do en el crucero se eleva una bóveda de terceletes, y en la capilla mayor la estrellada. Lo más ornamentado del conjunto son las estructuras de algunas capillas con sepulcros. Estos llegan en ocasiones a un profuso decorativismo. Las capillas están inscritas entre los contrafuertes, al modo usual en el sur de Francia y Cataluña. Son de tener en consideración las fuertes relaciones que existían por entonces entre Bayona y Navarra. La cabecera forma un todo, casi simbiótico, con el crucero, por lo que obliga a que su bóveda estrellada adquiera una estructura en forma de pentágono irregular.

Desde los inicios se levanta la edificación con grandes preocupaciones por su solidez, ya que el arquitecto tendría en consideración el derrumbe de la románica a causa de los terrenos movedizos en que estaba enclavada; para que ello no ocurriera por segunda vez se excavaron profundamente los cimientos y se hicieron muros muy amplios; por desgracia, la estrechez de sus vanos, inusual en el momento, es causa de la escasa iluminación del interior. El conjunto, como ha escrito Torres Balbás, ofrece en España «una catedral gótica (de tanta) originalidad, aunque a la vez de disposiciones tan anómalas»; el ilustre investigador de la arquitectura española advierte que estas anomalías estriban especialmente en la desigualdad entre las dos primeras capillas de la epístola y del evangelio. Las primeras, las mayores, han aprovechado parte del muro románico que separaba el templo del claustro.

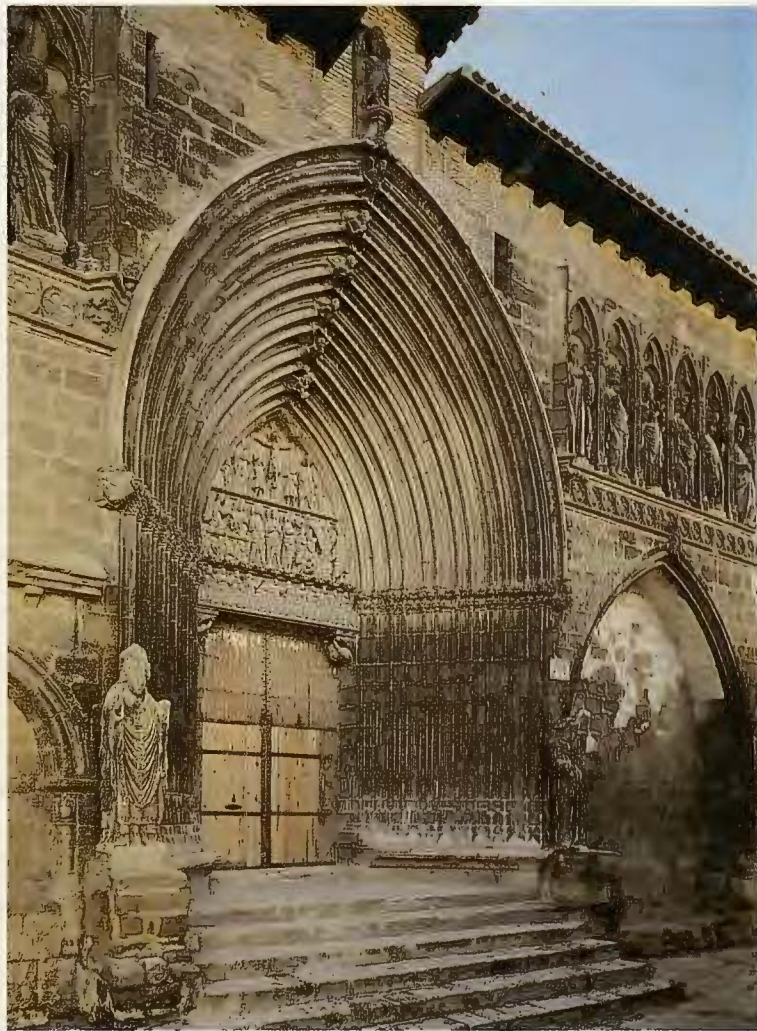
El claustro y la escultura del siglo XIV

El claustro gótico de la catedral de Pamplona se comienza a edificar algunos decenios antes de que se elevara el núcleo de su iglesia actual. Sabemos que el veintinueve de noviembre de 1291 el racionero de la catedral deja mandas para las obras del mismo. Por esta época, como mucho, se cimentaría parte del ala norte, la que está unida a la iglesia. Al hacer una donación el arcediano García de Eza, el diecisiete



de febrero de 1311 se cita «la sutil y suntuosa obra del claustro», por lo que en estos momentos estaría ya alzada gran parte del muro norte y pudiera ser, debido a su estilo, que el basamento de la puerta de Nuestra Señora del Amparo. Sus molduras y las escenas con los «trabajos de Sansón», tomando en cuenta los de Hércules, y las alegorías musicales están aún en consonancia con el arte francés de fines del siglo XIII. Sin embargo, como veremos, el resto de esta portada es de época mucho más avanzada.

Ya hemos hecho observar cómo van acudiendo artistas franceses a Navarra. La guerra de los Cien Años, las enfermedades y el hambre que asola Francia hacen que algunos artistas busquen tierras más



apacibles. Navarra, repuesta económicamente después de haber terminado su reconquista y sus reyertas con los reinos fronterizos, es terreno abonado para recoger estas simientes. Cuando hacia 1330 en Pamplona se estaba trabajando en el claustro catedralicio, en las labores escultóricas y pictóricas se perciben las huellas de artistas extranjeros. De esta manera, existe la posibilidad de que un maestro inglés, a través del sur de Francia, sea el artífice que dirija la construcción del refectorio. El decorador pudiera ser, aunque con interrogantes, el mismo Juan Oliver que firmara las pinturas del frontis; indudablemente, ha dirigido la ejecución de las esculturas policromadas de las ménsulas, con figuras y animales, como el maravillo-

so ciervo. El sentido realista, lindando con el expresionismo, en cierto modo está en relación con los juglares y juglaresas de las pinturas, por lo que pensamos en una dirección única para la totalidad de la decoración.

La majestuosa portada con derrame también está en relación con algunas de las obras inglesas conservadas después de la Reforma. El tímpano se divide en dos registros; en el superior se desarrolla monumentalmente la Entrada en Jerusalén; su sentido pictórico se acerca al de Oliver. Un árbol con descomunal vástago cubre la parte superior del tímpano, mientras en la inferior se desarrolla la Santa Cena, como preludio al lugar donde se entra. A ambos lados de las jambas aparecen la

96. Virgen de Irache. Iglesia de los Santos Emeterio y Celedonio. Dicastillo



97. Virgen de Santa María la Real. Catedral de Pamplona



98. Virgen. Iglesia parroquial de Sorauren



99. Virgen. Iglesia parroquial de Huarte



Iglesia y la Sinagoga, iconografía ya establecida en el siglo anterior. Es probable que algunos artistas locales intervengan en estas labores de labra, pero formando una perfecta simbiosis con los venidos de allende los Pirineos.

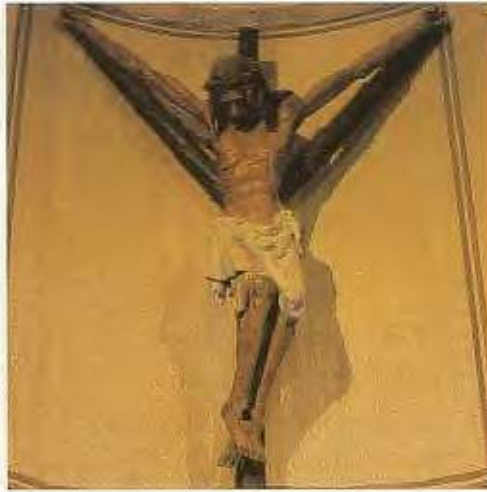
La puerta más bella e interesante que se elabora por entonces en la catedral es la Preciosa. El apelativo proviene del versículo que los canónigos cantaban cuando se dirigían a la zona del dormitorio: «Preciosa in conspectu Domini». Esta espléndida portada da paso a la «Dormitalería». Estilísticamente es obra fechable entre 1425 y 1428, pues están sus esculturas dentro del clasicismo idealizado de hacia 1300, si bien con algunos elementos retardatarios. Las figuras han sido finamente labradas, formando grupos definidos. La iconografía adquiere aquí una importancia radical ya que se desarrolla uno de los más extensos ciclos dedicados a la Virgen María, si bien ha de tenerse en cuenta que tan sólo se narra la preparación a su muerte. Por ello se da preponderancia a su óbito y a su Coronación en los cielos. Es de pensar que el sentido de la muerte esté ligado al destino del recinto: el dormitorio. Como en tantas meditaciones medievales, dormir era una pequeña muerte, de la que se resucitaba, aunque no siempre, cuando llamaban a maitines. Por ello, los relieves de la Preciosa deberían de servir de meditación a los canónigos que allí pernoctaban.

Los orígenes de la historia que aquí se narra se han buscado en *La leyenda dorada* y en los *Evangelios apócrifos*, lo que, como ha indicado Yarza, no es del todo convincente, pues algunos temas no son descritos en ellos tal como se desarrollan en este tímpano. Vázquez de Parga sugirió que la clave iconográfica se hallaba en un texto mozárabe. Ahora bien, esta inteligente respuesta, debido al distanciamiento cronológico, es difícil que sea verosímil, ya que ha de tenerse en consideración que en el siglo XIV había desaparecido o estaba alterada la antigua liturgia hispánica, salvo en focos muy reducidos, mientras su iconografía primeramente fue postergada, luego olvidada. Por otro lado, no

concuera la narración del texto con las escenas de los relieves. Una solución intermedia estaría en la probabilidad de que en Pamplona, por entonces, se conservase en su rica biblioteca catedralicia un manuscrito que recopilara estas historias, el cual hubiera servido de base al escultor. Es de hacer notar que el énfasis que se pone en la escena de la Muerte de la Virgen, en la puerta Preciosa, es en cierto modo paralelo al manifestado en la portada de Santa María de Laguardia y al de la portada principal de la catedral de Vitoria. Ello es testimonio de que el tema era parte integrante de las particularidades litúrgicas del país vasco-navarro. Por otro lado, recordaremos que en estos instantes la muerte señoreaba en Europa. La «danza de la muerte» y el «Dies irae» se extienden desde los países nórdicos a los sureños. Sin embargo, aquí, con la coronación celestial de María, al final triunfa la esperanza. Iñiguez y otros autores han hecho hincapié en la comparación de las cabezas aisladas en estas ménsulas con otras inglesas. Así, el autor citado ve relación de éstas con ejemplares de las catedrales de Oxford y Salisbury, obras fechables entre los años 1335 y 1340; una de ellas está emparentada con un capitel de Handwell, Oxon, datable hacia 1330, también tiene cierta relación con las de la Capilla Barbazana, las cuales sustentan una maravillosa bóveda en forma de estrella.

Uno de los más bellos ejemplos es la puerta de la Virgen del Amparo que da acceso desde el claustro al recinto catedralicio. En el mainel, la figura de María nos muestra un buen ejemplar de la escultura del siglo XIV. Ella, la organización de un dosete que la cobija en forma de capilla gótica y, sobre todo, el Tránsito de la Virgen que aparece en el tímpano, nos están hablando de un maestro inglés relacionado, si no es él, con Guillermo Inglés, maestro mayor de la Seo de Huesca (1337-1338).

Hay que precisar que fue en 1330, según reza una inscripción en las pinturas del testero, obras de Oliver cuando el arcediano de San Pedro de Osún, Juan Pérez de

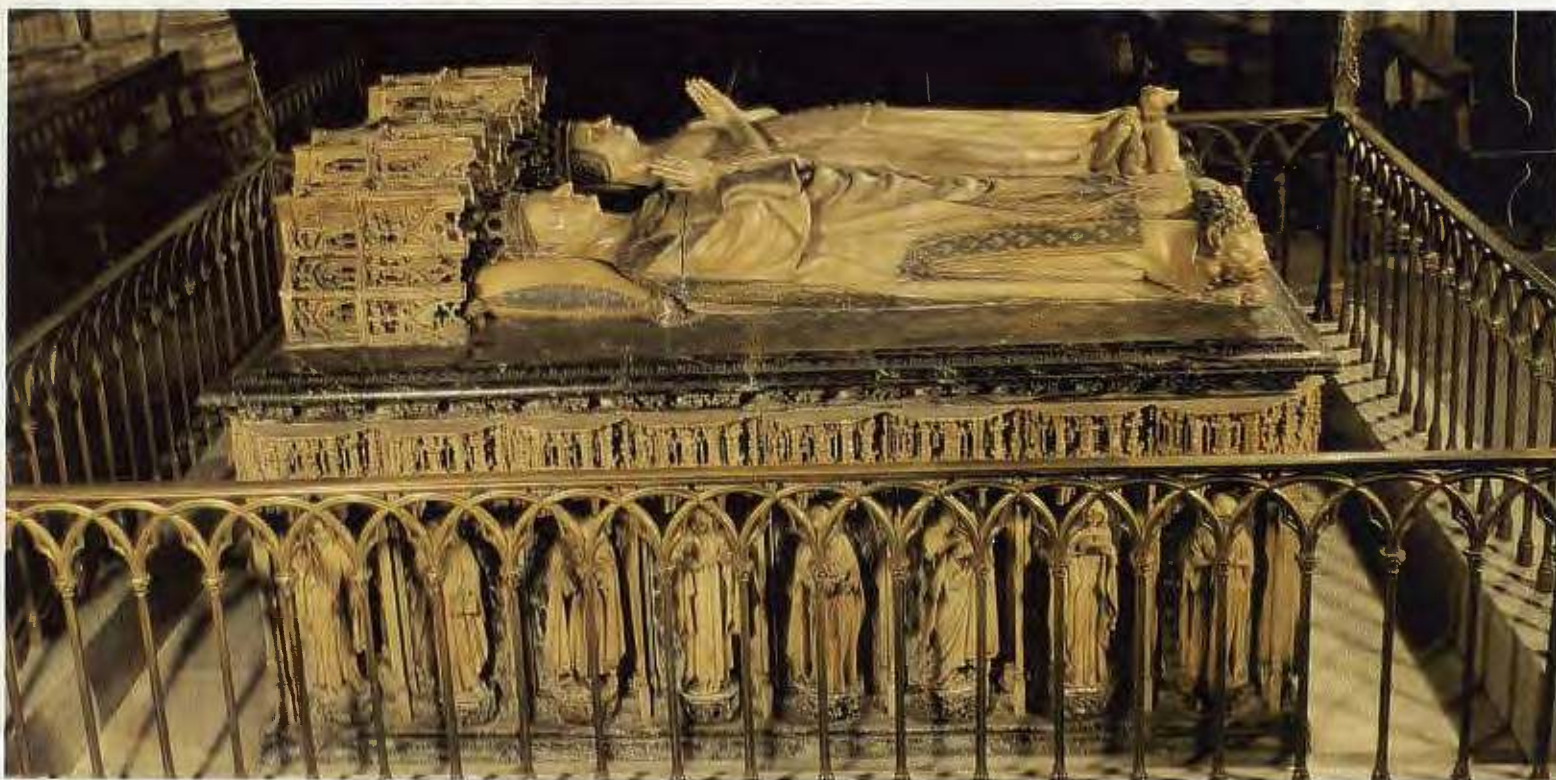


Estella, por entonces obrero de la catedral, mandó hacer el refectorio.

Como ha indicado Iñiguez, no se puede negar la existencia de una escuela del claustro de Pamplona multiforme como la escuela románica que intervino en la fachada de la catedral. De este modo, a mediados del siglo surgen nombres locales que trabajan allí. Están documentados Ochoa «freire de Roncesvalles», Pedro de Olloqui, Juana Cortel y Diego de Azte-rain, como maestros. Al último se le da el título empleado por Johan de Lome, puesto que se le cita como «maestro de la obra de mazonería». Ochoa empieza la construcción de la capilla de San Esteban, por mandato de Carlos II, en la catedral vieja; de Olloqui y Cortel sólo sabemos genéricamente que laboran en el recinto; en la época de Carlos III, entre los maestros reales aparece Juan García de Laguardia. Es de citar la labor de Jacques Perut, quien firma un grupo escultórico con la Epifanía. Su nombre está debajo del primer Rey Mago, probablemente su mejor obra entre las tres figuras; el tercero es posterior y de baja calidad; sin embargo, su nombre no aparece documentado en el archivo catedralicio. Su estilo está relacionado con el arte francés de la zona central.

Hay que mencionar que otros maestros extranjeros trabajan también en Navarra. De este modo, Juan de Alemania en 1350 talla la sepultura del canciller Jordán, en el convento de Santo Domingo de Estella. Aunque un tanto tosca, se inscribe en la corriente del expresionismo germánico del momento.

Entre otras obras destacables anónimas en el claustro podemos citar el sepulcro del obispo Miguel Sanchís de Asaián, fallecido el veintinueve de enero de 1364. La figura yacente es un tanto hierática. En su mitra destaca, entre sus bordados, una estrella de tipología mudéjar. Además de las interesantes pinturas que le acompañan, y que ya estudiaremos, sobresalen las figuras de *pleurants*. Su escudo, con dos leones, centra la composición del sepulcro; sobre él, una figurita de la Virgen descansa sobre una ménsula y es protegida por un baldaquino; a ambos lados surgen el



Ángel y la Virgen de la Anunciación. El sepulcro es rematado por un amplio arco entrelazado.

Sin duda, este sepulcro monumental es la obra más importante realizada dentro de la escultura funeraria navarra antes de la erección del mausoleo de Carlos el Noble y su esposa. Se encuentra adosado al muro meridional del claustro de la catedral de Pamplona. La escultura yacente también se halla rodeada de llorones, lo que indica su procedencia flamenca o borgoñona. Probablemente algunos de los maestros que intervendrían más tarde a las órdenes de Janin de Lome participaron en la erección. Por desgracia, los *pleurants* con sus hábitos monacales, hoy han sido decapitados, lo que dificulta el estudio estilístico. Es posible que el sepulcro fuera labrado y decorado antes de 1346; sin embargo, la tesis sostenida por María del Carmen Lacarra, quien deduce que se realizó en 1375 al resolverse el pleito motivado por su testamento a favor de su hermano Ferrand Gil de Asiaín, permite suponer que ésta sea la fecha más exacta.

Indiscutiblemente, y como ya estudiaremos, las pinturas que adornan el sepulcro están en contacto con el estilo de Avignon, donde las corrientes pictóricas francesas se fundieron con las italianas a mediados del siglo XIV. La influencia de Simone Martini, desde 1340 hasta 1344 en que permanece en esa ciudad, es clara y decisiva. De ella parte la diáspora de pintores franceses, ingleses y hasta españoles que difunden su estilo por Europa, fundiéndolo con el estilo francés y creando el llamado estilo internacional.

Sin embargo, como hemos dicho, la escultura está más dentro de la línea borgoñona. Ahora bien, lo mismo en la escultura que en la pintura, es imposible por ahora conocer los autores y deslindar el análisis estilístico de una y otra. Indiscutiblemente, los elementos italianos abundan en la pintura, y son más perceptibles en la parte superior y mejor conservada. De este modo, los ángeles recuerdan a los de los Memmi (Lippo y Federico). En la parte media del nicho, a ambos lados del escudo con las armas del obispo Sanchís de

Asiaín, se representan historias de la vida de la Virgen, a la izquierda la Natividad y a su lado la Presentación en el templo, con iconografía derivada de los Lorenzetti. En la zona superior aparece la Virgen María mostrando los pechos al Hijo como intercesora de la Humanidad en el Juicio Final. Cristo presenta al Padre su costado herido y la llaga de sus manos, mientras los ángeles muestran los atributos de la Pasión. Debajo de esta escena se representa la Humanidad, dividida simbólicamente en dos grupos: los redimidos y los condenados.

Como bien ha hecho notar María del Carmen Lacarra, el programa en lo iconográfico está rigurosamente planteado, formado por unidades donde se aúnan los aspectos formales y los iconográficos. Es ésta una obra de gran belleza, acentuada por las magníficas esculturas donde el idealismo se combina con el realismo, lo que hace pensar en un escultor influido por Borgoña pero probablemente francés o inglés. El desconocimiento de la escultura inglesa del momento, debido a las



grandes destrucciones llevadas a cabo en la reforma, hace que esto sólo pueda ser sugerido.

Cierta relación con el ciclo pamplonés tienen las esculturas que adornan la fachada de la iglesia del Santo Sepulcro, de Estella.

La escultura exenta

Existen en Navarra una serie de Vírgenes de gran devoción popular, labradas entre los siglos XIII y XIV. Como la Antigua de Irache, hoy en Dicastillo, y la de Santa María la Real en la catedral iruñesa, de serena belleza. Importadas de Francia son las imágenes de María, en mármol, que se conservan en Huarte y Sorauren.

Sin lugar a dudas, una de las obras escultóricas más importante del siglo XIV conservada en España es el Crucifijo de Puente la Reina. Gracias a las investigaciones de Alejandro Díez y de Ángeles Franco se ha analizado y documentado esta preciosa pieza. En el testamento de Sancha Pérez de Bertelín, formalizado el 24 de

junio de 1328, se indica que la otorgante deja una manda «a la obra del Crucifijo de Santa María de Ortz» (de los Huertos); es probable que con esta denominación se amplíe la nave para destacar esta obra. La tradición indica que procede de Alemania: ya sea traído en una peregrinación masiva y dejado como testimonio de agradecimiento al hospital, como por devoción de un particular. Puede existir, como en toda tradición, un fondo intrahistórico. Urra e Iñiguez señalan que existía el testimonio pictórico, hoy casi borrado en el muro, en el que se representaba «la venida de la imagen a hombros de peregrinos». Indiscutiblemente, como indica Franco Mata, estilísticamente está en contacto con obras renanas: su exacerbado dolor coincide con tallas de esta región alemana. Ahora bien, también recuerda al famoso Cristo de Perpiñán y a otros ejemplares italianos, especialmente del círculo de los Pisano, por lo que pudiera ser una obra elaborada más allá de los Pirineos, o por un artista de origen foráneo, si bien trabajando en tierras navarras.

Aún más cercano al citado de Perpiñán está el de Aibar, como ha hecho notar Franco. Es uno de los más venerados de Navarra y refleja la tipología de los Cristos devotos que tanta extensión tuvieron en el siglo XIV, cuando las epidemias y las pestes asolaban Europa; por ello, su patetismo, expresado en el quebranto de las vértebras y en el alargamiento de los brazos, junto a la triste expresión del rostro, hacen que reproduzca la agonía de Cristo con un carácter expresionista, muy indicado para activar la piedad de los fieles. Más dentro de la tipología castellana son situables otros Cristos navarros como el de Olite, muy semejante a un ejemplar de procedencia desconocida conservado en el Museo de Navarra.

Janin de Lome y otros escultores de la corte de Carlos III el Noble

El sepulcro de Carlos III el Noble y de doña Leonor, su esposa, es la obra cumbre de la escultura gótica en Navarra y



uno de los más bellos y mejor conservados de hacia 1400. Se le atribuye a Johan de Lome de Tournay, escultor que alcanza relieve, gracias a esta obra, entre los artistas y artesanos que poblaban la corte de Carlos III. Si bien es normalmente conocido como Janin de Lome, su verdadero nombre debe ser John, Janin, o Johan Le Home de Tournay, tal como él suscribe en un recibo de 1411. No conocemos ninguna obra suya, aparte de las efectuadas para Carlos III, por eso no tenemos datos fidedignos sobre su formación. Es lógico que fuera en la citada ciudad, Tournay, en Flandes, donde se formará, aunque bien pudiera haberse trasladado a Dijon, capital de la Borgoña. Es de notar que en esta ciudad estaba trabajando, por aquel entonces, el aragonés Juan de la Huerta.

Ahora bien, si en su organización el sepulcro tiene cierto aire borgoñón, la tipología estilística de las figuras difiere de Claus Sluter, especialmente la yacente real, aunque en algunas de las figuritas de *pleurants* existen ciertas concomitancias con el es-

cultor borgoñón. Sin embargo, la figura de la reina es de mano diferente de la de su esposo, más tosca y achaparrada, pero no carente de calidad. Ello nos lleva a pensar que Lome era el director de un taller y que realizó la figura del rey y algunos *pleurants*. En cualquier caso, es todavía muy difícil, a pesar de los esfuerzos realizados por especialistas entre los que destaca últimamente Steven Jankes, llegar a conclusiones definitivas sobre la atribución de cada una de las obras que componen este conjunto.

En primer lugar, gracias a la documentación aportada por Castro, Idoate, Goñi, etcétera, sabemos que el maestro mayor de las obras de mazonería, como arquitecto y escultor, era Janin de Lome. Se especificará en alguna ocasión que era «maestro de hacer las imágenes», pero otros mazoneros intervienen en la sepultura: Johan de Lisle (Lille), Michel de Reims, Anequin de Sorza, Johan de Borgoña o de La Haya, que encabeza la lista de artistas o artífices que trabajaron en la obra.

Las anotaciones del registro son cierta-

mente vagas para determinar cuál era la labor de cada uno de ellos. No existen puntos de apoyo para efectuar, como hemos indicado, un riguroso análisis estilístico, por lo que tenemos que considerar este sepulcro como obra de Johan de Lome y un equipo de artistas y artesanos. Comencemos por el director de la obra: sabemos que estaba trabajando en Navarra en agosto de 1411 como escultor, pues recibe un estipendio en este momento por la talla de un bajorrelieve que representa a San Juan Bautista. Durante un año no tenemos noticias suyas, hasta que el 13 de abril de 1413 recibe una rica capa como donativo real, lo que indica el aprecio del soberano hacia él. Unos seis meses más tarde es contratado como director de la obra del sepulcro, pues los demás artífices cobrarán por jornadas, mientras él recibe un salario mensual de 23 libras y 10 sueldos, superior al de los demás. La obra de la «sepultura de alabastro» comienza el 10 de octubre de 1413, teniendo como principal colaborador a Johan de Lille. Es posible, como ha sugerido Steven Jankes, que se tarde varios años en terminar el sepulcro. Un documento de 1416, publicado por Madrazo y recogido por Bertaux y otros, nos habla de que se extraía alabastro de Sástago para «las obras et imágenes de las sepulturas del Rey». Sin embargo, el 17 de junio de 1414 las obras estaban interrumpidas. Creemos que es debido a que era improcedente seguir las por la enfermedad de la reina. En el testamento de 27 de julio se especifica: «mando que me entierren con ábito de Sant Francisco dentro de la sepultura et encima de la sepultura está mi figura en vestiduras reales que non tenga ábito salvo el cordón de Sant Francisco que tenga ceñido», lo que explica no sólo la interrupción de la obra sino las diferencias estilísticas entre ambas efigies.

La escultura de Carlos III estaba terminada muy cuidadosamente con un gran sentido naturalista, mientras que la efigie de Leonor, en parte por las prisas, puede haber sido acabada dos años después, cuando ella estaba en el pudridero.

Las labores de arquitectura y escultura es-

tán plenamente ligadas en la época de Carlos III, siendo imposible separarlas. Así, cuando a mediados de julio de 1414, ante el fallecimiento de la reina, el trabajo del sepulcro se paraliza, no por ello cesa la actividad constructiva; posiblemente no cabe otra solución más lógica. Para aminsonar el dolor del rey, se había sustituido la erección del monumento fúnebre por una obra más alegre, la construcción del gran salón del Palacio de Olite. Tres mazoneros que trabajaban en Pamplona el 23 de julio del año citado aparecen labrando la primera ventana del gran salón, adornada con las armas de Navarra y Evreux, las cuales se apoyan en lebreles que significan la fidelidad de ambos cónyuges. Los restos que tenemos de la decoración vegetal que perfila el vano son de extrema delicadeza. El 12 de diciembre se comienza la segunda ventana, en la que ya no interviene Johan de Borgoña; es más sencilla: a ambos lados, dos ángeles sostienen escudos heráldicos y recuerdan las cabecitas de frailes del sepulcro.

El 27 de febrero de 1414 fallece doña Leonor. La tristeza y el luto fueron paliados con la llegada de doña Blanca, la heredera de la Corona, pues ya habían muerto los hijos varones del Rey. Lome interviene en la preparación de los festejos cortesanos, como más tarde lo haría Velázquez en la corte de Felipe IV, ayudado por un pintor, quizá flamenco, llamado Rolin. A la vez que Lome iba trabajando en Olite y en Tafalla entre los años 1416 y 1417, aunque carecemos de noticias por la pérdida de los libros de gasto, no por ello abandonaba las obras del sepulcro. Está documentado que en 1418 recibía su salario mensual de 23 libras y 10 sueldos, como lo estaba percibiendo desde 1413. Varios de sus ayudantes intervenían como mazoneros en el sepulcro, entre ellos es posible que Copín, Conlúa, Pedro de Garañón y Pedro de Solla. Algunos de estos artífices, a su vez, realizaban trabajos en las torres y galerías de Olite. Por fin, en diciembre de 1418, se comienzan los preparativos para el envío de las obras de decoración hacia Pamplona, que tendrá lugar en enero de 1419. Al parecer, en estos





momentos se trasladaron pequeños doseles de alabastro. Pensamos que ya estaría finalizada la mayoría de las pequeñas efigies de los *pleurants*. Éstos están labrados a la manera de lo usual en Borgoña. Posiblemente en la organización primitiva se estableció un orden jerárquico, como piensa Jankes. Dos de las personas representadas visten el capelo rojo de cardenal. Se aprecia un obispo, al cual se ha querido identificar con Sancho Sánchez de Oteiza. También pueden reconocerse dos canónigos. Los demás son frailes. Junto a figuras esbeltas, delicadas y elegantes, existen otras un tanto bastas, por lo que se ve una variedad estilística entre los seguidores y colaboradores de Janin de Lome. Mientras unos son de tipo naturalista, en otros la realidad se aleja hacia un idealismo un tanto exotérico. Probablemente las figuras más realistas son obra de Lome o de sus más allegados colaboradores; mientras otro maestro, probablemente Johan de Borgoña, tiende hacia ese idealismo que sus colaboradores llevan hacia lo anodino.

La tipología de este monumento fúnebre sigue la establecida en Francia por el sepulcro de Luis de Francia († 1260), hijo de San Luis, exento y con encapuchados en la base cobijados también en arquerías. Esta tipología se extiende por Europa; así, Jean de Lieja la lleva a Inglaterra, como certifica el sepulcro de Felipa de Hainaut, esposa de Eduardo III, en la abadía de Westminster. Otras obras semejantes se han perdido. En 1419, los trabajos del palacio de Olite están virtualmente terminados. Carlos el Noble, rey albañil, no puede estar sin construir y emplea la mano de obra, cuando hay paz, en sus edificaciones. De este modo, al terminarse el sepulcro y la obra de Olite, comienza la erección del nuevo palacio de Tafalla, estúpidamente destruido en el siglo XIX; Madrazo dio a conocer algunos detalles de la obra perdida, cual dos siales de piedra, uno de ellos conservado aún en colección particular.

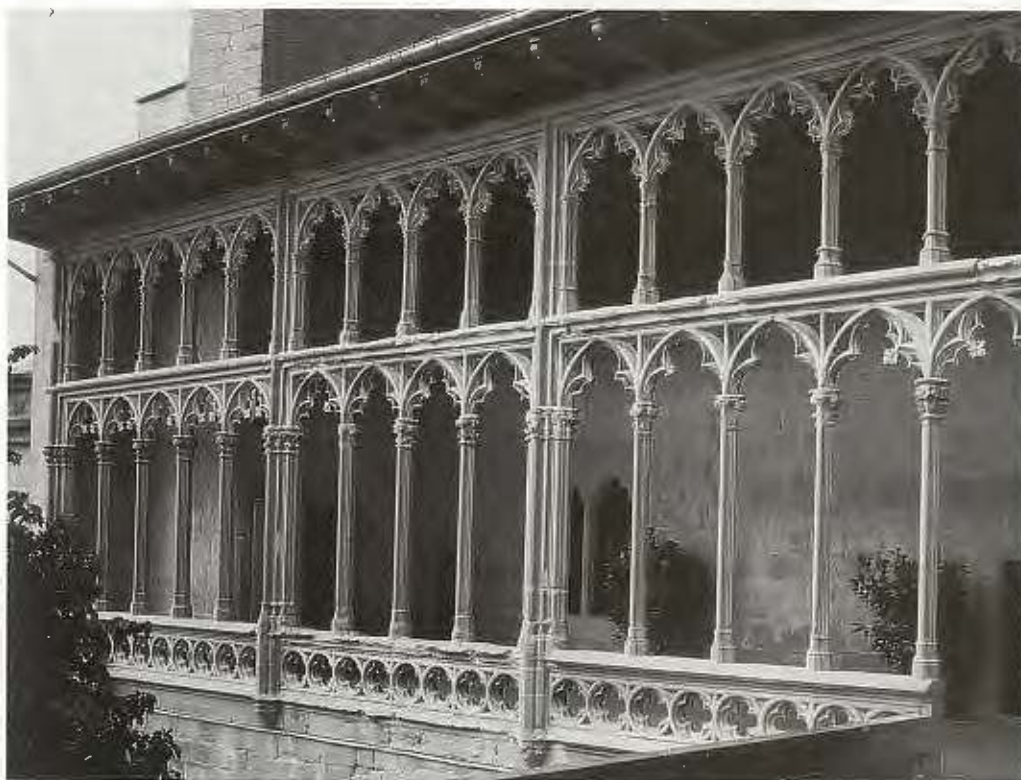
En Santa María de Olite se conserva una imagen de piedra policromada de San Sebastián, que labró Lome en 1426. Aunque

no está documentada, por razones estilísticas, como indica S. Jankes, se le puede atribuir la puerta del crucero norte de la catedral de Pamplona, hoy en estado de abandono, carcomida por el cáncer de la piedra y los detritus de las palomas. Los pliegues de los paños de la Coronación de la Virgen del Tímpano concuerdan con algunas de las esculturas del sepulcro. Es probable que la labra sea del taller de Lome, bajo su dirección. Es suya o de su círculo la imagen de San Juan procedente del destruido convento franciscano de San Juan del Ramo, cerca de Viana; es muy expresiva y está bien trabajada.

Después de desaparecer de los libros de registro de la corte durante más de nueve años, en 1435 surge de nuevo como mazonero. No sabemos si esta degradación sobreviene por la muerte de Carlos el Noble o por haber abandonado su oficio en la corte. ¿Dónde permaneció entre 1426 y 1434? Es probable que en Flandes o en Santes Creus o en Poblet. A su regreso, trae veintitrés cortes de tela de Flandes para el servicio de doña Blanca, lo cual hace pensar que hubiera estado en ese país. En 1439 se indica que tiene derecho a cobrar su pensión de trigo durante este año, ya que el anterior figuraba como maestro mayor de las obras de mazonería del rey y de la reina, lo que sugiere que había recobrado parte de su prestigio. En 1446 reaparecerá en Tudela y a principios de enero de 1447 finaliza su vida en Viana. Dos bellos sepulcros con llorantes, son el de Sancho Sánchez de Oteiza (catedral de Pamplona) y el de Villaespesa (colegiata de Tudela).

Arquitectura civil y militar

Aparte del ya estudiado castillo de Olite y de las citadas murallas de Artajona, son pocos los ejemplos de arquitectura civil y militar que perduran en Navarra de la época gótica. La mayoría de los restos, tal hizo notar Iñiguez, encajan más en la etnografía que en la historia del arte, pues son restos de fachadas, con alguna puerta o ventana encajada en algún edificio pos-



terior y, por lo general, formando parte de pequeños conjuntos urbanos.

En Sangüesa aún se conserva una buena porción de los muros del Palacio de la Orden de San Juan, conocido como del Príncipe de Viana, datable entre los siglos XIV y XV; y todavía mantiene alguna de sus floridas ventanas del gótico final la fachada de la casa del Duque de la Granada de Egea. El edificio que muestra un enérgico carácter ribereño es el castillo de Marcilla, elevado en el siglo XV sobre un basamento de piedra; sus recios muros están contruidos con los ladrillos característicos de la zona. Es de citar que buena parte de las murallas de Pamplona, como veremos más adelante, están levantadas en la etapa medieval.

La pintura

Causas de origen histórico-social y económico y otras puramente formales, como la magnitud de los muros de las iglesias protogóticas, hicieron posible el desarrollo de una espléndida pintura mural durante los siglos XIII y XIV, sin parangón en la Península Ibérica. Tan sólo en zonas más amplias de Europa existen ciclos semejantes, pero casi siempre peor conservados, como ocurre en Inglaterra.

La pintura mural navarra ha de dividirse en dos momentos. El primero corresponde a la mal llamada corriente «franco-gótica», pues no se limita en Navarra y en Aragón a seguir el estilo imperante en la corte francesa, sino que, como veremos, aparecen estilemas provenientes de otros orígenes: la presencia del arte bizantino es patente. Por esta causa es más preciso, a pesar de la ambigüedad del término, denominar pintura lineal a este primer ciclo. Pensamos que por lo menos en este período trabajan tres distintos maestros como mínimo, con sus correspondientes obradores: el llamado maestro de Artaiz, activo entre 1260 y 1290 aproximadamente en Navarra; el llamado por María del Carmen Lacarra Ducay «primer maestro de Olite», que elaboraría su obra conocida entre 1280 y 1300, y por último el pintor

110. Frescos de la bóveda de la capilla de la Virgen de Campanal de Olite. Museo de Navarra, Pamplona



111. Nacimiento de Jesús. Fresco procedente de la iglesia de San Pedro de Olite. Museo de Navarra, Pamplona



de Artajona, si bien pudiera ser identificado con el maestro de Artaiz, o que por lo menos pertenece al mismo taller o tiene una formación afín.

Con la llegada de Juan Oliver a Pamplona llegan nuevas formas, que se incorporan a la pintura navarra. Así, el segundo maestro de Olite muestra características afines, donde la influencia gala se aúna a la inglesa. Más tarde, gracias a la corte de Avignon, se incorporan las formas italianas. Tal como ha demostrado Lacarra Ducay, en su último estudio sobre los dibujos medievales y su empleo como modelo en la pintura mural navarra del siglo XIV, en esta época copias de dibujos circularon profusamente en los talleres para ser reutilizadas a su vez como clichés. Especial-

mente las ilustraciones de *El Credo* ideado por Jean de Joinville entre 1265 y 1270, en su segunda redacción, serán la base, a través de las múltiples versiones efectuadas después de 1287, de algunas de las pinturas murales navarras. Así, señala Lacarra, el rey David que aparece en *El Credo* es copiado literalmente por Oliver, probablemente de un manuscrito inglés, y el «segundo maestro de Olite» reproduce, si bien más libremente, la escena en que Sansón rompe la quijada del león, reflejada en dicho códice.

En el siglo XIV es común en Italia o en Francia usar la *sinopia* para llevar a cabo la ejecución de los frescos o similares. Se llama *sinopia* al dibujo que previamente se realiza para sustentar la policromía. Pare-

cía que la pintura navarra estaba ejecutada sin su uso, debido a que, cuando se levantaron, gracias a un acuerdo con la Diputación Foral, los restauradores tomaron posesión de ellas. Lacarra Ducay últimamente ha efectuado un análisis de las *sinopias* conservadas hoy en colección particular de Barcelona o en el mercado artístico; solamente las del maestro del sepulcro de Sanchis de Asiain se hallan en el Museo de Navarra. Al parecer, el primero que utiliza este método, por el cual se pasa un dibujo a través de punteado a la *sinopia*, es Juan Oliver seguido por el maestro de Olite. La iglesia de San Pedro de Olite cobija en la planta baja de su elegante torre-campanario una capilla. En ella se venera una Virgen sedente, denominada

112. *Presentación de Jesús en el templo.*
Fresco procedente de la iglesia de San Pedro
de Olite. Museo de Navarra, Pamplona

113. *Figuras de santos.* Fresco procedente de
la iglesia de San Saturnino de Artajona.
Museo de Navarra, Pamplona

del Campanal. Este recinto estuvo decorado por pinturas murales, hasta su arranque y el posterior alojamiento en el Museo de Navarra.

Esta capilla fue decorada en dos momentos sucesivos. En la primera etapa fue pintada la bóveda, con sus nervios y plementos, dos tercios de sus muros y el techo del arco que le da entrada. Años después, por motivos de conservación o de gusto, se recubrieron estas decoraciones con nuevas pinturas más italianizantes. Con motivo de cubrirse los vanos del recinto en el siglo XVI, quedaron sin visibilidad. Al ser arrancada en 1944 la decoración más moderna, salió a la luz uno de los conjuntos murales más interesantes conservados en Navarra. Como ha apreciado Lacarra, se concibió la decoración del ciclo pictórico con un gran sentido unitario. Por desgracia, la obra de esta primera etapa ha sufrido mucho. Las figuras de Jesucristo, la Virgen y Santos que decoraron el arco de ingreso tienen los tonos alterados; sin embargo, se percibe cierto bizantinismo, tanto en la iconografía como en el estilo, aunque se relacionan con obras llevadas a cabo por el maestro de Sigena y su círculo. De este modo, recuerdan a las que decoraron la cabecera de la iglesia del Cerco de Artajona; indudablemente, no tienen la finura y grandeza que ostentaron las del monasterio oscense. Ha de tenerse en consideración que a este lugar acudieron artistas de diversas procedencia bajo la protección real; algunos de ellos partieron hacia otras zonas de Aragón y Navarra. No sería extraño que uno de los colaboradores de los principales maestros que allí trabajaron se hubiera instalado en la corte navarra de Olite. Aun lo conservado en el arco tiene dos tendencias: por ejemplo, el Cristo se nos muestra más cercano al románico francés y la Virgen, más próxima a lo bizantino, o, mejor dicho, a lo sículo-normando. Está casi demostrado que en Sigena intervinieron pintores ingleses; si así fuera, su influencia hubiera llegado hasta Olite. Según Pächt, los pintores que habían finalizado la Biblia de Winchester se trasladaron a Sicilia. En otoño de 1308 parte de Sigena, donde había guar-



dado su viudedad del rey de Hungría, la hija de Alfonso II de Aragón, con dirección a la isla mediterránea, donde contrae matrimonio con el rey Federico; ello prueba la hipótesis del sabio alemán, confirmada por las investigaciones de Oakeshott, que explica que las formas inglesas estén aunadas a las bizantinas en la pintura cortesana de Aragón y Navarra, en los comienzos del siglo XIV.

En la pared oeste, en la zona superior, había una Coronación de la Virgen. El tema, al parecer, debe su paternidad a San Bernardo de Claraval, quien lo describe en un sermón dedicado a la Asunción. Desde Inglaterra, sobre todo a través de las miniaturas y de los marfiles, se difunde durante el siglo XII esta tipología iconográfica, quedando consolidada en el primer tercio de la siguiente centuria. En las pinturas de Olite, un santo obispo (San Fermín o San Saturnino) revestido de pontifical acompaña a la Coronación; aparece tocado con la mitra, atributo exclusivamente papal hasta bien entrado el siglo XIII, lo que hace que estos frescos deban fecharse en la segunda mitad del siglo o en los primeros años del siguiente. Ha de tenerse en consideración que distintivos parecidos son representados en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio y en otras miniaturas del momento.

En la parte inferior se efigia a San Pedro con cabellos largos, al modo oriental, mientras su pareja, San Pablo, aparece desdibujado. La técnica y la estilística nos indican que en este ciclo ya se inicia el gótico lineal, mal llamado franco-gótico, en Navarra. Ahora bien, aquí se nos muestra muy simple; de esta manera, se sustituyen los oros por el ocre. Los temas iconográficos más tradicionales, como el *Pantocrátor*, surgen paralelamente a los más avanzados, tal la Coronación de la Virgen.

En la iglesia de San Saturnino del Cerco de Artajona, decoraron el lienzo central de su cabecera unas importantes pinturas murales que, después de ser arrancadas, han pasado al Museo de Navarra. El ábside del templo fue elevado en la segunda mitad del siglo XIII, siendo prior el canó-

nigo tolosano Juan de Montealto (1276-1311). Fueron finalizadas las obras arquitectónicas en el siglo XIV. En 1515 se levanta un grandioso retablo que afortunadamente cubrió durante siglos estas pinturas, preservándolas de su destrucción. A mediados del siglo XIX fueron citadas por Pedro de Madrazo, quien las vio introduciéndose detrás del mueble, mas, al apreciarlas en la oscuridad reinante, las denigró. Cuando en 1944 fueron levantadas, comenzaron a ser conocidas y estudiadas dándoles su justo valor.

Iconográficamente, los frescos conservados muestran el Juicio Final según la visión que se venía desarrollando en el arte europeo desde fines del siglo XII, en contacto con la iconografía bizantina. De esta forma, dos ángeles portan los instrumentos de la Pasión como si fueran las «armas» de Cristo, con un sentido caballeresco. En el centro, Jesús ostenta la Cruz de un modo triunfal, como juez y como caballero victorioso. Sólo resta la parte inferior, donde destacan los inmensos pies con sus correspondientes llagas y la cenefa de su túnica. Debajo, San Pedro y San Pablo bordean la intensa decoración vegetal y esquemática de la ventana que centra la cabecera. A la izquierda surge un grupo de apóstoles que hacen el oficio de asesores de Cristo en el Juicio.

Estas pinturas debieron de llevarse a cabo entre 1295 y 1310 aproximadamente, o sea, inmediatamente después de la terminación del templo. Tal como indica Gudiol, expresan una «manifestación tardía de las maneras románicas». También se observan ciertos elementos procedentes del taller áulico de Sigena. Según María del Carmen Lacarra, el realizador del programa artístico e iconográfico de Artajona debe de ser un artista, francés o local, que conoce la iconografía y el estilo del Languedoc. Mas François Bucher cree ver la huella de los miniaturistas de Sancho el Fuerte; por tanto, según esta teoría, en Artajona, en Artaiz y en Olite debe de trabajar un pintor de origen catalán, o inglés, que anteriormente colaboró en el taller de Sigena y de allí pasó al obrador real de Pamplona.

Hasta que Carlos II, en 1363, hace donación de las rentas de Artaiz, este lugar debió de pertenecer al patrimonio de la Corona navarra; por consiguiente, las pinturas que decoraron el ábside románico de la iglesia parroquial han de fecharse antes de que dejara de pertenecer a dicho patrimonio. Fueron descubiertas en 1958, detrás de un retablo. Su iconografía y su estilo están en concomitancia con los talleres reales. El tema escenificado, si bien con cierta simplificación, es el de la Adoración del Cordero, según el Apocalipsis de San Juan: «...vi una inmensa muchedumbre, innumerable, formada por todas las naciones y tribus y pueblos y lenguas, que se postraban ante el trono y delante del Cordero» (VII, 9). En la actualidad, gran parte de la decoración pintada de la capilla ha desaparecido. En el fragmento que resta entre los personajes hay seis figuras de reyes cuyas coronas, al estar recubiertas de oro, destacan en el conjunto, a lo que ayudarían los cabujones en relieves hoy deteriorados. Estos atributos las hacen resaltar sobre las demás: obispos, abades, clérigos, frailes..., por lo que el artista ha destacado la realeza sobre la humanidad. Ello indica la fundación real, no sólo de la iglesia, sino de la decoración pictórica. Para hacer presente que todos sus miembros se congregaron en la Adoración del Cordero, a la derecha se personifica a un musulmán con su característico turbante, mientras que, al fondo, dos figuras con bonete sin rostro visible pudieran representar al pueblo judío, ya que no pueden ver al Cordero Divino, al contrario de aquellos que tenían y ostentaban la verdadera fe. François Bucher indica que ello pudiera ser una referencia a los conversos musulmanes. Las cruces que muestran un guerrero y un rey simbolizan, por el contrario, el triunfo de la Cristiandad. Abad Ríos ha sugerido la similitud de estas cruces con las que aparecen en las pinturas fechadas en 1378 en el ábside del Evangelio, en la cripta de San Esteban de Sos del Rey Católico. La semejanza entre estos emblemas y la utilización de una gama cromática parecida obligó a Abad a retrasar la cronología hasta

114. Escenas varias. Fresco procedente de la iglesia de San Saturnino de Artajona. Museo de Navarra, Pamplona

116. Figuras de santos. Pormenor de un fresco procedente de Artaiz. Museo de Navarra, Pamplona

115. Detalle del fresco anterior





entonces aceptada, siglo XIII, a la centuria posterior. Bucher considera que tanto las decoraciones de Artaiz como las pinturas de Artajona son obra de uno de los artistas que llevan a cabo la decoración de la iglesia de San Esteban de Sos.

Ciclo pictórico del claustro de la catedral de Pamplona

El conjunto más sobresaliente de la pintura mural navarra medieval se conserva en el recinto del claustro de la sede iruñesa. Aun antes de terminar las obras arquitectónicas y escultóricas se iniciaría este ciclo pictórico. La pintura más antigua que allí se conserva, según están de acuerdo la mayor parte de los historiadores, es el llamado *Árbol de Jessé*. Hasta ahora se venía considerando este original paramento mural como la representación del árbol genealógico de Cristo culminado por la Trinidad. Fue el padre Germán de Pamplona quien indicó que era inadecuado denominar a esta compleja composición con este título, más sin proponer otra alternativa. María del Carmen Lacarra ha puesto su iconografía en contacto con el *Pange lingua*. Como ha sugerido Yarza, su trama iconográfica debe estar relacionada con el Árbol de la Cruz de los franciscanos. A pesar del mal estado de conservación de este gran panel —pues sus colores se han degradado debido a una oxidación de los pigmentos pictóricos, probablemente por el uso de sales de plata o plomo, o lo que también es probable, por la utilización de sustancias grasas, en lugar de la técnica del fresco o el temple—, sobresale la elegancia cortesana de los personajes organizados dispositivamente dentro de un plan simétrico, donde las figuras muestran en su movimiento la serenidad del clasicismo gótico. Si no es por el lugar de donde procede se podría pensar en una obra ejecutada todavía en los últimos años del siglo XIII, mas al haber sido pintada para el claustro gótico, ha de pensarse que esta obra fue llevada a efecto ya en los primeros años de la centuria siguiente. Se ha organizado su repertorio iconográfico en



119. Tañedora de violín. Detalle del ciclo pictórico de Juan Oliver que decoró el refectorio de la catedral de Pamplona. Museo de Navarra, Pamplona

función del lugar donde fue elaborada, o sea, en el muro inmediato a la Puerta Preciosa, a su derecha. Como indica María del Carmen Lacarra, esta sala estaba ya en funciones desde fines del siglo XIII, y la puerta que sirve de ingreso se haría inmediatamente después, pues en febrero de 1311 se precisa que «para alabanza de la bienaventurada Virgen se ha incoado la suntuosa y sutil obra del claustro en la iglesia de Pamplona», considerando esta investigadora que posiblemente se refiera a la delicada escultura que adorna la portada. Es posible que las obras de construcción y decoración se llevaran a cabo al unísono, por lo que deben considerarse efectuadas entre 1295 y 1315.

Es muy difícil, mientras no aparezca una base documental, ubicar estilísticamente este conjunto de figuras formando todo un programa iconográfico ya que su modo está dentro de un gusto internacional, que hacia 1290 se extendía desde el norte de Europa hasta la zona pirenaica. Ahora bien, por el contacto en estos momentos con Francia, es probable que fuera un pintor de este país quien lo llevara a cabo. Además, hemos indicado que en el transaltar de la catedral de Pamplona se conserva una tablita representando una Crucifixión, en cuya parte inferior aparecen el obispo en un trono y una serie de acompañantes que recuerda, en cierto modo, la técnica y el grafismo del llamado *Árbol de Jessé*. Éste tiene cierto contacto con pinturas francesas, si bien no deja de estar relacionado, como ya se ha sugerido, con algunas miniaturas inglesas. El tema principal tiene una doble vertiente, tal como ha indicado Yarza: «la realidad dramática del Calvario con el árbol como madero de la Cruz y la elegante caligrafía de los personajes». Pensamos que esta tablita debe de ser fechable, como mínimo, hacia 1310, pues muestra las formas amaneradas de los comienzos del siglo XIV, que tanto se dan en la miniatura y en la eboraria. Así, a modo de cenefa bordea la escena de la Crucifixión una serie de profetas con filacterias ondeantes, las cuales rompen sus marcos cuatrilobulados. En la parte superior, el pelicano aparece como imagen de



Cristo que alimenta con su sangre a sus hijos espirituales, por ello a ambos lados es representada la Iglesia triunfante y la Sinagoga derrotada.

Esta pintura con la Crucifixión es el enlace entre el denominado *Árbol de Jessé* y la decoración pictórica del refectorio. En el testero de este gran salón, hasta su traslado al Museo de Navarra, se conservaba uno de los ciclos más importantes de la pintura mural gótica en la Península Ibérica. Ya hemos indicado, al tratar de la arquitectura, que está firmado en 1330 por Juan Oliver u Oliverio. Sabemos que era un pintor radicado en Pamplona en estos momentos, pues dos años después se le vuelve a citar como pintor de la ciudad. Es posible que un hijo suyo siga viviendo en Navarra, porque a partir del año 1369 está documentalmente comprobada la residencia de un pintor con idéntico nombre.

El estilo de las pinturas de este testero va consolidando, cada día con más fuerza, la idea de que Juan Oliver fuera un artista de origen británico, ya que su magistral producción está en contacto con la miniatura inglesa dentro del modo denominado «East Anglian». El que en Avignon se documenta en 1316 un pintor llamado Juan Oliver posibilita una identificación. En este caso, sería un artista inglés llegado al sur de Francia a través de los territorios que pertenecían a la corona inglesa; un afán de búsqueda de encargos o de aventuras le hace visitar distintos centros necesitados de artistas que decoren sus edificios religiosos o profanos. Sus pinturas de Pamplona muestran el conocimiento de la producción artística inglesa y francesa del momento. Es posible que antes de 1330 estuviera residiendo en la ciudad del Arga, ya que en 1332 se le denomina «pintor de Pamplona». Se ha supuesto que su formación se haya adquirido en el cortesano palacio de Westminster, al lado de artistas de gran prestigio; ello es plausible debido al refinamiento, casi caligráfico, de su producción. Harvey aventura la hipótesis de que Thomas Darisdot, quien trabaja en Avignon en el mismo equipo donde aparece el citado Oliver, fuera el maes-

tro Thomas, hijo de Walter de Durham, que trabaja en el palacio de Enrique III. Por ello, este espíritu cortesano podía haberlo adquirido Juan Oliver en la ciudad y corte de Juan XXII.

Después de que los hermanos Gudiol arrancaran esta pintura y fuera mostrada al público en la exposición de 1947 fue posible su estudio. De esta manera, en el primero de los catálogos que se imprimen sobre la citada muestra ya se insinúa que estas pinturas podrían haber sido ejecutadas por un pintor inglés al servicio de los reyes de Navarra. Tal como hemos indicado, el tiempo ha consolidado esta sugerencia. Hoy se nos presenta no sólo como una importante producción inglesa fuera de la isla, sino que es uno de los más importantes conjuntos pictóricos góticos efectuados por un pintor británico. Este panel tiene la estructura de un gran retablo mural, pues mide 6,16 por 3,77 metros. Dividido en tres registros, se narran en ellos escenas de la Pasión. En el centro aparece la Crucifixión, expresando todo el drama humano y divino; de este modo, mientras en la parte superior una serie de ángeles lloran, se rasgan las vestiduras, llevan las almas del buen y el mal ladrón o recogen en sendos cálices las preciadas gotas de la sangre de Cristo —ello con simbolización eucarística—, en la inferior los seres humanos también actúan de un modo diverso: Longinos con su lanza derrama la última gota de sangre de Cristo, un sayón con una esponja empapada en vinagre intenta calmar su sed; a la izquierda, debajo del mal ladrón, están situados los personajes malvados, mientras a la derecha aparece el grupo de las Marías y San Juan. Bajo arquerías y en los márgenes se distribuyen figuras de profetas junto a alguna del Nuevo Testamento. En la parte inferior, juglares y juglaresas tañen instrumentos musicales y a su vez sirven de separación a los escudos del obispo Barbazán, del arcediano Sánchez de Asiaín, de la casa de Evreux y de la de Foix-Bearn. En su totalidad los personajes han sido distribuidos siguiendo un esquema previo, por ello los grupos forman bloques que se reparten inteligentemente

en el rectángulo de la composición, con un ritmo semejante al de la música del momento. Oliver no se preocupa por el espacio ni, como es lógico, puede verse en su obra ningún intento perspectívico. Su pintura es puramente caligráfica; a pesar de sus relaciones con los artistas de la corte papal, en torno a Simone Martini, no muestra ningún interés por la volumetría y el ambiente. Las figuras destacan en las grandes escenas sobre un muro blanco; por el contrario, los profetas de las cenefas, alternativamente, tienen fondo rojo y claro. El pintor inglés no sólo se preocupa por el arabesco, donde la línea adquiere una precisión aunada a una gran expresividad, sino que se nos muestra como un gran colorista, tanto en el modelado de las vestiduras como en el sombreado de los rostros. Sus tonos son siempre refinados. Los colores predominantes son los rojos y los azules, con gran variedad de gamas. Mientras tanto, cada uno de los personajes está caracterizado por el gesto, acentuado sobre todo en los ojos y en las actitudes de sus manos y piernas.

Tal como ha indicado Lacarra, hay ciertas relaciones estilísticas con conocidas obras inglesas, como la Crucifixión, que forma parte de un Calvario, de una casulla bordada en Londres entre 1300 y 1320, la llamada casulla Melk; otra Crucifixión en relación con la efectuada por Oliver es la que aparece en un tríptico de la iglesia de Thornham (Suffolk), pues la figura de Jesús tiene detalles anatómicos semejantes, y se fecha entre 1300 y 1325.

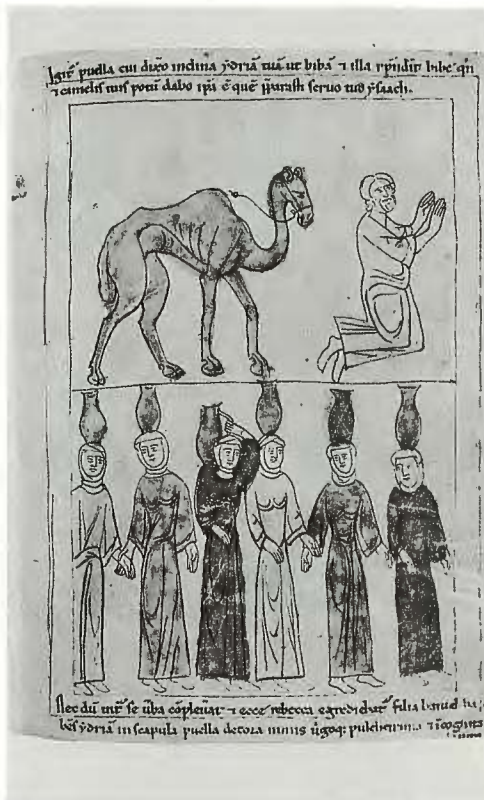
En el Museo de Navarra, también procedente del refectorio de la catedral, se guarda una cabeza de Cristo ejecutada por el propio Oliver, pues estilística y formalmente coinciden plenamente, según ha apreciado Lacarra. Hay cierta relación con los de Matthew Paris, que fueron difundidos, sobre todo en Inglaterra, a través de copias, a mediados del siglo XIV. Procede del tímpano de la puerta que da acceso al púlpito del refectorio. Representa la cabeza de Cristo de forma frontal; sólo se percibe algo de su túnica, y su aureola coincide con la de las figuras que vemos en la obra firmada del artista británico.

Sobre todo, como ha sugerido la citada investigadora, su tipología refleja exactamente la de la figura de Jesús que aparece en la Resurrección, si bien la expresión es más dulce y menos dramática la mirada. Tampoco se utiliza el oro que enriquece los nimbos y en ocasiones los ropajes del gran mural, pero todas las demás características hacen que la tesis de la profesora aragonesa sea verosímil.

Un conocedor del estilo de Oliver firma y fecha, en 1340, en la iglesia del Cerco de Artajona, hoy también en el Museo de Navarra, escenas relativas al traslado del cuerpo de San Saturnino desde Saint Denis a Tolosa, Ello denota que formó escuela. En cualquier caso, este maestro local conocía también la labor del «segundo» maestro de Olite, que inmediatamente presentaremos.

La pintura italogótica en Navarra

A mediados del siglo XIV, después de las influencias francesas e inglesas que han caracterizado a la pintura navarra, se van introduciendo formas venidas de Italia, a través de Avignon. En el segundo ciclo decorativo de la capilla de la Virgen del Campanal, en San Pedro de Olite, ya aparecen elementos, o por lo menos sutiles estilemas italianizantes. A modo de retablo se distribuían en dos pisos, antes de su traslado al Museo de Navarra, escenas de la Vida de Cristo en su niñez, desde la Natividad a su presencia entre los Doctores. Existían a ambos lados dos grandes figuras referentes al Viejo Testamento, representando a Seth plantando un tallo del Arbol de la Vida y Sansón rompiéndole la quijada al león. Probablemente, tal como opina Jimeno Jurío, este ciclo se lleva a cabo cuando se concede una serie de indulgencias, en 1333, a los fieles que den limosnas para la construcción del recinto. Aunque el pintor, en general, interpreta las escenas dentro del gótico lineal, se advierten ciertos elementos italianos relacionados con los artistas que en estos instantes trabajaban en la corte papal aviñonense, aunque tampoco parece ignorar lo que



hacia Juan Oliver. De este modo, el ambiente adquiere cierta importancia y el naturalismo, aunque incipiente, está presente en los detalles. Así, una cabra devora un árbol en el Anuncio a los pastores, y no en el de San Joaquín, como en alguna ocasión se ha indicado. En la Anunciación, la Visitación y la Presentación del Niño en el templo, el contacto con el círculo de Matteo Giovannetti está presente, si bien conectado a través de los talleres franceses que trabajan en el sur de Francia. Lacarra denomina a este pintor «maestro segundo de Olite».

En la iglesia del Crucifijo, en Puente la Reina, fue hallado un fragmento de pintura mural que hoy se expone en el Museo de Navarra; al parecer se encontraba en la cabecera. Representa, probablemente, a Jesús camino del Calvario, pues su estado de conservación es muy deficiente; su técnica al fresco seco nos indica el conocimiento de la pintura italiana, pues en esos momentos se venía usando normalmente en Navarra la pintura al temple con retoques al óleo.

Donde verdaderamente la influencia italiana queda establecida de forma decisoria en el reino, es en el ciclo de la Natividad de María que orna el muro oriental, en su último tramo, del claustro de la Seo irruñesa. Hoy, en mal estado de conservación, se halla en el Museo de Navarra. Sin embargo, el dibujo, que se mantiene con más intensidad que el color, hace posible la identificación iconográfica de las escenas. Todas ellas deben aludir a la *Leyenda Dorada*, de Jacobo de Voragine, y a los Evangelios Apócrifos usuales en la época. Hoy son reconocibles el Anuncio a San Joaquín, el Anuncio a Santa Ana, el Abrazo ante la Puerta Dorada y la Natividad de la Virgen. El italianismo, probablemente también llegado a través de Avignon, se percibe, sobre todo, en el empleo de formas arquitectónicas que intentan dar carácter volumétrico y efectos de profundidad a las escenas. El recuerdo del ciclo conservado en Avignon y llevado a cabo bajo la dirección de Giovannetti está presente. En la decoración de la bóveda que hay sobre estas pinturas, se han labrado

escudos con las armas de la casa de Evreux, al lado de los de Navarra, o sea, los mismos que aparecen en la parte inferior del retablo pictórico de Juan Oliver, lo que ha hecho suponer a Lacarra que su realización tuvo lugar después de 1329, fecha en que fue entronizado Felipe de Evreux, gracias a su matrimonio con Juana II. Si bien se ha sugerido el nombre de Oliver como el autor de estas pinturas, por todo lo expuesto no se le puede atribuir a pesar de su excelente calidad, ya que las del pintor inglés carecen del sentido volumétrico peculiar en éstas. Con toda posibilidad habrían sido llevadas a cabo por uno de los pintores que en esos años decoraban el grandioso palacio dentro de una línea parecida.

Una de las pocas pinturas murales que han permanecido «in situ» en Navarra, dentro del período gótico, son las ya citadas que adornan el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiaín, en sus paramentos exteriores, pues su deterioro no aconsejaba el arranque. En cambio, las que decoraron el interior han sido trasladadas al Museo de Navarra. Son rigurosamente contemporáneas de las labores escultóricas.

En el testero de este sepulcro está repartida la superficie pintada en dos registros. El superior se dedica al Juicio Final y a la doble intercesión de María en favor de su Hijo y de los pecadores. La Virgen descubre a Jesús los pechos que le alimentaron y su Hijo, a la vez, intercede ante Dios Padre presentando sus llagas, en el momento del Juicio. María se presenta aquí como *Scala Salutis*. Según se indica en la *Leyenda Dorada*, en el día del Juicio «el Juez será de una severidad inflexible», sin embargo, otros textos nos indican como su Madre intercederá por la Humanidad. En la parte superior surge el Padre Eterno en una mandorla rodeado de ángeles, mostrándose con toda su severidad, y en la inferior, en un lado, se amontonan los culpables, mientras a la derecha de la Virgen los justos están organizados en un grupo perfectamente ordenado por estamentos. En el registro inferior, la zona lateral izquierda, el pintor nos presenta la Natividad de María. Al no describir los

textos literarios del momento esta escena, los artistas repiten los esquemas del nacimiento de Cristo. De esta manera, se baña a la Virgen recién nacida siguiendo el tipo iconográfico originado en Bizancio en las representaciones de la Natividad de Jesús. En el lado derecho surge la Presentación en el templo, tema popularizado por los Evangelios Apócrifos y otros textos del momento. En ambas escenas se percibe una fuerte influencia de la pintura de Avignon, en relación con el arte de Matteo Giovannetti. Italianizantes son las del sepulcro Garro en el citado claustro.

Pintura popular del siglo xv

Si bien en algunas iglesias ya existentes las viejas pinturas son recubiertas por otras, durante el siglo xv sobreviene un decaimiento de la pintura mural en Navarra. En las nuevas iglesias, los amplios vanos hacen que ésta sea sustituida por conjuntos retablisticos. Desde la época de Madrazo se sabía de la existencia de pinturas murales en la iglesia del Salvador de Gallipienzo, en las cercanías de Cáseda, pues el retablo renacentista, aunque de gran tamaño, no cubrió la totalidad de estos frescos. Lo que permanecía visible correspondía a un pintor rural de la segunda mitad del siglo xv. Al ser arrancadas, se advirtió que debajo existía un ciclo más antiguo. Ambos están hoy en el Museo de Navarra. La más antigua de las decoraciones es datable del siglo xiv, y su iconografía narra la vida y pasión de Cristo, desarrollada de izquierda a derecha. El pintor demuestra conocer el arte de su momento, si bien no llega a estar a la altura de los artistas cortesanos. La influencia de Oliver, como indica Lacarra, le llegaría a través de uno de sus inmediatos seguidores, Roque de Artajona. Está también relacionada su obra con las decoraciones del ábside central de San Esteban de Sos del Rey Católico, aunque son artistas independientes. La pintura que se superpuso en el siglo xv es de gran tosquedad; por su estilo, no creemos que pertenezca al círculo de Pedro Díaz de Oviedo, como precisó Gudiol, sino a

un pintor arcaico que toma ideas de un lado y de otro, probablemente a través de estampas. Deben fecharse en los últimos años del siglo xv o comienzos del siguiente, lo que es más viable.

En la iglesia de la Asunción de Olleta, en la merindad de Olite, se conservaron otros dos ciclos de decoración mural. Lamentablemente, cuando estas pinturas fueron arrancadas no se hicieron fotografías ni descripciones, por lo que hoy es difícil su reorganización. El mal estado de conservación hizo que pasaran inadvertidas hasta su estudio por Lacarra. Indiscutiblemente, las datadas en el siglo xiv son muy superiores, superando a las de Gallipienzo. Su iconografía es bastante simple, pues se narran escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, siguiendo las normas ya establecidas en la primera mitad del siglo xiv.

Pintura sobre tabla y miniatura

La pintura sobre tabla en la Navarra gótica no presenta en la actualidad la importancia que tiene la mural. Esto es en gran parte debido a la desaparición de obras por su desuso al cambiar los gustos artísticos. Ahora bien, los ejemplares que han llegado hasta nosotros denotan que tuvo un amplio desarrollo desde los comienzos del siglo xiii hasta los primeros años del xvi.

Son los miniaturistas cortesanos los que introducen las nuevas formas, puesto que por las pinturas conservadas sabemos que en los monasterios hasta bien entrado el siglo xiii se venían utilizando las formas románicas. De este modo, en el Beato de la Biblioteca Nacional de París (N. acq. lat. 1366), obra al parecer navarra en torno a 1220, aunque la iconografía se aparta de los modelos mozárabes, los elementos predominantes en su ornamentación se mantienen dentro del estilo románico; sus principales novedades formales radican en el color, así el artista emplea un aglutinante que produce reflejos argénteos, y casi suprime el azul en pro del púrpura.

Por el contrario, en el escritorio real de

122. Pormenor del retablo de la capilla de Villaespesa. Catedral de Tudela



123. Retablo de San Nicasio y San Sebastián, procedente de la iglesia de San Miguel de Estella. Museo Arqueológico Nacional, Madrid



Sancho el Fuerte, gracias al peso de artistas extranjeros que allí trabajan y que probablemente también llevan a cabo labores al fresco o en tablas, se crea un obrador en el que se forman pintores autóctonos. De este modo, Ferrando Petri de Funes minia una Biblia en imágenes, donde la totalidad de sus páginas están ilustradas con dibujos policromados, basándose en un ejemplar, casi idéntico y más completo, miniado en el mismo *scriptorium* dos o tres años antes, mas pensamos que por un artista de allende los Pirineos. Las dos obras, aunque a primera vista se muestran románicas, tienen caracteres naturalistas en contacto con el primer gótico lineal, por lo que podríamos llamarlas protogóticas. De ellas, la última se conserva en la Biblioteca Öttingen-Wallerstein, en Maihingen, Alemania. En la catedral de Burgo de Osma existen dos códices con iniciales en las cuales se observan elementos protogóticos, especialmente en el que copia las *Enarrationes in salmos* de San Agustín, donde en un folio con figuras omórficas se percibe ya la consolidación del estilo, por lo que podemos datarlos hacia 1200. Según parece, proceden del monasterio de Fitero.

Paralelamente, en los escasos frontales y retrotábulas conservados del momento, se aprecia el mismo fenómeno, pues conforme avanza el siglo el gótico se afianza. La tabla pintada procedente de Arteta (Museo de Arte de Cataluña), que desde nuestra tesis venimos defendiendo como retablo, si su estructura corresponde a los *antependia* románicos, su decoración y elementos figurativos están dentro del nuevo estilo. Efectuado con la técnica del *pasti-llatje*, el fondo está preparado con bolo sobre el cual se ha dorado; tal como ocurre en Inglaterra, las figuras disminuyen su intensidad cromática para dar a este mueble litúrgico un carácter de orfebrería. La citada tabla con la Crucifixión, de la catedral de Pamplona, por su relación con la miniatura podría estar elaborada por algunos de los artífices del escritorio del rey Sancho, aunque estilísticamente es algo más avanzada que los dos códices ya mencionados. Posterior ha de ser el deli-



cioso tríptico centrado por la Virgen con San Jorge a su izquierda, con donantes minúsculos, y a su derecha la figura de San Miguel. El fondo dorado punteado, formando rombos con rosetas está cuidadosamente elaborado; lo mismo ocurre en el arco central y en los dos gabletes que rematan el marco del tríptico, los cuales recuerdan a la decoración de Olite hacia 1400. Ello, y los caracteres estilizados de las figuras, obliga a poner esta espléndida obra de arte en relación con la miniatura en torno a la corte de Carlos V de Francia; por consiguiente, se podrá datar en torno a 1400. Por la documentación, sabemos que en la corte de Carlos III el Noble se llevaron a cabo pinturas sobre tabla a la par que las murales, en las que intervienen artistas extranjeros. Según comunicación de Uranga, este tríptico procede del castillo de Olite, lo que demuestra que el esplendor pictórico en estos instantes marchaba al unísono del arquitectónico y el escultórico.

Estilo internacional

Después de la muerte del Rey Noble, conforme van diluyéndose los obradores, solamente brillan esporádicamente algunos talleres locales. En Tudela interviene el aragonés Bonanat Zahortiga, quien en la capilla del canciller Villaespesa de la catedral efectúa el bello retablo dedicado a la Pasión, en 1412, y en donde efigia al donante y a su esposa. Parece que existe allí a comienzos del siglo xv un desarrollo pictórico confirmado por la documentación. Probablemente, un pintor coetáneo de la Ribera ejecuta el delicado retablo de Santa Catalina (colegiata de Tudela), erróneamente atribuido a Juan de Leví, si bien está dentro del círculo a que éste pertenece pues iconográficamente se encuentra en las proximidades del retablo dedicado a esta santa en la catedral de Tarazona, aunque se distancia en sus peculiaridades estilísticas.

El retablo de San Nicasio y San Sebastián presenta influencias de la escuela de Avignon; está fechada en 1402 y, como ha







demostrado Franco Mata, procede de San Miguel de Estella, y fue ejecutado gracias al patrocinio de la familia Pérez de Eulate. En relación con esta «retrotábula» están cuatro retablitos o predelas procedentes de la colección Deering, dedicados a la Virgen, San Bartolomé, San Juan y San Blas. En colección particular barcelonesa, hace unos años se guardaba un retablo dedicado a San Saturnino, de procedencia navarra; lo centra la imagen sedente del titular, y a sus lados se desarrollan cuatro escenas alusivas a la vida y muerte del Santo Navarro; en el último cuadro se figura su tumba con llorantes, que asemejan los de la tumba de Janin de Lome, de la catedral de Pamplona, por lo que hay



que datarlo entre 1410 y 1420. El delicioso retablito de Santa Elena, en San Miguel de Estella, según Lacarra Ducay, está en relación con la pintura aragonesa del momento. En él se narra la historia de la Vera Cruz, con un sentido tan poético como ingenuo, y en su bancal se desarrolla el ciclo de la Pasión.

Pedro Díaz de Oviedo y su entorno

Entre las obras pictóricas de fines del siglo xv destaca, en el territorio navarro, el monumental retablo mayor pintado entre 1487 y 1494 por Pedro Díaz de Oviedo y Diego del Águila. Además, en él colabo-

raron Juan Gascó y otros artistas. La intervención de Diego del Águila se centra en el bancal, según se deduce de la lectura del contrato, fechado el diez de abril de 1487 y publicado por Castro; allí se indica que este pintor colabora sólo en los comienzos de la ejecución: «han de pintar tan sumptuoso, tan perfectto et tan acabado como la tabla que deprentese han fecho, la cual está sobre el altar sudodicho...» Mientras, en el segundo contrato, fechado el diecisiete de diciembre de 1489, ya sólo aparece como pintor Díaz de Oviedo, quien «fará e repara[rá] el banco de dito retablo de más riqueza de oro y colores». Ello indica que lo llevado a cabo por Diego del Águila no había sido del



gusto del cabildo, ya que fue repintado por su compañero, como denota la superposición de imágenes que hoy se perciben después de la limpieza del conjunto. El estilo de Pedro Díaz de Oviedo está dentro de lo hispanoflamenco, mientras Diego del Águila muestra elementos procedentes de Italia y de Francia, sin olvidar ciertas concomitancias con lo germánico; también expone unas preocupaciones espaciales de las que carece conscientemente Díaz de Oviedo. De esta manera, cuando rehace lo que pintó Diego del Águila, coloca sobre el espléndido paisaje unos rectángulos centrales imitando brocados dorados, hoy en parte desaparecidos. Éstos son visibles en la tabla con la Magdalena y en la de la Virgen. Es probable que el

Cristo Varón de Dolores sostenido por ángeles con vestimentas de diácono, sea obra de Díaz de Oviedo, mientras la Flagelación y el Camino del Calvario, con un gran sentido perspectívico, se deban a Del Águila. La intervención de éste debió de ser muy amplia en las cabezas del sobabanco, donde aparecen los apóstoles centrados por Cristo. El cuerpo del retablo difiere totalmente de las figuras citadas y de las escenas de bancal. Los grupos están más apretados, con un sentido de *horror vacui*, por lo que separando las figuras del fondo arquitectónico, cuando este existe, hay un doselete de tejido ficticio, donde se usa el oro, no sólo como símbolo de riqueza sino para destacar y dar mayor volumetría



a los personajes. Las escenas representadas aquí son pasajes de la vida de la Virgen. Si en la predela hay figuras, como el Cristo Varón de Dolores que la preside, que está en relación con la iconografía levantina —lo que hace pensar que Diego del Águila podía ser de origen valenciano o más probablemente del sur de Italia (¿Águila?)—, la pintura del cuerpo denota un pintor en torno a Bermejo. Desgraciadamente, una serie de inscripciones perceptibles en el ángulo inferior derecho del retablo son de difícil lectura, pero, como indica García Gáinza, su lectura pudiera resultar la clave para delimitar la participación de los diversos autores. Otras obras conservadas en la región na-

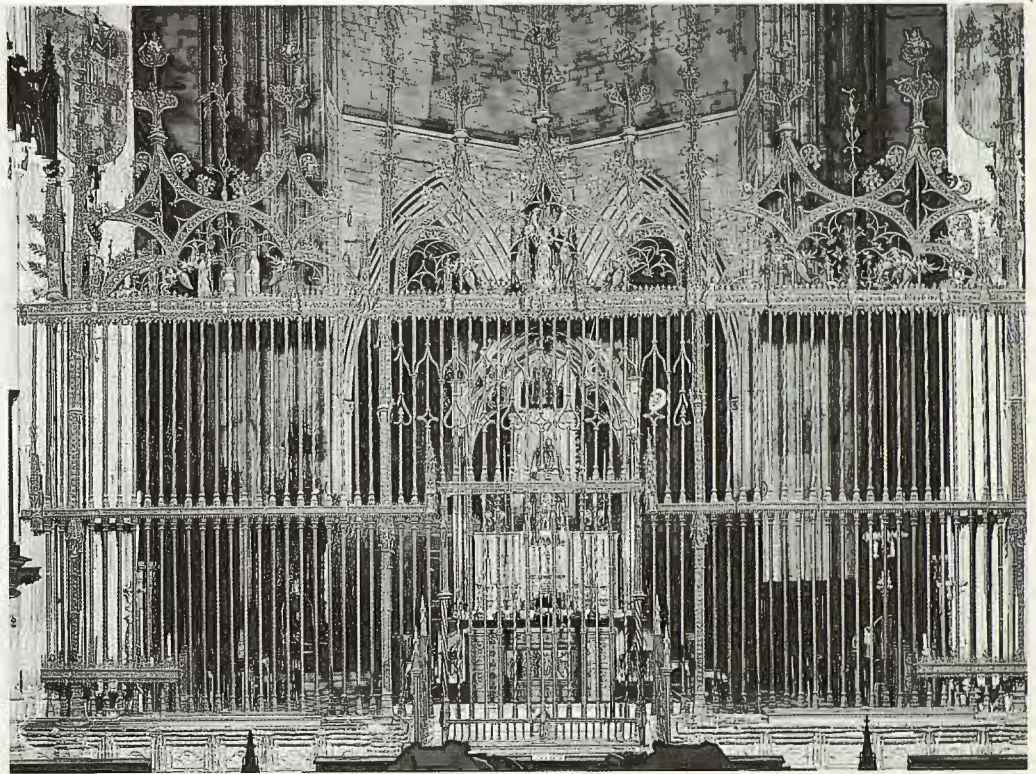
varra están, más o menos, en conexión con el estilo de Pedro Díaz de Oviedo. De este modo se conserva en el Museo de Navarra una obra adquirida en el comercio artístico, representando el martirio de San Andrés, que debe ser adjudicada a su taller; indiscutiblemente es de la misma mano que el retablo de Santiago de la catedral de Tarazona.

Al parecer, el navarro Juan Gascó se forma con Pedro Díaz de Oviedo en Tudela, como ha observado Gudiol. Al trasladarse hacia 1500 a Cataluña, donde trabaja especialmente en la región de Vic, sigue utilizando los característicos fondos áureos del retablo de la catedral tudelana. En alguna ocasión se ha puesto en relación con Díaz de Oviedo el retablo que en 1507 costeó Pedro Marcilla de Caparrosa para la Catedral de Pamplona; por sus características, es obra navarra que preanuncia ya el renacimiento; sus paisajes muestran ciertas concordancias con los de Diego del Águila en el bancal tudelano, velados posteriormente por su compañero. Muy pocos años antes se efectuarían las pinturas que encuadran el Cristo de Caparrosa en el mismo recinto. Las actitudes teatrales de estos profetas y sus filacterias, aparte de los rasgos estilísticos, en cierto modo los sitúan en las proximidades de Gascó.

En conexión con los talleres riojanos, tanto en las labores pictóricas como escultóricas, ha de situarse el retablo que antaño decoró la capilla de los Eulate, en Santa María de Los Arcos. Dedicado a la Visitación, representada en un alto relieve, alrededor de él hay cuatro escenas de la vida de María, mientras culmina el retablo la figura sedente de San Blas, en cuyo trono se percibe una decoración protorenacentista que obliga a fechar la obra en los comienzos del XVI, en conexión con la Rioja.

Artes industriales. Orfebrería y platería

En Navarra, entre las obras conservadas dentro de lo que normalmente viene llamándose artes industriales o decorativas, pues no existen artes menores sino artis-



tas menores, es la orfebrería la que brilla con más fuerza en la etapa gótica. Las investigaciones llevadas a cabo por Carmen Heredia, José Manuel Cruz Valdovinos y las hermanas Orbe, hacen que hoy día el panorama de la orfebrería de ese momento se esté aclarando.

Sin embargo, existen ejemplos dentro del gótico de otras modalidades en el campo de las artes decorativas. Además de los esmaltes, que estudiaremos junto a la orfebrería, los herreros navarros llevan a cabo una labor, si no prolífica, sustanciosa. En la región existen una serie de rejas adornando iglesias, que culminan con la de la catedral de Pamplona, o sea la que cierra el presbiterio, forjada en 1517 bajo la dirección del maestro Guillermo de Ervenant, que la firma. La estructura general concuerda con el estilo gótico; de este modo, una serie de pináculos, sobre arcos entrecruzados, culmina el sobrio espacio determinado por los barrotes, los cuales son separados por estilizadas pilastras en las que se percibe la decoración de grutescos que anuncian el arte del Renacimiento.

Se han encontrado casualmente en Pamplona piezas o fragmentos de cerámica dorada, mas por ahora es imposible determinar si existe algún alfar en la región. No sería extraño que en la etapa medieval se hubiera practicado el arte cerámico en la zona de la Ribera, siguiendo la tradición romana, pues es frecuente la aparición de ejemplares.

La situación histórica y social hace que durante los siglos XIII y XIV un buen número de plateros franceses trabajen en Navarra y se importen importantes piezas de orfebrería o platería.

En el tesoro de la catedral de Pamplona (hoy en el Museo Diocesano), se conservaban dos importantes piezas de orfebrería de la época de San Luis de Francia: los relicarios del Santo Sepulcro y de la Santa Espina, ambos labrados en plata sobredorada. El primero, que al parecer guardaba un fragmento del Santo Sudario, fue donación de San Luis con motivo de la boda de su hija Isabel con Teobaldo II, en 1258, aunque, como indica Orbe, pudo ser donado con motivo de las bodas de Juana II



con Felipe de Evreux (1284), lo que estaría más acorde con su estilo. Es una de las piezas clave del momento y su forma recuerda la estructura de la Santa Capilla de París; de este modo, la parte superior imita un tejado, con sus correspondientes pináculos rematados con cresterías, sobre el que se alza una esbelta torre, coronada por un ángel que lleva en su mano el emblema de la corona de San Luis. En el interior del templete se halla un grupo formado por las Tres Marías, el Ángel y dos minúsculos soldados romanos, aunque vestidos a la manera medieval, que juegan con pequeñísimos cubiletes y dados. Una losa de cristal deja entrever una serie de pequeños relicarios medievales y

otras joyas, por ahora sin estudiar. Estilísticamente se encuadra con otras piezas procedentes de los talleres cortesanos de la Isla de Francia.

Menos rico es el llamado relicario de la Santa Espina. Según la tradición, guarda una espina de la corona de Jesús arrancada por el rey francés cuando era conservada en la abadía de San Denis, para entregársela a su yerno Teobaldo. Como ha indicado Iñiguez, el relicario es obra más modesta y posterior. En cierto modo recuerda la estructura del «Lignum Crucis» —obra francesa de hacia 1320, con cruz bizantina—, por lo que podría fecharse ya muy avanzado el siglo XIV, pues, como ha demostrado Cruz Valdovinos, la primera

marca de Pamplona que allí aparece sólo es empleada hasta 1423. Semejante y marcado igualmente es el relicario de San Martín de Urzainqui, posterior a 1414, en el que Carlos III autoriza a usar la marca a los plateros de Estella; también en esta ciudad se labran las cruces tardías de Eraul y Artiza. La custodia de Santa María de Sangüesa, de comienzos del siglo XV, tiene su marca específica; lo mismo sucede, según Cruz, en las cruces procesionales de Andoain y Roncal.

Entre otras joyas de este momento, podemos citar el píxide de San Cernin, en Pamplona. En él surge en relieve un apostolado, de mediana calidad, y es rematada su estructura poligonal por un cono, termi-

134. Detalle de los esmaltes en los rombos del nudo del cáliz de Carlos III el Noble. Museo de Navarra, Pamplona

135. Cristo bendicente. Esmalte en el medallón polilobulado del pie del cáliz de Carlos III el Noble. Museo de Navarra, Pamplona

nado hoy día en un Cristo del siglo XVI; en esa época se le añade también el pie, que deforma tan interesante pieza, transformándola en un sagrario colgado. En 1372 está fechado otro relicario conservado también en San Cernin. Ostenta los escudos de Navarra y de Evreux, además de la media luna, heráldica del barrio de la parroquia, y los lobos del cardenal Zalbá. En él se conservan restos de San Saturnino: el dedo pulgar, por ello se le ha dado forma de antebrazo, destacando la impresionante y expresiva mano. Se sustenta sobre los tejados de una ficticia ciudad y, en la parte inferior, hay delicados relieves en los cuales se narran escenas de la vida del santo. Todo el conjunto es sostenido por figuras en forma de esfinge, lo que demuestra, una vez más, como ha indicado Panofsky, que en la Edad Media permanece latente el clasicismo. Por su estructura, es de suponer que también sea obra navarra de este momento, la custodia de Santa María de Sangüesa (h. 1400). A fines del siglo XIV se lleva a efecto una de las obras de más delicado diseño entre las joyas litúrgicas españolas, el cáliz que Carlos III el Noble donó a Santa María de Ujué, como recordatorio de su peregrinación a pie en compañía de la reina Leonor y las infantas. Documentalmente se sabe que el platero que lo labró fue el castellano Fernando de Sepúlveda; cobra sesenta florines y tres sueldos. Al ser una donación regia, se explican las armas reales que campean sobre espesos esmaltes y la carencia de punzones. Está labrado en planta sobredorada. Su escueto diseño se enriquece con delicados motivos vegetales incisos. En la superficie polilobulada del pie, centrando la inscripción donde se recuerda al donante y la fecha de donación, se reproduce también en esmalte translúcido la figura de Cristo bendicente; está orgullosamente firmado por el orfebre. Existen numerosas píxides o cajitas labradas en Estella o Sangüesa, lo que confirma la actividad de estos talleres en la etapa gótica, aunque sea en la ejecución de obras de tono menor. Una de las producciones más importantes, tanto por su belleza como su aspecto his-





tórico, es el llamado «Ajedrez de Carlomagno», conservado en la Real Colegiata de Santa María de Roncesvalles. Está constituido por piezas de esmalte sobre plata, que forman un amplio rectángulo donde se disponen treinta y dos casillas guarnecidas de cristal de roca que contienen reliquias envueltas en lienzo dorado. Entre ellas se intercalan plaquitas de finísimos esmaltes translúcidos en los que las figuras campean sobre un fondo azul; mientras que en sus trajes, alas del *Tetramorfos* o de los ángeles, la pasta vítrea cobra una gran riqueza cromática, sobresaliendo los tonos anaranjados, violáceos y verduscos. En el centro aparece un Cristo en Majestad, acompañado por la Virgen y San Juan; mientras en los bordes se nos presentan dos Profetas con filacterias. En la parte inferior presenciamos a reyes y obispos en el momento de su resurrección, saliendo de sus sepulcros. Sin lugar a duda, todo ello forma un proyecto iconográfico, semejante al de las portadas de las iglesias del momento en que la Redención y el Juicio están unificados.

La leyenda nos indica que una parte de las reliquias aquí conservadas fueron regalo del propio Carlomagno, y otras procederían del Arca Santa de Oviedo. Por otro lado, se ha dicho que es don Francisco de Navarra el donante, lo que no puede ser cierto, pues, como señala Heredia, las etiquetas tienen rasgos característicos de fines del siglo XIV o comienzos del XV, debiéndose incorporar las reliquias al «ajedrez» algunos años más tarde de haber sido elaborada esta obra. De todas maneras, la ordenación primitiva, casi con toda seguridad, ha sido alterada al ser sustituidas en época reciente las telas originales. Tal como confirma el punzón de Montpellier, visible en el marco, es esta una obra maestra de las producciones de esmaltería del sur de Francia. Solamente es superada en España por el retablo de la catedral de Gerona. Es de tener en consideración que aquella ciudad se había incorporado al reino de Aragón a raíz del matrimonio de María de Montpellier con Pedro II, y había pasado a formar parte del Reino de Mallorca en la época de Juan II.



EL SIGLO XVI

La arquitectura religiosa

La escultura renaciente tiene un esplendor fuera de lo común, sobre todo en la segunda mitad del siglo; por el contrario, la arquitectura sólo en ocasiones alcanza un nivel de cierta altura, si bien excepcionalmente se lleva a cabo una obra que se puede colocar entre las paradigmáticas del siglo: la fachada de Santa María de Viana. La introducción de las nuevas formas arquitectónicas se va produciendo con timidez y lentitud, probablemente debido a dos causas: después de efectuarse la unión de Navarra a la corona de Castilla, ésta condensa su política constructiva en el recién conquistado Reino de Granada; sólo en plazas que son absorbidas por la corona, como Los Arcos, se levantan edificaciones importantes. Paralelamente, como había en Navarra gran número de edificios de época anterior idóneos para el culto, éstos son adaptados a los cambios litúrgicos sólo con pequeñas modificaciones; especialmente son sustituidos los retablos. Sólo en el sur, donde las iglesias existentes eran de ladrillo, éstas en algún caso son reemplazadas por construcciones de cantería.

De esta manera, en la primera mitad del siglo se inician las parroquias de la Asunción de Cascante y de San Juan Bautista de Cintruénigo. Para la construcción de ambas se escoge el tipo de iglesia de salón (*hallenkirche*), pues en estos años tenía un gran prestigio en el norte de España, sobre todo en el País Vasco y en la región burgalesa, de donde pasa el modelo, a través de la Meseta, al sur de España. Se discute hoy día si su introducción en España comienza en una u otra de las zonas citadas; ahora bien, lo innegable es que la actividad de los artífices vascos contribuyó a la difusión de su tipología por gran parte del territorio español.

Las dos iglesias citadas tienen estructura de tres naves cubiertas a la misma altura, y sus bóvedas de terceletes se apoyan sobre pilares cilíndricos. La Asunción de

Cascante está construida por canteros vascos avecindados en Tudela. El 19 de octubre de 1522, los vecinos de Cascante acuerdan construir una nueva iglesia sin perjuicio de conservar la anterior, Santa María de Extramuros; resultaba incómoda la utilización de esta iglesia por estar situada fuera de la ciudad. A principios de 1527, Juan de Soroa, como ha documentado Fernández Marcos, comienza su construcción, y no Juan y Antón de Benezán, como había indicado Biurrun. Siete años después se encarga de las obras el prestigioso maestro tudelano Luis de Garmendía, con la colaboración de Antón de Albiztur, los cuales hacia 1540 tenían ya muy avanzado su cometido. El templo fue terminado como iglesia de salón, cuyo rectángulo sólo fue alterado en la cabecera con la construcción de una hornacina para colocar el monumental retablo. Sus tres naves están divididas por cuatro pares de pilares columnarios. La puerta que da a la plaza está resguardada por un pórtico de bóveda de crucería, sistema de cubrición común a toda la iglesia. Aparte de los muros de sillería, aún se conserva de la fábrica primitiva el pórtico al lado de la epístola; en él se representan los Evangelistas dentro del estilo que en esta zona impone Esteban de Obray, como adornos de las ménsulas que sostienen la bovedilla de crucería. Por suerte, en la última restauración, después del incendio de 1939, se han seguido las normas dadas en las cláusulas del contrato: «Ha de ser la dicha Yglesia [en]luzida toda con la flor de la calzina, con otros materiales revueltos que traen color azul, y después pinceladas a manera de piedra con la flor de la calzina». Este sistema de enlucido era común en el siglo XVI para cubrir los rústicos aparejos de mampostería, sillerejo o ladrillo. Por desgracia, como ya hemos hecho observar, la mayoría de los arquitectos «restauradores» lo desconocían, dejando sin ningún sentido descarnados los muros de sus revoques, contra toda norma y regla. Aquí, sin embargo, lógica y sabiamente se han respetado los revestimientos. La iglesia es completada en 1593 con un gran retablo que cubría el ábside, destruido a

causa de un incendio; se trataba de una obra efectuada por los prestigiosos artífices Rodríguez de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea.

En mejor estado de conservación encontramos la majestuosa iglesia parroquial de Cintruénigo, aunque no se ha librado de algunas reconstrucciones, la más importante llevada a cabo entre 1877 y 1881 por el arquitecto J. Segundo de Lena y el ingeniero A. López. Éstos añadieron un tramo del edificio, modificando casi totalmente el exterior y consolidando y restaurando el interior; mas esta restauración se hizo correctamente, respetando la esencia de la obra. El inicio de la construcción se debe a Iñigo de Zarra, cantero vizcaíno que la proyecta en 1510 sobre la iglesia gótica anterior. El primitivo proyecto tenía solamente cuatro tramos y la cabecera era cuadrada, lo que le daba una prístina pureza dentro de la tipología de iglesia de salón. No obstante, nunca llega a efectuarse el crucero ni la cabecera. Probablemente esta etapa se cierra con la tasación de las obras. En 1577, el maestro vizcaíno Pedro de Aulestia la continúa, siendo terminada una década después por Martín de Urizar y Pedro de Navascués.

La iglesia parroquial de Santa María de Los Arcos ha llegado a nuestros días con una estructura muy peculiar, pues los añadidos que ha ido acumulando a través de los siglos la han convertido en una obra polivalente y multifacial. Una buena parte de lo conservado está edificado durante el siglo XVI, aunque todavía quedan paramentos de la primitiva edificación (1270). Al pertenecer esa villa, como ya hemos indicado, a la corona castellana, recibió privilegios económicos que incidieron en las reformas de su parroquia; de este modo, durante todo el siglo XVI no cesan las renovaciones.

Los artífices principales documentados que elaboran su fábrica entre 1550 y 1600 son Martín y Juan de Landerrain, miembros de una importante familia de canteros vascos. Durante estos años trabajan en Los Arcos, atraídos por su pujante economía. La labor realizada en este lugar supera lo que conocemos de ambos en



Guipúzcoa, La Rioja y Aragón. Su prestigio hace que a Juan se le encarguen las trazas de Santa María, en San Sebastián. Los Landerrain remodelan la cabecera de la iglesia, que pasa de una planta de estructura rectangular a otra poligonal. Pero su labor es más llamativa en la erección de los últimos tramos de la torre, donde con un sentido simbiótico conjugan elementos renacentistas y góticos. Aunque la mayor parte de la crítica considere que los primeros dos cuerpos son atribuibles a Martín de Landerrain, pensamos que deben de haber sido elaborados con anterioridad a 1550, ya que en ellos hay elementos platerescos inhabituales en su producción. Desde 1555 hasta 1600 Juan recibe pagos,

que seguirán siendo cobrados por sus herederos hasta 1604. La torre sufre alguna modificación en su remate, pues Francisco de Ibarra efectúa en el año 1750 ciertas reformas que le imprimen un aire barroquizante.

El claustro es un conjunto al que las estructuras con simples arcos apuntados le dan un carácter goticista, si no fuera por las cabezas escultóricas renacentistas que se superponen en las enjutas. Las tracerías se corresponden decorativamente con las del cuerpo de campana. Todo ello hace pensar en la intervención de Martín. Sin embargo, la portada está labrada dentro del estilo o modo ornamental del plateresco riojano-burgalés de hacia 1525.

Como hemos indicado al principio, esta acumulación de aderezos hace de Santa María de Los Arcos una obra excepcional en Navarra, no sólo por la escasez de edificios renacentistas de importancia, sino por la movilidad y pintoresquismo que adquiere al añadirse distintos módulos a diferente altura, por lo que se puede considerar un edificio singular dentro del Renacimiento, donde el equilibrio y el reposo son normas.

La portada de Santa María de Viana

Generalmente, en Navarra se han ido añadiendo algunos elementos como torres o



portadas a los edificios elevados en la etapa medieval, pero éstas comúnmente se han efectuado en los siglos XVII y XVIII; en el XVI conocemos algunos casos aislados, pero las labores prioritarias para la decoración de los templos conforme a la liturgia trentina, como la erección de retablos, han absorbido el pecunio eclesiástico.

Destaca entre estas excepciones la remodelación de la iglesia gótica de Santa María de Viana. Durante casi todo el siglo se efectuarán labores arquitectónicas en este soberbio templo, uno de los más característicos dentro de la corriente del pseudo manierismo. En el interior, no sólo los constructores renacentistas se han limitado a la apertura de alguna capilla lateral o a añadir algún capitel, sino que se ha efectuado la erección de una hermosa escalera llevada a cabo en 1559 por el cantero vasco Juan Ochoa de Arranotegui. Con gran elegancia, inhabitual en la zona, eleva una balaustrada pétreo de la que arranca una cabeza de dragón que se funde con la decoración vegetal.

Este constructor es indiscutiblemente el principal artífice de la portada. Se trata no sólo de la obra cumbre de la arquitectura renacentista navarra sino, como indica Camón, de «una de las pocas fachadas españolas del Renacimiento concebidas con cohesión y propósito unitario de gran estilo». Aunque el proyecto indirectamente procede de la Exedra de Bramante en el Belvedere del Vaticano, ha de tenerse en consideración que existen otras portadas semejantes, como la de Abbiategrosso (1497). La estructura general también recuerda la disposición dada por Vandelvira a la portada del Salvador de Úbeda (1536), o por Esteban de Obray a la de la iglesia de Santa María de Calatayud. Ahora bien, es Diego de Siloe en la fachada lateral de la catedral de Granada quien organiza una estructura en forma abocinada por primera vez en España.

El plan general es dado al parecer por Juan de Goyaz, quien en 1549 presenta las trazas e inicia las obras. Este escultor es, como estamos viendo en la mayoría de los casos, de origen vasco. Sabemos que se encarga, después de la muerte de Vi-

141. Torre de la iglesia de Santa María.
Viana



142. Portada de la iglesia de Santa María.
Viana



garny, de la terminación de dos sepulcros que éste iniciara para el monasterio de Espeja (Soria); la viuda le confía al artífice vasco la elaboración del retablo de Valpuesta (Burgos), que antes hubiera contratado su marido. Ello nos lleva a pensar en una relación maestro-discípulo. Existen posibilidades de que Goyaz hubiera trabajado en la obras del palacio de Carlos V en Granada, pues a partir de 1544 realiza labores arquitectónicas para el secretario de Carlos V, Juan de Samano, en sus propiedades de La Rioja. La actividad de Goyaz en Viana, en gran parte está reducida a tareas secundarias, y así, sabemos que en 1549, antes de iniciar las obras de la portada, reforma la cajonería instalada en

la sacristía, labra la pila bautismal y renueva la sillería del coro. El uno de noviembre contrata la portada, aunque las trazas las entrega a comienzos de 1550. Las obras debían ser terminadas en seis años, pero no han transcurrido dos cuando sobreviene su fallecimiento, quedando la construcción apenas comenzada. De este modo, en 1552 estarían asentados los cimientos y algunos relieves, entre ellos creemos que la mayor parte de los doce «trabajos» de Hércules, pues se tasa lo que Goyaz había efectuado en 95.450 maravedíes, cantidad en cierto modo respetable; además, dichas fábulas paganas tienen alguna relación con los relieves del palacio de Carlos V y los de la

catedral de Almería, hechos bajo la dirección de Juan de Orea. También ha de tenerse en cuenta que existen relieves parecidos —inspirados en las placas del Moderno— en la Universidad de Oñate, donde se forma, al parecer, su seguidor y continuador en las obras Juan Ochoa de Arranotegui. Tampoco tenemos datos precisos que aclaren la actividad de este escultor y arquitecto antes de comenzar la portada de Santa María. Se ha sospechado que sea el mismo artífice que elabora las ásperas esculturas del arco de Santa María de Burgos, lo que le llevaría a tener una formación dentro de esta área. Si bien lo más acertado es que, tal como se ha sugerido, su



iniciación arquitectónica y escultórica se lleve a cabo en el taller de Pierre Picart cuando éste efectuaba la erección del conjunto monumental de la Universidad de Oñate. Como hemos indicado, Ochoa debe ser el verdadero autor de la fachada de Santa María, ya que apenas estaba iniciada cuando en 1552 toma la dirección de las obras. La terminación se lleva a cabo después de su muerte, en 1556, primero por Juan de Ochoa y finalmente bajo la dirección de Juan de Orbara, cantero llamado desde Vizcaya, quien participará en las grandes fiestas que se celebran con motivo de la inauguración de las obras.

Indiscutiblemente intervino un buen número de escultores en esta monumental fachada, pero apenas tenemos constancia de ellos pues la contratación de los maestros colaboradores se llevaba a cabo por el director de las obras. Sabemos que Gaspar de Vitoria, entallador y escultor de retablos, está documentado en Viana en 1563. Probablemente Ochoa buscó alarifes y tallistas entre los que conociera en

Oñate, formados en los talleres de Pierre Picart, además de otros próximos a Arnao de Bruselas.

En cuanto a la concepción iconográfica, es de indicar que el conjunto está organizado como alegoría mariana, pues ella está presente en todos los grandes relieves, culminando en la gran Asunción, donde triunfa entre los ángeles que decoran el cascarón con un sentido apoteósico que antecede a lo trentino. Dispuestos como basamento, tanto formal como iconográficamente, los trabajos de Hércules representan alegóricamente la prefiguración de los esfuerzos realizados por Cristo para redimir a la Humanidad.

Es en el período barroco cuando la fachada de Viana influirá en construcciones circundantes, como la de San Gregorio Ostiense. En esa época, en la merindad de Estella se llevarán a cabo pequeñas iglesias edificadas en estilo renacentista. Citaremos la parroquia de San Vicente de Abaigar, terminada hacia 1562 (remodelada hacia 1775), que fue concebida como iglesita de una sola nave con cruz latina, y la de

San Pedro de Iguzquiza, donde aún se usan bóvedas de crucería.

La arquitectura civil

La carencia de edificios religiosos durante el Renacimiento en Navarra se ve compensada ampliamente por el gran número de edificaciones civiles. Si en el norte son en general sólidas, de cantería, en las zonas del sur se levantan casi siempre en ladrillo, aunque es compensada esta deficiencia material gracias a la profusa decoración que cubre portadas y balcones.

Es la ciudad de Tudela el centro de la arquitectura de la Ribera navarra. En ella se alzan edificaciones de gran importancia efectuadas a lo largo del siglo XVI. Probablemente la obra cumbre es el palacio de los marqueses de San Adrián, donde se funden elementos mudéjares de gran sobriedad compositiva con la elegante volumetría importada por el Renacimiento. De este modo, con una originalidad sorprendente se conjugan los arcos abiertos con

145. Pormenor de la fachada de la casa de Fray Diego. Estella



146. Fachada del palacio abacial del monasterio de la Oliva



los ciegos y, para romper lo que pudiera ser una monótona estructura, el genial y anónimo arquitecto introduce óculos también ciegos que quiebran la atonía dándole un sentido polifónico. No creemos que este artífice conociera las teorías de L.B. Alberti sobre la aplicación de las estructuras musicales a las arquitectónicas, pero intuitivamente las aplica, ya que toda la fachada está organizada como la nueva polifonía renacentista. Este verdadero palacio perteneció a la familia Magallón. Su construcción ha de ser emplazada en la primera mitad del siglo XVI. El patio es uno de los más hermosos del renacimiento navarro con dos órdenes de galerías, y la escalera principal está profusamente decorada por Pietro Morone con figuras femeninas, representando dioses y heroínas, probablemente como alegoría psicomáquica del amor sacro y profano. Es también muy importante el palacio del Deán, donde se introducen elementos platerescos, sobre todo en los vanos, por encima de las antiguas estructuras mudéjares. Mas la obra que hace competencia,

no en lo estructural sino en lo decorativo, con el palacio de los marqueses de San Adrián es la Casa del Almirante. Edificada hacia 1540, en su decoración se utilizan elementos manieristas. Fue levantada sobre el solar de la mansión de los Gómez de Peralta de Veraiz. Al parecer es en la época de los Cavanillas Berrozpe, sus herederos, cuando se construirá esta edificación. Posiblemente se denomina Casa del Almirante por un hecho fortuito, el que muriera allí el hijo de un almirante en el siglo XIX. Como hemos indicado, sólo la decoración convierte a este caserón en obra de arte. Ella cubre el segundo cuerpo. Tres estípites antropomorfos rellenan los vacíos del muro y encuadran los huecos de los balcones. Tienen un sentido alegórico, pues el de la izquierda representa una figura femenina cuyo seno es mordido por una serpiente, tradicional representación de la lujuria; el del centro sostiene en ambas manos guirnaldas con flores y frutas, en alegoría de la fecundidad. En otros lugares se labran delfines y otras alegorías. Sobre los arcos se efigian las

imágenes de los propietarios. Todo ello lo aproxima a lo que se viene llamando iconológicamente Templo de la Fama. Entre las casas navarras más interesantes que en estos momentos se labran podemos citar el llamado palacio de San Cristóbal, en Estella, hoy conocido como Casa de Fray Diego, por haber pertenecido a la familia San Cristóbal Cruzat, de la cual fue miembro el famoso franciscano estellés. Fue construida después de 1550 dentro del plateresco común en la Ribera del Ebro, si bien se aparta de lo que hemos visto en la ciudad de Tudela. Probablemente el autor era oriundo de Aragón o conocía el arte de esa zona, pues, como se ha indicado, el modo que cultiva se aproxima al de Tudelilla. Desarrollada la fachada con un sentido vertical, lo que le da cierto carácter goticista, éste se acentúa en el alfiz que decora la puerta. Ahora bien, analizando lo mismo éste que el baquetón, surgen *putti*, aves y temas vegetales ya de tono plateresco. Un escudo muestra las armas de los propietarios. Pero lo más hermoso del edificio son dos bal-



cones con profusa decoración, especialmente en los dinteles, ambos soportados por balaustres. El de la izquierda presenta al espectador algunos de los trabajos de Hércules, cuya figura culmina el arco; en el otro balcón, su pareja debe representar a Cibeles o a Ceres como alegoría de la fecundidad, teniendo el mismo sentido que el programa del palacio tudelano de los San Adrián. En el patio, sobre soportes de pie derecho aparecen zapatas en la zona inferior, y en sus capiteles se inscriben bustos, mientras en la zona superior se representan angelitos, probablemente alegorizando la tierra y el cielo.

Durante el siglo XVI se llevan a cabo importantes reformas en los monasterios cistercienses navarros. Olvidados los rígidos preceptos de las reglas de San Bernardo, ciertos lujos y comodidades se van introduciendo en ellos. Obras y acomodaciones van convirtiendo en confortable lo que antaño era inhóspito. Ocasionalmente se llega a la ostentación, como en el palacio abacial del monasterio de la Oliva, construido en 1565. Hoy, a pesar de la reforma efectuada en la etapa barroca, aún conserva su elegante estructura, en la que sobrias arquerías, efectuadas en piedra en el primer cuerpo y en ladrillo en el segundo, dan al conjunto un sentido de altivez y preponderancia.

Menos suntuoso, pero más íntimo, es el bellísimo claustro del monasterio de Irache; adherido a la nave de la epístola de la iglesia, fue comenzado hacia 1540. Por lo menos está documentada la contratación de las obras en ese año con el guipuzcoano Martín de Oriazábal, quien al morir en 1545 debía de haber terminado los dos primeros tramos. Lo continúa su colaborador Juan de Aguirre, el cual en 1547 elabora la Puerta Especiosa. Al poco tiempo de labrarse esta puerta se produce una interrupción de las obras, que no se reanuda hasta 1574 y que se concluirán doce años después. La parte inferior aún mantiene arco de tipología gótica, mas en la superior hay una decoración en la que el almohadillado rellena los espacios con un sentido entre el agobio y la elegancia característico del manierismo del momento.



La escultura navarra del Renacimiento

Esteban de Obay y su círculo

En Navarra la escultura supera en mucho a la arquitectura. Figura decisiva en la introducción y primer desarrollo del floreciente renacimiento escultórico es Esteban de Obay, ya que hasta su llegada perdura el goticismo en la plástica. Su personalidad y su obra han sido investigadas por Abizanda, Castro, Biurrun, Goñi, Echevarría y Fernández, Azcárate y otros estudiosos, pero por ahora no han quedado dilucidados ni clarificados plenamente los límites de su labor personal de la de sus colaboradores en las obras contratadas por

el escultor-decorador. Pensamos que, generalmente, su intervención es más decisiva en la organización de las estructuras, labrado, mazonería y en los programas iconográficos de portadas, retablos y coros que en las labores propiamente escultóricas; es de tener en cuenta que nunca se titula escultor; su gran prestigio lo logra en calidad de «arquitecto», o sea, el tracista y director de obras de mazonería y de escultura.

Esteban de Obay debió de tener una sólida educación humanística, pues conocemos su carácter minucioso y lleno de curiosidad, no exento de un espíritu analítico. Gracias a ello, las obras contratadas por él evolucionan desde las formas tar-

dogóticas hasta las puramente renacentistas, tal como se observa al comparar las sillerías de Tudela y Pamplona.

Su personalidad se funde, formando una simbiosis, con la de sus más destacados colaboradores: Petit Johan de Melum, Guillem de Holanda y Pierre Picart. A estos nombres destacados hay que añadir los de otros oficiales venidos de distintos puntos de Europa, entre los que abundan los franceses, o nativos como Juan Norman, Diego de Mendiguren, Bernardino Moreno, Juan de Arteaga, Juan de Landa y el maestro Peraldo.

Gracias a su testamento sabemos que había nacido en una villa de las proximidades de Rouen, llamada Saint-Thomás;

contrajo matrimonio con Catalina de Alzat, e hizo testamento en 1551, cuando se hallaba gravemente enfermo.

En 1517 está documentado en Tudela dirigiendo las labores que se efectuaban en el coro de su colegiata. Por entonces debía de tener unos veinticinco años. Al año siguiente, aquéllas quedan completadas. Desde entonces hasta 1539, en que comienza el coro de Pamplona, trabaja en la portada renacentista de Santa María de Calatayud y contrata, aunque luego la traspasaría a Guillem Obispo, la mazonería del retablo mayor de Cintruénigo y la del retablo principal de la iglesia parroquial de Burlada, hoy en el Museo de Navarra. Hacia 1530 lleva a cabo obras para la catedral de Tarazona. En ocasiones simultanea obras en dos o más lugares, lo que puede hacer dada su capacidad directiva; de este modo, cuando trabaja en Pamplona lleva la organización de la remodelación del retablo de Sesma. Por último, desde 1542 a 1548, junto a su cuñado Juan de Moreto, elabora el espléndido coro del templo del Pilar de Zaragoza.

En el coro de la catedral de Tudela Obray se muestra, sobre todo en la mazonería, como un cultivador del gótico tardío. De este modo, aplica en él elementos flamígeos, que por entonces se usaban en su región natal. Sin embargo, no por ello deja de utilizar elementos renacentistas, que usa a través de grabados; así, en el antepecho del reclinatorio del sillón del deán Villalón, comitente de la obra, emplea una fina decoración de grutescos, lo que dignifica la figura del deán mostrando a un hombre culto y conocedor de la corriente en boga. Ello se reafirma en su retrato, colocado haciendo pareja con el de Julio II, en sendos medallones que aparecen en el tablero del respaldo del trono; un querube de aire donatiliano centra la composición. Mientras tanto, en los brazos de este sitial se esculpen, intensificando el espíritu renacentista, un centauro y una sirena, simbolización de la lucha del hombre espiritual contra las pasiones animales; el origen de esta iconografía es medieval, mas el concepto y su representación están dentro de la nueva corriente humanizada

del cristianismo. De todos modos, las nuevas formas están semiescondidas entre la hojarasca goticista que envuelve la mayor parte de la estructura del coro. Más tarde, al diseñar las rejas, la pureza renacentista destaca en el cerramiento del recinto.

Cuando hacia 1529 dirige la mazonería y la decoración escultórica del retablo de Burlada, aún se perciben elementos de origen medieval en su estructura, y sobre todo en las figuras del banal. Es en el coro de la catedral de Pamplona donde Esteban de Obray y su equipo abandonan, casi totalmente, la hojarasca goticista para mostrar un purismo diáfano, sólo ligeramente contaminado en algunas figuras donde el espíritu goticista las matiza. Lamentablemente, lo que antaño fue uno de los más bellos coros catedralicios de España sufrió la furia «anticoros» de la posguerra, siendo desmantelado; una buena parte ha pasado al presbiterio de la catedral, otra está instalada como coro en la capilla del Museo de Navarra, y alguna silla y fragmentos fueron regalados.

Aunque está documentada la labor de Obray desde 1540, debe de haber comenzado por lo menos a proyectarlo un año antes. La incorporación de nuevos colaboradores procedentes de los obradores burgaleses en torno a los círculos de Siloe y Vigarny es lo que hace que este conjunto se adentre plenamente en la nueva manera. Entre ellos sobresale Guillem de Holanda; sabemos que anteriormente había actuado bajo la dirección del contratista Andrés de Nájera en los coros de San Benito de Valladolid, Santo Domingo de la Calzada y Calahorra. Por consiguiente, cuando comienza a trabajar en Pamplona tiene ya una gran experiencia, lo que hace pensar, unido a las relaciones estilísticas con las figuras de las obras citadas, que el maestro Guillem llevaría a efecto un buen número de las esculturas del coro pamplonés. Esteban de Obray daría el programa y las trazas; fuera de ello, su labor debió de ser mínima, mientras Guillem de Holanda trabajaría y llevaría a cabo una buena parte de la labra escultórica. Originariamente estaba dispuesto el coro en dos hileras de sillas, cincuenta y

siete en la parte superior y cuarenta y cinco en la inferior. La madera, de gran calidad —procedía de robledales ingleses—, aporta un tono rojizo oscuro. Durante largo tiempo fue atribuido al fantasmagórico escultor Miguel de Ancheta. Fue Castro quien encontró una carta de fianza, fechada en agosto de 1540, por la que se sabe que por entonces Esteban de Obray era ya vecino de Pamplona, teniendo a «[d]estajo tomado el coro de la seu de Pamplona, abenido con los señores prior y canónigos de dicha seu en dos mil y seyscientos ducados de oro viejos...»

Cada una de las sillas está culminada por la figura de un santo de buen tamaño, y en su base, a los lados, hay dos figuritas, por lo general una masculina y otra femenina, y sobre sus cabezas aparecen unos frisos con figurillas de *putti*, pequeños faunos..., entre las que surgen las Tres Gracias y otros grupos tomados de la antigüedad clásica. Sobre estos frisos, en el hueco de los semicírculos, se inscriben veneras. En los respaldos de los asientos, grutescos y decoraciones a candelabro enriquecen el conjunto. Estos siales están adornados con incrustaciones de boj, y junto a las escenas mitológicas o simbólicas no faltan temas tomados del Antiguo y del Nuevo Testamento. En estas labores decorativas, además de llevar a cabo algunas esculturas, parece que intervinieron el cuñado de Obray, Juan de Moreto, y fray Juan de Beauvais, pues en los elementos decorativos hay motivaciones italianizantes o francesas, que se unen a las castellanas y a las aragonesas, características de estos autores. Como ha indicado Azcárate, las formas llegadas de Francia se conjugan con las de las Vascongadas, Aragón y La Rioja, «que se funden a partir de mediados de siglo con la obra de Forment en Santo Domingo de la Calzada»; ello y los factores geográficos dan al panorama de la escultura navarra anterior a Ancheta una gran complejidad. Con Obray y su círculo, el Renacimiento se introduce en la escultura navarra. Así contrató, en 1525, la mazonería «a la romana» del retablo de Cintruénigo, que llevaría a cabo Guillem Obispo. Trabajó también en el retablo

para Burlada y en el de la Visitación para la iglesia de San Pedro de Tafalla (1538). Al final de su vida retorna a Tudela, ciudad donde muere, al parecer después de una larga enfermedad y abandonado.

Existen otros imagineros franceses que trabajan por entonces en Navarra; de esta manera, Castro ha documentado a Baltasar Febre, natural de Arrás, por cuyo topónimo era conocido hasta su identificación. Vecino de Tarazona, donde tenía el taller, allí lleva a cabo unas *pièdades*, hoy perdidas, labradas en alabastro por encargo de los monjes de Roncesvalles. Esculpe otra, con las armas de la ciudad, para el humilladero del Puente, en Tudela. Pero la más importante labor suya en Navarra fue el inicio del claustro de Fitero, hacia 1545. Es una obra todavía dependiente del gótico Reyes Católicos, si bien en los capiteles se funden elementos platerescos, como grutescos, mascarones ..., con otros de origen medieval, como pájaros y hojarasca. Esta movilidad de los capiteles y las ménsulas contrasta con la severidad de la parte superior, formada por sobrias arcadas de medio punto de origen herreriano. Como indica una inscripción que recorre sus frisos, esta zona fue acabada en 1613.

La segunda mitad del siglo

Entre 1552 y 1586 reside en Sangüesa Jorge de Flandes (Jorge de Eriget), otro de los escultores franceses de cierta importancia que por entonces intervienen en tierras navarras; natural de Douai, su estilo permanece un tanto fosilizado, pues su espíritu es goticista. Ello lo pregonan sus retablos, como el dedicado a San Jerónimo en la catedral de Jaca y el del santo titular de la parroquia de San Sebastián en Javirragay. Aunque están realizados dentro del pleno renacimiento, sus caracteres arcaizantes indican cómo el tardo goticismo había arraigado fuertemente en el norte de la Península Ibérica. El rico retablo que preside la iglesia románica de Santa María la Real de Sangüesa rompe en cierto modo los moldes que venía usando Jor-





ge de Flandes, pues introduce una espectacular Asunción de la Virgen, la cual ocupa dos cuerpos de la calle central, fundiéndose escultórica y arquitectónicamente en un gran sentido escenográfico. Se perciben dos manos en este retablo; así, en el banco surge la obra de un escultor expresionista dentro de la tradición que introduce Balmaseda en Castilla y dura hasta Alonso de Berruguete y sus epígonos, tal se aprecia en los convulsivos San Mateo y San Marcos. La otra mano es más artesana, como demuestra la torpe figura del ángel de la Anunciación.

El taller de Sangüesa se convierte en uno de los focos más vivos, pues era punto de enlace entre Navarra y Aragón, lo mismo que en el sur Tudela; de este modo, junto al citado Jorge de Eriget, están activos los vascos Juan Periz Vizcaíno y Pedro de Durango; también citan los documentos a Miguel de Casanovas, sin que conozcamos su personalidad artística. Además de estos escultores, numerosos mazoneros pululan en esta ciudad: Fermín de Chalarte, Pedro y Domingo de Segura. Éstos acuden a Tu-



dela, después de la muerte de Esteban de Obray en 1551, pues su óbito deja libre el camino para la subasta que este mismo año se celebra en relación a la erección del retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena (1553). Se estipula en el contrato que ha de tomarse como prototipo el de San Felipe de Zaragoza, obra de Juan de Moreto y Juan Picart. Como consta en los libros de cuentas, es Domingo de Segura quien lleva la parte principal, si no de la obra, de la contrata. Las más bellas imágenes concuerdan estilísticamente con algunas del retablo de Santa María la Real de Sangüesa, por lo que no sería extraño que hubiera intervenido en esta obra al lado de Jorge de Flandes. Sabemos que en 1554 contrata una Inmaculada Concepción, hoy perdida, para la cofradía de Nuestra Señora de Obanos. A Segura y a su taller se debe el retablo de San Bartolomé, en la capilla de don Martín de Sesma, en San Nicolás de Tudela, que en 1565 policroma Martín de Tapia; por su relación formal con el de la Magdalena, la labor escultórica debe de haber sido co-

menzada por lo menos diez años antes; según indica el documento, colaboraron en la realización de la obra los «maesos de Sangüesa», lo que confirma este traslado masivo del taller sangüesino a las tierras de la Ribera. Segura se preocupa mucho más por lo decorativo que Jorge de Flandes, de este modo abundan en sus retablos los medallones con bustos y frisos con cabezas de querubes; sus figuras menudas indican el conocimiento de la escultura aragonesa, lo que posibilita que se haya formado en Zaragoza o en otra ciudad de su entorno. Castro identifica a Segura con el maestro fustero Domingo, radicado en Tarazona entre 1530 y 1535; probablemente se trata del morisco Mahomet Zaen, quien cambiaría su nombre, como sugiere Azcárate, al casarse con María Segura, hermana del mazonero vecino de Sangüesa Pedro Segura.

Al mediar el siglo, la obra más interesante, desde el punto de vista escultórico, que se lleva a cabo en el sur de Navarra es el majestuoso retablo de Genevilla, donde ya supuso Weise que debe de intervenir



Arnau de Bruselas, aunque no hay que descartar la activa participación de Andrés de Araoz, el cual, por lo menos desde 1563, habitaba en la ciudad. Es de tener en consideración que en estos momentos la estructura de este mueble litúrgico estaba ya muy avanzada, por consiguiente ha de pensarse que Araoz intervino especialmente en las labores ornamentales; gracias a su producción en tierras vascas sabemos que el arte de Araoz dependió del de Arnau de Bruselas, a quien conocería desde antiguo en esta zona, después de dejar Arnau la Rioja. Destaca en este mueble litúrgico la figura de San Esteban, el santo titular; es tan expresiva como bien labrada, y como ha indicado García Gainza, muestra una estrecha relación con los talleres riojanos, por lo que no es extraño que se combinen las influencias de Forment y de Joly con las de Juni y Berruguete. La participación del taller la aclara la desigualdad de las esculturas en altorrelieve de los tableros. Araoz se muestra muy activo en el País Vasco y La Rioja. Relacionado con su manera está el sober-

bio retablo plateresco de Lapoblación, con estudios de desnudos, como las figuras de Adán y Eva en el sagrario y en un delicado friso de ninfas y quimeras, las cuales contrastan con el expresionismo de las figuras exentas, tal los profetas, y el naturalismo de algunas escenas (así, en la Natividad, San José porta una vela). Esta influencia castellana llega a disgregarse de la aragonesa en el retablo mayor de la iglesia de Mendavia dedicado a San Juan Bautista, pues su tipología corresponde plenamente a la de los talleres riojanos. Aunque esté dedicado al Precursor, son escenas de la vida de la Virgen las que predominan; de este modo, culmina la calle central con su Coronación, aunque como es lógico también aparece la Crucifixión, mientras en el primer cuerpo se representan la Visitación y el Nacimiento de San Juan, probablemente sustituyendo un bellissimo Nacimiento de Jesús que se conserva, aunque sin policromar, en la iglesia; hay que tener en cuenta que el entallador disponía de fuentes gráficas para alguna de las composiciones del reta-

blo, como lo demuestra, según ha percibido Ana Ávila, el cotejo entre la *Matanza de los Inocentes* y la célebre estampa de Marcantonio Raimondi, según invención de Rafael. La ejecución fue llevada a cabo por «maese Meterlin» y Jacques Thomas, este último francés pero vecino de Calatayud; los dos residían en Mendavia, por lo menos desde 1546. Un maestro palentino, procedente de Becerril de Campo, estofa el retablo de Isaba (1586-1587); su nombre es Simón Pérez de Cisneros, y, como ha indicado Uranga, retorna a su lugar de procedencia, donde hace testamento en 1608; tal como ha señalado Azcárate, en él los recuerdos de Giralte se imponen en escenas como la *Oración del Huerto*, mientras que en otras, como la *Coronación de espinas*, toma como parangón el retablo de Mendavia. Ello demuestra, una vez más, el «nomadismo» de estos artistas itinerantes. En el retablo se han grabado dos fechas, 1586 y 1587, las cuales sólo hacen referencia a la elaboración de su policromía. Biurrún atribuyó esta obra a Pedro de Pentruvel, mas el grupo de la

Asunción del retablo mayor de Rocafort, obra documentada suya, no tiene nada que ver con las esculturas de Isaba; éstas indudablemente están relacionadas con las de Mendavia; sobre todo, la decoración de grutescos es muy semejante. En cierto modo, los retablos de El Busto y Armañanzas están dentro de este ciclo.

Elementos procedentes del taller sangüesino se pueden percibir, aunque ya en su decadencia, en el retablo de Ubani y también en el de Sagües. Los dedicados a Santa Catalina y San Jorge, en la parroquia de Allo, que centran el retablo mayor, obra de Bernabé Imberto, son de un único artista. Biurrun los cree de Pedro de la Torre, entallador, que en 1562 era vecino de Estella, pero como tantas veces su atribución es arriesgada. Por la ejecución debe de fecharse en torno a ese momento; mas su movida talla nos recuerda al artista que en Genevilla trabaja en el sagrario, quedando muy claros los ecos riojanos. También están presentes las formas castellanas en el retablo de la iglesia de la pequeña localidad de Ubani, de 1554, próxima a Pamplona; de este modo, en el San Jerónimo que hay en el primer cuerpo se perciben ciertas concomitancias, o mejor dicho derivaciones, del de Siloe, en la capilla del Condestable de la catedral de Burgos; su autor añade ciertos elementos naturalistas de carácter popular, como el pintoresco león en su cubil y un gran caracol. Un escultor coetáneo de Juan de Ancheta, si bien algo más joven y con el cual compite, es Miguel de Espinal. Era vecino primeramente de Villalba hasta que se trasladó a Pamplona. Al final de su vida vive en Lanz. Su actividad artística ha de situarse aproximadamente entre 1550 y 1590. Su fama radica en la erección de los retablos mayor y colaterales de Ochagavía, de una importancia inusual, fuera de la obra de Ancheta. El mayor, contratado el 18 de mayo de 1574, es de inmenso tamaño y prodigiosamente compuesto, demostrando que Miguel de Espinal era uno de los mejores ideógrafos de la Navarra renacentista. De este modo, mientras las figuritas del sotabanco son minúsculas, el Calvario, sobre todo la figura de Cristo, es de gran

proporción, lo que aporta un sentido manierista dentro de la romanidad. Lo mismo que Ancheta, y en gran parte es debido a él, comulga de las ideas miguelangelas dentro del espíritu trentino. Cuando se analiza el conjunto descubrimos una serie de figuras desnudas que contradicen lo expuesto; mas es de tener en consideración que la pureza del desnudo está presente en la obra del genio florentino, y sólo lo utiliza Miguel de Espinal para las figuras decorativas.

Esta *opera magna* se encuentra bajo la advocación de San Juan Evangelista; por ello, en el segundo cuerpo hay dos relieves de su vida, junto a las esculturas de San Mateo, San Judas, San Simón y San Felipe. La figura del santo titular centra el conjunto y a ambos lados se encuentran los evangelistas San Lucas y San Marcos. En los cuerpos tercero y cuarto, existen relieves dedicados a la Pasión de Cristo, lo mismo que en el primero, que hace de banco, pues en la parte inferior, a modo de sotabanco, hay un estrecho friso. Culmina la fábrica una descomunal Crucifixión, bordeada por santos.

Juan de Ancheta, junto a Juan de Villarreal, maestro mayor de las obras del obispado, y Andrés de la Saga, a fines de 1578 tasan los tres retablos. El vicario de la iglesia y algunos de los vecinos juzgaron excesivo el precio, buscando nuevos tasadores, entre los que estaba Pedro López de Gámiz. Se acusó a Miguel de Espinal de haberse excedido en la anchura del retablo mayor, y haberlo hecho más alto que lo acordado. Como tantas veces en España, a un artista se le lleva a un tribunal no por lo que ha dejado de hacer, sino por lo que ha hecho en demasía. Como al Greco, en Toledo, se le escatiman los maravadís por llevar a cabo una obra maestra. Los vecinos critican algunas esculturas a las que denominan *bustos* y dicen que no están «bien proporcionados por falta de arte» y que son «muy feos en los rostros y en los paños». Como siempre, los no entendidos en arte pero prudentes ciudadanos, se convierten en críticos furibundos de la auténtica belleza, pues, indiscutiblemente, este retablo es

uno de los más bellos del norte de España, y por suerte, perfectamente conservado. Miguel de Espinal demuestra en él que está al día dentro del arte de su momento. Lo que algunos críticos han considerado posturas forzadas, son expresivas, como antes ya había hecho Alonso Berruguete en San Benito, de Valladolid. Los retablos colaterales están dedicados, respectivamente, a Santa Catalina y a Santiago. Por ello, además de las figuras de los titulares, se narran algunos episodios de sus vidas. Sobre todo la figura del patrón de España es de una gran dignidad. También lleva a cabo la construcción de los asientos del coro. Los vecinos, cómo no, los consideran más altos de lo conveniente; en parte tenían razón, pues en el contrato se especificaba que se hicieran como los de Úrroz. Se quejaban de que cubrían la iluminación del coro, por lo que los canónigos tenían que rezar a la luz de las bujías. También, en cierto modo, esta protesta era razonable, ya que el coro de Ochagavía sigue siendo oscuro. Mas sus relieves con figuras de santos son de gran empaque. Todas sus demás obras documentadas o atribuidas deben de tener gran participación del taller.

Junto a Miguel de Espinal, otros dos artistas introducen un modo de origen castellano; son Pierre Picart y fray Juan de Beauvais. Indiscutiblemente, en ellos hay resabios estilísticos de origen vallisoletano y lo mismo que Espinal, la presencia de Juni y de su círculo está presente en sus producciones. Picart había llevado a cabo las labores decorativas de la universidad de Oñate, donde dirige un amplio obrador. Desde allí se traslada a Navarra, contratando, en 1563, la mazonería del retablo de San Juan de Estella. Castro halló el contrato; en él se establecía la condición de que las labores escultóricas debían estar llevadas a cabo por el «fraile», al que se ha identificado como fray Juan de Beauvais, maestro imaginero y a su vez ermitaño de San Jorge en las afueras de Pamplona; intervino también en este mueble que preside el presbiterio de la iglesia estellesa Juan Imberto; por ello, la labor de Picart se limitaría a la elaboración de las



trazas y del programa iconográfico. La obra es uno de los conjuntos retablisticos más importantes que en Navarra establece el paso del plateresco al romanismo. Su monumentalidad va aunada a la excelente calidad de cada una de las esculturas y cualquiera de los detalles. Sobre un gran banco se levantan cuatro cuerpos, donde se desarrolla un complejo y amplio programa iconográfico, en el que el Nuevo Testamento se apoya sobre los profetas Ezequiel, David, Moisés y Daniel, representación del Antiguo. Las escenas de la Pasión se conjugan con las de la vida de los Santos Juanes. Además, surge un buen número de santos que dieron testimonio a su fe cristiana. Si en general la mayoría de las figuras denota el conocimiento de la escultura vallisoletana del momento, en ocasiones, todavía, en algunas de ellas, sobre todo en las del banco, aparecen elementos goticistas característicos del primer Renacimiento. Picart se muestra como gran tracista y buen organizador de programas iconográficos en los que aplica su experiencia de la universidad de Oñate. Las escenas están perfectamente ordenadas y concatenadas con la plementería y las figuras solitarias. En cuanto a la calidad, algunos relieves sobresalen sobre otros, tal el de la Piedad, donde el recuerdo de Diego de Siloe se percibe, al lado del de Juni, en el desnudo de Cristo. En algunas de las figuras comienza a surgir, aunque tímidamente, el romanismo.

Ambos maestros, Picart y Beauvais, colaboran al unísono en la elaboración del retablo mayor del monasterio de Santiago, en Pamplona. Por desgracia, fue desmontado en la época barroca, mas sus relieves fueron aprovechados en el nuevo retablo. En ellos, las características son semejantes a los de la iglesia estellesa. Es interesante observar cómo en estos momentos Beauvais ejercía a su vez de ermitaño; pero este anacoreta tenía un espíritu aventurero inusual para su estado, por lo que fue procesado por la Santa Inquisición, como ha demostrado Castro. A él se le viene atribuyendo el interesante retablo de Unzu, el cual consta de una sola escena: la Coronación de la Virgen entre San Je-

rónimo y San Juan Bautista, mientras en la parte inferior dos ángeles sostienen una cartela. Estilísticamente corresponde a su obra conocida de Pamplona y Estella. Azcárate indicó que la escena debía de estar inspirada en una *sacra conversazione* pictórica, acentuando ese carácter la pareja de angelitos; Ana Ávila ha confirmado esta hipótesis, hallando un grabado del Maestro del Dado —basado en una composición de Rafael, pues recuerda a la Virgen del Baldaquino (1508)— utilizado como modelo para esta coronación. «El fraile» ha sustituido el sentido curvilíneo del fondo por una estructura plana, menos complicada. Tanto la composición como las figuras son más abstractas que en la estampa; ha de tenerse en consideración que el lenguaje gráfico ha sido traducido al escultórico y que el reposo rafaelesco es transformado en estructuras crispadas. Lo elocuente se torna grandilocuente, y de esta forma se da una gran importancia a los atributos de los dos santos: a San Juan le acompaña, de un modo ostensible, un libro, mientras que a los pies de San Jerónimo la figura del león toma un gran desarrollo. Los contactos burgaleses, en torno al taller de Diego de Siloe, son aquí más claros, lo que demuestra que fray Juan recorriera también esta región o por lo menos La Rioja. Desde Huarte-Araquil, donde durante un tiempo tiene instalado su obrador, Picart dirigiría, con la imprescindible ayuda de su oficial principal Juan de Beauvais, obras en Navarra, tal como prueba la documentación de tres retablos para la parroquia del Irañeta.

Introducción del romanismo. Juan de Ancheta

Como ha indicado Camón Aznar, Juan de Ancheta es la figura que introduce el romanismo en Navarra, Aragón y País Vasco, sin olvidar su participación en Burgos y su región. Estamos de acuerdo con este autor en que Ancheta debió de estar influido por la visión directa de la obra de Miguel Ángel, pues parece imposible que

parta de Juni o de alguno de los artistas castellanos. Al tomar al genio florentino como paradigma, casi olvidándose de los demás escultores de su momento, salvo en contadas ocasiones, se convierte en un verdadero romanista. Su manierismo ya está totalmente apartado del de Berruguette y, aunque contemporáneo de Pompeyo Leoni, toma un camino diferente; en todo caso, se aproxima ligeramente a Gaspar Becerra y Esteban Jordán. El estilo de los tres es más acorde con el gusto español del momento que el expresado por los verdaderos manieristas, como Cellini y el propio Leoni.

Natural de Azpeitia, debió de nacer en torno a 1547, muriendo en 1588. Ceán Bermúdez indicó que se había formado en Florencia; además, lo consideraba natural de Pamplona y confundía su gentilicio, denominándolo Miguel, además de atribuirle, infundadamente, la sillería del coro de la catedral de Pamplona, confusión que perduró hasta nuestros días. Tal como hemos indicado, si salió de España, donde radicaría por algún tiempo sería en Roma, aunque no hay comprobación documental. Sabemos que en 1565 habitaba en Valladolid, por lo que se ha pensado que su aprendizaje se desarrolló en esta ciudad. En esta fecha, como mínimo, tendría diecinueve años, pues es citado en el testamento del escultor Juan Bautista Beltrán, quien le había prestado en Briviesca noventa y seis reales que aún le debía, noticia que no indica expresamente que residiera allí, como se ha comentado; ahora bien, este dato es muy importante porque sugiere la participación de este escultor vasco, en plena juventud, en las labores del retablo de Santa Clara de dicha localidad. Ceán le atribuye la escena de la Asunción del retablo mayor de la catedral de Burgos, efectuada en 1578. Indudablemente cierta relación sí existe entre este grupo y algunas figuras del retablo briviesquino. Conviene indicar que este mueble litúrgico, en ciertos aspectos, enlaza el retablo de Zumaya con la obra vallisoletana de Beltrán, Jordán y otros seguidores de Juni. Conocido es el dato de que este gran escultor señala en su testamento a Anche-

ta como el único tallista capaz de terminar el retablo de Santa María de Medina de Rioseco.

La producción navarra de Juan de Ancheta comienza con la elaboración del retablo de Cáseda, en 1576, o sea, un año después de haber contratado el retablo de San Miguel de Vitoria, que dejaría sin terminar. En esta ciudad navarra proyecta una obra dentro del más puro romanismo, manera que comenzará a extenderse progresiva y rápidamente por la zona, siendo difundida por sus colaboradores hasta llegar a los pueblos más pequeños y a las capillas más diminutas. Como ha indicado García Gainza, «el romanismo prendió tan fuertemente en Navarra que de sus formas se nutrió la escultura del siglo XVI y la de la primera mitad del XVII».

El retablo de Cáseda está formado por un gran bancal, sobre el que se extienden tres amplios cuerpos. Está dedicado a la Virgen, y según el contrato debía estar elaborado en madera de nogal; al parecer se terminó en la fecha convenida, pues en 1581 se le abonan al escultor cantidades a cuenta de la obra, la cual fue tasada por el escultor Pedro Arbulo, quien está relacionado con Ancheta no sólo en asuntos de tasaciones, sino estilísticamente. El sagrario será pintado y dorado por Juan de Landa. Más tarde, el mediocre pintor —pues más que nada era dorador— Juan Martín de Andrés, vecino de Pamplona, lo pintó y estofó, como ha indicado Camón, haciéndole perder las calidades plásticas características de Ancheta. Ello fue en 1770, pues los parroquianos consideraban que el color de la madera de nogal que había dejado en limpio Ancheta era muy oscuro y que había perdido «mucho de su primor». En el bancal se representan la Santa Cena, la Caída de la cruz, el Llanto sobre Cristo y su Entierro. La Última Cena es de gran violencia y de composición muy movida; lo mismo ocurre con el Entierro. En las otras escenas, se nota la colaboración de los discípulos; así, en la Caída de Cristo. Éste, la Verónica y un guerrero, en primer término, destacan sobre las figuras del fondo, en general más endebles.



Esta escena está inspirada, como otras veces, en un grabado usado ya en Navarra por Aponte, y muy extendido por el reino de Aragón, en el cual aparece una figura tocando violentamente una trompeta. En el primer cuerpo, en el centro, se nos presenta a la Virgen con el Niño de apariencia hercúlea, acompañados por dos querubines volanderos que protegen el grupo con un paño. A ambos lados las figuras de San Pedro y San Pablo, más pequeñas, sobre las cuales discurren escenas relativas a sus vidas: la liberación del primer Papa por el ángel y la decapitación de San Pablo; en los extremos, la Anunciación y la Adoración de los pastores. El segundo cuerpo lo centra una Asunción gesticulante, mientras a sus lados surgen la Epifanía y la Presentación en el templo, separadas por dos figuras y soportadas sobre frontones en los que reposan *putti* que derivan más o menos directamente de los *ignudi* de la Sixtina. La Coronación de la Virgen recuerda un tanto la del retablo burgalés. Por desgracia, el retablo de Aoiz ha sido modificado desde que en 1580 lo contra-



tara Ancheta. No sólo en el siglo XVIII se repintó horrendamente, sino que fue modificada su estructura. A pesar del desastre, los relieves que allí están incrustados demuestran la gran capacidad artística de Ancheta. Sabemos que en 1612 su viuda cobró ciertas cantidades de la deuda. Debíó de ser de un tamaño parecido al que en 1746 llevó a cabo Juan Tornes, escultor de Jaca, aprovechando parte del anterior. De este modo se han conservado dos magníficos desnudos masculinos, uno de ellos representado con un sentido casi báquico, pues están sus cabellos recubiertos con pámpanos de vid; el otro expresa más la «terribilità» miguelangelesca, ya que las formas y el rostro denotan una mayor tensión. Esta característica también se observa en los relieves del Apostolado y de los Evangelistas. En ellos se entremezclan Padres de la Iglesia —como la figura de San Jerónimo al lado de San Lucas— y santos. Por suerte ha llegado hasta nosotros la impresionante Virgen María que se halla en el presbiterio de la iglesia, la cual centraría el mueble litúrgico. Es también

bellísimo un Crucifijo conservado en este recinto.

La última obra documentada que lleva a cabo Ancheta en el Reino es el retablo mayor de Santa María de Tafalla. Aunque quedó inacabado a su fallecimiento, indiscutiblemente es la más grandiosa y monumental de sus producciones. Sobre todo nos muestra su prodigiosa capacidad como *architetto*, o sea, tracista de retablos; debido a su gran categoría, Ponz considera que supera a Berruguete y a Becerra, probablemente exagerando un tanto, y Ceán le tendrá por un artista célebre. En 1583, Ancheta había terminado el sagrario, el cual fue valorado en ochocientos ducados, que dos años más tarde reclamaba el escultor; a su muerte, en 1588, aún no estaba terminado. Se le encomendará la finalización a su mejor discípulo, Pedro González de San Pedro, al que su viuda le entrega, como compensación de lo que le debía Ancheta por su colaboración, las trazas que conservaba. Este hecho sucede en 1591; por fin, ocho años después, se instala definitivamente. A pesar de que



gran parte es debida a González de San Pedro, lo que hay en Tafalla de Ancheta demuestra su gran capacidad como escultor y entallador. El sagrario deslumbra por su serena belleza; a pesar de ser relativamente pequeño, tiene forma de templete, con tres cuerpos superpuestos siguiendo los tres órdenes canónicos. A las formas arquitectónicas se añaden finísimos relieves dispuestos sobre las columnas. En la puertecilla se efigia a Cristo triunfante; sobre ella hay un grupo en que aparece el profeta Elías al recibir el pan y el vino de manos de un ángel, y en el piso superior el Ecce-Homo termina cerrando el programa eucarístico, al estar acompañado por dos escenas con los sacrificios de Abraham e Isaac; a pesar de que son minúsculas, las esculturitas están exquisitamente labradas, dimanando de ellas una vivacidad sorprendente en el arte de su época. Cabe mencionar otros relieves, como los Evangelistas, cuyo aire miguelangelesco supera el de las obras anteriores.

Cancelado el litigio con la parroquia, en 1588 Ancheta contrata el retablo mayor, que idea como una tramoya monumental, digna de las mejores confecciones efímeras del momento, superando en composición todo lo hecho hasta entonces, salvo el retablo de El Escorial. Aunque la idea es suya, la intervención del escultor vasco se limita a los relieves del sotabanco. En el de la izquierda se representa, en forma ovalada, el Nacimiento de San Juan Bautista; con gran acierto, se disponen los personajes dentro de un ámbito cuajado de telas que caen desbordantemente sobre las figuras que bañan al infante; mientras, al fondo es contemplado por sus padres y María, quien centrado la composición, ayuda a protegerlo con su manto. El Nacimiento va seguido de la Anunciación y la Visitación, de formas cuadrangulares, y, al otro extremo, esta *predella* se complementa con otro relieve ovoide en el que se representa la Adoración de los pastores. En todas estas obras, la perfección anchetiana llega a su más alto nivel. En el friso que separa el bancal del cuerpo del retablo todavía la participación de Anche-

159. Adoración de los Reyes, por Pedro González de San Pedro. Pormenor del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Tafalla



160. Retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Pamplona, procedente de la catedral pamplonesa



161. Retablo de San Juan. Iglesia de San Juan Bautista. Estella



ta es muy activa, como demuestran el Entierro de Cristo, San Juan y San Pedro en el sepulcro y, sobre todo, el Llanto sobre el cuerpo de Cristo. En la misma iglesia de Tafalla se conserva un Cristo, paradigma, por su anatomía clasicista, del desnudo romanista. Gracias a las últimas investigaciones de Goñi sabemos que el soberbio Cristo del Sagrario de la catedral iruñesa —atribuido a Bazcardo— es obra suya, fechable, por su realismo poético, en sus últimos años, cuando su estética se adentra en las nuevas tendencias contrarreformistas.

Además de su actividad como escultor, Ancheta nos muestra cómo ha adquirido en Navarra un gran prestigio como examinador y tasador de retablos. En 1580,

cuando habita en Pamplona, acude a Valtierra a tasar lo que había llevado a cabo Juan Martínez de Salamanca en el retablo de la parroquia, acudiendo junto a López de Gámiz, quien había tenido la contrata del retablo de Briviesca, donde él había colaborado. El Consejo de la localidad no aceptó la tasación y llamó para una nueva a Pedro Arbulo y Diego de Marquina, los cuales ratificaron lo tasado por los maestros. Ese mismo año es llamado a Alquiza para expresar su opinión sobre el retablo que allí se llevaba a cabo; aconsejó que se le diera un aire más clásico. Desde la capital de Navarra, en 1587, también va a Salvatierra para informar sobre las trazas efectuadas por Lope de Larrea para un futuro retablo.

Pedro González de San Pedro nace en Cabredo, pueblecito navarro colindante con la región alavesa. Su formación se realiza en el obrador de Ancheta, de quien llegó a ser uno de sus más destacados colaboradores. De este modo, en 1591 recibe el encargo de continuar el retablo mayor de Tafalla, del cual el maestro sólo había podido efectuar los relieves del sobabanco al sobrevenir su muerte, como ya se ha indicado. La viuda del maestro le entrega las trazas efectuadas por éste, y partiendo de ellas llevará a cabo la elaboración de la totalidad del espléndido mueble litúrgico. Ahora bien, si las esculturas de Juan de Ancheta destacan por su exquisitez en la labra y el vigor en la ejecución de las figuras, no por ello la labor de Gon-

162. Pormenor del retablo de San Juan.
Iglesia de San Juan Bautista. Estella

163. Cristo crucificado, por Juan de Ancheta.
Catedral de Pamplona

zález de San Pedro desmerece, pues sus figuras muestran una monumentalidad personal, por lo que puede ponerse a la altura de los mejores continuadores del escultor guipuzcoano.

El retablo está centrado por un grupo en el que figura la Asunción de la Virgen y que está compuesto dentro de las líneas del romanismo, por lo que cobra la Virgen un vigor miguelangelesco que también se manifiesta en el Cristo portador de la cruz, derivación del ejemplar conservado en la iglesia romana de Santa Maria Sopra Minerva; también el *pathos* del genio florentino está presente en algunas figuras de la parte superior, así como en el Moisés y el Padre Eterno. El relieve con que culmina el retablo, la Piedad, es una obra maestra llena de personalidad. Ahora bien, las prisas de los clérigos en la terminación de la obra obliga a la intervención de colaboradores, lo que hace bajar su nivel artístico.

Después de la terminación de este retablo, en la región se le considera el indiscutible heredero de Ancheta. De este modo, jun-

to a otro prestigioso escultor, Ambrosio de Bengoechea, lleva a cabo la elaboración del hoy desaparecido retablo de Cascante, en la Ribera navarra, elaborado entre 1593 y 1601. Sólo es conocido por una fotografía conservada que nos muestra en sombras su efímera belleza antes de ser consumida por las llamas. También el fuego convirtió en cenizas otra obra importante de González de San Pedro, el retablo de Calahorra, conocido gracias al estudio de Lecuona.

Por suerte, ha llegado hasta nosotros el elegante retablo que hasta mediados de este siglo fuera el mayor de la catedral de Pamplona, hoy en la parroquia de San Miguel. González de San Pedro presentó sus trazas, en 1598, a su comitente, el obispo de la diócesis Antonio Zapata, quien ordenó su ejecución inmediata. Si peca esta obra de frialdad y convencionalismo académico, no por ello carece de una elegante prestancia y monumentalidad, además de haber sido efectuada con una técnica muy elaborada. Como en el retablo de Tafalla, también destaca aquí la

Asunción, de gran solemnidad. En los al-torreieves dedicados a narrar la Infancia de Cristo, muestra ya ciertas preocupaciones naturalistas que anticipan el Barroco, si bien la totalidad del conjunto es plenamente contrarreformista, tanto iconográfica como formalmente, pues se adapta a las Sinodales de Pamplona dimanadas del Concilio de Trento.

El taller de Estella

Conforme va avanzando el siglo XVI, en Estella se desarrolla un brillante círculo humanístico. Prueba de ello es su actividad impresora, pues durante ese siglo están documentadas treinta y tres obras a cargo de Miguel de Eguía y Adrián de Amberes. Su repertorio va desde libros de caballerías a obras de Nebrija. En la ciudad existía un Estudio de Gramática de carácter municipal que funcionó desde mediados del siglo XVI. En sus aulas dieron clase maestros prestigiosos procedentes de diversos lugares, como el portugués



Barbosa; la Gramática de Nebrija era texto obligatorio.

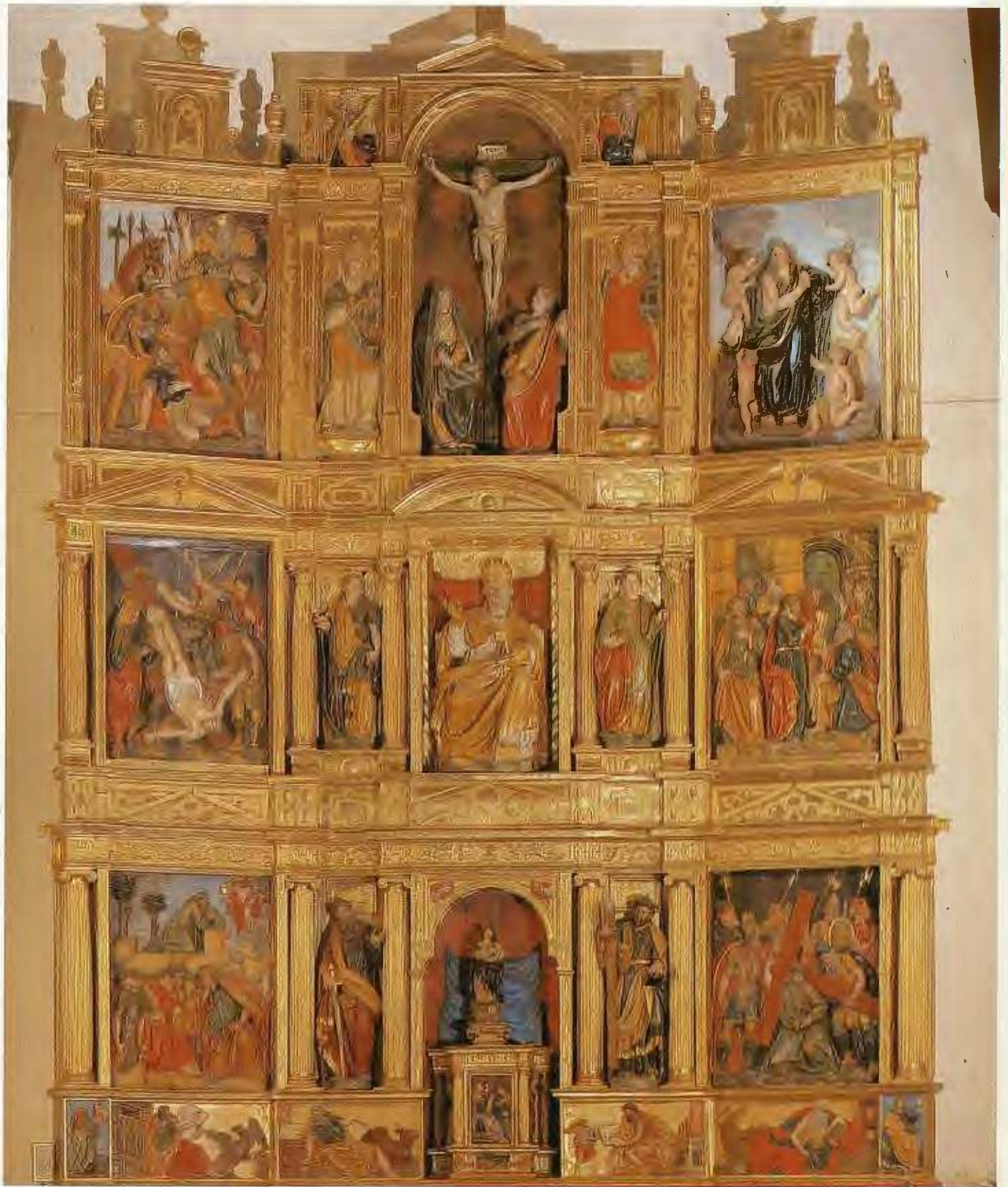
Si la arquitectura y la pintura estellesa no adquieren un gran desarrollo, la retablistica, por el contrario, va a alcanzar una importancia paralela a la que por el momento tienen Pamplona y Sangüesa, con cuyos talleres tendrá una mutua dependencia. Este taller está formado por un grupo de escultores vecinos de la villa, que llevan a cabo una serie de obras dentro de los límites de la merindad, aunque en ocasiones se extiendan fuera de ellos. La primera obra dentro del romanismo contrarreformista que se eleva en Estella es el retablo de San Juan, labrado en 1563, manteniéndose dentro del estilo de Pierre Picart, al que le fue concedida la contrata. De todos modos, en él se perciben distintas manos. Sabemos que en ese mismo año, Pedro y Juan de Gaviria —el primero había ya desplegado una creciente actividad en la zona—, acudieron al concurso para llevar a cabo el retablo. Por documentación publicada por Biurrun conocemos como estos dos ensambladores intervienen en él, y no sería extraño que en la escultura decorativa hubiera trabajado Martín de Mogorta, yerno de Pedro de Gaviria. Su labor, como consta por la documentación, fue relativamente extensa. Martín de Mogorta llevó a cabo una serie de retablos que le dieron cierto prestigio en la región, en los que a su vez tuvo la colaboración del suegro. Entre ellos se conservan el mayor de Azcona y el de Iturgoyen, donde las esculturas son de desigual calidad. Será la familia de los Imbertos la que lleve a cabo una obra coherente y digna en la región, y algunas de cuyas tallas les sitúan a la altura de los más importantes seguidores de Ancheta. Quien inicia la dinastía es Juan I Imberto, quien en 1563 se había ofrecido también para realizar el citado retablo de San Juan. Al parecer, su única obra irrefutable es el retablo mayor y los colaterales de Abárzuza, pues Rosa María Cadena ha documentado como obra de Juan de Troas el de Learza, que se le venía atribuyendo. Su obra, como demuestra lo conservado, está aún más dentro del plateresco que del arte

contrarreformista. Su hijo Pedro no pudo desarrollar una extensa labor, pues murió tempranamente; el coro de Allo y el retablo de Ganuza demuestran un cambio de estilo con respecto al del padre, pues la influencia de Ancheta es patente; en la sillería, hoy desmembrada, aparecen relieves de santos de cuerpo entero, donde lo anchetiano llega a una altura próxima a la del escultor vasco. En cambio, en el retablo de Ganuza, la calidad baja un tanto. Es de indicar que la documentación habla de que en 1598 Juan de Troas tasa un relicario y seis escaños, pero no cita al autor. La rudeza técnica y estilística concuerda con la obra conocida de Martín de Mogorta, quien debió de colaborar estrechamente con Pedro Imberto. Éste, antes de su muerte, comienza el relato de Murrugarren; su viuda encargóse de que fuera terminado.

La personalidad más destacada de la familia, por su extensa producción, revisada en la tesis de licenciatura de Rosa María Cadena, es la de Juan II Imberto. Hasta la realización de este estudio, su producción se confundía con la de Juan III, por lo que era demasiado extensa y desigual. Sabemos que son obras suyas los retablos mayores de Urbiola, Izurzu, Arteaga, San Pedro de Lizarra, Muzqui y Ollobarren. En ellos se muestra Juan II como un buen tracista, que sabe ordenar y disponer relieves, figuras, columnas y otros elementos; sin llegar en ninguna de estas obras al sentido perfeccionista que alcanza Ancheta en Tafalla, en estos retablos estelleses, tanto la arquitectura como la escultura son de gran nobleza. Por el estilo, pensamos que el retablo de Arteaga es una obra primeriza pues aún abundan los motivos platerescos semejantes a los usados por sus antecesores, sobre todo Juan I. En el retablo de San Pedro de Lizarra, en Estella, ya se nota cierto cambio estilístico, pues fue contratado en 1581, trabajando en él hasta las proximidades de 1599, fecha en que el escultor debió de fallecer; está dedicado al santo titular y la calidad de las tallas difiere, por lo que hay que pensar en un colaborador. Donde la plenitud de su estilo dentro de lo anchetiano alcanza

su cota máxima es en los retablos de Salinas de Oro y Muzqui; este último, dedicado a la Magdalena, tiene una estructura plenamente contrarreformista. Lo viñolesco ya se afirma aquí. También surgen novedades, tomadas de estampas del momento. Los *putti* yacen siguiendo la tipología de los «amores dormidos» de origen romano, de carácter funerario.

Bernabé Imberto (1562-1632) es, junto con Juan II, el más importante escultor estellés del romanismo. Desarrolla lo que su hermano Juan inició. Su extensa vida hizo que pudiera llevar a cabo una labor más amplia que la de su padre y la de sus hermanos. De todos modos, su obra es distinta, mas no superior a la de Juan II en Muzqui. Ellos dos logran el aprecio de sus convecinos, de tal manera que cuando Felipe II entra en Estella, a ambos se les encarga elevar un arco de triunfo. Contrae matrimonio con una hija o hermana de Miguel López de Ganuza, escultor de Pamplona; en ocasiones, su obra baja de nivel, debido a los numerosos colaboradores, como su hermano Pedro y su sobrino Juan III, con los que no sólo colabora sino que protege respaldándolos con su nombre y entregándoles dibujos preparatorios. Otros artistas fuera del ámbito familiar de los Imbertos intervienen en la comarca; podemos citar entre ellos al ensamblador pamplonés Juan de Gastelúzar. Este inmenso taller desarrolla una productividad que se extiende más allá de la merindad. Así, Bernabé Imberto logra un gran prestigio como tasador fuera de la zona; de este modo, junto a Lope de Larrea fija el precio del retablo de Echarri-Echauri, y, en 1603, tasa el mayor de Ujué. Las trazas de los retablos llevados a cabo por Bernabé Imberto son más pesantes y se atienen con mayor fidelidad a la tipología creada por Ancheta que algunos de los retablos de Juan II, donde triunfa la originalidad. El retablo mayor de Mendi gorría, contratado en 1544, está dedicado a San Pedro, cuya solemne figura centra el conjunto. Se representan escenas de la Pasión en el banco, y en el primer cuerpo destacan los relieves de la Entrega de las llaves y del Martirio del santo; en el se-



165. Pormenor del retablo de San Pedro.
Iglesia parroquial de Mendigorria



166. Relieves escultóricos en la sillería del
presbiterio de la iglesia parroquial de Allo



gundo, la Anunciación y la Presentación, junto a dos figuras de santas, encuadran una Asunción de la Virgen.

El retablo mayor de Andosilla es de menor tamaño que el anterior, si bien mantiene una tipología muy semejante. Las esculturas, en general, están más cuidadas, aunque ello puede ser debido a la calidad y uniformidad de la policromía. En el banco, como casi siempre, hay cuatro relieves, dos dedicados a la Pasión y otra pareja con el Nacimiento y la Visitación, cuya composición y estilo están tomados del de Ancheta en Tafalla. Sobresale en el retablo la enorme figura del Salvador. Citemos, por último, el retablo mayor de Allo, en cuyo templo había trabajado Pedro Imberto. Destaca en él la Asunción rodeada por ángeles contorsionados, que ya se adentran en el barroco.

Juan III Imberto es, dentro de esta nutrida familia, quien sella la producción del taller. Nació el año 1584, y fue hijo de Juan II. En 1601, tras la muerte de éste, abandona Estella, adonde retorna trece años después, ya que en 1614, al unísono con el ensamblador Fermín de Arbizu, contrata los retablos colaterales de la iglesia de Cirauqui, documentados por García Gainza. Cadena ha hecho lo propio con el mayor de Echarren de Guirguillano (1618) y el del convento de San Benito de Estella. Pero es sin duda el retablo de Sesma la producción señera entre sus obras conocidas. En él colabora el ensamblador Juan Zabala, junto a un escultor por ahora desconocido que interviene en los relieves de la parte superior. Las figuras de San Pedro y San Pablo, del primer cuerpo, lo mismo que la Anunciación y la Visitación de la misma zona, nos muestran a un escultor de fuerte personalidad, que camina en dirección al nuevo estilo. Ha de tenerse en consideración que la obra está comenzada en 1625, cuando ya en Valladolid Gregorio Fernández estaba llevando a cabo sus obras gloriosas. Su estilo se entremezcla aquí con la tradición del romanismo anchetiano.

No podemos dejar de citar, dentro del taller estellés, a los tres miembros de la familia de los Troas dedicados a labores

retablísticas: Pedro, Juan el Menor y Julián. Del primero existe una serie de obras documentadas y otras con atribuciones imprecisas. De Juan de Troas el Menor destaca el retablo de Learza; su ejecución no carece de elegancia, si bien las figuras son de distinta calidad, sobresaliendo entre los relieves el del Entierro de Cristo. A través de un miembro de la familia Gaboriz, Bernabé, la escultura estellesa incide en la de Granada; éste, entre otras obras, realiza un Apostolado para la catedral.

El taller de Pamplona

A pesar de ser la ciudad de Pamplona la capital del Reino y de tener su diócesis una extensa demarcación que sobrepasaba las tierras navarras, en la segunda mitad del siglo el obrador pamplonés de escultura decae. Hemos mencionado que cuando Ancheta, en 1578, se instala en Pamplona trabaja en esta ciudad una serie de escultores que sobresalían en la región. Pero nunca superarán el nivel que logran los más importantes miembros de la familia estellesa de los Imbertos.

Es Juan de Gastelúzar un seguidor de Ancheta muy bien conocido gracias a la extensa documentación aportada por García Gainza. La influencia de Ancheta la retoma a través de sus relaciones con Ambrosio de Bengoechea, con quien colabora, antes de 1606, en el retablo mayor de Villanueva de Aézcoa, y en otros lugares. También aprende de Bernabé Imberto, pues trabaja junto a él en el retablo de Enériz. Su prestigio hace que se le encargue una serie de tasaciones; el renombre, hacia 1600, fue mayor que el que nos muestra su producción. De este modo, el obispo de Pamplona le encarga las trazas del retablo de San Salvador de Guetaria. García Gainza dio a conocer su testamento, por el cual sabemos que había nacido en Elvetea, en el valle del Baztán, y que contrajo por dos veces matrimonio. Tiene especialmente dos colaboradores: Jerónimo de Goyeneta, ensamblador, al que le irá sustituyendo Juan Pérez de Huarte; ambos esposarán sucesivamente con su hija. En



los últimos años de su vida, su nieto Martín de Huarte colabora con él, también como ensamblador. Ello nos indica que la labor escultórica la llevaría el propio Gastelúzar.

La primera actividad de este artista es baztanesa; en el valle del Baztán, en efecto, lleva a cabo obras como el retablo mayor de Elvetea, su primera obra fechada, pues consta que ya en 1590 se había realizado. De este valle se traslada a la cuenca de Pamplona, donde lleva a cabo obras menores en los pueblos; por ejemplo, los retablos colaterales de Ororbía, en los que colabora Pedro Moret. Como hemos indicado, ya al finalizar el siglo se le encomiendan, a través del obispado, encargos importantes y otras misiones. En algún documento se le denomina *architetto*. Algo después de 1606 debe de comenzar el retablo mayor de Imárcoain, el cual tiene los caracteres típicos de su obra: gran bancal cuyas figuras se mantienen de pie, y en los relieves de las dos calles figuras de santos emparejadas, tal como en la pintura navarra del momento. Entre otras producciones se pueden citar los retablos de Zolina y Paternain. En todos estos conjuntos se muestra como un mediano decorador dentro del romanismo, que en ocasiones llega a expresar una personalidad patética y atormentada, como en la Flagelación de Egües.

África Bermejo ha documentado cómo el entallador de Villanueva de Araquil a fines de siglo se instala en Pamplona, y tiene encargos de cierta importancia, como el sagrario y retablo de Zabaldica.

El estilo de Bernabé Imberto es implantado en la cuenca de Pamplona por Domingo de Bidarte. Su prestigio llega a eclipsar el de Gastelúzar, sobre todo en el ámbito civil, pues a él se le encomienda la elevación del catafalco para las honras fúnebres del rey Felipe II, en 1598, en la catedral de Pamplona. El éxito hace que al año siguiente se le adjudique la construcción de la sillería del coro de la parroquia de Sesma, a cuyo concurso habían acudido los Imbertos; según los vecinos de Sesma se excedió en su obra, ya que consideraron los sitiales excesivamente grandes para

la iglesia y en cambio sólo suficientes para una catedral. En 1600, junto con el pintor Juan Claver, lleva a cabo el pequeño retablo de la Piedad en la catedral de Pamplona, hoy conservado en una capilla del deambulatorio; en él se muestra dentro del miguelangelismo más puro, por lo que es posible que usara algún grabado, para este único relieve. Unos diecisiete años después, al parecer, está trabajando en el retablo mayor de Barasoain. Se desconoce el autor de sus esculturas, que no brillan precisamente por su calidad, lo cual produjo descontento, por lo que sus herederos se vieron obligados a pleitear para el cobro de las obras hasta fin de siglo; sin embargo, es muy interesante la organización arquitectónica. Sabemos que su yerno Domingo de Lussa llevará a cabo las labores escultóricas de algunas de sus producciones, como el retablo mayor de Biurrun, terminado como mínimo en 1627; el programa iconográfico vuelve a relatar en el banco escenas de los últimos tiempos de la vida de Cristo, mientras en las calles los relieves están dedicados a la Virgen María. Domingo de Lussa muestra que es un buen escultor, conocedor del repertorio gráfico que se difunde en aquellos momentos en Navarra. En su intervención en los retablos de Berrioplano, Ciriza, Muruarte, Arroniz y Esparza de Galar percibimos vaivenes estilísticos, que en los últimos momentos están ya en confluencia con el nuevo modo.

Obrador de Sangüesa

En Sangüesa el romanismo se muestra más tardíamente que en Estella, con un taller, como ha estudiado García Gainza, muy ligado al de Lumbier, pues los escultores trabajan tanto en una como en otra ciudad. Por nuestra parte, consideramos que el eje artístico desde la Edad Media está en Sangüesa, sin desdeñar la importancia del núcleo de Lumbier, donde los tallistas y ensambladores tienen más facilidades para llevar a cabo sus obras debido a que la producción maderera era muy intensa en el momento. Indudablemente el origen

de la actividad escultórica sangüesina procede del taller que a mediados de siglo instaló Jorge de Flandes, como ya hemos mencionado. Desde entonces, la relación con el vecino Reino de Aragón es constante. En esta villa habitan y trabajan maestros prestigiosos como Nicolás de Berástegui, Juan de Berroeta y Gaspar Ramos. En Lumbier destacan dos entalladores, Juan de Huici y Juan de la Hera, quienes colaboran a menudo con escultores sangüesinos. Ambos obradores pervivirán hasta muy avanzado el siglo XVII.

La producción de Juan de Berroeta demuestra cómo logró una clientela muy amplia en la región. Procede de Huesca, donde junto a su padre o suegro Nicolás de Berástegui, mazonero y maestro de sillars, vecino de Sangüesa, había comenzado la sillería de la catedral; a su muerte, en 1588, Juan de Berroeta la lleva a cabo, finalizándola unos seis años después con la erección del órgano. En aquella ciudad efectuará otras obras. La primera realización documentada en Navarra es el retablo mayor de Ujué, contratado en 1603. En él colaboraron el escultor Juan de Alli y el ensamblador Juan de Echenagusia; la policromía fue llevada a cabo por el pintor de Olite Juan de Frías. Lamentablemente, el retablo fue destruido por un incendio trece años después. En 1608, también en colaboración con Juan de Alli y Juan de Echenagusia, contrata el retablo mayor de San Salvador, en Sangüesa. Los patronos del templo le entregan unas trazas, mas con amplia libertad para modificarlas; hasta 1620 no se tasan las obras. Este conjunto no está exento de grandeza, si bien nunca llega a la elegancia que nos muestran los más importantes escultores romanistas de otras zonas. La utilización de colaboradores hace que la producción por él contratada sea muy desigual. De esta manera, en los retablos de Sada de Sangüesa o de Uztarroz, donde colabora con Juan de Huici, sus nobles proporciones están en desacuerdo con algunas de sus esculturas.

El citado Juan de Echenagusia tiene una actividad paralela a la de Juan de Berroeta, con el que llega a colaborar. Su activi-

dad artística se halla documentada entre los años 1595 y 1624. Por ahora, vemos que a lo largo de toda su vida es vecino de Sangüesa, llegando en 1624 a ostentar el cargo de regidor de la ciudad. Como ensamblador efectúa una extensa producción en la que colaboran artistas de diferente valía. A él se le encargó el retablo mayor de Alzórriz en 1596, para sustituir el del siglo XV, cuya traza se conserva, donde demuestra ser un buen *architetto* dentro de las ideas vitruvianas. Después de pleitear con los responsables de la iglesia, lo llevaría a cabo alterando el proyecto primitivo. La obra sigue teniendo nobleza compositiva y en ella se usan frontones partidos con gran profusión y dinamismo. En Lumbier, Juan de la Hera lleva una actividad amplia y prestigiosa, en competición con su antagonista, Juan de Huici, pues ambos en ocasiones se disputan las obras. Juan de la Hera comienza su actividad en los primeros años del siglo, con obras insignificantes. En 1611, aproximadamente, está trabajando en una obra de interés: el retablo de Artieda; sin embargo, no compone con la perfección de sus competidores sangüesinos; ello se percibe también en los retablos de Esparza de Salazar, cuya escultura se debe a Gaspar Ramos, lo mismo que en el de Elorz; en este último retablo el romanismo ya se adentra en el nuevo estilo. Sin embargo, donde los dos colaboradores demuestran tener conocimiento de las formas barrocas es en el de Santacara.

No le va a la zaga, como creyó Biurrun, a Juan de la Hera su rival Juan de Huici; pues en el retablo de Ituren logra una plasticidad dentro de lo anchetiano y a un nivel no despreciable. En su vida pública logró ser nombrado familiar del Santo Oficio de la Inquisición, lo que le da prestigio social y le ayuda a conseguir encargos. Algunos de ellos son ya muy tardíos, como el retablo mayor de Oyarzun, que aún no había terminado en 1642. Aunque se separe ya cronológicamente del ámbito del romanismo, aún quedan en obras como ésta estilemas procedentes de Ancheta, si bien algo fundidos con las novedosas formas que llegan de Aragón.



La pintura

Durante la primera mitad del siglo xvi, la pintura que se desarrolla en Navarra muestra una indiscutible personalidad, a pesar de sus contactos con la aragonesa. Su principal característica es la expresividad, que llega a distorsionar las figuras encajándolas en los espacios con un sentido en ocasiones monumental; de este modo, los personajes principales sobresalen exageradamente sobre los demás, tal como ocurre en las obras de ciertos pintores aragoneses. Esta comprensión conduce a un angustioso *horror vacui* de origen gótico. Normalmente se toman como referencia para la organización de las composiciones y para el tratamiento de las figuras grabados nórdicos e italianos que se desvirtúan con carácter solecista según conviene. La pintura navarra en estos momentos adolece de figuras significativas que marquen un hito a nivel peninsular. Por el contrario, la llegada de Roland de Moïs a la Ribera hacia 1580 introduce esta zona dentro del manierismo internacional.

Pedro del Ponte, Juan de Bustamante y Juan del Bosque

En gran parte la introducción del renacimiento en la pintura del sur de Navarra depende de un maestro al parecer foráneo, Pedro del Ponte, o Aponte, el artista más citado por las fuentes literarias aragonesas del momento. Figura preterida hasta que las investigaciones de Carmen Morte han perfilado y desvelado la intuición de Camón Aznar de su identificación con el Maestro de Agreda. De todas maneras, aún no está dilucidado plenamente el desarrollo biográfico y artístico de su fuerte personalidad, pues los datos suministrados por los escritores del siglo xvii son confusos y legendarios. Sólo las aportaciones proporcionadas por los contratos son únicos elementos fiables para la reconstrucción de su historia personal y ayudarán a marcar los hitos de su productividad junto a los análisis estilísticos. Hoy pensamos que debió de formarse en el reino de Va-

170. Anunciación, por Juan de Bustamante.
Detalle del retablo mayor de la iglesia
parroquial de Ororbia

172. Anunciación, por Juan de Bustamante.
Detalle del retablo de la iglesia de San
Andrés. Cizur Mayor



171. Anunciación, por Juan de Bustamante.
Detalle del retablo mayor de la iglesia
parroquial de Huarte



173. Piedad, por Juan de Bustamante.
Colección particular, Barcelona







lencia, pasando a Cuenca, en donde se conserva un espléndido retablo que publicaré en colaboración con J.M. Ibáñez. Ustarroz afirma que como pintor del rey Fernando el Católico le acompañó en algunos de sus viajes peninsulares, y Jusepe Martínez añade: «en el Reino de Cataluña... no vi otra cosa que pudiera emplear la vista de nuestra profesión; sólo algunos cuadros vi allí de la mano de Pedro del Ponte»; posiblemente confundió su estilo con el de Joan de Borgunya.

No vamos a tratar su producción aragonesa, ya estudiada en el volumen correspondiente de esta colección, pero hay que indicar que la primera obra de la que tenemos noticias es la contratación en 1507 del retablo de la capilla del hospital de Huesca. Desde entonces aparecen algunos datos imprecisos, hasta que en 1523 contrata su principal obra, el retablo de Ageda. Dos años más tarde, cuando habitaba en Zaragoza, se compromete a realizar las pinturas del retablo de Olite, a la vez que la obra escultórica la debía hacer Esteban de Obraj. Si el escultor traspasa su parte

al mediocre goticista Guillen Obispo, limitándose a la organización del basamento pétreo, Del Ponte, por el contrario, se encarga de llevar a cabo lo estipulado, aunque con la colaboración de discípulos. Está documentalmente probado que en 1529 seguía en el empeño, a pesar de su avanzada edad, de dar fin a la mayoría de las pinturas. Salvo el bancal, que es en gran parte de su mano, en lo demás vemos la intervención directa de sus colaboradores, con torpes y descuidados cuadros, si bien de cuando en cuando brilla el destello del genio en alguna cabeza o en ciertos detalles. En este último documento se especifica trágicamente que «si muriere antes de acabar de hacer la dicha obra...», lo que indica su avanzada edad o estado de enfermedad. También trabajó en el retablo de Cintruénigo.

Otro pintor de gran importancia en estos instantes es el que realiza el bello retablo dedicado a San Julián (h. 1523), que preside la parroquia de la localidad de Ororbia en la céntrica de Onza. Hasta hace poco desconocíamos su procedencia, y llegó a

pensarse que pudiera haber sido un artista nórdico, pues sus paisajes indiscutiblemente dependen de la pintura germana, si bien son el resultado de interpretaciones libres de estampas. Esta preocupación por el paisaje la habíamos apreciado en la producción de Diego del Águila, quien envuelve plenamente sus figuras en formas paisajísticas.

En sus composiciones toma en ocasiones como prototipo grabados de Durero, aparte de otros estampadores germánicos, flamencos e incluso italianos. Sin embargo, no se limita a lo vulgar, sino que gracias a su poderosa imaginación transforma los modelos en creaciones propias; de este modo la historia en que un ciervo anuncia a San Julián la muerte de sus padres, aunque parte del conocido grabado de Durero en que se representa a San Eustaquio, dinamiza la acción de un modo creativo. Al caballero de rodillas del pintor alemán lo monta sobre un corcel que pone a galope; también cobran ágil movilidad cinematográfica el ciervo y los perros. Asimismo muestra de su creatividad, aun basán-

177. *Virgen con el Niño*, por Juan de Bustamante. Colección particular, Madrid



178. *Cabezas*, por Juan del Bosque. Detalle del retablo de San Juan Bautista de Burlada. Museo de Navarra, Pamplona



dose en el repertorio gráfico, es la transformación que aplica a la composición de la *Matanza de los Inocentes* de Raimondi (h. 1510), según invención de Rafael —como ha advertido Ana Ávila— a pesar de que la genialidad italiana se traduce en cuerpos acartonados y movimientos convencionales. El fondo arquitectónico corresponde a un ámbito urbano de su momento, con un trazado rectilíneo y la incorporación de balcones en las fachadas. Conviene alabar sus tonalidades cromáticas y lumínicas, fundamentalmente en los fondos paisajísticos, con un sentido crepuscular. Su espíritu inquieto le lleva a un alargamiento de las figuras y a un movimiento de paños cada vez más adentrado en el manierismo.

Angulo indica que Juan de Bustamante «es un temperamento completamente diferente que el del Maestro de Ororbia; no es un admirador de románticos paisajes nocturnos, ni un entusiasta de las frondosidades pirenaicas, ni un minucioso observador de las tareas artesanas; es sobre todo un artista de un gran temple dramático».

Nosotros pensamos, como ya hemos sugerido, que ambos forman un sola personalidad que evoluciona tal como la sociedad hispánica del momento, pasando de la primera etapa plácida y victoriosa a la trágica del final del Imperio, llena de derrotas, hambres, alzas de precios e impuestos.

Los restos de un retablo conservado en parte en la colección Bofill de Barcelona son los principales datos que nos han servido para identificar al Maestro de Ororbia con Juan de Bustamante. Entre ellos se conserva una tabla con la *Piedad* —ligeramente relacionada con los personajes que hay al pie de la cruz en el *Descendimiento* de Raimondi según Rafael— y diversos paneles con distintos santos, entre los que destaca el navarro San Fermín, cuyas figuras corresponden a la etapa de Ororbia-Huarte. En la *Piedad*, aunque existan formas manieristas parecidas a las del retablo de Huarte, todavía en los pliegues y en el paisaje se descubren elementos muy peculiares de su primer momento artístico.

El retablo de Cizur Mayor (1538) se mantiene en un estado de casi perfecta conservación, mientras que el de Huarte fue transformado en la etapa barroca y sólo conserva las pinturas de sus últimos cuerpos (tercero y cuarto). En ambos muebles la iconografía sigue siendo organizada superponiendo diversos grupos tomados de distintos grabados. En la *Caída de Cristo* camino del Calvario de ambos retablos repite una composición ya creada por Pedro del Ponte en Agreda, y en el *Descendimiento* emplea su peculiar y dura manera pero usando la estampa de Marcantonio Raimondi, mientras que en la *Piedad* ha tenido en cuenta un grabado de Mantegna. Su personalidad, que evoluciona desde el goticismo, como hemos indicado, a las tendencias manieristas, le hace buscar forzadas perspectivas. De este modo, en la *Flagelación de Jesús* las formas gesticulan, y se logran efectismos dentro de una organización de carácter nórdico. Posiblemente Juan de Bustamante intervino en la policromía de algunos retablos, ya que en 1542 el escultor Miguel Teerín

179. *Milagro de San Pablo*, por Miguel de Baquedano. Pormenor del retablo de la iglesia parroquial de Ichaso

181. *Sagrada Familia con San Juanito y un ángel*, por Miguel de Baquedano. Colección particular, Pamplona



180. *Santa Brígida*. Museo de Navarra, Pamplona

182. *San Miguel y Santa Zita*, por Miguel de Baquedano. Tabla del pequeño retablo de la iglesia parroquial de Lepuzain



ofreció al pintor, cuando ambos residían en Estella, la policromía del retablo que había labrado para Echauri. No llega a ser pintado por discrepancias entre el abad de la localidad y el pintor. En su testamento, publicado por Pellejero, se indica que trabajó en Echauri y que eran suyos los retablos de Galar y Muniain; probablemente podrían pertenecer a uno de ellos los diversos paneles que estaban en la colección de José María Huarte en Madrid, procedentes de Navarra: una Virgen con el Niño, una Santa Brígida y una Santa Alodia, situados dentro del primer estilo y aun probablemente antes de su labor en Ororbía.

Juan del Bosque, junto con Bustamante, es uno de los artistas que introduce las características pictóricas renacentistas en la cuenca de Pamplona, pues los anteriores muestran elementos goticistas, según se ha indicado, aunque puedan parecer manieristas; si bien por el gótico que expresa sentimental y estilísticamente, hace el efecto de ser su pintura más avanzada. Su nacimiento debe de establecerse en torno a 1490. En Pamplona, de donde es vecino, logra cierta posición social, pues será nombrado rey de Armas. Su taller radicaba en el Burgo de San Cernin; falleció hacia 1546. Por ahora, su única obra documentada es el retablo de San Juan Bautista de Burlada, actualmente conservado en el Museo de Navarra. Este amplio y hermoso conjunto está formado no sólo por pinturas, sino que también, como ya hemos dicho, está guarnecido por una serie de esculturas debidas a Esteban de Obay. La labor pictórica al parecer es toda de la mano del artista citado; gracias a Biurrún sabemos que las labores pictóricas son cobradas entre 1540 y 1548, fecha en la que su viuda percibe el finiquito. En las tablas, el programa iconográfico está dedicado a narrar la vida del Bautista, y se desarrolla a partir de un bancal con escultura representando escenas de la Pasión, cabezas de profetas pintadas con filacterias, centradas por una Santa Faz y atributos de la Pasión, que recuerdan vivamente a los profetas del retablo del Cristo de los Caparrosos de la catedral de



185. Retablo procedente del monasterio de la Oliva, por Roland de Mois y Pablo Scheppers. Convento de la Purísima Concepción. Tafalla



Pamplona, por lo que no sería descabellado pensar que son, por lo menos, del mismo círculo. Sin embargo, en esta última obra el estilo predominante es el *moderno* (gótico), mientras que en el retablo de Burlada aparecen estilemas dentro de lo *antiguo* (renacimiento). En el segundo cuerpo de este mueble litúrgico figuran parejas de santos cuya tipología se extenderá por toda la cuenca gracias a su seguidor, el prolífico Ramón de Oscáriz. La parte superior adopta forma hexagonal, desapareciendo el típico frontón para ser encajado en la capilla del Museo de Navarra, aprovechando el espacio al máximo; allí hay dos pequeños cuerpos que rematan el conjunto, el primero dedicado a la Virgen, el segundo centrado por la Trinidad, la cual está tomada de la conocida estampa de Durero, acompañada por San Lucas y San Mateo. Esta única obra, de tonos oscuros y cálidos, con figuras gesticulantes, hace que consideremos a este pintor como el adalid del renacimiento pictórico navarro.

Según Biurrun, en los retablos colaterales de Burlada, dedicados a Santa Catalina y San Blas, interviene Bernat de Flandes, quien en 1575, como recientemente ha documentado África Bermejo, contrata la pintura y el dorado del perdido retablo de Orrio.

Miguel de Baquedano y el desarrollo de la pintura renacentista

Otro pintor que se muestra dentro de un primer manierismo, aunque marcado fuertemente por las formas góticas, es Miguel de Baquedano. Debía de tener algunos años más que Juan de Bustamante, si bien estilísticamente nunca llegará a las convulsiones de éste. En el retablo de Ororbia hay algunos estilemas, especialmente en el paisaje, que se repiten en su producción, por lo que vemos cierto contacto entre ambos pintores: los dos emplean elementos nórdicos en estas estructuraciones paisajísticas, especialmente para los árboles, y ambos se sirven de grabados, aun cuando Miguel de Baquedano los cubre de lí-

186. Adoración de los pastores, por Roland de Moïs. Pormenor del retablo procedente del monasterio de la Oliva. Convento de la Purísima Concepción. Tafalla

quenes como en la obra del pintor suizo Nicolás Manuel Deustch. Su primera obra documentada es el retablo de Ichaso, fechado en 1546. Gracias a la documentación que nos cedió el profesor García Larragueta, lo dimos a conocer en su momento; en él, Juan de Landa esculpe dos grupos, la Virgen y el Niño y el Calvario, en torno a una imagen gótica de San Pedro, bajo cuya advocación está la iglesia. En este retablo, Miguel de Baquedano efectuó uno de los más completos ciclos iconográficos dedicados en España al Apóstol; la *Leyenda Dorada* servirá de base a su desarrollo. En la parte superior le añade el «Noli me tangere» y las tres Marías ante el Sepulcro. Este retablo está formado por catorce tablas, además de la calle central destinada a la escultura. En él se vuelven a utilizar los rostros característicos que habíamos visto ya en el pintor Juan de Bustamante; también surgen con insistencia los citados árboles. En alguna ocasión aparece el semidesnudo femenino, tomado de alguna estampa, pues para este conjunto lo mismo utiliza las de Marcantonio Raimondi que las derivadas de Schongauer y Dürero.

Obra anterior debe de ser una Sagrada Familia con San Juanito y un ángel (Pamplona, colección privada), que depende también de la obra de Van Orley, donde nos muestra el conocimiento a fondo de la pintura flamenca y probablemente de la Virgen de Roncesvalles de Morales. La mirada crispa la aparente dulzura de los personajes, pues en ella se muestran convulsos sentimientos llenos de problemas psicológicos propios del manierismo, que se acentúa en las manos, con crispaciones casi oligofrénicas. La tenue emotividad de Baquedano es tan exquisita como enfermi-za, y aún se agudiza más en el patético paisaje. Influida por el repertorio gráfico, incrusta edificaciones de origen romano, un fragmento de arco, hornacinas con estatuas, pirámides derivadas de las de Cayo Sextio, habituales, en los fondos de algunos pintores del momento. Pero su personalidad dramatiza el paisaje, y así, de pronto incendia un castillo, reflejo de las luchas imperiales, en cuyos tercios de



Flandes no es extraño que hubiera estado enrolado, pues el conocimiento de la pintura flamenca y alemana, especialmente en el color, le llega directamente y no a través de ejemplares conservados en España. También se puede atribuir a Miguel de Baquedano el minúsculo retablo de Lepuzain, formado por cuatro tablas con santos emparejados, completado por un calvario de autor mediocre. Entre sus figuras aparecen una vez más las típicas ruinas. En 1562 aún vivía, pues por un pleito dirimido ante el Consejo de Navarra el 13 de enero de ese año traspa a Ramón de Ozcáriz y a Miguel Tomás de Carcastillo la obligación de terminar un retablo para la iglesia de Benegorri, contratado dos años antes, que probablemente Miguel ni siquiera había empezado, como se desprende del documento.

Las pinturas del retablo desaparecido de Olloqui, indica Biurrun, fueron realizadas también por Baquedano. Probablemente Ramón de Ozcáriz se formó con él, pues existen connotaciones entre las producciones de ambos artistas.

Los Ozcáriz, durante la segunda mitad del siglo, fueron una familia de pintores que encabalga el arte de la pintura sobre el artesanado, realizando una gran labor decorativa en las iglesias de la cuenca de Pamplona. El fundador del clan es Mennuat, a quien se debe el inicio del retablo de Eguiarreta, acabado por su hijo Ramón. Éste, heredero del taller familiar, alcanza un gran prestigio en la comarca; de esta manera sucedería al pintor Juan del Bosque, no sólo como pintor sino como rey de Armas, cargo de nombramiento regio cuya principal misión consistía en la expedición de certificados de hidalguía, que, como su antecesor, casi siempre él mismo iluminaba. Combina el oficio de pintor con el de decorador y estofador. En 1553 termina el retablo citado de Eguiarreta. La Santa Águeda, que perteneció al retablo de Sarriguren, obra al parecer suya, cobra cierta monumentalidad a lo Cosida, quien realiza el importante retablo de Tulebras.

Después de terminar el citado retablo desarrollará una fructífera labor que culmi-

na con los retablos de Lete (1554) y Aguinaga (h. 1566), que, junto con algunas tablas del de Cía, son los principales conjuntos realizados por su mano, con la colaboración siempre de discípulos. También en los retablos de Arre y Oricain hay indiscutiblemente algo de su mano, y el de Berriosuso debe de ser casi totalmente autógrafo. Intervino, como ha demostrado García Gainza, en las pinturas de los retablos, hoy desaparecidos, del monasterio de Santiago en Pamplona y el de la iglesia de Ilundain. En el de Iroz deben de ser suyos la Predicación de San Pedro y el Prendimiento. Sus colaboradores Juan de Goñi y Miguel de Lecároz se muestran retrógrados e incapaces, ya que las tablas que les deben pertenecer en el de Alza rondan el esperpento. Posiblemente en 1596, fecha en que redacta un codicilo, fallece Pedro de Alzo y Ozcáriz, último miembro de la familia Ozcáriz activo como pintor, quien continúa el retablo de Sarriguren, finalizado por Juan de Landa antes de 1602. Otros pintores deben de participar también en muchos de sus retablos, que cubren en gran parte la decoración pictórica de las iglesias de la cuenca de Pamplona del momento.

Roland de Mois y Scheppers

Dos pintores originarios de Flandes, Roland de Mois y Pablo Scheppers, contribuirán de un modo contundente a la implantación del manierismo romanizante en Navarra y Aragón. Según Jusepe Martínez, estos artistas vinieron a la Península Ibérica acompañando a don Martín de Gurrea y Aragón al regresar éste de las pompas fúnebres organizadas en Bruselas en honor de Carlos V, adonde el duque de Villahermosa fue en representación de Felipe II portando el estoque real. Scheppers había aprendido a pintar, según Martínez, junto a Tiziano, efectuando copias reducidas de sus cuadros; la formación de Roland de Mois se efectúa al parecer en Roma y Flandes, aunque también es probable que visitara el sur de Italia. En sus Epifanías hay cierta relación con la de

Cornelis de Smet (Amberes, catedral) y también con la de Giuseppe Salerno en la Iglesia de Chiusa Scláfari (Sicilia). No sería extraño que algunas obras atribuidas al problemático Rinaldo Fiammingo fueran también pintadas por su mano, pues aunque se ha identificado a este artista con Aert Mitens, pueden haber sido pintadas, como ha sugerido agudamente Previtali, por distintos pintores flamencos obras asignadas a Rinaldo en Nápoles, Sorrento, L'Aquila y Estocolmo. A pesar de que mientras vivió don Martín ambos artistas tuvieron su residencia en Zaragoza, pasarían temporadas en Pedrola, en el palacio estival de los duques. La producción navarra de estos artistas destaca dentro del cultivo del género religioso.

En los soberbios retratos de la familia ducal (Pedrola, palacio de los duques de Villahermosa, Museo de Valencia), Roland de Mois se nos muestra en ocasiones a la altura de Sánchez Coello, con quien mantuvo correspondencia. De esta forma, algunos de los cuadros de esta serie le fueron antaño atribuidos al pintor portugués, como los que del castillo checo de Raudnitz han pasado al de Nelahozeves, donde se han instalado las colecciones artísticas de Bohemia central.

Ciertas atribuciones a Roland de Mois no son de su mano; de este modo, en el Museo de Valencia se le asigna una serie de retratos de los que sólo es suyo el retrato de don Martín. Las efigies de sus protectores le dieron fama en la región; según indica Martínez, «no hubo en aquel tiempo persona de cuidado que no se hubiera hecho retratar de su mano, y en particular las damas...» Suyo es el retrato de don Pedro Fernández, señor de Híjar (Épila, palacio de los duques de Híjar).

Aparte de su obra aragonesa, la producción artística conservada en Navarra es de un gran interés. El 2 de diciembre de 1571 contratan ambos pintores ante el notario de Carcastillo, Esteban de Armendáriz, la realización de las pinturas del retablo del monasterio cisterciense de la Oliva, hoy en las Recoletas de Tafalla. En el contrato se indica que las trazas ya estaban entregadas. Debía ser «asentado a perfección»,

187. *Mujeres fuertes. Decoración parietal de la caja de la escalera del palacio de los marqueses de San Adrián. Tudela*

para lo cual tenían que dar su beneplácito los más prestigiosos artistas. El duque de Villahermosa, a través de un representante, garantizó a los artistas. El retablo se termina después de 1580, a la muerte de Scheppers, por lo que es imposible que este pintor esculpiera a los santos Bernardo y Benito del cuerpo superior, obra de un artista de poca importancia. Probablemente este mediocre pintor debía de ser Miguel de Marañón o Esteban de Galcerán, que en la región hicieron obras dentro del estilo introducido por los artistas flamencos. Aunque es difícil dilucidar a ciencia cierta la intervención de ambos pintores, se deduce que la tabla derecha representando la Adoración de los pastores sea obra de Moisés, ya que se asemeja a otras conservadas en Aragón. Por afinidad estilística, también debe de ser suya la Epifanía del monasterio de Fitero. La tabla central del de la Oliva es una obra importante, que si bien carece de la exquisitez formal de las dos laterales, cobra mayor monumentalidad. El recuerdo de la *Asumpta Frari* de Tiziano está presente (no olvidemos que Martínez indica que Esquert o Scheppers habían trabajado con el maestro veneciano); tampoco está exenta del carácter miguelangelesco del romanismo. El prestigio que le da a Roland de Moisés el retablo de la Oliva hace que el 10 de junio de 1590 firme el contrato de las pinturas del retablo mayor del monasterio, también cisterciense, de Fitero; el abad, acompañado por once monjes, firma el acta contractual. La erección de este retablo parece que estaba ya comenzada, por lo menos en su parte de mazonería, la cual habían realizado Diego Sánchez y Antonio de Zárraga, ya que Roland de Moisés se obliga «a lo pintar, dorar y estofar con toda la primor, colores finos y curiosidad de que le sea posible... dentro de tres años de la fecha de esta escritura», y se pone como condición «que lo ha de hacer por sus propias manos». El pago fue estipulado en 2.200 ducados, lo que parece excesivo, sólo explicable por el prestigio del artista. El dorado y estofado puede traspasarlos, pero se exige «persona muy inteligente del arte», mas no sabemos exactamente



quiénes fueron los doradores y estofadores.

La distribución de las escenas es un tanto inusual, lo cual ha llamado la atención a la crítica; es probable que esto fuera debido a haber sido comenzadas por otros artífices las labores previas, lo que obligó a Roland de Moisés a adaptarse a la estructura preexistente. De este modo, las dos calles laterales se interrumpen con una imagen escultórica de la Virgen, para ofrecernos escenas como la Adoración de los pastores y la Epifanía, repetición de las de la Oliva con mayor amplitud, si bien en la primera la composición se simplifica. En el cuerpo superior solamente debe de ser suya la figura de San Benito, mientras que en las de los demás santos, San Lorenzo, Santa Águeda y Santa Lucía, participa un pintor local (¿Juan de Landa?), lo mismo que en las Visiones de la Virgen y Cristo crucificado por San Bernardo que coronan la zona superior. Probablemente una de sus obras más bellas es el San Juan Bautista, con un fondo paisajístico de recuerdo veneciano, en relación con la produc-

ción que atribuimos de un modo indefinido a su compañero Scheppers, pareja de un San Juan Evangelista, algo inferior de calidad. Dos óvalos con la Aparición de Jesús a San Pedro y la Decapitación del mismo, hechos en grisalla, cobran efectos manieristas de gran vitalidad y movilidad. A pesar de lo estipulado en el contrato, vemos la intervención de colaboraciones que dificultan la grafía del artista. Probablemente ello no sólo es debido a la premura del pintor sino a las dificultades económicas que tenía el monasterio para el pago del retablo, pues a principios de 1591 el abad de Fitero tiene que vender su báculo de plata, su capa pluvial, su biblioteca y dos imágenes importantes procedentes del monasterio toledano de Montesión para poder dorar el retablo. Cuando muere Roland de Moisés faltaba, además, realizar la pintura del sagrario y la «capillica». Hasta 1603, la comunidad cisterciense sigue pagando a su viuda, Ana Fonz, por su trabajo.

Dos tipos de Ecce Homo se atribuyen a Roland de Moisés; de uno de ellos existe un



ejemplar expresivo en el Museo de Navarra, donde se ven ciertos elementos moralescos, lo que nos hace pensar que pudiera ser obra de Scheppers, pues según Jusepe Martínez hizo copias de un Ecce Homo de Morales traído a Zaragoza.

La última etapa del siglo XVI está dominada pictóricamente, en la cuenca de Pamplona, por la figura de Juan de Landa, quien viene al mundo hacia 1560, en Villanueva, en el valle de Araquil. La primera noticia conocida que tenemos de él, se la debemos a Casado Alcalde: la testificación de su residencia en Pamplona, en 1591, donde concierta la decoración pictórica del retablo mayor de Lumbier. Su prestigio hace que sea también nombrado rey de Armas. La formación de este pintor debe de realizarse en el taller de Ramón Ozcáriz, ya que se perciben algunas

afinidades estilísticas entre las producciones de ambos artistas. Colabora con el conocido entallador Pedro Moret, y contrae matrimonio con una de sus hijas.

Después de contratar el retablo de Lumbier, al año siguiente comienza el de Sagasetta, cuyos pagos se extienden hasta 1615; su estado de conservación es tan precario, que la única obra en la que se ve su estilo es la Sagrada Familia y San Juanito. El retablo mayor de Eransus, también documentado por Casado, está dedicado a narrar la vida de Cristo; finalizado, en 1611, el pintor navarro muestra en él contactos con la pintura escurialense, especialmente con la obra atribuida por Yarza a Navarrete en la Rioja, si bien parece que conoce la obra de Luca Cambiaso. Un fuerte luminoso pretenebrista impregna casi todas sus escenas; por un lado ahorra

color, por otro, impresiona a los fieles. Dentro de esta línea ejecuta los retablos colaterales de Cáseda, dedicados a Santa Catalina y a San Miguel, centrando el retablo escultórico debido a Juan de Anchetta; hemos dicho que éste lo contrató en 1576, terminándolo cinco años después; Camón indica, siguiendo a Biurrun, que Juan de Landa doró y pintó el sagrario junto con la imagen de la Virgen al poco tiempo de haberse terminado las labores escultóricas. Los retablos colaterales deben de iniciarse al poco tiempo de haberse terminado la pintura del sagrario. Casado los fecha entre 1607 y 1613. Por razones estilísticas, creemos que estarían ya terminados antes del de Eransus, o sea, hacia 1605. La Coronación de Espinas, donde se muestra dentro del solecismo de origen manierista, es tan dramática como



191. Relicario de San Marcos. Iglesia de San Nicolás. Pamplona

193. Cruz parroquial de la iglesia de San Esteban. Villanueva

192. Píxide. Museo Diocesano, Pamplona

194. Cruz parroquial de Iso. Museo Diocesano, Pamplona

expresionista. Las prisas llevan a Landa y colaboradores a caer en muchas ocasiones en la chapucería, por lo que debe considerarse un pintor solecista, más que un manierista reformado como se ha dicho. Algunos pintores aragoneses trabajan en la Ribera al finalizar el siglo; de este modo, en 1569 el italiano Pietro Morone se establece en Furtiñana, después de trabajar en Cataluña y Aragón. De la mano de este artista errante de origen sienés son las «mujeres fuertes» que decoran el rellano de la escalera del palacio del Marqués de San Adrián, en Tudela. Este ciclo neoplatónico está concebido dentro del romanismo internacionalizado.

Platería

La unión de Navarra con el reino de Castilla hace cambiar el rumbo estilístico de la platería navarra. De este modo, en el siglo XVI desaparecen las influencias francesas y se mitigan, salvo en la Ribera, las aragonesas. Especialmente, las conexiones con La Rioja serán muy estrechas, de tal modo que abundan en tierras navarras obras labradas en Logroño o Calahorra. No por ello pierde pujanza el desarrollo de la platería y de la orfebrería, especialmente desde que en 1587 fueron aprobadas por Felipe II las ordenanzas de los plateros de Pamplona. Como indica Cruz Valdovinos, se sigue empleando la marca de localidades: Pamplona, Sangüesa y Estella; pero, como en la etapa gótica, pocas veces aparece la de los artífices, aunque algunas letras aisladas pudieran corresponder a éstos. En cuanto a la tipología, se inician a lo largo del siglo XVI algunas novedades; de este modo, como en la Corona de Aragón, las cruces son de brazo recto con terminaciones de flor de lis, pasando de las cuadrilobuladas a las que tienen perfiles zigzagueantes. De la citada región arriban los característicos bustos relicarios, lo mismo que el gusto por la policromía; los que presentan forma de brazo, por el contrario, son de derivación castellana.

Próximo a Esteban de Obray es el bellísi-



mo relicario de San Marcos, en San Nicolás, de Pamplona.

Posiblemente las piezas más bellas y de más calidad marcadas en la primera mitad de siglo en Pamplona son las tapas de Evangelionario conservadas en el museo de la catedral de Pamplona; en ellas persisten elementos formales e iconográficos medievales, si bien se decoran en estilo plateresco con gran primor el lomo y las cenefas. Allí se conservan el bellissimo busto relicario de Santa Úrsula, labrado en Pamplona por Juan de Ochorri al mediar el siglo, y los brazos-relicarios de San Exuperio y San Blas, fechables h. 1600. También allí se guarda la custodia portátil atribuida a Pedro del Mercado, obra datable hacia 1575, aunque ha sufrido alteraciones que destruyen sus proporciones originarias; suya es la cruz de Munárriz (1557). José Velázquez Medrano (activo entre 1577 y 1601), a quien se debe la custodia de la catedral de Pamplona, costeada por el obispo Zapata (1595-1600), sigue las teorías de Arfe; sobresalen en la citada custodia los bellos relieves bíblicos afines al romanismo escultórico; labró también una custodia para Sangüesa. El canto del cisne del renacimiento en el campo de la platería es la urna relicario de San Gregorio Ostiense en Sorlada, documentada en 1610, pero anónima.

A fines de siglo realizan una labor fructífera en Estella Andrés de Soria y su sobrino Pedro de Soria, los cuales deben de efectuar algunos de los hostiarios con decoración grabada de tallos anillados que se conservan en diversas iglesias de la zona.

De los obradores de Sangüesa han llegado hasta nosotros algunas piezas, especialmente cruces: Bagües (Zaragoza), Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Iso (Museo Diocesano, Pamplona) y San Gregorio Ostiense. Allí está documentado el platero Pedro Eslava, que marca la cruz de Lobera de Onsella (Zaragoza). Como ha indicado Cruz, todas ellas presentan coincidencia en la figuración de los medallones y en los aspectos estructurales como son sus brazos rectos terminados en flores de lis.

EL BARROCO

La arquitectura y la escultura. Sus comienzos

En los albores del siglo XVII, tanto en Navarra como en otras zonas de la Península el nuevo estilo, el Barroco, sufrirá un freno en su desarrollo y expansión, no sólo debido a las crisis económicas sino también a otras causas sociales y artísticas. De este modo, la fuerte pujanza del tardorrenacimiento, sobre todo en la zona norteña, hace que allí se sigan construyendo, como en el País Vasco vecino, edificios severos, aún de aire contrarreformista. Del mismo modo que en el siglo anterior, los retablos se siguen levantando dentro del modo romanista, si bien poco a poco van introduciéndose elementos afines al nuevo gusto artístico. De esta forma se altera la superposición de órdenes impuesta por el grandioso y paradigmático retablo creado por Juan de Herrera para la basílica de El Escorial; sin embargo, los tres órdenes, conforme avanza el siglo, van reduciéndose en la totalidad de sus columnas al grandilocuente corintio, característica más acorde con la grandiosidad impuesta por la corriente del clasicismo barroco. De este modo Pedro de Gavía y Martín de Magorta, en el retablo de Iturgoyen, además de darles preponderancia a los elementos decorativos vegetales del primer cuerpo o gran bancal, en el segundo y tercero emplean unitariamente el corintio. Lo mismo ocurre en otros retablos de la zona, como el majestuoso de Añorbe. De todas formas, desde fines de la centuria anterior se había ido suprimiendo el dórico por ser considerado demasiado severo y simple para la grandiosidad que requerían el romanismo o el arte trentino. En estos momentos existe un predominio del elegante jónico, tal como lo emplea Miguel de Espinal en Badostáin (h. 1588) y Burutaín.

El escultor que marca más claramente el paso entre el tardorrenacimiento y el barroco es Juan de la Hera. Ahora bien, en muchas de sus obras, lo mismo que los

artistas anteriores, trabaja con colaboradores; en sus últimos momentos elabora sus obras junto con Gaspar Ramos. Si, por ejemplo, en el retablo de Artieda (1611-1614) se muestran romanistas, en el de la parroquia de Elorz (h. 1645) surgen elementos barroquizantes, especialmente las figuras cobran gesticulaciones inéditas hasta entonces. Sabemos por García Gainza que en 1658 el anciano escultor y su hijo pleitean con Ramos, lo que demuestra que una estrecha colaboración, como tantas veces, es deshecha por causas económicas. Esta dicotomía se observa en el retablo de Berriozar, ensamblado por el maestro de Pamplona Martín de Echevarría, entre 1644 y 1647; de este modo, presenta un bancal y coronamientos—con un Cristo anchetiano—de tipología romanista, mientras el cuerpo, dividido en dos pisos, presenta estilemas barrocos.

Entre los grandes arquitectos de retablos y escultores de estos momentos que preconizan el naturalismo del barroco hay que referirse a Juan Bazcardo, quien en ocasiones colabora con Domingo de Vidarte. Bazcardo nació en Caparroso en 1584. Su padre era un mediocre pintor local, Martín de Bazcardo. Entre sus obras destacaba el retablo, hoy destruido, para la parroquia de su ciudad natal. Las esculturas que de él se conservan muestran cómo, si bien aún cultivaba la tradición romanista, su estilo se hace más vivaz que el de sus colegas. Así, en una de sus obras maestras, si es suya, la Virgen del Soto, en Caparroso, el esquematismo anchetiano deja paso a un realismo en cierto modo paralelo al que por estos mismos años cultivaba en Valladolid Gregorio Fernández; efectuada con un gran alarde técnico, la intimidad poética del movido desnudo del Niño anticipa el palpar de las esculturas del granadino José de Mora.

Un edificio llevado a cabo en el sur de Navarra, en Tudela, que se aparta de la normatividad ribereña, especialmente en sus fachadas, es la iglesia del convento de las Dominicas. Fue fundado en 1622 por doña Estefanía de Huidobro. Al ser esta dama viuda del secretario del Rey, Antonio Orlándiz, es posible que las trazas

195. Fachada de la iglesia de las Carmelitas. Corella



fueran dadas por alguno de los arquitectos de la Corte, ya que conserva un aire eminentemente escurialense. La amplia donación hizo que la fachada principal se labrara en piedra, siguiendo el modelo de las Mercedarias de don Juan de Alarcón, en Madrid, aunque es extensamente divulgado gracias al manual de fray Lorenzo de San Nicolás. La zona central forma un paramento rectangular encuadrado por pilastras gigantes y coronado por un frontón triangular centrado por un óculo. A ambos lados, otros dos cuerpos, articulados por pilastras, gracias a aletones curvilíneos, quedan entramados con el central. Son de destacar sus tres portadas rematadas por hornacinas y por las consabidas esferas escurialenses. Ha sufrido modificaciones esta fachada; y así, se le ha añadido una zona superior en las alas laterales de un modo burdo, casi soez, que altera su belleza. El interior está configurado por una planta de cruz latina con cinco tramos separados por pilares cajeados. Hacia 1685, su estructura contrarreformista fue alterada con yeserías barro-

quizantes, en la época en que se erige el retablo mayor. Motivos vegetales encuadrarán una serie de pinturas, alguna de ellas debida con gran posibilidad a Vicente Berdusán. En la bóveda del presbiterio, en un rectángulo que la centra, destaca el emblema de la orden de predicadores.

En 1622 finalizan las obras de San Miguel de Lodosa, iniciadas a fines de la anterior centuria. Su austeridad tardo-renaciente fue paliada por el pórtico que el riojano Juan de Raón le superpone inmediatamente después.

La llamada arquitectura carmelitana

La instalación de numerosas órdenes religiosas en Navarra, entre las que destacan los jesuitas, los mercedarios y sobre todo los carmelitas, tanto descalzos como calzados, repercutirá en el desarrollo de la arquitectura del país, impulsándola en la nueva corriente artística.

Cierto es que se puede dudar de la existencia de un estilo carmelitano, más hay

196. Fachada de la iglesia conventual de las Carmelitas. Pamplona



un modo carmelitano dentro del clasicismo en la arquitectura española del momento. Es indiscutible que la orden de los carmelitas descalzos intervino decididamente en el desarrollo del primer barroco en Navarra. Ahora bien, el arte contrarreformista seguirá las pautas trazadas por Francisco de Mora en lo decorativo, aunque en lo constructivo, a lo largo del siglo XVII, la orden del Carmelo introduzca innovaciones en sus iglesias y conventos. Los paradigmas creados en torno a El Escorial y a sus secuelas siguen empleándose durante largos años. No obstante, los frailes tracistas, tal como han indicado Echevarría Goñi y Fernández Gracia, van introduciendo nuevos elementos arquitectónicos. Estas últimas investigaciones han aportado nuevos e importantes datos que obligan a replantear la existencia de una corriente o tipología arquitectónica carmelitana en la mitad norte de la Península, pues «el campo de actuación (de la orden) sobrepasa ampliamente las barreras de sus claustros», si bien negamos la existencia de un *estilo carmelitano*. Existen

carmelitas navarros que desarrollarán gran parte de su actividad fuera de la región y para otras órdenes, y por el contrario, tracistas de la orden procedentes de otros lugares elevarán en el Reino iglesias y conventos, o por lo menos intervienen en importantes reformas en los edificios ya existentes, en los siglos XVII y XVIII. Como en tantas ocasiones en la historia del arte de Navarra, es imposible por ello establecer separaciones, ni siquiera distinciones, entre el arte de La Rioja, del País Vasco y de Navarra al tratar de la arquitectura conventual, pues la mayoría de los tracistas de la orden sigue las huellas de fray Alberto de la Madre de Dios, seguidor de Francisco de Mora.

Por lo menos veinticuatro artistas carmelitas trabajan en la provincia de San Joaquín de Navarra, de los cuales nueve son oriundos de la nación. Entre ellos, en el siglo XVII, destaca la labor de fray Juan de San José y, en la siguiente centuria, la de fray José de San Juan de la Cruz y fray Marcos de Santa Teresa. Ahora bien, quien introduce la manera arquitectónica carmelitana es el tracista fray Alonso de San José, cuyo prestigio se había consolidado con el desarrollo de una amplia labor en Castilla, La Rioja y Navarra. Nació entre 1580 y 1585 en Piedrahíta (Ávila). Fue prior de Calahorra entre 1616 y 1619. Su labor navarra se desarrolla en los años 1639 y 1640, época en que reside en Pamplona. Retorna a la ciudad riojana, pero sabemos que desde 1649 no ostenta ningún puesto de responsabilidad, debido a su mala salud.

La primera intervención en Navarra se limita a la entrega en 1638 de las trazas para la ampliación de una iglesia, según indica Arrese. Al año siguiente es nombrado prior del convento de Pamplona. Es de tener en consideración que en esos momentos se estaba trasladando la comunidad a una nueva sede, desde el antiguo edificio. Esto prueba que la orden necesitaba un dirigente capacitado para la organización y erección de una sede sólida y bien dispuesta. Fray Alonso, además de regir las obras de Pamplona, sigue verificando labores de inspección, y en ocasio-



nes traza proyectos para otras comunidades. Sabemos que en 1639 montaba el retablo mayor y los colaterales y el de Santa Teresa del convento del Carmen de Corella; para ellos usa las trazas que había hecho para los del convento de Santa Teresa en Ávila. Anteriormente ya las había utilizado en el Carmelo de Calahorra.

Desde esta ciudad riojana sigue trabajando para los conventos de su orden en el sur de Navarra y para otras iglesias. De este modo, sabemos que en 1641 realiza un proyecto para el transcoro de Santa María de Viana, que no se lleva a efecto, y dos años después dibuja las trazas para el remate de la torre de la iglesia del Rosario de Corella.

El arquitecto carmelita que compite con fray Alonso de San José, cuando éste va envejeciendo, es fray Pedro de Santo Tomás, en la vida civil Pedro de Medrano. Nació en 1624 y profesó en la orden a los dieciséis años. Su prestigio aumenta después de la muerte de fray Alonso de San José. Tras haber intervenido en las decoraciones de la parroquia de Santiago de Calahorra y en el convento de las madres carmelitas de San Sebastián (1663), cuando hacia 1666 se requiere un maestro competente para tasar las obras de Guendulain se le designa a él, denominándole "maestro de toda ciencia... y perito en su arte". Indiscutiblemente, su traslado a Pamplona en estos años está relacionado con la continuación de las obras del convento carmelitano de Santa Ana, dejado inacabado por fray Alonso. Como ya se ha dicho, la hermosa iglesia, sobre todo su fachada, debe de ser en gran parte suya. Es de tener en consideración que la construcción de este templo se lleva a cabo entre 1662 y 1669. Sin embargo, es de observar que mientras tanto otros carmelitas intervienen en la erección de los retablos para esta iglesia de Santa Ana. Si sus trazas, al parecer, fueron hechas por fray Pedro, éstas se modificaron casi totalmente por el maestro arquitecto fray Francisco de Jesús y María, con la colaboración de fray Martín de San José, el cual procedía de Valladolid. Fray Francisco es conocido por su actividad en Pamplona entre los años 1675

y 1685, aproximadamente. Su labor fue fructífera, pues introduce elementos castellanos, si bien éstos pueden venir a través de fray Martín. De esta manera, el retablo mayor de la iglesia de Pamplona toma como modelo el del convento de Jesús y María de Valladolid.

Rápidamente, la figura de un nuevo tracicista de la orden, fray Marcos de San Juan, conseguirá en el siglo XVIII una espectacular y deslumbrante carrera. Era natural de Navarra, no vizcaíno como hasta hace poco se venía diciendo, pues fue bautizado en Zúñiga el 3 de mayo de 1677 con el nombre de Marcos Martín Ortiz. En 1696 profesó en Salamanca como hermano lego. Su vida, tanto profesional como conventual, discurre entre Salamanca, Vizcaya y Navarra. La muerte le sorprende en una visita profesional al convento de Lazcano, si bien tenía su residencia en el pamplonés de Santa Ana.

Sus conocimientos, tanto arquitectónicos como en el campo de la ornamentación, unidos a una creativa imaginación, dan un nuevo hábito a la arquitectura barroca del país vasconavarro. De su gran capacidad decorativa dan fe los retablos del convento corellano, pues, aunque atribuidos por Arrese a fray José de los Santos, se sabe que en 1730, época en que se estaban construyendo, fray Marcos trabajaba en la ciudad de la Ribera. Mas sobre todo razones estilísticas afirman su paternidad, y es indiscutible que están dentro de su producción conocida, ya que están íntimamente relacionados con el tabernáculo de la antigua colegial (hoy parroquia de San Miguel) de Alfaro, documentado por Echevarría y Fernández, y atribuido anteriormente a Juan de Arregui. El gusto exquisito de fray Marcos se percibe en la distribución de las cortinas entorchadas del primer cuerpo y de los estípites del segundo, dinamizando la relativa pesantez del tabernáculo; esto podría deberse a que las trazas fueran de fray Marcos de San Juan, y en la ejecución es donde interviniera fray José de los Santos.

Un carmelita riojano de gran talento y habilidad, fray José de San Juan de la Cruz (en el mundo José de Agreda y Ruiz de

Alda, Logroño, 1714-1794), tomó sus hábitos en Corella en 1734. Aunque gran parte de su vida religiosa transcurre en el convento de Logroño, lleva a cabo importantes labores en Navarra. De este modo, da las trazas para los retablos de San Félix y San Lorenzo, que labrará el escultor vianés, de procedencia levantina, Juan Jerónimo Coll. Sin embargo, sus más importantes trabajos en el antiguo Reino son los que efectúa en la bellísima basílica de San Gregorio Ostiense en Sorlada, que más adelante estudiaremos. De esta manera, participa en el concurso que en 1758 se celebró para modificar y llevar a cabo el crucero y el camarín; más tarde diseña los proyectos para las decoraciones de yeserías, que fueron ejecutados por José del Castillo, cantero de Piedramillera, con el que colaboran Miguel y Juan José Albéniz, albañiles de Estella, y el escultor de Oteiza Juan José Murga. En 1764, el propio fray José interviene en la tasación de las yeserías, que el dorador Santiago Zuzo se encarga de llevar a cabo siguiendo los diseños y condiciones impuestos por el fraile. Dichas yeserías son finamente esgrafiadas con motivos vegetales.

La arquitectura de otras órdenes religiosas

Mientras tanto, durante los siglos XVII y XVIII, las demás órdenes religiosas siguen construyendo nuevas edificaciones, o como mínimo modernizando sus antiguos monasterios y conventos. Por lo general, la arquitectura monástica se mantiene, salvo la de los carmelitas, dentro de una mayor libertad creativa, lo que produce cierto eclecticismo estilístico. El rigor constructivo, al ser liberado de las normas y esquemas creados en los comienzos de siglo, cobrará más independencia, pero casi nunca se llega a la sistemática y a la organización conseguidas por los frailes tracicistas de la orden del Carmelo.

La Merced llevó a cabo en Navarra algunas edificaciones de gran dignidad. Espléndido ejemplo era la fachada de su iglesia corellana, absurdamente destruida hace



muy pocos años. Basándose en las trazas dadas, ya sea por fray Mateo Razo o por fray Domingo de Castilruiz, arquitectos de la orden, se comienza a erigir el convento de Corella en 1654. La elegante iglesia tenía planta de cruz latina; la nave central, partida por un solemne crucero con cúpula, estaba bordeada por ocho capillas, sobre las que se alzaban dos tribunas, y completada por un coro. Este esquema era paradigmático en el siglo XVII y, sobre todo, estaba vinculado con iglesias aragonesas. La severa decoración interna contrastaba vivamente con la exuberante riqueza ornamental de su fachada, una de las más monumentales del barroco navarro. Su solemnidad y empaque se acentuaban al reducir el tamaño de los campanarios; de este modo, articulado en dos cuerpos, un amplio paramento de ladrillo recubría la casi totalidad del frente. Sobre todo en el segundo cuerpo, la geométrica decoración dinamizaba luces y sombras, dándole un carácter semejante al del tardomudejarismo de los últimos años del siglo XVI.

También las viejas órdenes monásticas remodelan sus monasterios y conventos cuando la ocasión es propicia. Así, en 1630 es construido el nuevo monasterio al que se traslada la antigua comunidad de monjas clarisas de Estella. Es elevado en los extramuros de la ciudad, siguiendo las pautas de sobriedad y de tradición tardorrenacentista establecidas por los Mora. Impresionan la adustez y la solemnidad del claustro, dentro del abandono en que hoy día se halla este noble recinto. El conjunto todavía es salvable, lo mismo que el soberbio monasterio de las benedictinas adyacente. Éste fue reedificado por Francisco Palear Fratín, maestro de obras del obispo de Pamplona, en 1616, manteniendo en los exteriores una simplicidad constructiva de tradición escurialense. Esta sobriedad herreriana aún queda más patente en la iglesia del convento de San Francisco de Viana, fundado en 1635 tras abandonar los frailes franciscanos el recinto del desértico paisaje de Soto, cerca de Ara. Las obras fueron iniciadas por Lorenzo González hacia 1640 (el contrato se firmó

en 1633), mas este cantero siguió las trazas dadas por fray Pedro Uruela. En 1672, Domingo de Usabiaga remató la decoración interna con yeserías de profusa riqueza ornamental que contrastaba con la elegante sequedad del exterior, pues el único elemento barroco de la fachada labrada en sillería es la hermosa línea ondulatoria que une el frontón escurialense con las esquinas. El cuerpo bajo del claustro está dentro de la línea marcada por el paradigmático monumento filipino.

La retablistica barroca

Mientras tanto, la retablistica sigue desarrollándose con gran empuje en la zona del sur del Ebro. Sobre todo será el obrador iniciado por el bilbilitano Juan de Gurrea el que marque la pauta de la arquitectura de retablos en la Ribera. Este taller y sus secuelas permanece activo a lo largo de todo el siglo. Si bien en la primera mitad mantiene todavía el gusto tardorrenaciente o romanista, conforme va

finalizando el siglo las motivaciones barrocas se hacen más frecuentes. De este modo, en el retablo del Carmen de Tudela introduce motivos decorativos relacionados con el renacimiento aragonés, tal como los fustes con roleos carnosos que aparecen en la parte inferior y las estrías, de tipo "espina de pez", que decoran la parte superior.

Gurrea utiliza, en el ático de este retablo, una decoración geometrizable que tiene cierto parecido con el retablo de las Claras de Fitero, obra de tipología aragonesa erigida en la primera mitad del siglo. Por contraste, su hijo, aunque mantiene en buena parte el estilo paterno, toma elementos procedentes del barroco aragonés y riojano. Francisco Gurrea llevará a efecto el retablo de la capilla del Espíritu Santo en la catedral tudelana, proyectado en 1659 por Sebastián de Sola y Calahorra. Entre 1671 y 1679, los dos artífices labraron el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Corella. En él, las grandes columnas torsas se adornan ya con tallos, los cuales pronto tendrán una gran aceptación en toda la región.

En esos años van surgiendo en tierras navarras otros maestros seglares que trabajan tanto para las órdenes religiosas, las cofradías y las parroquias como para los estamentos civiles. En Corella destaca Pedro de Aguirre, quien desde 1677 dirige las obras de la basílica de Nuestra Señora del Yugo, en Arguedas. Aunque comenzada en los primeros años de la centuria por el alavés Pedro de Arrese dentro de un estilo tardorrenaciente que aún mantiene bóvedas de tracería goticista, cuando Aguirre se encarga de las obras emplea los cánones estrictos del barroco. De este modo, en el crucero eleva una cúpula elíptica centrada por una clave con un ángel tallado en madera que acentúa su carácter efectista; las fajas del intradós de los arcos de medio punto están adornadas con una fina decoración de yesería aplanada, aunque de fuerte plasticidad. El carácter barroquizante se manifiesta también en el ágil entablamento que superpone a la antigua nave y en el coro, al que añade dos

tribunas laterales. Por su estrecha afinidad, tanto estructural como ornamental, con esta cabecera, la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza, en la cercana Valtierra, la asignamos a la producción arquitectónica de Pedro de Aguirre (†h. 1703). Este edificio terminado en 1778, muestra una pequeña pero equilibrada construcción en forma de cruz latina la cual consta de una nave de tres tramos, crucero y cabecera rectangular. Aquella está cubierta por bóvedas de medio cañón con lunetos, cuyas fajas se recubren con la característica decoración que Aguirre emplea en sus yeserías; esta ornamentación logra su "crescendo" en la hermosísima bóveda del presbiterio sustentada por arcos, cuyos intradoses vuelven a estar decorados por finos estucos formando roleos entrelazados. También el casquete semiesférico de la cúpula se exorna con escamas que recubren las acanaladuras, lo que da al conjunto un aire tardomudejarista comparable al de conjuntos coetáneos de Andalucía y Murcia. Los retablos de ambas iglesias, tanto en forma como en contenido, son muy semejantes; así, para las columnas salomónicas se utilizan trazas comunes, que deben de haber sido dadas por el propio Aguirre, mientras las pinturas presentan el característico tardotenebrismo propio del taller de los Berdusán.

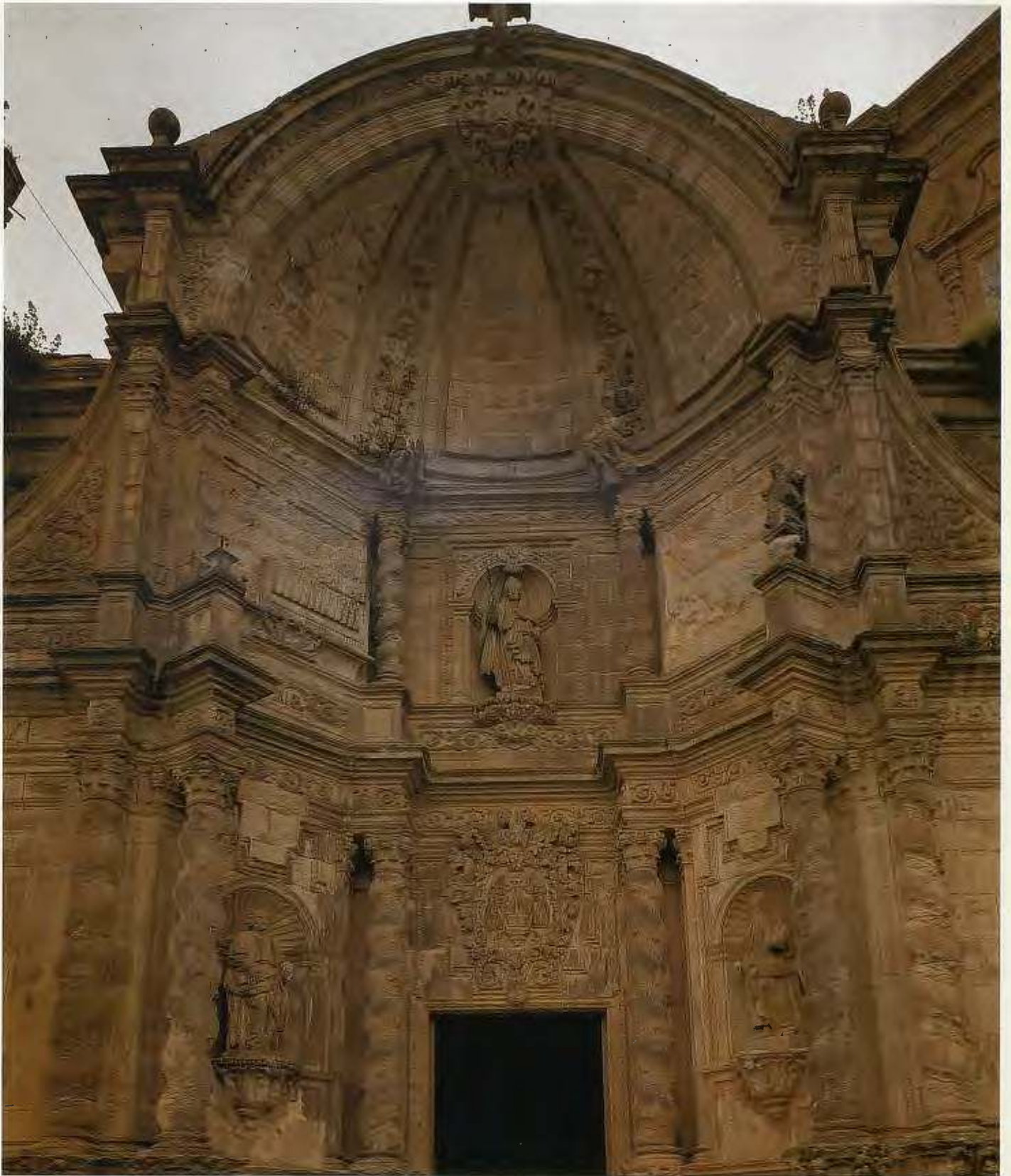
Los conocimientos de este maestro fueron empleados en Corella, cuando en 1696 se derrumbó la cúpula de Nuestra Señora de la Estrella, ya que se encarga de su reconstrucción, si bien es obligado a seguir las trazas dadas por Raón y Fray Aniseto de Ana. Allí también levanta el coro del convento de la Encarnación y remodela la ermita de la Virgen del Villar (h. 1696).

La decoración vegetal en torno a 1700. San Gregorio Ostiense

El Barroco se impone y triunfa en la segunda mitad del siglo, cuando evoluciona la economía después de los desastres de la guerra. Un aire alegre comienza a envolver de hojarasca las secas estructuras de antaño, y las nuevas obras arquitectónicas,

ya sea edificios o retablos, se construyen dentro de esta línea. De este modo, la citada iglesia del Rosario de Corella, iniciada en 1657, se plantea ya con un esquema totalizador en que la decoración de temas vegetales no es mera ornamentación, sino epitelio orgánicamente adherido al caparazón de la estructura arquitectónica del templo. Se conocen dos proyectos para esta monumental edificación, que no fueron materializados, debidos al carmelita fray Nicolás de Santa María y al trinitario fray Luis. El proyecto escogido fue el presentado por Alonso de Pamplona. Con la colaboración de Juan Raón y Juan Martín, llevará a cabo la erección del templo. Otros maestros terminarán la labor; de este modo, Juan de Aguirre dirige las obras de la cúpula y, entre 1681 y 1686, Juan Argos y Francisco Monge construirán el tramo de los pies con su correspondiente coro alto. En 1734, Juan Antonio de Marzal, siguiendo las trazas dadas por Juan Larrea, está reconstruyendo la iglesia, debido a su mal estado. Éste no altera demasiado las trazas originarias de Alonso de Pamplona, si bien la decoración es puesta al día; si la primitiva era compacta y carnosa, la definitiva es más vibrante y fina.

Una de las iglesias más bellas y significativas de este momento es la elevada sobre una antigua ermita en el despoblado del alto de Piñalba, lugar donde la tradición indica que cayó de una acémila el cuerpo de San Gregorio cuando era conducido desde Logroño, donde falleció, hasta Ostia, de cuya sede era cardenal. Desde entonces, la devoción a San Gregorio Ostiense fue creciendo, por lo que en las postrimerías del siglo XVII y en los comienzos de la centuria siguiente el templo es reestructurado totalmente, si bien aprovechando parte de los elementos arquitectónicos medievales. Fue reedificado siguiendo la tipología de cruz latina. Su nave de cuatro tramos se culmina con un amplio crucero trebolado, todo ello dentro de un barroquismo dinámico donde la decoración vegetal cobrará un gran desarrollo. Por desgracia, a fines del primer tercio del siglo XIX, se recubre la iglesia con pintu-





ras anodinas que amortiguan el apasionamiento del interior. Menos mal que las insignificantes cubiertas neoclásicas, añadidas entonces, sirvieron de estuche a las delicadas decoraciones de yesería labradas en la etapa barroca.

El exterior conserva toda su gracia dieciochesca. Ya hemos tratado de su ejecución al citar a fray José de San Juan de la Cruz. En la construcción de la iglesia, por lo menos desde 1694, Vicente de Frías interviene al lado de otros artifices, como el escultor vecino de Pamplona Juan Antonio de San Juan.

En 1612 debe de estar terminada la portada de San Gregorio; su estructura en forma de *niccione* depende de la vecina igle-

sia de Santa María de Viana. Esta portada, como ya hemos indicado, sirvió de modelo para numerosas de La Rioja, aunque también se utiliza en construcciones norteñas, como el templo de Santa María, de San Sebastián. La de San Gregorio está concebida como un retablo, y sus dos cuerpos muestran columnas salomónicas de origen berninesco. La fachada fue rematada con esferas tardorrenacentistas, lo que la emparenta no sólo con el arte escurialense tardío sino con el guipuzcoano del momento. Probablemente es debido a la intervención de canteros vascos; de este modo, Juan de Larrea, ya citado, dirige desde 1718 la construcción de la torre; sabemos con seguridad que por entonces

este cantero vizcaíno residía en Falces. En la segunda mitad del siglo XVIII quedaron completadas las obras internas del templo con las decoraciones del crucero y del camarín, siguiendo, como ya hemos indicado, las trazas de fray José de San Juan de la Cruz con la colaboración de José del Castillo, Miguel y Juan José Albeniz y el escultor Murga. En 1765, un maestro dorador vecindado en Los Arcos, Santiago Zuazo, policroma las yeserías. Por fin, en 1771, con gran pompa, son expuestas las reliquias.

La importancia del templo obliga a que las tres esculturas que sobresalen en el retablo mayor estén labradas en el obrador del más prestigioso escultor de la Cor-

te, el francés Robert Michel. El dorado fue realizado por Zuazo. Los retablos colaterales, dedicados a San Joaquín y a San Isidro Labrador, fueron también llevados a cabo por los mismos artífices. Estos muebles litúrgicos complementan y forman con el retablo mayor un todo homogéneo al que sólo faltan las desaparecidas rejas del presbiterio, efectuadas en 1777 por el cerrajero de Pamplona Miguel Barrera, de cuya labor aún quedan en este maravilloso monumento los bellos púlpitos. Lo único que sobra, como hemos apuntado, son las pinturas decimonónicas. En los centros urbanos del ámbito de la Ribera navarra, lo mismo que en los vecinos riojanos y aragoneses, la pujanza económica adquirida en la segunda mitad del siglo XVII y sobre todo a lo largo del siglo XVIII con la dinastía borbónica, se refleja en su arquitectura, hasta el punto que en ciudades como Corella y Tudela sus estructuras urbanísticas medievales son recubiertas por envolturas barrocas. Los principales edificios son remodelados o efectuados de nuevo. De este modo, la

catedral tudelana adorna sus sobrias estructuras medievales con exuberantes y atrevidas capillas; lo mismo sucede en Corella con la *Hallenkirche* de San Miguel, la cual se recubrió casi totalmente, externa e internamente, con novedosas decoraciones. Paralelamente a la renovación de este templo, se abre un nuevo ciclo arquitectónico y decorativo al sur de Navarra. Las tareas de remodelación de la iglesia de San Miguel comenzaron en 1695, llevándose a cabo la transformación de la fachada y torres. El interior, desgraciadamente, en 1948 fue revocado con una decoración pictórica convencional y mediocre que ha recubierto las interesantes pinturas murales del barroco, como los evangelistas que en 1713 pintara al fresco el aragonés Francisco del Plano. Por suerte, se conserva su estructura elíptica de gran movilidad, donde, alrededor de la cornisa, San Miguel y su cohorte de arcángeles armados vencen a Lucifer y, sus esbirros; si bien los repintes amortiguan el alucinante aparato barroco, todavía este conjunto destaca en las artes decorativas navarras.

La fachada de San Miguel de Corella fue alzada entre 1712 y 1721, siguiendo, al parecer, las trazas dadas por el importante arquitecto Juan Antonio Jiménez y Romano. Las torres fueron desmochadas y rehechas a fines del siglo XIX, perdiendo su belleza prístina. Por suerte, no ha sido alterada una de las más bellas producciones de Jiménez y Romano: la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca. Es una de las obras maestras de la arquitectura navarra, debida a la conjunción de una sobria organización con la agilidad de las estructuras. En el exterior del edificio, éstas cobran formas octogonales que le dan una elegancia exótica. El interior es complejo y vibrante. Esta construcción la lleva a cabo Jiménez sobre otra preexistente, del siglo XVI, que es totalmente absorbida en la nueva fábrica. Para el nuevo templo adopta la planta de cruz latina y mantiene la amplitud y la altura de la iglesia renacentista. La nave es cubierta por bóvedas de medio cañon grácilmente recubiertas de gallones. La decoración reposa sobre pilares cajeados y con capiteles corintios.





En diversas zonas de la iglesia surge una exquisita decoración vegetal que recuerda las efectuadas por los artífices tudelanos hermanos del Río. La torre fue levantada entre 1692 y 1700; su rigor constructivo se impone al decorativismo, característica de las obras de Santiago Raón, su constructor.

En Estella, en los comienzos del siglo XVIII, destaca la construcción de la cúpula y el revestimiento interior de la capilla de San Andrés, de San Pedro de la Rúa. Serán el arquitecto Miguel de Iturmendi y el estucador Vicente López de Frías los artífices que llevarán a efecto una de las más exaltadas decoraciones de este momento en Navarra. Los elementos parten del Renacimiento; de este modo, todavía perduran, aunque barroquizados, los grutescos y las decoraciones de candelabros. Desafortunadamente, en 1965 fue dorada y policromada de nuevo esta capilla, perdiendo en parte su carácter. La capilla de San Andrés culmina con una prodigiosa reja, obra del maestro herrero de Elgóibar Antonio de Elorza; fue labrada en 1706 y se

puede considerar, junto con otras suyas, tal la de la catedral de Segovia, como una de las más elegantes de su momento.

La simplificación del norte de Navarra: San Lorenzo de Pamplona

Por el contrario, las formas simplificadas son características del barroco norteño y tienen un ejemplo notorio en la capilla de San Fermín, en San Lorenzo de Pamplona. Fue edificada entre los años 1696 y 1717, siguiendo las trazas dadas por Santiago Raón, Martín de Zaldúa y fray Juan de Alegría. El ayuntamiento fue su principal patrono, aunque se hicieron cuestaciones en las que participaron navarros de todas las capas sociales. Algunos donativos llegaron desde la Corte, y en algún caso navarros residentes en América enviaron mandas. Estos donativos no solamente fueron monetarios, sino que abundó la entrega de joyas. En algún caso, ciertos próceres contribuyen con el suministro directo de mano de obra.

Este recinto, dedicado a ubicar la imagen del copatrono de Navarra junto a San Francisco Javier, está efectuado con una elegancia y sencillez poco usual en estos momentos en el barroco hispánico. Está encuadrado en una especie de lonja con arcadas, entre pilares de orden dórico toscano sobre el que cabalga, debajo de un alero, un friso con metopas, triglifos y gotas muy simplificadas. En las metopas están inscritos círculos concéntricos en relieve. Toda la parte inferior está efectuada en piedra, y la lonja ha sido hoy día protegida por unas simples rejas. El segundo piso, en cambio, está edificado usando ladrillo rojo en los paramentos y más claro en los pilares adosados. La estructura de lo que es en verdad la capilla está recubierta por ladrillo de tono tostado. Una elegante decoración en cerámica presenta los escudos de la ciudad de Pamplona, los cuales se destacan sobre cuadrángulos. Estas armas heráldicas vuelven a surgir en los frontones que grácilmente coronan los cuatro tramos de la cruz griega en la que está ubicada la capilla. Pues la construc-

ción interna es un cuadrado en cuya planta se inscribe este tipo de cruz. El arquitecto neoclásico Santos Ángel de Ochandátegui, colaborador de don Ventura Rodríguez en la fachada de la catedral, entre 1800 y 1806 lleva a cabo una reforma del interior, por la que se suprimen los adornos barroquizantes en busca de la simplicidad a la moda; por ello, el recinto interno nos muestra un aire neoclásico no muy distante de la simplicidad exterior. Aunque ha de tenerse en consideración que el cimborrio y sobre todo la linterna fueron modificados después de los bombardeos que, en 1823, sufriera la iglesia, debido al sitio que los Cien Mil Hijos de San Luis, bajo la dirección de Lauriston, impusieron a la liberal Pamplona. Es esta capilla uno de los ejemplos más característicos donde, en el exterior, se funden elementos de estirpe ribereña, como el ladrillo, con otros de origen montaños, tal la piedra. Todavía en ella están presentes las formas de la arquitectura carmelitana y sobre todo la impronta de Mora, pues hay que tener en consideración, que casi enfrente de esta construcción se alza un monasterio en el que se han usado trazas dadas por el genial arquitecto madrileño.

Plazas

Excelentes ejemplos del urbanismo del sur de Navarra son las plazas mayores de Tudela y de Viana. La primera en sus orígenes tuvo carácter de paso y de mercado, más tarde se cierra para convertirla en plaza de toros, después es llamada "Nueva", por último, tras cambiar varias veces de nombre, se la denomina Plaza de los Fueros. Actualmente, una excesiva y desafortunada remodelación ha menguado su rancio carácter. Es en el siglo XVII cuando el Ayuntamiento decide disponer de un amplio lugar donde se celebraran fiestas y corridas; de este modo, entre 1689 y 1691 se cubre un buen trecho del cauce del río Queiles y se derriban o remodelan antiguas construcciones, como la antigua fachada de la iglesia del Hospital, construyéndose nuevas edificaciones, lo que dio



al recinto un sentido unitario. La zona baja presentaba pórticos corridos y arquitrabados, mientras que las plantas segunda y tercera contaban con amplios balcones corridos destinados a la contemplación de los festejos, como aún puede observarse en antiguas fotografías. Una serie de arcos daba entrada a lo que fue una hermosísima plaza barroca. En el centro sobresalía la Casa del Reloj, con amplio alero; un primer cuerpo pétreo aún sirve de basamento a las otras plantas; en la principal resaltan dos vistosos escudos, y en la tercera, una arquería. Culmina la edificación un gran reloj, que le da el apelativo. Por desgracia fue revocada a fines del siglo XIX. Más tarde, la totalidad de la plaza será «adornada» con los escudos de las distintas merindades navarras, a la vez que se destruyen algunos arcos y se reforman los balconajes, lo que le ha quitado en gran parte su encanto primigenio. Por suerte, un gracioso templete para la música construido en hierro con aires modernistas, en torno a 1900, centra hoy el recinto.

En Viana, su plaza mayor no sólo polarizó la vida social y comercial sino que fue concebida como un reto a la cercana Rioja. Su utilización, lo mismo que en Tudela y otras ciudades navarras, como plaza de toros, hizo que se le denominara «plaza del Coso». Si hoy presenta un aspecto abandonado, este bello conjunto aún conserva su rancio abolengo. En uno de sus lados, el Balcón de Toros del Ayuntamiento destaca por sus cuerpos de arquerías labradas sobriamente; las obras se iniciaron en 1658, bajo la dirección del arquitecto de Logroño, vecino también de Lodosa, Juan de Raón. Se ha comparado este edificio con obras francesas ya que se piensa que Juan y su hermano Santiago pudieran ser parientes del Juan Raón y su hijo que trabajaron como escultores a las órdenes de Mansart en los palacios de Versalles y las Tullerías. Lo que está claro es el origen galo del autor del Balcón de Toros, pues es natural de la villa de Mazzei, en la región de Lorena. En la zona sur de la plaza, si bien ha sido alterada, aún se conservan antiguos edificios; des-

tacaba el Balcón del Clero, construido en 1688 por José González de Saseta y Bernardo Munilla, maestros de obras colaboradores de Raón; por suerte aún queda el Palacio de Unda y Garibay, monumental edificio construido en la segunda mitad del siglo, dentro del plan de urbanización dado por Raón; forma un gran bloque de tres fachadas en el que aparecen dos cuerpos, el inferior de sillares y los dos restantes de ladrillo; el último lo constituye una galería con arquerías. El conjunto urbano de Viana es de origen medieval. De este modo, la Calle Mayor tiene un carácter de rúa, por lo que culmina en una plaza llamada en la actualidad «de los Fueros»; deteriorada la del Coso, ésta es hoy la más noble de la ciudad: frente a la iglesia de Santa María se alzó allí en 1684 el elegante Ayuntamiento, una de las obras más importantes de Juan de Raón. Éste concibió un edificio solemne que le daba un carácter eminentemente público, tal como se observa en el proyecto (Archivo General de Navarra). El esquema era semejante al del Balcón de Toros. La intervención de González Saseta y Munilla alteró un tanto su sentido prístino, y más aún las modificaciones efectuadas por Javier Coll en 1767. Sin embargo, su fachada de piedra sillar con soportales y el balconaje con pilastres toscanas lo convierten en el edificio más monumental de la arquitectura del barroco en la región. Un toque exuberante le da el escudo que remata la cornisa.

El siglo XVIII

Es al terminar la Guerra de Sucesión, en 1713, cuando el desarrollo del barroquismo navarro cobra su plenitud. En este mismo año, siguiendo las trazas dadas por Juan de Lezcano y Juan de Arteaga, se inicia la edificación, casi al unísono, de las monumentales capillas de Santa Ana y del Espíritu Santo, en el interior de la catedral de Tudela. Concepción García Gainza ha indicado certeramente la evidente relación que tiene la capilla de Santa Ana con los sagrarios andaluces del momento, y sobre

todo, con la iglesia de San Mateo de Lucena. El origen de este esquema es ya antiguo, pues surge de las ideas de Bramante para San Pedro del Vaticano, siendo reelaborado por Rafael en la capilla Chigi, en Santa Maria del Popolo (1515). También en Italia, sobre todo en iglesias del sur, tiene un desarrollo semejante este esquema constructivo. Ahora bien, en pocas ocasiones se ha dramatizado de un modo tan imaginativo en la arquitectura como en esta capilla tudelana. Con un ritmo endiabrado y paroxístico se eleva su irregular planta octogonal, la cual, por sus condicionantes, predispone a la creación de un escenario barroco. La exuberante decoración de mármoles y estucos acentúa el movimiento, dinamizándolo hasta el delirio. Sobre un severo zócalo de mármol, de un gris casi negro, se desarrolla un programa donde lo iconográfico queda inmerso en la profusa decoración. La genealogía de Santa Ana y de María, además de las figuras de los padres de la Iglesia, quedan más que envueltas, metamorfoseadas; ángeles y querubines son absorbidos por la profusa decoración floral, que, aunada a colgaduras ficticias, convierte este recinto en una obra paradigmática de su momento. Contrasta su simple exterior de ladrillo, solamente decorado por un amplio y elegante ventanal que hace las funciones de transparente, pues comunica con el retablo a través del camarín iluminando especialmente la escultura principal.

Por el contrario, la estructura de la vecina capilla del Santo Espíritu (1737) es anodina, pues se limita a seguir de un modo convencional la tipología creada por Mora y consolidada en la madrileña capilla de San Isidro. Es la decoración envolvente la que da carácter a este recinto sacro, dentro del estilo dominante en el momento. Con un sentido pictórico se valorizan los planos, creando un ambiente espacial, más que real, psicológico. Lo imaginativo destaca sobre el tecnicismo. De este modo, las medianas esculturas cobran un sentido decorativista e ideológico paralelo al de la capilla de Santa Ana.

Conjunto señero del barroco navarro es el de la parroquia de Santa María de Los



Arcos. En ella, los elementos constructivos asumen una profunda decoración ejemplificadora, pues muestra los diversos estadios del estilo a lo largo del siglo XVII, a pesar de estar comenzada su edificación en 1699. Es de tener en consideración que su construcción fue muy rápida, pues en 1703 estaban prácticamente finalizadas sus estructuras. Estas se atienen en gran medida a las formulaciones que Vignola impuso a una buena parte de los edificios católicos del siglo XVII, sobre todo los relacionados con la Compañía de Jesús.

Presenta esta iglesia planta de cruz latina con cúpula en el crucero. Su arquitecto, en cierto modo, es Juan Antonio de San Juan, pues fue erigida bajo su supervisión;

él era el encargado de la ejecución de las obras del obispado de Pamplona, por lo que escogió a los artífices que consideró más adecuados para llevar a cabo este proyecto. De este modo, yeseros de Calahorra, hacia 1704, cubrirán el interior con elementos barroquizantes, y de esta suerte modelan con dinámicos gallones la cúpula, las pechinas, los arquivoltas y los arcos torales, en contraste con las superficies descubiertas de la iglesia, las cuales en parte fueron cubiertas con pinturas murales de mediana calidad. Ahora bien, el decorador Juan Bravo cumplió su finalidad: dar vigor y vibración al interior de la iglesia. Estas decoraciones murales riman con la de los temas vegetales estilizados o fi-

gurativos de los lunetos y se complementan con los ricos retablos y púlpitos.

Uno de los templos que se libran de la planificación homogeneizada por la rai-gambre tardomanierista del barroco navarro es la iglesia de la Enseñanza, erigida por la Compañía de María en Tudela. Partiendo de una cabecera de planta octogonal, se agregan tramos, en el último de los cuales se dispone un coro alto frente al altar; rodeando a éste, en el presbiterio, se distribuyen en dos pisos sendas elegantes tribunas, en forma de balcones, entre columnas adosadas, lo que le da una peculiar característica. Ésta es especialmente acentuada al intercalar entre los capiteles y el entablamento esculturas con represen-



taciones de los Padres de la Iglesia y los Evangelistas (piedras sillares de la doctrina eclesiástica a la que estas monjas estaban dedicadas) en forma de telamones, recordando a los de Arco de Jamete o las obras de su círculo, como las cariátides de la capilla de los Muñoz de la catedral de Cuenca; si bien también están próximos a los proyectados por Andrés de Vandelvira en la sacristía del Salvador, de Ubeda. La disposición general proviene de otras iglesias de la orden, pues en sus *reglas* (1638) se recomienda el uso de la planta de forma rectangular o cuadrada y la erección de múltiples tribunas para separar religiosas, novicias y alumnas. Ahora bien, como se ha indicado, está presente la impronta de los proyectos del arquitecto Carlo Fontana para la basílica de Loyola. Las labores escultóricas que adornan el interior, tanto figurativas como ornamentales, son de estuco labrado y policromado. Los elegantes retablos están ya próximos a la estética del rococó. Desgraciadamente, su prístina elegancia hoy ha sido adulterada al ser sustituidas sus esculturas primigenias por horripilantes "santos de Olot". Ya anteriormente se habían efectuado reformas, especialmente en la cúpula, por lo cual presenta hoy una simplicidad ornamental, cuando en realidad debía de ser tan compleja como el conjunto. El delicioso camarín es también de planta central cubierto por una minúscula cúpula. La sacristía muestra una elegante decoración de estuco limpio. Terminadas las obras en 1742, servirán de prototipo para otras iglesias de la Compañía de María. De este modo, en las de Zaragoza (1744), Santiago de Compostela (1749) y Vergara (1799) se utilizan elementos dependientes del templo tudelano.

La simplicidad arquitectónica del barroco del norte de Navarra

Mientras en el sur, en la Ribera, se desarrolla una tipología arquitectónica plena de exuberancia, por contraste, en el país vasconavarro predomina la sobriedad. Ello es debido, en gran parte, a los mate-

riales usados. En la zona sureña, el ladrillo; en el norte, la piedra. También la idiosincrasia de los habitantes influye, como tantas veces, en el desarrollo artístico.

Un excelente ejemplo, donde predominan estas características, es el convento de las clarisas de Arizcun, enclavado en una de las más apacibles y bellas plazas navarras. Se retrotrae su fachada en el conjunto urbanístico, dentro de una modalidad muy difundida en la Península Ibérica y en Hispanoamérica, gracias a la cual adquieren estos rincones un carácter recoleto. Una cancela de hierro, con pilastras rematadas con esferas, no sólo protege la fachada sino que le sirve de pantalla óptica, valorizando visualmente el hermoso monumento. Fue fundado este convento de clarisas en 1731, bajo los auspicios de Juan Bautista Iturralde, conde de Murillo el Cuende; enriquecido —gracias a la protección del valido Patiño, que le nombró ministro de Hacienda de Felipe V—, se nos muestra como un espléndido mecenas en Navarra, y así promueve fundaciones como el seminario de San Juan Bautista, en el Baztán. Desde Madrid envía las trazas para el convento de Arizcun, llevadas a cabo por el prestigioso maestro Francisco de Mauso. Ahora bien, las ideas cortesanas son traducidas al lenguaje usual de los canteros vasconavarros. Su fachada por ello es muy baztanesca, ya que está labrada por canteros nativos, los cuales dan un aspecto más bronco a los elegantes proyectos presentados por el arquitecto real. Frontones, pilastras, baquetones, roleos toman un carácter muy distinto al del proyecto; lo que primigeniamente era dinámico, se convierte en estático, casi hierático. Es de notar que los canteros respetaron el carácter de la plaza, con lo que esta fachada se integra en un conjunto homogéneo.

Será la arquitectura civil la que en el siglo XVII y sobre todo en el siglo XVIII cobre en el país vasconavarro un desarrollo paralelo al que tiene en Guipúzcoa. Aunque carente esta zona, por lo general, de los hermosos ayuntamientos del país vecino, no faltan bellos y elegantes palacios o casas nobles labrados en cantería. De este

modo, entre las nobles mansiones de Elizondo, en el Baztán, destaca la Arizcunenea, construida en el siglo XVIII gracias a Miguel de Arizcun, figura influyente que en la corte se encontraba bajo la protección del citado baztanés Iturralde. Esta casa-palacio estaba ya elevada en 1728, aunque existe la probabilidad de que en 1741 se efectuaran ciertas reformas cuando, poco antes de su fallecimiento, se colocó el escudo nobiliario que obtuvo con el marquesado de Iturbieta.

En esos momentos la sobria mansión baztanesa del enriquecido asentista se ennoblesce al gusto dieciochesco; esferas, baquetones y roleos adornan la doble fachada; todos estos elementos tienen semejanza con los usados en el convento de Arizcun, levantado por su amigo y poderoso protector. Indiscutiblemente, si no han intervenido algunos de los mismos canteros, esta modificación es obra de un mismo taller. Lo más elegante del conjunto es el frontón mixtilíneo, coronado por esferas que agilizan la edificación; ello hace pensar que por lo menos han participado dos maestros en esta remodelación, pues los baquetones que circundan los ventanales de la fachada son más asperos que el frontón, aunque dentro de la misma línea barroquista.

En Pamplona, el palacio conocido como del conde de Ezpeleta, aunque mandado construir por la viuda de Agustín de Echeverz, prócer navarro que durante el reinado de Carlos II amasó una gran fortuna en Nueva España, es una de las obras más importantes de la arquitectura civil del norte del Reino. La viuda, al heredar bienes y título, se casa en 1704 con el noble aragonés José de Azlor. Presto encargan la erección de un palacio, en la calle Mayor, al maestro cantero Pedro de Arriarán. Pilar Foz ha documentado su construcción, probando cómo el famoso herrero Antonio Elorza, ya citado, se encarga de llevar a cabo las molduras y tallas de la fachada. En ella se colocan guerreros y sirenas encuadrando el escudo familiar. En las pilastras, sendos estípites circundados por guirnaldas culminan en cabezas al modo de *herma*. Cuando los marqueses



214. Fachada del palacio del marqués de Zabalegui. Murazábal



215. Exterior del palacio de Azpilicueta. Berosain



de San Miguel de Aguayo retornan a sus tierras americanas en 1711, su mansión debía de estar acabada, aunque no llegarían a habitarla. Desde México autorizan su venta al conde de Ezpeleta, por lo que lleva su nombre. Es de indicar que mientras la fachada tiene un primer cuerpo revestido de piedra labrada, el segundo es de ladrillo. La sillería toma forma almohadillada, siguiendo la tradición impuesta a finales del siglo XVI. La portada da paso a un amplio vestíbulo del que parte una doble escalera de tipología imperial.

La arquitectura civil en el sur de Navarra

Por el contrario de lo que ocurre en el norte, la arquitectura civil de la Ribera cobra una movilidad casi paralela a la de los edificios religiosos. En sus fachadas predominan el ladrillo, heredado directamente de las mansiones del Renacimiento de la zona, e indirectamente del mudejarismo medieval. Mientras, en la zona media, en general se combinan ambos elementos: de este modo se inician las fachadas con un primer cuerpo pétreo, que le da carácter de basamento y sustentante del resto, donde por lo común se enmarca el ladrillo con cantería. También la madera, como en Aragón, se utiliza tanto en la Ribera cuanto en la zona media de Navarra; con este material se enriquecen las simples mansiones, dándoles carácter palaciego. El nogal y el roble sirven para labrar puertas, balcones y especialmente aleros. Éstos cobran una riqueza inusitada en el barroco, desde el Baztán a Tudela, convirtiéndose en preciadas coronas tanto de robustos como de delicados edificios. Uno de los más característicos palacetes de la zona media de Navarra es el llamado palacio de los Colomos, que destaca en el conjunto urbano de raigambre medieval de Miranda del Arga. Por desgracia, la ciudad ha perdido los muros de su recinto, que acentuaban su carácter y ennoblecían la villa. Ahora bien, en el siglo XVII se efectuaron buenas construcciones civiles labradas en piedra, siendo culminadas, al

216. *Bóvedas de la caja de la escalera del antiguo palacio del marqués de Huarte. Tudela*

finalizar la centuria, con la edificación del palacio de los Colomos o Casa de las Torres. Es esta mansión una de las más bellas de Navarra; fue promovida y dirigida su edificación por el alcalde de la ciudad, el caballero de Santiago Juan Vizcaíno. Dos sólidos torreones encuadran la fachada, en la que destacan, como ocurre en edificios levantinos, aparatosas columnas salomónicas emparejadas, que hacen resaltar el amplio escudo familiar en cuya base un navío se desliza con sus velas henchidas por un invisible viento, como alegoría al comercio ultramarino que hizo posible la edificación del palacio. Comenzadas las obras en 1695 bajo la dirección técnica del maestro cantero Braulio Zabala, fueron continuadas por los hermanos Larrea Goñi en 1737, a la muerte del primer propietario.

En Tudela, el antiguo palacio del marqués de Huarte, convertido en Juzgado y hoy en Casa de la Cultura, es aparentemente en su exterior una anodina construcción del siglo XVIII, debido a las viejas reformas que paulatinamente, sin previa organización, se habían realizado. Sin embargo, en su interior se halla la más bella doble escalera de tipo imperial que Navarra conserva del momento barroco. Su traza es muy complicada, pues está pensada para lograr un sentido ilusorio en el espectador según la contemple desde sus distintos niveles, consiguiendo efectos de connotaciones escenográficas. La caja, cubierta por ocho bóvedas de arista, centradas por un cupulín, recientemente ha sido restaurada con sumo cuidado. Lo más importante, de todos modos, son los ángeles volatineros que cuelgan de los vértices de las aristas acentuando la movilidad del conjunto y aportando una gran originalidad, pues esta solución es muy rara en la arquitectura civil de Occidente. Interesante en la fachada del Ayuntamiento de Pamplona.

Arquitectura militar

Ignacio Sala (1686-1754) es el más original y principal arquitecto militar que interviene en la renovación de las murallas

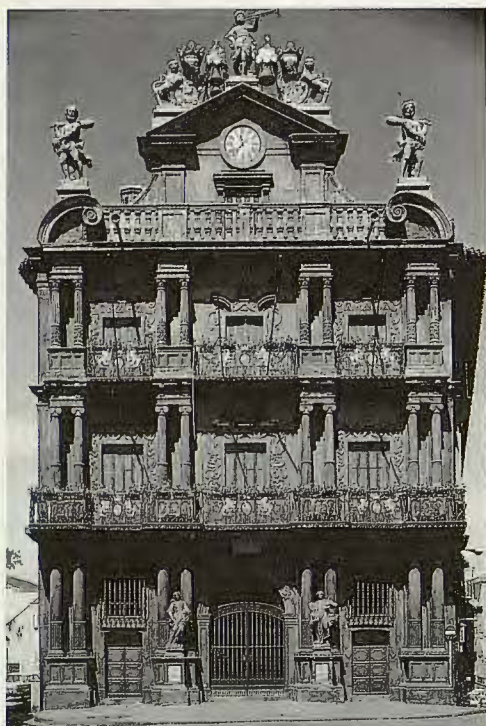


de Pamplona en la primera mitad del siglo XVIII. Hacia 1721 dirige las obras de la impresionante y adusta ciudadela, probablemente el más bello y racional ejemplo de la arquitectura militar del momento en la Península Ibérica. Aunque Sala se adapta a las normas impuestas por Vauban, la perfección de los paramentos poligonales y su poca altura contrastan con los antiguos tramos que aún bordean la zona del paseo de la Media Luna, si bien sufrieron modificaciones y ampliaciones por entonces. Es de hacer notar que Sala comienza uno de los edificios más hermosos del siglo XVIII sevillano: la Real Fábrica de Artillería. Los proyectos que en 1734 trazara junto a Verbom resultan insuficientes para el edificio, lo que obligará que la obra definitiva se lleve a efecto bajo la supervisión de Juan Manuel de Porres.

Los estudios de Aurora Rabanal han dado nuevas luces sobre las importantes fábricas de municiones de Eugui y Orbaiceta. Ya en la época de Carlos III, el Noble Eugui tenía fama por su producción de armaduras. En 1536, esta ferretería pasó a

la Corona, destinándose a la producción de municiones, aunque no fue productiva, pues las balas importadas resultaban más baratas. De este modo, en los comienzos del siglo XVIII, a pesar de que artífices milaneses intentaron reactivarla, obligóse a su traslado a Tolosa. En 1766 se preparan informes para reinstalar en el lugar una nueva Real Fábrica, en la construcción de la cual intervienen el conde de Rostaing, el capitán Francisco J. de Clairac y el teniente de artillería Domingo Esquiaqui. Si los edificios son muy sencillos, tienen un gran interés histórico y testimonial, por lo que deben ser liberadas de la maleza que los aprisiona y destruye, consolidando sus nobles ruinas.

Más interesante estructuralmente es la fábrica de municiones de hierro de Orbaiceta, lugar también de tradición siderúrgica. En 1785, el conde de Lacy, inspector general de Artillería, nombra al teniente Santos de Antía para la dirección de esta fábrica. Junto con el teniente Ignacio Muñoz, se encarga de la dirección de las obras, demostrando ambos el conocimien-



to de la arquitectura que los ingenieros militares tan racionalmente practicaban en la Península, pues está organizado el complejo industrial de un modo esquemático, siguiendo las pautas usuales en el momento en Europa. De esta manera, la racionalidad no está aquí reñida con la serena y sencilla belleza, como patentizan los nobles arcos sobre el río Legarza, adjuntos a los hornos de fundición. Estos mismos son tan sólidos como elegantes en sus proporciones.

El retablo dieciochesco

Sin llegar al esplendor que en el siglo XVI, sobre todo en sus últimos años, tuvo el retablo en Navarra, en el XVIII, el mueble litúrgico por antonomasia llegará a tener un amplio desarrollo, sobre todo dentro de la llamada línea churrigueresca. No por ello dejan de existir ejemplos dentro del rococó; este modo llega de Francia especialmente a través de estampas. Casi nunca aparece puro, sino que sus elementos, como la rocalla y la tarja, se funden con el barroco de origen hispánico.

La corriente dieciochesca penetra en el sur de Navarra gracias al eximio entallador y *architetto* de retablos Diego de Camporredondo. Desde la sede episcopal vecina impondrá su gusto no sólo en tierras riojanas sino en las fronterizas. Muy joven, entre 1718 y 1722, interviene en las labores del aparatoso retablo que cubre totalmente el presbiterio de San Miguel de Corella; en esta ocasión trabaja a las órdenes del escultor Juan Antonio Gutiérrez. Esta obra anticipa ya el rococó. Gutiérrez demuestra su asombrosa capacidad de imaginero en la talla de Santa Mónica, más que en el convencional San Miguel, si bien éste no esté exento de logros artísticos, de tal modo que la santa se halla a la altura de las mejores esculturas centroeuropeas del momento, tanto por su calidad técnica como por su expresividad.

En la parroquia de Cintruénigo, Camporredondo diseña el retablo dedicado antaño a la Virgen de la Paz. Absurdamente, su imagen ha sido sustituida por un me-



diocre Sagrado Corazón. Para Mendi-gorría, en 1756 contrata los retablos de San Francisco Javier y de San José, conservados aún en la parroquia, además del perdido retablo mayor de la iglesia de Santa María. Hacia 1764, siguiendo sus trazas, sus colaboradores calagurritanos Joaquín de Villanueva y Martín de Aramburu llevan a cabo para la iglesia de San Miguel de Corella el dedicado a Santiago; su ejecución se efectúa en 1765. Dos años después, para hacer juego con éste, labran los hermanos González de Villahermosa, entalladores de Cervera del río Pisuega, uno dedicado a San Pedro donde se emplea profusamente la rocalla, siguiendo también las trazas del maestro de Calahorra. Son de citar las obras monumentales ideadas por Camporredondo en el retablo, un tanto clasicista, de San Miguel de Lodosa; por su barroquismo mitigado debe de ser algo anterior a los últimos citados. Aún le supera el majestuoso que preside la sobria cabecera contrarreformista de Nuestra Señora de la Asunción de Lerín. Aquí, por el contrario, triunfa ya el rococó en toda su plenitud, aunque se funda con elementos locales. De este modo, el esquema proviene de San Miguel de Corella, mas las formas y la decoración se han simplificado y esquematizado, mientras la estructura cobra aún mayor dinamismo que en San Miguel. Ello se logra cerrando casi dos tercios de círculo la cornisa superior. Este alargamiento lo convierte en uno de los más atrevidos retablos europeos del momento. Años más tarde, en 1762, se contrata su dorado.

Diego de Camporredondo probablemente ultima su labor navarra llevando a cabo la dirección y ejecución de las alas laterales que complementan el majestuoso retablo mayor de la iglesia parroquial de Peralta; con ello, la sobriedad en buena parte clasicista del cuerpo central, obra del destacado escultor zaragozano José Ramírez (1766-1771), es sabia y elegantemente enmarcada y puesta al gusto ribereño, más apasionado y espectacular que el usado habitualmente por el artista aragonés. Otro de los retablistas que en el sur de Navarra adquiere gran preponderancia es





el estellés Juan Ángel de Nagusia. Su labor es muy prolífera en todo el primer tercio del siglo XVIII. Documentalmente, sabemos que en 1507 contrata el retablo de San Juan de Echalar, para cuya iglesia tres años más tarde hará otras obras. En 1713, siguiendo las trazas dadas por el maestro de Viana Juan Bautista de Suso, ejecuta un retablo colateral para la ermita de la Virgen de la Cuesta de Mués; aunque de pequeño tamaño, éste es compensado por su efectismo. Después de 1714 colabora Nagusia con el arquitecto Francisco de Ibarra, llevando a cabo las sutiles decoraciones vegetales del basamento pétreo que sostiene el retablo mayor de la parroquia de Sesma. Cuatro años después, en Guezalaz, eleva el de la Inmaculada, en el cual las columnas salomónicas y la decoración vegetal, donde predominan las volutas, muestran las características de su modo artístico.

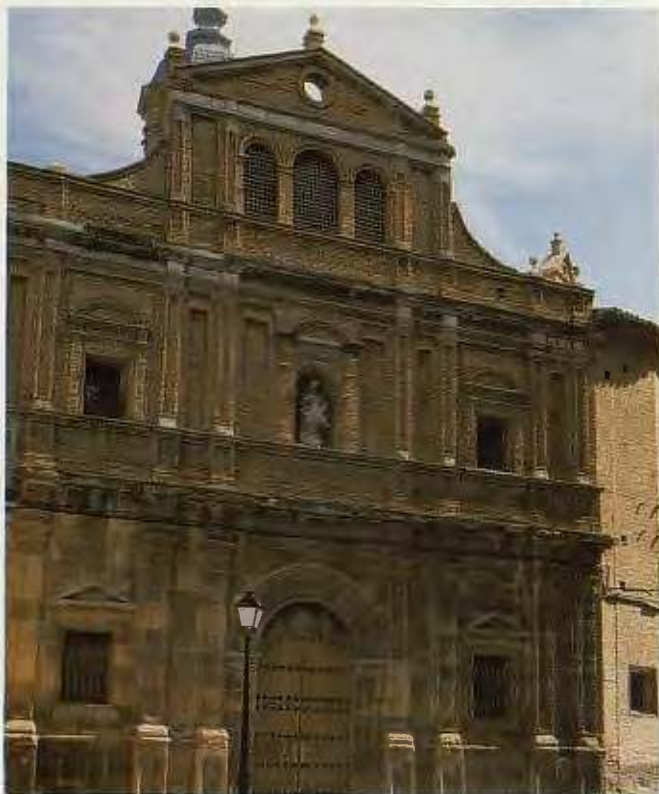
Mientras tanto lleva a efecto otros tipos de labores decorativas bajo la dirección de otros maestros; de esta manera, en 1715, labra los púlpitos de San Pedro de Mendigorriá, que había diseñado el dorador Matías Martínez de Ollora, vecino de Santo Domingo de la Calzada, quien en 1734 había dorado el retablo de San Sebastián, en San Miguel de Lodosa. Su prestigio hace que se le encargue la ejecución de los retablos del Rosario y del lado del Evangelio (1718-1721) de San Gregorio Ostiense, en Los Arcos; se repiten sus esquemas en la basílica de Mendigaña, en Azcona (valle de Yerri), cuya labor escultórica se debe a Manuel Adán y Lucas de Mena. En 1724 cobra, junto con Antonio Jiménez, por las labores efectuadas en yeserías de la bóveda de San Gregorio Ostiense. También son suyos los retablos colaterales de la parroquia de Santa María de Los Arcos, dedicados a San Francisco Javier, San Juan Bautista y la Virgen del Rosario, labor que culmina en 1721. Para esta iglesia, en 1736 labra el monumental sagrario expositor del retablo mayor. Indiscutiblemente, las labores llevadas a cabo por Nagusia en Los Arcos están dentro de las más altas cimas de la decoración barroca navarra. Su estilo llega a lo delirante, de tal

modo que en ocasiones puede producir cierto agobio, en el espectador no habituado a las profusiones del último barroco. Como indica García Gainza, el tratamiento de la hojarasca es preciso y jugoso, sólo comparable al efectuado por los hermanos José y Antonio del Río de Tudela. Un año después, su prestigio hace que se le encarguen los retablos de Santa Catalina de Arróniz; en ellos introduce un segundo basamento, lo que les da un sentido de alargamiento y esbeltez. Entre otras labores que allí lleva a cabo es de señalar uno de los más bellos órganos del norte de España; su caja es contratada por Nagusia en 1734, siguiendo las trazas de José de Lesaca. En este órgano, la decoración tiene cierto carácter berninésco, como demuestran los ángeles que tañen instrumentos musicales.

Como hemos indicado, los hermanos José y Antonio del Río llevan a cabo en Tudela una labor, si no demasiado extensa, sí de gran calidad. Su técnica es extremadamente cuidadosa, casi pudiéramos decir preciosista y, en sus labores decorativas, lo imaginativo alcanza un nivel muy elevado dentro de la retablistica del norte de España. En 1749 contratan el majestuoso retablo de la parroquia de San José de Tudela, cuyo movido trazado, sin llegar a la profusión de la escuela de Estella, se funde con la decoración. Indicaremos que las molduras presentan hojuelas ejecutadas con gran primor. En cierta manera, formalmente preludian a la rocalla y a la tarja; con seguridad inspirándose en libros de decoraciones o en grabados sueltos llegados de Francia, puesto que en los finos esgrafiados ocupantes de las zonas despejadas del retablo, se copian casi literalmente. En las bases de las elegantes columnas salomónicas, se introducen deliciosos amorcillos que superan la tónica mediocre de la imaginería del momento. Una vez más, en Navarra y en ese momento lo decorativo se superpone a la plástica.

En la misma iglesia, los retablos de los brazos del crucero, dedicados a las Vírgenes de la Misericordia y Montserrat, deben de adjudicarse al taller de estos artistas. Otros tres muebles litúrgicos que





adornan el presbiterio y los laterales de la iglesia de la Enseñanza en Tudela están muy relacionados con su producción. Como ya hemos indicado, forman con el conjunto arquitectónico una unidad integral, por lo que podían haberlos realizado los hermanos Del Río bajo la dirección del arquitecto del edificio. De todas maneras, la elegancia de ambos escultores, con su peculiar idiosincrasia, está aquí presente.

Entre otros autores que trabajan en la zona podemos nombrar al entallador y escultor Lucas de Mena, quien crea el magnífico retablo que preside la parroquia de Luquín. Son suyos, por lo menos en una buena parte, los laterales de esta iglesia; tales labores se llevan a cabo entre 1704 y 1712. Mientras tanto, en 1709 traza en dedicado a Santo Tomás, en San Juan de Estella, en cuya ejecución interviene.

También debe de ser de su mano, por lo menos en su traza, el retablo del Rosario de San Miguel de Lodosa, si bien la ejecu-

ción se debe a su círculo, pues el tratamiento de la decoración vegetal no llega a la altura de los demás conocidos. De esta manera, Mena se muestra como un gran decorador en la labra de la lujosa pila bautismal de la parroquia renacentista de Lazagurria, obra de 1722. Sabemos que es el encargado de labores de talla en San Gregorio Ostiense, hacia 1720, junto a Manuel Adán; también colabora, bajo la dirección de Nagusia, en las labores de talla de los retablos de San José y San Francisco Javier de la basílica de Medigaña, en Azcona, donde utilizan una profusa y fina decoración de follaje. Se puede inscribir dentro de su círculo el retablo de Irujo (Guezalaz). En 1730, en colaboración con Mateo Ruiz de Galarreta, labra el retablo mayor y los colaterales de la iglesia de los Concepcionistas recoletos de Estella. En la actualidad el retablo principal ha sido sustituido por otros de dudoso gusto. Sólo se ha salvado de todo el conjunto uno pequeño, hoy dedicado a la Virgen del Pilar, que por su follaje y decoraciones,

donde predominan las líneas curvas, debe de ser alguno de los estipulados en el contrato. En algunas obras de última época debe de intervenir también su hijo.

Un retablo por ahora anónimo, pero que se lo puede considerar entre los más importantes del momento dentro de tierras estellesas, es el que adorna la parroquia goticista de San Miguel de Carcar. Una fecha visible en su alto pedestal de alabastro, la de 1727, nos indica el momento de su realización. Este plinto está profusamente adornado con jarrones, follajes y los emblemas de la Pasión de Cristo. Seis columnas cubiertas de hojarasca, repartidas irregularmente, dan prestancia a este mueble eclesial. Se adapta perfectamente a la cabecera gótica, por lo que logra ésta una gran movilidad. Su estilo participa del usado por los hermanos Del Río y también del practicado por Juan Ángel Nagusia.

Es necesario citar el interior rococó de la Sacristía mayor de la catedral de Pamplona.

La pintura barroca

Al contrario de la escultura, la pintura en Navarra tiene cierta opacidad durante el siglo XVII; tan sólo la figura de Vicente Berdusán destaca entre los pintores nativos. Por suerte, un gran número de obras de importación han ido paliando a lo largo de la centuria esta carencia. De este modo, en el seminario de Santa Ana de Tudela, anteriormente convento de carmelitas, se conserva una pintura de Santa Teresa, firmada por el pintor flamenco, residente en Madrid, Felipe Direksen. El mismo tema fue plasmado por Pedro Orrente, prestigioso pintor murciano residente en Valencia y Toledo. En Lumbier existe una Inmaculada del pintor cordobés, establecido en la Corte, Juan Antonio Escalante, de gran belleza, aunque al parecer procede de otro lugar. En 1748 es donado a la parroquia de la Asunción de Barasoain, donde se conserva, un magnífico Martirio de San Bartolomé, obra del pintor burgalés, residente en Madrid, Diego Polo († 1655); algunas de sus obras, como ésta, son tan tizianescas que han sido atribuidas al maestro veneciano. Pero sobre todo brillan en la penumbra pictórica navarra del momento los lienzos de Claudio Coello que se conservan en el antiguo monasterio de benedictinas de Corella. En la misma iglesia existen otras pinturas traídas de Madrid, como la Virgen del Socorro y el San Benito con Santa Escolástica, debidos a su seguidor Jiménez Donoso. Mas al lado de las Bodas místicas de Santa Gertrudis y el Martirio de San Plácido, de Coello, cuya brillantez de color y sentido compositivo las convierten en relevantes ejemplares del barroquismo, las demás pinturas localizadas en el antiguo Reino, traídas de distintos lugares, palidecen con más o menos intensidad.

A principios de siglo, la pintura autóctona muestra un gran arcaísmo, acorde con la arquitectura y la escultura. Es de citar el artista, radicado en Estella, Diego de Olite, quien contrata en 1621, según Mercedes de Orbe, el retablo de la Virgen del Rosario, de San Pedro de Mendigorriá. En él, encuadrado en la traza tardomanie-

rista diseñada por Bernabé Imberto, se desarrollan los Misterios del Rosario con un primitivismo conjugado con los recursos solemnicistas de alargar el canon de las figuras. Lo mismo ocurre en un asunto místico en torno al Niño Jesús, firmado, que se halla en la Cartuja de Miraflores de Burgos.

Los Berdusán

La familia Berdusán forma el núcleo de pintores más destacados de la Ribera durante el siglo XVII. El iniciador de la dinastía es Vicente Berdusán el Viejo. Su nacimiento debe de producirse entre 1570 y 1575, en Tudela, donde este apellido aparece a menudo. Muy joven se trasladaría a Zaragoza, en donde aprende su oficio de pintor, contrae matrimonio y tiene un hijo. Hasta hace pocos años, se ha venido confundiendo su figura con la del hijo. De este modo, se le han atribuido al segundo de los Berdusán obras suyas. Arrese ya apuntó la posibilidad de que existirían dos pintores con el mismo nombre y apellido, pues en la catedral de Tarazona hay cuadros firmados en 1600, y su hijo acaba obras en 1696. En Navarra hay un San Francisco de Asís (colección Arrese, Corella), fechado en 1633, que debe de ser del fundador de la dinastía, mas al parecer procede de un convento de religiosas de la zona de Veruela.

Su hijo, Vicente Berdusán el Joven, aunque nace en Zaragoza en torno a 1628, desarrolla una profusa labor en Navarra, desde su obrador tudelano, tanto en la Ribera como en la zona norte. En esta época ya viviría en Tudela, donde contrae matrimonio con Margarita Sarviñán. En agosto tasa una serie de pinturas que lleva a cabo el pintor murciano Matías Guerrero y se declara vecino de la ciudad. Entre los años 1671 y 1673, envía obras al monasterio de Veruela. Sobre todo, lleva a cabo una profusa labor para las iglesias tudelanas, aunque también se localizan obras de su mano o de su taller, que debió de ser extenso, en Corella, Fitero, Cintruénigo, Villafranca, Valtierra y Mélida,

entre otros puntos de Navarra y Aragón. Es casi seguro que en su juventud pasó algún tiempo en la Corte, pues en su producción aparecen estilemas procedentes de pintores madrileños; su arte deriva, en buena parte, del de Francisco Rizi. Aunque también el contacto con Carreño, Claudio Coello y otros pintores del mismo ambiente está presente. En ocasiones emplea estampas de Ribera o de artistas flamencos o italianos para sus composiciones. Su cultura artística es impresionante, si se tiene en consideración el lugar donde reside normalmente. A pesar de ello, logra un estilo personal, de formas vaporosas, dentro de las características del barroquismo de la segunda mitad del siglo. Sus grandes lienzos logran dinamismo y convulsión gracias al asiduo empleo de diagonales. El uso del color deriva también de la escuela madrileña, por lo que existen tanto connotaciones italianas como flamencas. Los personajes de sus cuadros tienden a la grandilocuencia y, como los de Rizi, usan amplias vestimentas, dinamizadas por invisibles vendavales. Ellos se muestran dentro de un ámbito casi abstracto, con densos nubarrones, por lo que el espacio sólo se presenta insinuado, en ocasiones, por escuetos elementos arquitectónicos: escalinatas, balaustradas, pedestales... Para esconder su rapidez en el trazo, que le lleva muchas veces al desdibujo, cayendo de cuando en cuando en la chapuza, utiliza veladuras y transparencias ejecutadas de prisa.

Su primera formación debe de llevarse a cabo en el taller paterno, de donde tomará cierto tenebrismo. Es por los años sesenta cuando su pintura se transforma. Por ello, hay que establecer su etapa madrileña entre 1655 y 1662. Si son suyos, y no del padre con su colaboración, los lienzos que decoran el banco de la capilla de la Dolorosa de la catedral tudelana, habría que fecharlos antes del viaje, pues aún presentan elementos fuertemente tenebristas, como en el San Diego de Alcalá y en la Transverberación de Santa Teresa; en el cuerpo del retablo, las figuras cobran mayor corpulencia, pero lo riberesco, endulzado probablemente a través de Murillo,



está presente. En 1664 firma el lienzo de la Pentecostés, en dicho recinto, donde el tenebrismo todavía no ha desaparecido totalmente, si bien ya brilla el colorido y en la zona celestial la técnica se hace vaporosa; forma parte del retablo del Espíritu Santo de la misma catedral, cuyos demás cuadros deben de estar realizados por colaboradores bajo su supervisión.

En la capilla de Santo Tomás de Villanueva, en el mismo templo, se conserva un pequeño retablo dedicado a este santo, fechable hacia 1665 por su característico follaje. Centra el cuerpo la escena en que Santo Tomás da limosna a los pobres. Ya el recuerdo de Rizzi está presente, pero también el de Claudio Coello, sin olvidar que por esta época Mateo Cerezo llevó a cabo una composición con el mismo tema. El tenebrismo es paliado con el colorido madrileño; al fondo, un templete con capiteles jónicos nos habla de sus preocupaciones por la arquitectura, por lo que no sería de extrañar que diera las trazas de algún retablo. Entre 1669 y 1671 lleva a cabo la ejecución de nueve pinturas que



relatan pasajes de la Vida de la Virgen; en ellos, las entonaciones cobran un sentido destellante, mientras esquemáticamente se muestran un tanto rudimentarios. En su San Joaquín y Santa Ana con la Virgen repite el mismo esquema compositivo que en la capilla de San Joaquín de la catedral de Huesca. Para la parroquia de San Jorge lleva a cabo una de sus obras maestras: las pinturas que ornán el retablo de San Pablo. El lienzo central, con la Conversión del santo, está basado en el conocido grabado de Schelte à Bolswert, basado en la pintura de Rubens que se conserva en la Pinacoteca de Munich. De él ha tomado el movimiento logrado por categóricas diagonales que organizan la compleja composición. Berdusán añade su tratamiento fluido y colorista, característico del momento madrileño. En los laterales aparecen San Pedro y San Pablo, que recuerdan al San Marcos de la iglesia de San Nicolás en Tudela, por lo que ésta debe serle también atribuida, como ha sugerido García Gainza; culmina el retablo, en el ático, una dinámica Sagrada Familia. Al

estar la capilla de San Pablo, hoy del Sagrado Corazón, construida con las mandas que otorgó en su testamento don Domingo de Rodas en 1668, ha de pensarse que estos lienzos deben haber sido llevados a cabo inmediatamente después de 1670, lo que es confirmado estilísticamente.

En ese mismo año elabora la decoración de las pechinas de la iglesia del Rosario de Corella, recibiendo por la labor cuarenta ducados. Allí figuran cuatro Padres de la Iglesia: Agustín, Ambrosio, León y Jerónimo, ya dentro de un estilo desenvuelto. Para el convento de las monjas dominicas de la capital de la Ribera navarra, efectúa las pinturas del retablo mayor y de las pechinas. En los últimos años de su vida, su mayor actividad consiste en encargos para iglesias y conventos aragoneses. Es de tener en consideración que en el norte de Navarra se conservan algunas obras firmadas por Vicente Berdusán; de este modo, en el antiguo convento de carmelitas descalzas de Lazcano, hoy de benedictinos, sobre lienzo en el retablo mayor,



ejecuta un ciclo muy completo de la vida de Santa Teresa. En el ático, fecha en 1664 una Crucifixión. La influencia de Pereda y de Solís está presente en estas pinturas. La diferencia es notoria con sus últimas obras, como el San José, de la parroquia de Villafranca, de 1692, y el San Juan Bautista, en colección privada de Corella, firmada en 1695, por ahora su última obra datada.

La insignificante personalidad de Carlos Berdusán ha sido redescubierta por Casado y Jáuregui. Gracias a este último investigador que descubrió su firma, y la fecha de 1701, en una Santa Teresa escritora, conservada en la catedral de Pamplona, sabemos que es un mediocre artista que se limita a repetir tipologías ya creadas cincuenta años antes. Esta estática y arcaizante Santa Teresa difiere notablemente de los ejemplares firmados por su padre, donde aparece con plena movilidad en su transverberación, conservados en Funes y Fitero.

Arrese documentó la labor del citado pintor murciano Matías Guerrero, en Corella, donde contrae matrimonio. Su manera está próxima a la de Berdusán, si bien orla con flores las escenas de sus cuadros, al modo de Seghers. Podemos citar su Aparición de la Virgen a San Francisco Javier, conservada en el convento de Nuestra Señora de Araceli, siguiendo la temática jesuítica, tan afín al pintor flamenco. En los comienzos del siglo XVIII trabaja en la región tudelana Sebastián García Camacho, de quien debe de ser un Descanso en la huida a Egipto (1704) en San Miguel de Corella; y fecha en 1705 la Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana de las capuchinas de Tudela, obra en que contrastan las luces y las sombras.

El pródigo decorador Francisco del Plano (Daroca 1658-Zaragoza 1739), activo, como ha verificado Gutiérrez Pastor, en Zaragoza y en ambas riberas, lleva a cabo en 1713 la decoración de la cúpula de la parroquia de San Miguel de Corella, en la cual demostraba su capacidad de fresquista. Absurdamente, a partir de 1948, con dudoso gusto, Ceferino Cabañas comenzó a cubrir techos y muros, si bien respe-



tó los Evangelistas que en las pechinas había ejecutado Del Plano; fue Jacinto Alcántara quien malhadadamente recubrió esta importante producción del barroco ribereño. Probablemente, algunas de las decoraciones descritas en la zona de Tudela son obras suyas, así la ornamentación de la cúpula de la capilla de la Inmaculada, en la iglesia de San Jorge el Real; es de indicar su elaboración con técnica mixta: frescos con retoques al temple. La Asunción de la Virgen es obra indudable de Francisco del Plano, mientras en las decoraciones muy barroquizantes se advierten las intervenciones del taller.

En el siglo XVIII, una serie de pintores locales efectúa labores decorativas, en las que se usan ramajes y flores con profusión, toscamente; de este modo, a la vez que pinta algunos lienzos, el pintor de Estella Pedro de Ibiricu emperifollará alguna capilla local. Es lógico que para engalanar las paredes del prestigioso monasterio de los franciscanos de Estella se llame a artistas foráneos, entre los cuales el madrileño Francisco de Solís, que llevará a cabo una serie de frescos en su claustro, hoy por desgracia perdidos.

La pintura y la escultura rococó: Paret y Alcázar

El paso de la pintura rococó a los albores del neoclasicismo alcanza en Navarra una gran preponderancia con las pinturas que Luis Paret y Alcázar (1746-1799) efectúa en Santa María de Viana. Apartado de la Corte por su intervención como correveidile del cardenal infante don Luis, antes de su traslado a los puertos del norte, donde es comisionado por el rey Carlos III para llevar a cabo la realización de sus vistas, entre 1784 y 1787 elabora en la capilla de San Juan del Ramo del templo vianés el retablo y la decoración de la cúpula. Probablemente son estos frescos, junto con los que Corrado Giaquinto pinta en la Pilar, los más bellos realizados en España en la segunda mitad del siglo XVIII, sólo comparables a los de Goya en el mismo recinto zaragozano, y superados por éste en San Antonio de la Florida dentro de la pintura religiosa mural.

Está dedicada la capilla a San Juan; por ello, la cúpula recoge distintas escenas de la vida del santo, mientras las virtudes que ostentaba —la Castidad, la Santidad o la Fe, la Sabiduría y la Fortaleza— exornan las pechinas. Paret ha tenido en consideración grabados para efectuar los esquemas: la Castidad aparece azotada por el Amor según los emblemas de Ripa. Estos frescos muestran el conocimiento de la pintura francesa, aunque no sean ajenos a las influencias de Tiepola y Giaquinto. El Museo de Navarra adquirió hace algunos años el retrato de Leandro Fernández de Moratín; está firmado con sus iniciales y realizado al pastel. Se muestra al escritor con expresión inteligente, aguda y elegante; por la edad representada puede fecharse este retrato hacia 1793.

El prestigio de este exquisito pintor como decorador hace que el ayuntamiento de Pamplona, al finalizar en 1788 sus labores de Viana, le encomiende los proyectos para cinco fuentes que debieran ser distribuidas en puntos claves de la ciudad, con lo que quedaría culminada la obra del acueducto de Noain con el cual la capital navarra quedaba satisfecha.

230. Pinturas en la cúpula de la capilla de San Juan Bautista, por Luis Paret y Alcázar. Iglesia de Santa María. Viana



231. Retrato de Moratín, por Luis Paret y Alcázar. Museo de Navarra, Pamplona



232. Retrato del marqués de San Adrián, por Francisco de Goya. Museo de Navarra, Pamplona



Afortunadamente se conservan en el Ayuntamiento de Pamplona los diseños llevados a cabo por Paret antes de los Sanfermines de 1790, ya que en estas fechas debían estar surtiendo de agua potable a la ciudad las respectivas fuentes. Paret en estos dibujos se nos muestra, al igual que en la mayor parte de su obra, como un ecléctico que digiere sabiamente los modos cortesanos y tradicionales; así, aún al rococó las nuevas formas neoclásicas.

Algunos de los excelentes canteros que labran en estos momentos en la fachada de la catedral, serán los mismos que efectúan estas fuentes.

A finales de junio de 1814, la Diputación Foral encomienda a Goya un retrato de

Fernando III de Navarra y VII de España. En poco tiempo el pintor lo tiene acabado, pues el 12 de julio cobra dos mil reales por su ejecución, tal como documentó Castro. A pesar de esta brevedad, se trata de una obra brillantemente conseguida, ya que sus calidades, como apreció en su momento Gudiol, brillan tanto en el color como en la materia. Este retrato debe de estar efectuado inmediatamente después de acabada la guerra, probablemente sería el primero de toda una serie llevada a cabo para entidades oficiales; sin embargo, el soberano no posa directamente, pues el pintor sigue el modelo del boceto que en 1808 hiciera para el retrato ecuestre encargado por la Academia de San Fernando.

Otra obra que Goya realiza siguiendo un encargo navarro es el retrato del marqués de San Adrián, firmado en 1804. Al parecer estuvo en la colección de este noble en su villa de San Adrián, donde aún se conserva el rico archivo familiar por el que conocemos sus relaciones con los enciclopedistas franceses. Por ello, el pintor lo representa con un aire volteriano y lo ejecuta de forma antiacadémica, aproximándose en su factura a la pintura inglesa del momento. Es una de las más bellas producciones de este género en la obra de Goya. Hay que tener en consideración que, aunque el artista nació en Aragón, su ascendencia paterna era vasconavarra; además, durante su vida, tuvo contactos con intelectuales vascos y navarros.

La platería barroca

Navarra alcanzará durante el siglo xvii un digno nivel dentro de la platería, como han demostrado J.M. Cruz Valdovinos y Carmen Heredia; sobre todo en Pamplona se llevarán a cabo piezas importantes, siguiendo la línea establecida por Medrano, como la hermosa cruz procesional catedralicia. Uno de los plateros documentados en esta ciudad es Aguinagalde, que marca las crismas de doble arqueta conservadas en la catedral. Este tipo tendrá una gran difusión en Navarra durante esa etapa. Abundan los juegos de navetas e incensarios, que alcanzan en ocasiones formas atrevidas y originales. Existen en San Pedro de Artajona y en Santa María de Olite dos gráciles cálices con decoración de gallones y cabujones, que les dan un aire clasicista; ello y la marca «Hº/López» parecen confirmar que sean obras del platero Hernando López de Marbán, activo en Pamplona en el primer tercio del siglo xvii. En Tudela, en los comienzos del siglo xvii, está documentado Felipe Terrén, quien marca un sobrio y elegante cáliz conservado en la iglesia de San Miguel de Corella y dos lámparas en el monasterio de benedictinas de Tulebras (1613). Como ha demostrado Heredia, el espléndido ostensorio de Santa María de Valtierra fue ejecutado por Cristóbal de Alfaro, natural de Valtierra, para acceder al magisterio en Madrid, a fines del xvii. Cuando la platería navarra alcanza su plenitud dentro del barroco es hacia 1700. Por entonces comienzan los artífices a utilizar sus marcas personales. En 1710 realiza Fernando de Yábar la doble arqueta de Legaria. El busto-relicario de San Fermín (catedral de Pamplona) y el cáliz de San Gregorio Ostiense son obras destacables dentro de la producción navarra. En el primer tercio del siglo xviii, en Estella trabaja activamente José Ventura, artífice del relicario de la cabeza de San Gregorio Ostiense (1729) siguiendo el modelo dado por el escultor Francisco Varona. Es citable en esta ciudad la labor de Juan Antonio de Ancín. Sin embargo, en esta zona se siguen elaborando piezas de pla-



tería siguiendo la tradición navarra de fines de siglo; de esta manera, Manuel Ventura, en sus crismas en forma de arquetas (Ancín), todavía se mantiene en la línea de su progenitor: en la figura de San Antonio del Pilar de Zaragoza manifiesta ser un magnífico escultor. Miembros de la familia Echevarría, nativa de Los Arcos, en esta etapa demuestran conocer ampliamente el estilo rococó. Mientras tanto, en Tudela, José de Ochoa realiza una labor tan amplia como cuidada, según muestran el relicario de San Sebastián en la parroquia de Cintruénigo y las vinajeras de Tulebras, dentro del rococó, mientras en un aguamanil de la catedral de Tudela se aproxima a lo neoclásico. Se conserva en Navarra un buen número de piezas de plata procedentes del Perú, Guatemala y México.

La etapa rococó tendrá en Pamplona figuras destacadas como José de Yábar (activo 1740-1775); su obra maestra es el busto-relicario de la Magdalena, en el Museo Diocesano; en Los Arcos se guarda una salvilla de vinajeras próxima a los modelos cortesanos del rococó, y en Pitillas una bella cruz procesional. En este momento Miguel Lenzano lleva a cabo una producción meritoria, como las andas de la cofradía del Rosario de Corella, de 1777. Otro platero destacable es Moraza, a quien se debe el sagrario de la catedral de Pamplona (1760), con relieves figurados barroquistas. José de Larrumbe marca en 1764 la bella custodia de San Martín de Unx.

Ya dentro del neoclásico, aunque en ocasiones los elementos barroquizantes están presentes, en Pamplona destaca Pedro Antonio Sasa (activo 1796-1831), que elabora numerosas obras para la catedral. También se puede citar a Tadeo Pérez, que en el 1815 marca la custodia de Carcastillo; Francisco Iturralde (activo 1816-1840), autor de la de Mués; y Eugenio Lecumberri (activo 1833-1866). Sin embargo, las obras más bellas de este momento en Navarra son las custodias de Viana (1815) y Los Arcos, labradas por el platero logroñés Baltasar de San Román, dentro de la línea que el oscense Antonio Martínez

creará en Madrid, en la que confluyen la elegancia parisina y de los ingleses Adam.

LA EDAD CONTEMPORÁNEA

La arquitectura neoclásica

Hemos hecho notar cómo la introducción de elementos neoclásicos en Navarra se lleva a cabo a través de lo decorativo, ya sea en retablos o en otras labores, como las fuentes de Pamplona ideadas por Paret. Sin embargo, como tantas veces, será la arquitectura funcional la que vaya por delante en la introducción de un nuevo estilo. En esta ocasión es el espléndido acueducto de Noain, ya citado, la primera producción plenamente neoclásica construida en Navarra. Él es el eje de todo un sistema hidráulico elaborado para abastecer de aguas potables Pamplona.

En 1774 se le encomienda al ingeniero francoitaliano Francisco Genci su construcción. Sus planos no convencieron a la comisión encargada de las obras, por lo que se le traspasó el encargo al más prestigioso arquitecto español del momento, don Ventura Rodríguez. A mediados de 1782, éste entrega una memoria detallada, a la que incorpora doce planos, para que, bajo la dirección técnica de Santos Ángel Ochandátegui, con la ayuda de Francisco Alejo Aranguren, se pudieran comenzar las obras. La construcción es tan majestuosa como sencilla, ya en el siglo XIX el arquitecto e historiador inglés Street lo consideró como uno de los más bellos acueductos efectuados en la edad moderna. Se terminó, tal como ya hemos dicho, en 1790.

La culminación de la producción arquitectónica de Ventura Rodríguez, no sólo en Navarra sino en España, se nos muestra en la fachada de la catedral de Pamplona. A pesar de que su erección fue debida a la destrucción de la románica edificada por el maestro Esteban, lo que es lamentable, esta nueva fachada es una de las más im-

portantes del neoclasicismo ibérico. Ventura Rodríguez, que por lo general había practicado un estilo clasicista, más dentro del barroco tardío, tal como se expresa en la capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza, aquí efectúa un proyecto ya casi plenamente neoclásico. Tan sólo los elementos escultóricos contrastan con la pristinez del nuevo estilo.

El cabildo de la catedral de Pamplona había decidido, hacia 1780, construir una nueva portada, acorde con la moda dieciochesca, que sustituyera a la «antigualla». Un año más tarde, cuatro proyectos habían sido mandados a la Academia de San Fernando, y a su vez devueltos. Dos de ellos fueron ejecutados por Santos A. Ochandátegui. Por fin, la institución madrileña decide que sea el omnipotente Ventura Rodríguez quien elabore los planos, si bien las obras podrían ser dirigidas por el prestigioso arquitecto local.

Después de quince años de trabajos continuados por canteros navarros de singular maestría, la fachada está casi terminada. Con gran cuidado se han labrado tambores de columnas y sillares, que maestros cualificados tienen ya casi ensamblados. Mas la guerra del Rosellón y la Cerdeña detiene los trabajos. Terminada en 1795 esta contienda, se reanuda en 1808 las labores.

En el imafrente, sobre un doble pórtico tetrástilo rematado por un elegante frontón, se hace resaltar un noble ático cuyas esculturas rompen un tanto la pureza neoclásica. Sus grandes columnas son de orden corintio. Los paños laterales, con balcones, enlazan las torres, cuadradas en los dos primeros tramos y ochavadas en el último. Lo único fuera de lugar del conjunto son los dos cupulines campaniformes, tan sosos como absurdos. Es de indicar que sobre la balaustrada, sobre cuatro pedestales habían de haberse elevado las estatuas de santos vinculados a Navarra: Honesto, Fermín, Saturnino y Francisco Javier, como se observa en el proyecto conservado en el Museo Diocesano de Pamplona. Encima del ático fue colocada una cruz adorada por dos ángeles. Y, sobre la puerta principal, destaca la

barroca Asunción de la Virgen. Con esta obra Ventura Rodríguez culmina su carrera, y demuestra que sin salir de España puede estar en la línea más avanzada del arte del momento.

Los arquitectos José de Armendáriz y Miguel Marcoleta son los artífices de la remodelación externa de la parroquia del Salvador de Arróniz (Merindad de Estella). Esta iglesia de origen medieval es la más interesante del rico valle de San Esteban de la Solana. La primitiva iglesia fue construida sobriamente en los albores del siglo XIII, bajo la influencia del Císter; sufrió remodelaciones en el siglo XVI, y sobre todo en el XVIII, en el que tanto el crucero como las capillas laterales fueron transformados en un gallardo barroquismo en el que se emplearon finas yeserías. Será en los primeros años del siglo XIX, con la construcción de la fachada externa y de la torre, cuando adquiera un sentido neoclasicista, siguiendo el gusto imperante del momento.

En 1803, José Armendáriz entrega las trazas para la total remodelación. En ellas, sobre todo en el interior, no sólo aparece la huella de Ventura Rodríguez, sino también la de Silvestre Pérez, el arquitecto que trabaja intensamente en el País Vasco. La nave central, con elegantes pilastras dóricas entre arcos, se ilumina por medio de ventanas termales; las dos mayores del crucero estarían abocinadas, recordando algunos de los proyectos de Ledoux. Es éste uno de los proyectos más interesantes del doricismo en España, mas por desgracia al fallecer Armendáriz en 1804, la obra toma un sentido practicista, ya que por entonces los cambios económicos e históricos lo hacen inviable. En el interior sólo se llevará a efecto la erección de dos capillas bajo la dirección del cantero Miguel Marcoleta, quien ya en 1814 cobra por su intervención unas mandas.

Es lastimoso que no se conserven los proyectos primitivos de Armendáriz para la fachada. La existente, levantada por Marcoleta, debe de haberse construido modificando y simplificando lo proyectado por el genial arquitecto. La torre, después de haber sido presentados dos proyectos de-



bidos a Armendáriz y a Martínez Corán, quien había adquirido prestigio gracias a sus labores en el Canal Imperial de Aragón, fue alzada bajo la dirección de Marcoleta entre 1805 y 1807 —siguiendo unas nuevas trazas dadas el año anterior a la iniciación de las obras— por Pedro Nolasco Ventura, quien, sin el espíritu creativo de Armendáriz, se limita a plagiar los dibujos que hizo Ventura Rodríguez para la catedral de Pamplona. De todas formas, la parroquia de Arróniz es una de las construcciones neoclásicas más hermosas de Navarra, en gran parte debido a la nobleza de su cantería, tanto por la calidad de la piedra como por su elaborada ejecución. Esta torre tendrá secuelas en otras de la región, como la de la iglesita de San Martín de Arinzano (Aberin), lo que hace posible que su constructor, J.J. Martinena, la tome directamente de Ventura Rodríguez o a través de la de Arróniz. Lo cierto es que su artífice se muestra conocedor de la producción de Silvestre Pérez y de Ugartemendía en el País Vasco.

Historicismo, eclecticismo y modernismo

Se usa el término eclecticismo para designar por lo general a la arquitectura pomposa y exuberante que no se adapta a un estilo concreto, sino que, tomando como base los estilos históricos, los combina entre sí con más o menos sentido. Aplicándolo a la segunda mitad del siglo XIX y a los comienzos del XX, el término no es totalmente correcto, y menos aún concreto, ya que ha sido usado en otras épocas; por otro lado, al derivar de los estilos históricos se le suele confundir con el historicismo. Este segundo vocablo es más exacto, mes que denota el retorno al pasado; el neogótico, el neomudéjar, el neoplateresco... en ocasiones son nuevas copias de antiguos edificios; en otros casos, arquitectos con talento traducen los estilos o modos del pasado, adecuándolos a los gustos y necesidades de la edad contemporánea, pero siempre considerándolos como paradigmas; entonces surge el

237. Fachada de la catedral de Pamplona,
proyectada por Ventura Rodríguez



verdadero historicismo, que se opone al eclecticismo, el cual mantiene un sentido más antiguo carente de todo compromiso. En Navarra, tanto el historicismo como el eclecticismo surgen tímidamente en torno a 1860, pero no alcanzan su desarrollo hasta después de 1885, cuando comienza a llevarse a efecto el Primer Ensanche de Pamplona. Ahora bien, ha de tenerse en consideración que tres años antes que se iniciaran las obras del Ensanche, ya se había acondicionado y comenzado a construir nuevos edificios en el Paseo Valencia, donde se perciben elementos que ya no son propiamente clasicistas.

Hoy, gracias a las investigaciones efectuadas por Asunción de Orbe, conocemos detalladamente el desarrollo urbanístico y arquitectónico del Primer Ensanche o Ensanche interior de la capital. Después de ser aprobado por una Real Orden, fechada el 14 de agosto de 1864, por la que se permite edificar extramuros, un grupo de arquitectos emprende la preparación de esquemas urbanísticos, mas no pueden cobrar forma hasta después de 1889, fecha en que se inicia el derribo de los baluartes de la muralla iruñesa llamados de la Victoria y de San Antón.



La arquitectura iruñesa del Primer Ensanche

La cualidad de ciudad fuerte que ostentaba Pamplona había sido, desde el punto de vista histórico-artístico, un arma de doble filo, pues hasta el momento de los ensanches conservó en su perímetro reducido no sólo la totalidad de las murallas sino el trazado urbanístico medieval; los edificios en muchas ocasiones habían ganado en altura, añadiéndoseles dos o tres plantas; así, en la parte antigua de la ciudad aún se pueden ver construcciones civiles en las que sobre una fachada gótica se alzan estructuras barrocas o neoclásicas. Por ello, durante los dos primeros tercios del siglo XIX, arquitectos, y sobre todo maestros de obras, dedican una amplia parcela de su actividad a la remodelación de edificios dentro del perímetro amura-

llado. Dicho muro estaba compuesto por paños de distintas épocas. De este modo, en torno a la catedral aún se conservan restos prerrománicos, románicos y, más asiduamente, góticos; en el paseo de la Media Luna, buena parte se debe a los siglos XVII y XVIII; de este último momento son los baluartes tipo Vauban edificadas por Ignacio Salas. La importancia histórica y artística, además de la militar, hace que el derribo de estos bastiones, sobre todo los que se efectúan en torno a 1922, pueda ser calificado como desastroso. Gracias a que el plan del Primer Ensanche le fue encomendado al cuerpo de ingenieros militares de la plaza fuerte, en esta ocasión se actuó con cierta prudencia, salvándose la espléndida ciudadela ideada por Salas, que en la actualidad está dedicada a zona cultural y de expansión popular. Durante 1855 y parte del siguiente año se pergeña el proyecto, que por fin es aprobado el 31 de julio de 1886. A fines de

1889, el arquitecto Arteaga ha elaborado el plano con las distintas manzanas que se deben edificar en los solares que resultarán de los derribos; a su vez presenta un opúsculo sobre las *Condiciones de enajenación de los solares*, en el que trata de los diferentes aspectos urbanísticos y de las condiciones obligatorias para la edificación en la zona; así, se especifican las limitaciones de altura de las fachadas y de los pisos. El comienzo del plan fue brillante; entre 1890 y 1891 se llevan a cabo dieciséis inmuebles, mas después las obras, si no se paran, cobran una gran lentitud, ultimándose el Ensanche en los postreros años del siglo con ciertas prisas, pues se construyen siete edificios entre 1899 y 1900.

El segundo Ensanche, como ya hemos indicado, es más negativo para el patrimonio artístico de Pamplona; una buena parte de sus muros desaparecen sin ningún sentido, pues se podía haber conservado

239. Florencio Ansoleaga. Casa de la calle Navas de Tolosa, 7. Pamplona



240. Florencio Ansoleaga. Edificio del Archivo General de Navarra. Pamplona



el recinto amurallado construyendo fuera de él los nuevos barrios pamploneses. Por ley del 7 de enero de 1915 se aprobaron los nuevos y drásticos derribos, y por Real Orden del 26 de mayo de 1920, según proyectos del por entonces arquitecto municipal Serapio Esparza, se aprueban los planes definitivos de esta ampliación. La primera piedra será colocada ceremonialmente en noviembre. Lástima es que no se hubieran seguido las normas, aprobadas por Real Orden en 1901, de expandir la ciudad reconstruyendo y completando la muralla. En un anteproyecto fechado por Julián Arteaga en 1909, en su memoria explicativa se mostraba en una línea intermedia entre las teorías respetuosas con el pasado y las destructivas. Este Segundo Ensanche, al ser mucho más ambicioso, no se finaliza del todo hasta los años cincuenta, cuando se ultiman las edificaciones de la plaza de los Fueros. En él veremos cómo la figura que destaca es el arquitecto —ligado en cierto modo con el racionalismo— Víctor Eusa. Sin embargo, en muchas edificaciones de este momento aún estará presente un tardo —y en la mayoría de las veces vacuo— eclecticismo. Siguiendo un plan razonado, no sólo en el Primer Ensanche se lleva a cabo la construcción de edificios destinados a viviendas civiles, sino que se elaboran proyectos para edificios militares, oficiales (Palacio de Justicia) y religiosos. Terminado este plan urbanístico, un grupo de arquitectos proyecta construir en los entornos de la Rochapea, de la estación de ferrocarril y de otras zonas circundantes a la ciudad, lo que con nombre actual podríamos llamar polígonos industriales.

Llevaron a cabo el Ensanche interior seis arquitectos y cuatro maestros de obras. Es el arquitecto municipal, Julián Arteaga, quien efectúa el mayor número de construcciones, siete edificios en total; le siguen el maestro de obras Ángel Arrieta y luego el arquitecto Ángel Goicoechea, con seis y cinco casas respectivamente. Sin embargo, los arquitectos que más brillan por la introducción de novedades y sentido creativo son Florencio Ansoleaga y Manuel de Ubago.

241. Julián Arteaga. Fachada principal del Palacio de Justicia. Pamplona

242. Julián Arteaga. Pormenor de la fachada de la casa de la calle Mayor, 58. Pamplona

Florencio Ansoleaga y Elizondo no sólo cultivaba la práctica de la arquitectura, sino también la historia y crítica del Arte, llevando a cabo una meritoria recogida de marcas de cantero, además de una extensa y discutida labor restauradora de edificios históricos, pues en ella pone tan buena voluntad como desaciertos. Nació en Pamplona en 1846. Su padre, Pedro de Ansoleaga, era natural de Gortica, en Vizcaya, y había ostentado el cargo de arquitecto municipal. Sus estudios profesionales los realiza, como la mayor parte de los arquitectos navarros de su generación, en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, pues sólo después de los años veinte algún arquitecto pamplonés se trasladó a la de Barcelona. En la capital del Estado recibe enseñanzas de arquitectos como Jareño, que cultivan el historicismo. Mas es la continuada consulta en estos años y a lo largo de toda su vida de los diez volúmenes del *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française du XI^e au XVI^e siècle*, la obra cumbre de Viollet-le-Duc, lo que, junto a los *Entretiens sur l'Architecture*, será guía y base no sólo de su producción, sino de buena parte de la de sus compañeros y seguidores iruñeses, incluido Yarnoz Larrosa. Esta admiración hacia el arquitecto y teórico francés llega a ser peligrosa, puesto que en ocasiones, lo mismo que algunos de sus camaradas, se limita a copiar los esquemas en lugar de reinterpretar las teorías. Sin embargo, muestra una amplitud de conocimientos, en general, superior a la de otros arquitectos coetáneos.

En sus primeras producciones, la característica predominante es la del tardo-clasicismo, como manifiestan los paramentos de algunas fachadas llevadas a cabo entre 1879 y 1881. En ese mismo año, en la calle Dormitalería, 1, frente a la catedral, eleva una elegante mansión cuya sencillez está a tono con el ambiente circundante. Más tarde, abandonará el uso del enfoscado; así, entre 1889 y 1890, en sus edificaciones predomina el ladrillo visto, tal como hoy se puede ver en dos casas ubicadas en la Plaza del Castillo (Constitución). Hacia 1892 edificó en la calle Zapa-



243. Ángel Goicoechea. Exterior de la Farmacia Blasco. Pamplona



244. Ángel Goicoechea. Casa de la calle Chincilla, 7. Pamplona



tería una mansión elegante y burguesa, adornada con los característicos miradores aptos para que las damas de la «sociedad» pudieran dedicar al fisgoneo una buena parte del amplio tiempo que les sobraba. Es de tener en consideración que en ciudades-fortaleza, como Cádiz, La Coruña, Melilla, etc., abunda este tipo de balcón cerrado. Entre los edificios públicos que proyecta destaca el Archivo General de Navarra, de sus paramentos externos labrados en piedra siguiendo las pautas del tardo-clasicismo. De esta manera, A. de Orbe indica su semejanza con la Farnesina de Rafael y Peruzzi. Sus conocimientos del románico, tanto teóricos como prácticos, se manifiestan en los conventos de las Josefinas (1894) y de las Salesas (1900); mas sobre todo es en las parroquias de San Agustín (1897) y de San Lorenzo (1901), donde el neorrománico con características peculiares, un tanto pesadas, imprime carácter a las zonas donde él trabajó; es lamentable que la fachada de San Lorenzo sustituyera la barroca, que adornaba un solemne muro gótico. Fallece Florencio Ansoleaga en 1916.

Dentro de esta generación, también cultivaba el historicismo el citado arquitecto municipal Julián Arteaga Saenz (1850-1921). Terminados sus estudios, es nombrado arquitecto municipal de Tudela, cargo en que perdura hasta 1888, cuando pasará a ejercerlo en Pamplona sustituyendo a Ángel Goicoechea. Su labor tudelana es exigua, pues se limita a informes y a ciertas reformas de las cubiertas de la colegiata. Su obra iruñesa, por lo general, está bien hecha, si bien se nos revela un tanto aburrida. De todas maneras, coadyuvan a acentuar el carácter del Primer Ensanche los sillares que cubren los basamentos y los ladrillos ocre que revisten los paramentos, cuyas ventanas normalmente están encuadradas con estucos en los que se utilizan decoraciones donde el seudobarroco se entremezcla con elementos más o menos renacentes. Por suerte, los magníficos artesanos constructores de sus balconajes salvan a estos edificios de la monotonía, tal como ocurre en las casas de San Saturnino, 1 (1892), Mercade-



res, 15 (1895), y Mayor, 58 (1901). En el Palacio de Justicia, Arteaga intenta ser más novedoso y solemne de lo hasta ahora manifestado en sus numerosas edificaciones civiles. Aunque en 1890 “con bombos y platillos”, ante las autoridades de la ciudad del Arga, se coloca la primera piedra de un modo apresurado, al no recibir el proyecto la aprobación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, a causa de una serie de defectos de fondo y forma, tienen que pararse las obras, obligándose Arteaga a presentar un nuevo proyecto, en el cual manifiesta conocer lo que Jareño y el marqués de Cubas llevaban a cabo en Madrid. En la actual construcción combina discretamente los paramentos de ladrillo con los de piedra, rompiendo, sobre todo, con los ornamentos de su cornisa, los cuales recuerdan algunas obras de Hittoff. Tanto en el interior como en los cimientos, demuestra profundos conocimientos técnicos, fruto de sus experiencias y lecturas de revistas profesionales. En la zona interna del edificio usa la carpintería vista y las vigas de hierro abundantemente, llegando en ocasiones a cierto recargamiento. Si bien en las Escuelas Municipales de la Plaza de San Francisco (1902) no es tan afortunado, en obras de tono menor, como los escaparates que diseña para las calles Mercaderes y Calceteros (1905), practica el modernismo con cierta gracia. A pesar de haber sido el arquitecto pamplonés Ángel Goicoechea y Lizarraga (1863-1820) uno de los más prestigiosos de su tiempo, hoy se nos presenta como un correcto profesional, sin gusto definido, cultivador de un historicismo acartonado. Su actividad demoledora-reconstructora se extiende por toda Navarra, mancillando una buena parte de su Patrimonio Artístico. En 1888, por ejemplo, la iglesia de San Nicolás de Pamplona es profanada al añadirle un horrendo atrio y una vulgar casa parroquial, aparte de recubrir totalmente los paramentos interiores, que hoy por suerte han sido levantados. Por el contrario, en la construcción de algunas de sus casas se muestra correcto y hasta elegante; tal ocurre en la de General Chinchilla, 7 (1899). También utiliza el moder-

nismo, usando las revistas que vienen de allende la frontera, especialmente las francesas y germánicas, como confirma la decoración tanto externa como interna de la Farmacia Blasco (1905), en la calle Mercaderes.

No podemos dejar de citar a Maximiano Hijón, quien, si bien no radica habitualmente en Navarra, lleva a cabo en la plaza del Castillo un inmueble de tipología infrecuente en Navarra, donde el eclecticismo se recubre con la característica policromía donostiarra. Otro profesional de la arquitectura que firma proyectos para edificaciones del Primer Ensanche es Máximo Goizueta. Su primera construcción pamplonesa es la casa de las Navas de Tolosa, 21, donde destaca una gran cornisa de tipología neogótica. La estructura del edificio se asemeja a los de Ansoleaga. Cambia algo el aspecto externo, aunque se mantiene dentro de la misma tónica, en la casa que construye adyacentemente a la citada, pues el marco de las ventanas adquiere matizaciones neorrenacentistas gracias a unas simples guirnaldas.

Después del Ensanche interior y antes de comenzar el Segundo se acometen una serie de reformas urbanísticas en Pamplona, si no profundas, suficientes para alterar un tanto la fisonomía de la zona antigua. La más importante es la creación de la plaza de San Francisco, en el lugar donde habían estado radicados el antiguo Palacio de Justicia y la vieja cárcel, derribados al elevarse las nuevas edificaciones. En esta espaciosa zona, el consabido Arteaga construye sus escuelas. El edificio que allí destaca, estuvo dedicado a la sociedad La Agrícola. El proyecto lo realiza un arquitecto activo en San Sebastián, Francisco Urcola; entre 1910 y 1913 se efectúan la estructura y la decoración. En la actualidad está dedicado a viviendas. En los paramentos exteriores, Urcola se adapta a la tónica general de la arquitectura local, pues usa el ladrillo visto y la piedra amarillenta, mas culmina la edificación con un friso curvilíneo en cerámica policroma, muy del gusto de la capital guipuzcoana, a la vez que remata los ángulos con sencillas cúpulas barroquizantes de origen fran-

246. Francisco Urcola. Edificio de «La Agrícola». Pamplona



247. Francisco Urcola. Alzado del edificio de «La Agrícola»

cés. En la actualidad ha desaparecido la escultura simbólica que remataba el centro de la fachada.

Manuel Martínez de Ubago y Lizarraga es el arquitecto irruñés con más personalidad de esos momentos, llegando en ocasiones a efectuar obras fascinantes, próximas a las creaciones de su coetáneo el catalán Domènech i Montaner. Nacido en Pamplona en 1869, al retornar de Madrid inicia su etapa navarra, y más tarde se trasladará definitivamente a Zaragoza. En 1892 logra su primer éxito con la presentación del proyecto para el monumento a los Fueros de Navarra. La campaña que desde las Cortes lleva el iracundo diputado Gamazo contra las libertades del antiguo Reino, hace que en Pamplona se concentre el pueblo ante el Palacio de la Diputación, decidiéndose inmediatamente levantar un monumento a los Fueros. La idea del joven arquitecto es aceptada con entusiasmo, pero hasta 1903 no se llevará a cabo, debido a dificultades económicas. Indudablemente, después de las fuentes diseñadas por Paret, es el monumento escultórico más noble de la ciudad. Es una obra ecléctica, plena de elementos simbólicos: la Justicia, el Trabajo, la protección de la Edad Moderna por la Antigua y las Libertades navarras están representadas por cuatro esculturas, mientras las merindades lo están por columnas.

Estas preocupaciones historicistas afloran también en la mansión que en 1899 construye para la viuda del famoso cantante Gayarre, en la calle San Nicolás, 72, donde lo mismo que en el conocido sepulcro labrado por Benlliure en el cementerio del Roncal se eterniza monumentalmente su gloria. La fachada de este edificio cobra un aire de palacio-fortaleza, en el que un marcado goticismo es en ocasiones dinamizado, según señala Asunción de Orbe, para transmitir movilidad a la fachada mediante elementos tímidamente modernistas, como un amplio mirador de madera donde la viuda pasaba las horas ensoñando las antiguas glorias maritales. En ese mismo año, en el Ensanche, en la calle Artega, 5, construye una manzana de casas, que culmina con un solemne edificio

248. Manuel Martínez de Ubago. Pormenor del edificio de la calle Chinchilla, 6. Pamplona

249. Manuel Martínez de Ubago. Portal de la casa de la calle José Alonso, 4. Pamplona

(General Chinchilla). Por desgracia han sido mutilados los elegantes torreones, pues sus remates fueron bárbaramente demolidos al encontrarse en malas condiciones. En estas edificaciones usa el hierro con gran profusión, y si el conjunto en general se muestra dentro del eclecticismo, en los portales, sobre todo, surgen las más nobles y gráciles decoraciones florales modernistas del norte de España. En territorio navarro efectúa algunas otras obras, destacando la ecléctica Villa de la Paz, en Cintruénigo (1897). También interviene en la reconstrucción de edificios históricos; de este modo, participa en la restauración de la iglesia de San Miguel de Estella, donde actúa cuidadosamente consolidando muros y sustentantes, si bien seguramente la inoportuna adecuación a tres ábsides de los cinco primitivos es suya. Por razones principalmente económicas, en 1907 su actividad constructiva se traslada de un modo definitivo a Zaragoza, donde desarrolla su peculiar modernismo. También llevará a cabo alguna obra en Francia. En 1928 muere, rodeado de prestigio.

Aparte de lo construido por los arquitectos y maestros de obras iruñeses en las ciudades y pueblos navarros, en las edificaciones de la región, siguiendo con mediana fortuna las pautas del eclecticismo que impone la capital y Corte, se construye un buen número de edificios, entre los que destaca algún mercado o ayuntamiento, como el de Estella, elevado en 1908.

El Segundo Ensanche de Pamplona: Víctor Eusa

Después de la que podemos llamar «generación del Primer Ensanche», o de 1898, en Pamplona sólo brilla un arquitecto en el panorama gris del Segundo Ensanche: Víctor Eusa. Su potencial creativo le pone a la altura de los más importantes arquitectos entre el racionalismo y el neoacademismo de su generación en España. Por ello se le puede considerar, junto a Masó, García Mercadal, Anasagasti y Gutiérrez Soto, como uno de los adalides de



250. Víctor Eusa. Edificio del asilo de María Auxiliadora. Pamplona

251. Víctor Eusa. Fachada del edificio del Seminario de Pamplona



la modernidad arquitectónica, si bien en su producción, como en la de éstos, hay altibajos. La imaginación y la falta de ortodoxia lleva a Eusa a logros sólo desarrollados en la Península Ibérica por el ingeniero Torroja, algunos años más tarde, en la aplicación del hormigón armado, que él practica al lado de la del tradicional ladrillo.

Nacido en 1895, se forma en la Escuela de Arquitectura de Madrid, lo mismo que los arquitectos de la generación pamplolesa anterior. Su primer mentor es Teodoro Anasagasti, fervoroso admirador de la *Sezession* austriaca y buen teórico, el cual le considerará entre sus alumnos preferidos, si bien otros profesores de la Escuela, como Modesto López-Otero, incidirán también en su educación arquitectónica. Inmediatamente después de terminar sus estudios, se presenta al concurso para la construcción del Gran Kursaal de San Sebastián. El joven arquitecto navarro, que acaba de cumplir veinticinco años, plantea en este casino toda una compleja programación: partiendo de un eje central dispone los espacios dentro de una estructuración plenamente funcional; de este modo, a través de una amplia escalera, conecta el cine y la gran sala de juegos. Si en un primer proyecto se adapta a las formas del estilo modernista, próximo al movimiento *Sezession*, en la obra definitiva suprime elementos como la marquetería de cristal y la gran ventana termal, modificando otros, tal la cúpula, hacia una expresión más francesa; para esta reestructuración tiene en consideración el Casino de Montecarlo de Charles Garnier, si bien en las dos torres que encuadran la fachada toma como modelo las de Ventura Rodríguez en la catedral de Pamplona, como alusión a una arquitectura regional, lo que luego tendrá en consideración a lo largo de su producción.

Su éxito en el Kursaal le abre el patronazgo de la burguesía y el clero de Pamplona. Como indica Linazasoro, el principal estudioso de Eusa hasta la actualidad, ya en el primer encargo que recibe de construcción de una casa, se encontrará con problemas ante los comitentes, pues ellos

le exigen la práctica de los llamados estilos «vasco» y «montañés» que por los años veinte se han puesto de moda en la ciudad. Su primera obra es la casa Uranga, a la manera montañesa de Rucabado, si bien demuestra Eusa en ella un amplio conocimiento del uso del ladrillo. Durante un viaje por el centro de Europa, en Holanda entra en contacto con las creaciones del arquitecto Wendingen, y, sobre todo, con las de Dudok; además, en Viena, conoce directamente las producciones de la *Sezession*. A su regreso aplicará estos nuevos conocimientos al edificio que construye para la compañía de seguros la «Vasco-Navarra», en 1926, fundiendo las estructuras derivadas de los arquitectos holandeses y de Otto Wagner con elementos neoárabes. Una inadecuada reforma ha destruido el carácter sezessionista de la fachada, sobre todo al eliminar una majestuosa y bella Minerva que la culminaba. Al año siguiente lleva a cabo la construcción de un edificio casi de la envergadura del Kursaal, el asilo regido por las monjas del Servicio Doméstico, con el que inicia su numerosa serie de edificios para comunidades religiosas. Aquí se le plantea el dilema, que resuelve sabiamente, de articular un edificio conventual con la iglesia correspondiente; a pesar de que el conjunto estaba limitado por medianerías que le quitaban libertad, estaba cuidadosamente elaborado, consiguiendo un efecto de nobleza y elegancia, hoy adulterado al haber sido elevadas más plantas. En 1925 lleva a cabo el majestuoso viaducto de Alcoy, una de las más bellas obras ingenieriles del Art-Déco europeo. Su primera obra maestra en Pamplona, donde supera lo construido hasta entonces, es la Casa de Misericordia, institución de gran arraigo en la ciudad y ligada a las corridas de San Fermín. Planteada con un amplio presupuesto, se convierte por su amplitud y calidad en la obra cumbre del Segundo Ensanche, encuadrada por el soberbio marco de la Ciudadela que se había decidido respetar, dentro de un amplio parque. Tiene como eje central la iglesia de todo un sistema radial. El origen de esta planificación se encuentra en las soluciones de los grandes



arquitectos decimonónicos para hospitales y cárceles, si bien los más remotos precedentes se encuentran en los monasterios cistercienses y en El Escorial.

Un años después edifica la iglesia y el convento de la Milagrosa, donde otra vez ambos elementos quedan unificados en perfecta simbiosis; los recuerdos holandeses están presentes. La iluminación de la nave de la iglesia es casi exclusivamente cenital, pues la luz, salvo la procedente de la ventana en forma de cruz en la cabecera, proviene de unas amplias claraboyas abiertas en el techo. Tal como en el Servicio Doméstico, la fachada se unifica formando un todo iglesia y convento.

En 1929 efectúa el primer proyecto para la basílica de Nuestra Señora del Puy, en Estella, donde hábilmente y con gran belleza se funden elementos góticos con geométricos en la línea arquitectónica más avanzada; esta basílica, como veremos, será construida después de la terminación de la guerra civil. Por su amplitud y sentido monumental, la obra más importante que en los años treinta lleva a efecto Eusa es el Seminario de Pamplona. Elevado en 1934, en plena República, se convierte en un símbolo de resistencia católica en España, algo parecido a lo que ocurre en la Polonia actual. Navarra en esos momentos tenía un gran número de vocaciones sacerdotales, por lo que era necesario este gran edificio que hoy nos parece desmesurado. Debido a lo expuesto, los valores simbólicos fueron desarrollados al máximo por el arquitecto. El lema «Christus vincit, Christus imperat» se refleja en la fachada en una gigantesca cruz. Otras pequeñas cruces con sentido repetitivo se muestran a lo largo del edificio. Es interesante observar, como apunta Linazasoro, el parentesco con obras de Iofan levantadas en la Rusia Soviética, pues manifiesta un carácter de propaganda similar a ellas. En España, dentro de la misma línea, Moya había proyectado el Faro de Colón; en ambos edificios aparecen elementos subreales unidos a los postconstructivistas. Sin olvidar los proyectos que en estos instantes lleva a cabo para la nueva sede de la Institución Libre de Ense-

ñanza (hoy el Instituto de Enseñanza Media «Ramiro de Maeztu»), en los cuales se muestra dentro de la modernidad, diremos que Eusa es una artista sincrético que conjunta lo novedoso con la tradición, sobre todo en las obras de carácter religioso a las cuales da un carácter emblemático, característico, como indica Tafuri, de la *arquitectura del poder*. Si bien aquí se personifica el contrapoder de la Iglesia ante el Estado. Hasta la misma iluminación de estos edificios, sobre todo en las iglesias, la luz, como en la Edad Media, adquiere carácter simbólico, llamando a la fe a los ciudadanos que circulan ante ellos e iluminando a monjas, futuros sacerdotes y fieles que rezan en ellas.

Por el contrario, en plena plaza del Castillo, en el meollo de la Pamplona tradicional, lleva a cabo una de sus edificaciones más vanguardistas: el Casino Eslava. Para resolver el problema de adaptación al medio urbano, usa el sistema del contraste, aunque adaptándose en cierto modo a la estructura de la antigua plaza. Así, en la parte inferior colocó tres tramos de una arquería que se unifica con la de los soportales adyacentes, mientras grandes ventanales corridos, con recuerdo de la Bauhaus, cubren el frontis de los tres pisos superiores. La fachada inferior, retranqueada, es chapada de cobre como en edificaciones del norte de Europa. El interior tenía un gran hall, que estaba iluminado por amplias claraboyas circulares, con divisiones rectilíneas a lo Mondrian; en la decoración se habían usado barandillas metálicas de diseño muy avanzado dentro del neoplasticismo. Por desgracia, los espacios interiores han sido mutilados y alterados, vulgarizándose la prístina belleza del edificio.

Después de la guerra civil, la producción de Eusa intensifica sus altibajos. A la vez que lleva a cabo un gran número de casas para la burguesía pamplonesa, donde se adapta al gusto de los comitentes en algunas ocasiones, en 1948 comienza su última obra maestra edificada: la basílica del Puy en Estella. Proyectada primitivamente años antes, las ideas son reestructuradas dentro de los nuevos gustos, mas sin trai-

cionar los principios constructivos de Eusa. De este modo, le da un sentido de mayor horizontalidad. Si en el primer proyecto primaba una verticalidad de raigambre gótica, marcada por las líneas ascendentes de triángulos isósceles, en el definitivo el gusto por lo horizontal, característico de Víctor Eusa, hace que exteriormente se le dé un sentido más compacto, lo que lo unifica con las iglesias locales. Por el contrario, en el interior es toda una orgía de movilidad, donde las formas mudéjares se estilizan sorprendentemente, consiguiéndose efectos totalmente nuevos en la arquitectura del momento. Gracias al hormigón, entrecruza vigas ágilmente y abre vidrieras en los muros. Sobre todo, en el ábside poligonal que recuerda las capillas independientes del gótico inglés, vidrieras y celosías en zigzag filtran radiantemente la luz a modo de pantallas ópticas. La valoración de los materiales, como el hormigón visto, sólo se puede parangonar en este momento con las obras de Torroja.

Por desgracia, Víctor Eusa, en sus últimos años, cae en la tentación de dejarse arrastrar por lo que anteriormente había casi siempre rechazado: la arquitectura regionalista. Aunque antes de la contienda, para adaptarse el paisaje y al ambiente circundante, había usado con cierta dignidad el estilo «montañés» en las residencias infantiles de Fuenterrabía y del valle navarro de Amézcuca, en esos momentos, al hacerse más prolífico, debido a la ampliación de su estudio, su obra pierde en buena parte personalidad, aunque de cuando en cuando la imaginación y los conocimientos de Eusa siguen brillando. De todos modos, en el Segundo Ensanche las casas de Víctor Eusa siempre alcanzan un nivel estético y técnico por encima de la media de las de sus colegas. Hasta que en los años cincuenta Redón comenzara a edificar, ningún otro arquitecto le igualó en su época.

Entre los inmuebles que construye Eusa en el Segundo Ensanche destaca una casa en la plaza del Príncipe de Viana, elevada en 1931, cuya fachada se adapta sabiamente al sentido curvilíneo de este ámbito ur-

bano; en ella, los recuerdos de la *Sezession* y de la arquitectura holandesa están presentes. La rejería externa alcanza una gran preponderancia; por estar primitivamente dorada, este edificio, recibió el apelativo de la «Jaula de Oro». Dentro de un mayor funcionalismo, elevó las elegantes casas de las calles García Castañón (1931), Roncesvalles (1932) y Roucen (1932), donde Eusa se muestra entre los adalides españoles de la modernidad. Dentro del racionalismo se pueden encuadrar algunos de sus chalets, como el Erro, en la Tacónera, próximo a la producción de García Mercadal, tanto en la forma como en los materiales, aunque utiliza elementos de tradición pamplonesa cual el ladrillo visto, junto al hormigón.

En los años sesenta y setenta Eusa ha llevado a cabo proyectos que no ha podido materializar, algunos de gran belleza, donde su capacidad imaginativa, antes de que le sobreviniera la parcial invalidez física, llega a las cotas más altas de su creatividad. Entre éstos destaca un crematorio para San Sebastián, donde el racionalismo aún está presente aunque adecuándolo a la modernidad, de un modo elegante y sabio. Más próximos a la utopía son sus proyectos minuciosamente elaborados para renovar y conservar el depauperado conjunto monumental del Santo Sepulcro de Jerusalén; los estudios previos fueron elaborados «in situ» científicamente, desarrollándolos en Pamplona aunando su poderosa invención con su genialidad razonable.

El principal competidor de Víctor Eusa en la posguerra navarra es Miguel Gortari. Su prestigio será tan alto como inmerecido. Su intervención en el Segundo Ensanche es tan amplia que le da un carácter específico: grandiosidad casi hueca. En algunas ocasiones intenta ponerse en la órbita de la modernidad, mas siempre dentro de un dudoso eclecticismo; estas características informan la iglesia de San Francisco Javier (1955), que si en su época fue considerada como avanzada, hoy la vemos totalmente desfasada en relación a las corrientes europeas del momento.

Otro arquitecto navarro de gran reputa-



ción en Madrid, después de 1940, es José Yárnoz Larrosa; al terminar sus estudios en Madrid se estableció durante un breve período en la Argentina. En la capital de España, desde 1914, realiza una prolija actividad arquitectónica. En abril de 1939 se le encarga la reorganización de los servicios arquitectónicos del Ayuntamiento de Madrid. Arquitecto del Banco de España, se le encomienda la ampliación de su edificio central y la erección de nuevas sedes. En 1924, después de celebrarse un concurso internacional para la reconstrucción del castillo de Olite, la Diputación de Navarra, ateniéndose al dictamen de la Real Academia, le encarga a Yárnoz la restauración. Su admiración hacia Viollet-le-Duc le lleva no sólo a aceptar sus principios, sino a imponer a sus colaboradores, delineantes y maestros de obras, que sigan las trazas que este gran arquitecto francés había ideado para Carcasona y sobre todo para Pierrefonds, basándose en que probablemente fue conocido por Carlos III el Noble. Ello fue la causa de que la labor restauradora resultara excesiva y en muchos aspectos negativa. En Navarra, Yárnoz, desde entonces, llevará a cabo campañas de reconstrucciones casi siempre discutibles.

Modernidad y posmodernidad: Fernando Redón

Fernando Redón Huici nació en Pamplona en 1929. Inició la carrera de arquitectura en Barcelona, continuándola en Madrid por motivos familiares. Terminados sus estudios en 1957 retornó a su ciudad natal, donde ha desarrollado una intensa labor constructiva sólo amortiguada debido a un paréntesis obligado por sus actividades culturales. En sus primeros seis años de actividad tuvo como colaborador a Javier Guibert, compañero de estudios. Juntos llevaron a cabo obras como el Club de Golf del valle de Ulzama o la Torre de Erroz. Esta última, por desgracia, las ordenanzas han obligado a dejarla desmochada, ya que no se ha podido culminar; obra de gran plasticidad volumétrica, le daba un alcance escultórico, recordándonos algunas de las producciones de Chillida, y superando a pesar del parecido a la Torre Velasca de Turín (1958). En 1964, en el edificio del Club de Golf, ubicado en un espléndido paisaje, los dos arquitectos respetaron con sensibilidad y sensatez el ambiente ecológico. Un año más tarde llevan a cabo una serie de viviendas para los empleados de la «Papelera Navarra»,

254. Fernando Redón. Pormenor del edificio del Centro de Rehabilitación Elcano. Pamplona



255. Fernando Redón. Conjunto del edificio llamado de las Hiedras. Pamplona



en los alrededores de Sangüesa; son viviendas unifamiliares de una sola planta combinada con grupos de viviendas dúplex. Lo mismo que en el edificio anterior, el ladrillo y la teja árabe se combinan. Sin embargo, si el primero es de marcado carácter elitista, este grupo de viviendas cobra un sentido social; esta dualidad será una de las constantes de la producción de Redón. De este modo, ese mismo año ambos arquitectos construyen un edificio de viviendas en Pamplona, donde la parte superior, basándose probablemente en las ideas de Le Corbusier, rompe con las estructuras circundantes dando al conjunto un sentido de vivienda unifamiliar.

Después de la separación, Redón llevará a cabo una extensa producción, en ocasiones en solitario, en otras con la colaboración de otros arquitectos, donde la preocupación por el diseño y el interiorismo alcanza cotas pocas veces superadas en la arquitectura contemporánea española. Ello es palpable en la Residencia Juan XXIII de Pamplona, llevada a cabo en 1967, mas sobre todo será en sus chalets donde consigue esta simbiosis con un perfeccionismo sin igual. Ya en 1959 proyecta para la familia Huarte una vivienda unifamiliar en la Vuelta del Castillo pamplonesa, donde las estructuras exteriores de gran simplicidad y elegante volumetría se conjugaban con un interior en que el mobiliario, en gran parte diseñado con la colaboración de Guibert, llegaba a una exquisita sublimidad; de este modo, la blancura de la biblioteca era respetada hasta en las encuadernaciones de los libros, realizadas en piel alba; solamente en España existía el precedente de la Biblioteca Escorialense, donde el oro de los cantos rima con el de la decoración de las pinturas de Tibaldi. Más complejo es el chalet que, en 1968, efectúa en la Manga del Mar Menor. En cierto modo éste se relaciona con el centro de rehabilitación «Elcano» (1967), donde las estructuras de hormigón cobran, sobre todo en la parte superior de los edificios que circundan el central, caracteres de una plasticidad próxima a la gran escultura contemporánea.

Un sentido más dinámico, casi fabril, en-

vuelve el exterior de las oficinas centrales de «Cementos Portland» en Olazagutia, edificio llevado a cabo en 1972. Un año después, con la colaboración del arquitecto Manuel Sagastume, la inclusión de una gran marquesina de estructura orientalizante, como él indica, «le daba un aspecto ladino, de mirar bajo la visera, de ponerse la mano en forma de pantalla sobre los ojos para ver más lejos y mejor».

Probablemente uno de los edificios donde Redón muestra sus conocimientos eruditos, humanistas y de la arquitectura popular es el convento de las Agustinas del barrio pamplonés de San Pedro, lugar conocido como el «Aranzadi». La iglesia se proyectó en torno al retablo barroco de la antigua, aprovechándose algunos elementos más, como la reja del locutorio y las campanas. El material usado fue el ladrillo, fabricado en la única tejería conservada por entonces en Pamplona; sin embargo, utiliza en algunas zonas el cemento y los tubos metálicos, como en tantas ocasiones. En el interior muestra su amor por la pureza del blanco, y la iluminación natural la tamiza con celosías metálicas de estructura industrial.

Su preocupación por el diseño le lleva a efectuar nuevas experiencias en el centro de rehabilitación de Elcano en Ubarri, donde las estructuras arquitectónicas son adecuadas a la utilización del complejo. Por el contrario, en algunos interiores, como en una tienda para Salvat en Pamplona, se inspiró, como él indica, en la «calandra de un Rolls». Su experiencia hizo que la Escuela de Arquitectura de Navarra le nombrara profesor de urbanismo; fruto de ello es la redacción del Plan Especial de Protección y Ordenación del valle de Belagua. Su nombramiento como asesor del Ministerio de Cultura y la dirección de la Institución Príncipe de Viana, le apartaron durante un tiempo de las labores prácticas arquitectónicas y de la docencia. En los últimos años ha vuelto a ambas actividades desarrollando, gracias a esta etapa de reflexión, nuevas experiencias en cierto modo más ligadas a la recuperación de la historia que a la posmodernidad; así, en un chalet recientemente edi-



ficado en la periferia de Pamplona aúna los elementos más rabiosamente contemporáneos con los clásicos. Como diría Rubén Darío, en la última producción de Redón «lo muy antiguo y lo muy moderno» se abrazan.

En los últimos años se ha llevado un amplio plan urbanístico en el *campus* de la Universidad de Navarra, destacando la labor de Borobio y Ortiz de Echagüe. En Tudela nace uno de los más importantes arquitectos de hoy: Rafael Moneo Vallés, pero su producción escapa del ámbito navarro, como el impresionante Museo Romano de Mérida. Ha donado a su ciudad natal los proyectos y dirección de la sobria y elegante Casa de la Misericordia.

La plástica contemporánea

La importancia de la pintura y la escultura en el siglo XIX, navarro no llega a la cima que alcanza la arquitectura; sin embargo, sobre todo en la segunda mitad del

siglo XIX, se desarrollará, paralelamente al movimiento del País Vasco, un interés por el costumbrismo y por el retrato, en el que una serie de artistas mostrarán su capacidad técnica y sus preocupaciones naturalistas. Salustiano Asenjo Arozarena (Pamplona 1834-Valencia 1897) es quien sobresale dentro de este grupo de pintores. Si bien antes de cumplir los diez años se traslada a Valencia, al ser su padre designado profesor de Retórica en la Universidad Literaria, siempre mantendrá intensas relaciones con los ámbitos culturales y administrativos de Navarra.

En la ciudad del Turia, después de la realización de sus estudios en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Academia de San Carlos, alcanzará fama, llegando en 1859 a ser nombrado director de la citada entidad. Existen abundantes obras de su mano en las colecciones públicas y en las entidades navarras; de este modo, el Museo, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento poseen retratos de ilustres personajes locales, como el cantante Ga-

257. Alejandro Ferrant. *El pago del tributo. Sobrepuerta en el salón del trono de la Diputación Foral. Pamplona*



yarre y el violinista Sarasate. Un ejemplar expresivo, un tanto apartado del gusto académico del momento, se encuentra en el Ayuntamiento de Pamplona; probablemente el que posee el Conservatorio es su estudio preparatorio. En el Museo de Navarra se conserva la importante composición de David y Betsabé, designada en ocasiones como Don Rodrigo y la Cava, donde muestra sus contactos con la pintura nazarena y romana del momento. Mientras tanto, en Pamplona se convierte en el retratista oficial el pintor Enrique Zubiri, nacido en Valcarlos en torno a 1870. En 1895 expone en el Café Iruña su composición en la que representa el Patio de la Cámara de Comptos. La pintura de historia es cultivada en Navarra por el valenciano Eduardo Carceller y García. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, donde acude en 1870, ganó por oposición la plaza de profesor de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios de Tudela; cuatro años más tarde consigue, por el mismo procedimiento, ser pro-

fesor de figura y adorno de la de Pamplona. Entre las obras que ejecuta en la capital de Navarra destaca El tributo que el rey moro de Zaragoza entrega a Sancho de Navarra. El mismo tema fue tratado por Alejandro Ferrant para una sobrepuerta del Salón del Trono de la Diputación Foral; junto con este cuadro, lleva a cabo para el mismo recinto la importante Batalla de Olaso, donde expresivamente utiliza los tonos ácidos sobre el ocre. Para este recinto, el catalán Joaquín Espalter pinta su Alzamiento sobre el pavés del primer rey de Navarra García Jiménez, que adorna el testero norte. Mientras que para uno de los recuadros de las puertas de entrada, Francisco Aznar pinta La batalla de Roncesvalles. El valenciano José Piquer elabora en 1855 el sepulcro de Francisco Espoz y Mina, conservado hoy en el claustro de la catedral de Pamplona, dentro de un tardoneoclasicismo, pues, como ha hecho notar Pardo Canalis, plagia con cierta gracia el mausoleo del poeta Alfieri de Canova.

Como hemos indicado, el monumento dedicado a los Fueros de Navarra (1903) está dirigido por el arquitecto Martínez de Ubago con la colaboración de un grupo de escultores y canteros. En 1918, Barañechea labra en mármol genovés el busto del violinista Sarasate situado junto al Conservatorio de Pamplona. Mientras la escultura de San Francisco, que centra la plaza del mismo nombre, se debe al pamplonés Ramos Arcaya. Destaca en este mediocre panorama escultórico la figura de Fructuoso Orduna Lafuente (El Roncal 1893-Madrid 1973); en su formación incide fuertemente Miguel Ángel, como se observa en los relieves del Instituto Ramón y Cajal o en su *Post nubilata Phoebus*, que consigue la primera medalla en la Exposición Nacional de 1922. Si bien suavizó su expresionismo juvenil, a través de los años, no por ello deja de subsistir en sus obras un noble realismo, como se percibe en el busto de José Sanjurjo Sacanell, que preside el monumento elevado en los alrededores de la Ciudad-

258. Salustiano Asenjo. *Retrato de Sarasate. Ayuntamiento de Pamplona*



la en 1929; o la estela que representa a Huarte de San Juan (1934), también en el mismo recinto. En 1950, bajo la dirección del arquitecto Eusa, Orduna realiza las labores escultóricas del monumento a Julián Gayarre, en los jardines de la Tacuñera. Es de señalar que también es suyo el San Francisco Javier de la iglesia madrileña de San Fermín de los Navarros. El pintor de retratos más interesante de la generación en torno a los últimos años del siglo es Inocencio García Asarta (Gastiain 1861-Bilbao 1921). Inicia sus estudios pictóricos en Vitoria en 1879. Su espíritu inquieto le lleva en 1882 a Roma, donde se sostiene efectuando copias de obras conocidas. Al parecer después de recibir una pensión de la Diputación Foral de Álava marcha a París, donde perfecciona su técnica en la afamada Academia Jullien. Retorna a España, estableciéndose durante algún tiempo en Madrid, donde lleva a cabo una profusa labor. De estos momentos es su *Vuelta del trabajo* (1899), que dona a la Diputación en prueba de agr-



259. Salustiano Asenjo. *Retrato de Gayarre. Ayuntamiento de Pamplona*

decimiento. Son abundantes sus retratos y estudios, algunos muy personales, si bien en ellos se percibe la influencia de artistas que él admiraba, como Pinazo y Nonell. Menos original es Nicolás Esparza Pérez (Tudela 1873-Sestao 1928); sin embargo, consigue cierto renombre en la región. Becado de la Diputación Provincial en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en 1891 pasa al taller de Moreno Carbonero, quien le inicia en la trayectoria que más tarde desarrollará. En 1910 logra la cátedra de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Sestao (Bilbao), de la cual llega a ser director. No por ello deja de estar toda su vida ligado a Navarra; especialmente mantiene relaciones con su ciudad natal, de este modo, el Ayuntamiento tudelano conserva obras suyas, lo mismo que la Diputación de Navarra. Con el seudónimo de Enrique Arenas Quintero, se convierte en el retratista más cotizado en el país vasco-navarro de estos años, ya que al combinar academicismo con elementos nacionalistas, a los que añade cier-



260. Mariano Benlliure. Mausoleo de Julián Gayarre. Cementerio de Roncal



261. Pormenor escultórico del monumento a los Fueros de Navarra. Pamplona



262. Fructuoso Orduna. Pormenor del monumento a Julián Gayarre. Pamplona



tas gotas de cursilería, se adecua al gusto imperante en la burguesía del momento. Dentro del costumbrismo, ligado formal e ideológicamente con la tendencia cultivada en el País Vasco, sobresale la figura de Javier Ciga Echandi (Pamplona 1878-1960). Después de haber pasado un tiempo en el seminario, y de colaborar en los trabajos de la funeraria paterna, su vocación le lleva a la práctica autodidacta de la pintura. Gracias a un tío indiano puede ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde en 1911 obtiene medalla de oro. Después de trabajar intensamente en Madrid, efectuando numerosas copias en el Museo del Prado, se traslada a París, hasta que el comienzo de la Guerra Europea le obliga al retorno.

La primera obra que le da prestigio es *Bagtango besteguía* (Establo bastanés), en la cual se perciben sus preocupaciones por la luminosidad un tanto tenebrista; esta técnica es perfeccionada en su *Mercado de Elizondo*, obra expuesta en el Salón parisiense antes de su marcha; su peculiar melancolía, aquí como en otras ocasiones, es casi fúnebre, pues no en vano en su primera juventud estuvo en contacto directo con la muerte. A su regreso elabora numerosos paisajes y retratos, que, si aparentemente académicos, no están del todo exentos de las preocupaciones por la modernidad imperante en los grupos avanzados del París de la *avant-guerre*. Sin embargo, las escenas de costumbres como el *Viático*, donde muestra tanto una técnica pulcra como su carácter tétrico, son las obras que le abren una amplia clientela.

También practicó el género religioso; en él destaca un *Crucificado* inspirado en Alonso Cano, encargado en 1916 por la iglesia de Jesús y María de Pamplona; para la de Santiago de Elizondo lleva a efecto, en 1925, las figuras de los cuatro evangelistas que decoran el bancal del retablo mayor; y un año después, para el santuario de San Miguel de Aralar, elabora los dos amplios lienzos con la *Alegoría de la Eucaristía* y el *Triunfo de San Miguel sobre los ángeles rebeldes*, hoy conservados en el Museo de Navarra.

Formará Ciga un grupo de pintores que

tedrán durante un tiempo la actividad plástica en Navarra en competencia con otros pintores foráneos. Entre ellos sobresale la figura de Crispín Martínez (Aibar 1903-Pamplona 1957). Guipuzcoano residente en Pamplona, cultiva tanto la pintura costumbrista, como el retrato y el cartel. En su producción existen obras de cierto interés, de este modo, sus paisajes bajo la influencia de Zubiaurre cobran un carácter de cierto expresionismo. Pero sobre todo en algunas de sus esculturas, trabajadas en piedra policromada, se percibe una personalidad de delicadeza casi enfermiza, mas no exenta de preocupaciones por una trágica belleza. Podemos citar asimismo a Enrique Zudaire Iriarte (Pamplona, 1914), quien desde 1941 fijó su residencia en Barcelona; sus obras juveniles no están exentas de cierta frescura. Y también a José Mari Azpeletea (Enazu, 1927), paisajista de raigambre cezanniana. Si bien se inicia con Ciga Fernando Beorlegui (Campanas, 1928), su formación es madrileña; después de ejercer en Logroño su magisterio, se pone en contacto con Jorge de Oteiza en Irún, estableciéndose en Eibar, donde practica un peculiar realismo mágico de raíces surrealistas y expresionistas con técnica minuciosa tanto como pintor cuanto como grabador.

Otro de los pintores formados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando que consiguen una amplia clientela en Pamplona es Gerardo Sacristán Torralba (Logroño 1907-Pamplona 1964). La fatalidad le lleva a perfeccionar sus estudios con el pintor Benedito, quien, junto a Sotomayor, incidirá en el desarrollo de su intensa actividad retratística dentro de normas estrictamente académicas, si bien en ocasiones mitigadas por su fina sensibilidad, como demuestran algunos estudios de desnudos llevados a cabo durante su estancia de tres años París, en los cuales se perciben las influencias del decorativismo de los años veinte. En 1950 estableció su residencia en Pamplona y formó a una generación de pintores más o menos interesantes, como Beunza, Eslava, Lastera y Manterola.

Jesús Basiano Martínez (Murchante





1889-Pamplona 1966) estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, donde en 1908 obtuvo el primer premio de pintura. Allí, según parece, tuvo cierta relación con Darío de Regoyos. La Diputación Foral de Navarra le pensionó para estudiar en la Escuela de Bellas Artes madrileña, donde obtiene dos medallas de oro. En 1916, la misma institución le beca para trasladarse a Roma, donde comienza el cultivo del paisaje. En estos momentos muestra una delicadeza extremada que cuando retorna a Pamplona va desapareciendo en pro de un cromatismo de cierta raigambre expresionista, no exento en ocasiones de la influencia de Regoyos o de la pintura italiana de la posguerra de 1918. Se convierte en el retratista del paisaje pamplonés, tanto de la misma ciudad como de sus alrededores. No por ello abandona la actividad retratística, aprendida en la Academia; sin embargo, en sus estudios de cabezas las preocupaciones por los juegos de luces y tonos, además de la preocupación por captar la idiosincrasia de los personajes, convierte a éstos en paisajes del alma.

Si bien Gustavo de Maeztu (Vitoria 1887-Estella 1947) es un pintor de origen vasco, su estancia prolongada en Estella, desde 1935 hasta su fallecimiento, obliga a citar esta etapa. En 1935, la Diputación Foral, por conducto del arquitecto José Yarnoz, le encarga la decoración de su Salón de Sesiones, para el que lleva a cabo siete paneles alegóricos de la historia y las costumbres de Navarra; en ellos muestra su gran preocupación por el decorativismo en boga. Durante la guerra civil, a la vez que estudia tipos y paisajes navarros, efectúa obras de marcado carácter político, con las que intenta hacer olvidar su pasado ácrata-liberal. El Museo de Estella conserva un buen número de ellas, como *La vuelta de la guerra* (1938) o los retratos imaginativos de personajes en general víctimas del momento; entre ellos destaca el de su hermano Ramiro, obra de un cierto patetismo; donde la alegoría cobra un sentido de derivación «art-deco» es en *El toro ibérico* (1945) y en la representación de Zumalacárregui a los pies de la montaña de la Tradición (Montejurra).

El autodidacta Miguel Pérez Torres (Tudela 1894-Pamplona 1915) consigue cierto renombre gracias a sus característicos tipos populares. Sin embargo, son mucho más interesantes los paisajes navarros, donde con intensidad cromática capta la instantaneidad. Es de citar, dentro del paisajismo y del costumbrismo, la figura de Julio Brinel (Buenos Aires 1902-Madrid 1944), quien reside en Pamplona durante algún tiempo y en 1922 consigue una beca de la Diputación Provincial.

Después de su iniciación en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, Salvador Beunza Pejenaute (Pamplona 1932) desarrolla en 1954 sus estudios pictóricos en la Escuela de San Fernando. Especialmente ha cultivado el género paisajístico, en el que ha puesto un gran oficio y expresado su intimidad. Más espectaculares son los paisajes de Jesús Lasterra González de Orduña (Madrid, 1931). Residente en Pamplona desde la finalización de la contienda civil, se inicia también con Ciga y Sacristán, finalizando su formación en la Academia de Bellas Artes madrileña. Su brillante carrera se desarrolla en gran parte en su estudio-taller de Barañain, en el suburbio industrial de Pamplona. En sus vistas, el color toma tintes cada vez más puros. No deja de cultivar el retrato académico y el grabado.

Jesús Echeberría Burgoa (Ondarroa, 1933), al retornar su padre a su región natal cuando aún no ha cumplido los diez años, inicia su formación autodidacta en la pintura, que compagina con el fútbol, deporte que practica profesionalmente hasta que una lesión en la rodilla, como le ocurre al escultor Chillida, le obliga al abandono de esta actividad, matriculándose en la Escuela de Aparejadores de Sevilla, donde termina los estudios de arquitectura técnica. En 1973, después de una prolongada convalecencia, se dedica plenamente a la práctica de la pintura no figurativa, en la que expresa su sutil carácter a través del rigor técnico dado por los estudios de las matemáticas y la geometría; espacio, forma y color cobran en sus acrílicos la justa medida.

Desde 1981 inicia un proceso evolutivo



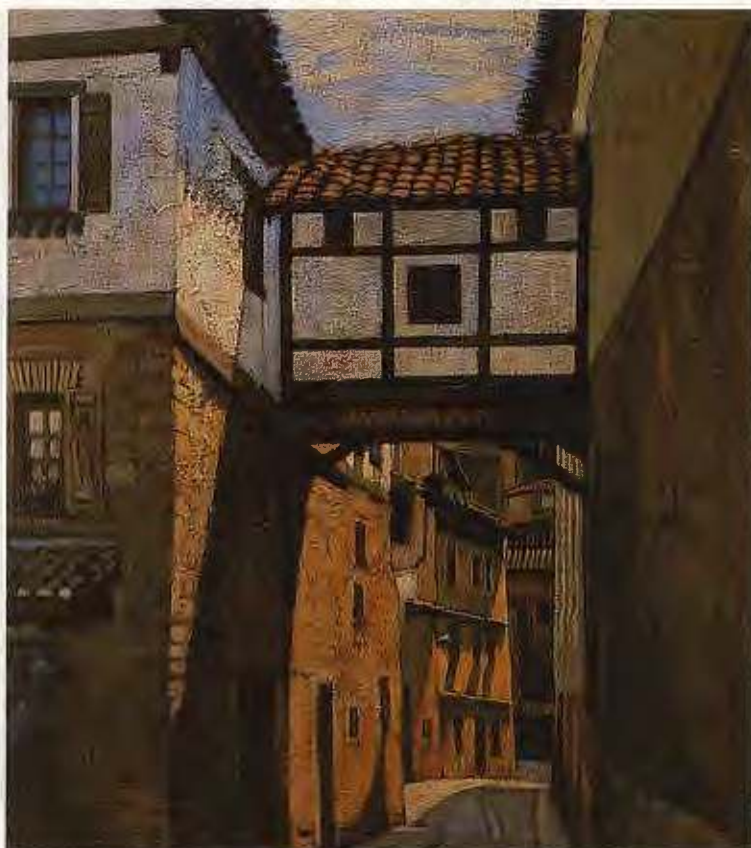
269. Lozano de Sotés. Baños de Montemayor

271. Miguel Ángel Echauri. Naturaleza muerta



270. Salvador Beunza. Calle rural

272. Jesús Lasterra. Paisaje panorámico





que culmina con una simbiosis donde a las estructuras formales se incorporan las cosas y objetos del mundo cotidiano, creando una tensión dinámica en la estructuración, tanto en sus cuadros como en sus experimentos escultóricos.

Más sosegada es la pintura de Miguel Ángel Echaurre (Pamplona, 1927), discípulo de Ciga, si bien su verdadera vocación y dedicación las descubre hacia 1951 en Montevideo, donde adquiere un gran prestigio. Retorna en 1964, e inicia un proceso sintético en busca de la esencia de las cosas materiales, como rocas, maderas, vajijas metálicas, a las que da vida. Sus casas abandonadas reflejan un cariño sensual y patético hacia el mundo que la llamada «civilización» aniquila, y que Echaurre nos presenta como testimonio sangrante, mas petrificado. Recordemos el verso de Juan Ramón Jiménez: «Sólo lo hiciste un instante pero quedaste en estatua haciéndolo para siempre». Ese sentido de instantaneidad esculturizada es el principal hallazgo del maestro pamplonés.

Dos pintores que cultivaron la pintura dentro de una vanguardia en cierto modo ligada a la italiana fueron Julio Martín Caro (1933) y José Antonio Eslava (Pamplona, 1936); ambos estudiaron en la Escuela de San Fernando y perfeccionaron sus estudios en Italia, practicando también el grabado y la escultura. El arte de ambos se encuadra, con ciertas matizaciones, en el realismo mágico, pues sus inquietudes les llevaron a una continua búsqueda, basándose en el conocimiento tanto del arte clásico como del contemporáneo. La prematura muerte de Martín Caro sesgó una brillante trayectoria, mientras que su compañero ha podido desarrollar una producción que le ha llevado en los últimos tiempos, después de pasar por un realismo mágico, hacia formas abstractas sedimentadas sobre sus conocimientos del dibujo. Mientras tanto, en sus esculturas el recuerdo de Chillida y de Oteiza está presente, si bien las indagaciones propias le dan un carácter personal donde lo intelectual y lo expresivo cobran una absoluta

unidad, tanto conceptual como plástica. El casi autodidacta Alfredo Díaz de Cerio (Mendavia, 1941) se estableció en Pamplona en 1976 después de una etapa de búsqueda en Alemania, donde estudia profundamente la pintura contemporánea circundante. Practica también, junto a la pintura, la escultura y la cerámica, por lo que su producción tiene ante todo unos caracteres plásticos que dan volumetría a objetos telúricos soñados. Su angustiada personalidad le llevó también al cultivo de la poesía, que tan fuertemente incide en sus «bodegones imaginarios», donde lo surreal toma caracteres naturalistas.

La nueva realidad

Probablemente es esta tendencia la que alcanza mayor preponderancia en la pintura navarra contemporánea, debido en buena parte a la idiosincrasia del pueblo navarro. Sus dos más importantes representantes son Isabel Baquedano Elvira y



Xavier Morrás Zape. La primera, aunque una buena parte de su vida transcurre en Madrid, puede ser integrada por razones sociales y artísticas en el arte navarro actual. Nacida en Mendavia en 1936, se trasladada con su familia dos años después a Zaragoza, luego se instala en Madrid para cursar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Terminados éstos, gana por oposición la plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, e interviene desde entonces en la vida artística de la ciudad, hasta su regreso a la capital del Estado en 1983. En Navarra practica hasta las proximidades de 1965 un realismo mágico impregnado de un especial hálito melancólico, si bien mientras tanto indaga en nuevas experiencias con acrílicos, trapos, arenas y otros materiales, que dan a sus obras calidades matéricas sin llegar al puro abstraccionismo. Después de este período es tentada durante algún tiempo por la denominada pintura testimonial, donde los personajes, tan dramáticos como anónimos, son envueltos por una torturante propaganda consumista. Esta etapa contestataria va diluyéndose, lo mismo que su paleta, en pro de unas preocupaciones más puramente pictóricas; la materia se planifica, los tonos se hacen más intensos, si bien son silueteados con negro, para resaltar los motivos. En este momento, los objetos de consumo: el automóvil, el televisor, el frigorífico, la piscina... son meros instrumentos, activos o pasivos, integrados en la tragedia de lo cotidiano, por lo que no se puede poner a Isabel Baquedano dentro de la corriente del «pop-art» norteamericano, sino dentro de la nueva realidad hispánica cercana, por el desarrollo de los signos icónicos que cobran los testimonios reales, al Grupo Crónica. De todas formas, tiene ciertos contactos con Hopper, en obras como su «maravillosa e inolvidable» (Calvo Serraller) Estación de autobuses Pamplona (1978, colección particular, Bilbao); aquí la soledad es más íntima, es la que siente esta admirable artista que continuamente indaga y busca. Ello hace que su proceso creativo sea lento y en ocasiones angustioso, buscando una ma-

yor libertad expresiva y una más perfecta técnica, lo que sitúa a Isabel Baquedano entre los más destacados artistas de la nueva realidad; así, sus paisajes-retratos o sus retratos-paisajes se colocan a la altura de las obras maestras de la pintura del momento.

Xavier Morrás es el más representativo artista que trabaja en la actualidad en Navarra dentro del nuevo realismo. Nacido en Pamplona en 1943, después de iniciarse en el arte de manera autodidacta, en 1958 inicia sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, donde Isabel Baquedano impartía sus clases. Por estos años da a conocer su talento en una serie sobre la guerra del Vietnam donde utiliza acrílicos y fotografías. Intenta hacer una crítica a la problemática mundial; consciente de que esta propuesta era dificultosa desde Pamplona, Morrás busca caminos originales, lo cual le obliga a indagar en problemas más cercanos. De este modo, en sus series *Accidentes de Tráfico* (1960) e *Industrias* (1980) testifica en contra de la civilización industrial que envuelve al verdadero hombre.

Entre los años 1960 y 1976 sintió un interés apasionado por la obra de Bacon, por lo que intenta conocerlo personalmente, lo cual puede conseguir gracias a una beca concedida por la Diputación de Navarra. Su estancia en Londres, a pesar de su admiración hacia el maestro, le lleva hacia un realismo testimonial en el que usa procedimientos esculto-pictóricos, con los cuales logra efectos de trampantojo. En estas obras, el hombre discurre por escenarios reales como ser social. Londres le atrae y le repele a la vez, sus lugares públicos cobran un sentido funerario donde la muerte está omnipresente, con toda su frialdad; tanto los edificios como los seres humanos están petrificados en la serie *Londres: la ciudad del Támesis* parece ya sumergida en el invierno nuclear. Después de 1968, a su regreso, se concentra en un ultrarrealismo con el propósito de llegar más allá de lo real, partiendo de los presupuestos que la propia realidad le proporciona. Gracias a una beca de la Fundación Juan March podrá desarrollar estas





ideas. En 1973 pasará varios meses en Nueva York; entre 1974 y 1975 completará el período de dos años de la bolsa de estudios en Norteamérica. Estas estancias son fructíferas, sus experiencias tridimensionales, comenzadas en Inglaterra, son desarrolladas aquí con mayor tamaño y utilizando montajes más complicados, en los que aúna a los materiales ya empleados serigrafías y acrílicos, introduciendo manchas de intenso cromatismo en los ámbitos donde el blanco y el negro predominan. Las composiciones rompen con el marco gracias a paneles fotográficos situados perspectívicamente. El espectador puede entrar (o salir) por su propia voluntad en la obra. En ella, los personajes deambulan agobiados en su propia existencia, solitarios a pesar de formar parte de la masa, lo cual demuestra que a Morrás, pese a estar alucinado por el ambiente de Manhattan, su *hombre* y su ambiente le torturan. Por ello hace variaciones sobre un mismo tema, gracias al uso de la serigrafía.

Las experiencias inglesa y neoyorquina inciden en su producción a su retorno a España. Su pintura logra una mayor síntesis, donde la aspereza y lo poético confluyen; buen ejemplo de ello es *El Puente* (1975, colección del autor). En la serie *Euskadi* se representa el drama del país vasco-navarro que intenta la conservación de su medio físico atenazado por la civilización. En alguna ocasión vuelve a recordar el Londres ya lejano, como en *Oxford Street*, donde los seres humanos carecen de toda personalidad. Desde Navarra, donde el pintor vive y trabaja, ya sea en un caserío o en Pamplona, Morrás no sólo está preocupado como él quisiera por los problemas de su entorno, sino que sus inquietudes y sus angustias le exigen inmiscuirse en problemas mundiales y aun cosmogónicos.

Rafael Lozano Bartolozzi (Pamplona, 1943), hijo de pintores, desde niño muestra inquietudes artísticas que le llevan a conseguir premios en concursos infantiles de pintura. Realiza sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, donde conoció a Arranz Bravo. Desde entonces reside en Barcelona, y colaboró asiduamente hasta hace unos años con este pintor, si bien conservando su marcada personalidad, en la que los elementos pictóricos juegan en completa libertad, mas sin confusión alguna, pues siempre impone como nexo su extraña e indiscutible sensibilidad, que le lleva hacia un neosurrealismo tanto en sus cuadros como en sus últimas esculturas.

José Miguel del Moral (Pamplona, 1949) también es una figura tentada por el surrealismo, al que aplica investigaciones formales y estéticas marcadas por su personalidad de gran equilibrio, la cual se

refleja con nitidez en sus composiciones. Si bien residente en la actualidad en Madrid, no podemos dejar de citar a Rafael Delreal (Gallur, Zaragoza, 1954), pues antes de que cumpliera un año su familia se instaló en Tudela. Su carrera artística le ha llevado a una trayectoria circular, pues en sus principios practicó el naturalismo, pasando más tarde a la abstracción expresionista y a la escultura informalista; en la actualidad se ha preocupado en cierto modo de conectar con el realismo mágico, aunque sin abandonar las connotaciones expresionistas.

En la última generación de pintores iruñeses destaca —por el momento—, además del exquisito Pedro Salaverri, la recia personalidad de Juliantxo Irujo Arduenza (Pamplona, 1960). Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bilbao, en la actualidad aúna su intensa actividad creativa con el desempeño del profesorado en esta Institución, en la que imparte clases donde las técnicas pictóricas se conjugan con las audiovisuales, aspecto que se refleja en su producción: en sus obras se transmutan críticamente elementos procedentes de los «mass-media» (cine, televisión, fotografía, carteles, etc.) y detritus (basuras, objetos inservibles, «pintadas», y la atmósfera grisácea de la polución industrial) procedentes de las urbes industriales, como en la que el artista reside. Sin embargo, el sustrato urbano gravita en un mundo intensamente lírico y en ocasiones onírico.

Si en las primeras obras la influencia de Morrás fue intensa —en sus «collages» estaban presentes elementos dentro de una realidad mágica—, hoy, recuperando los eternos valores del diseño, expresa la cruda e inmundicia realidad con vitalismo y

racionalidad: machaca, tritura, muele, pero luego cierne con un delicado tamiz crítico toda la fealdad que nos envuelve convirtiéndola— tal Goya, Van Gogh, Millares... —en obras de arte—. Busca tan apasionadamente como los pintores del Renacimiento; igual que ellos, intenta destruir la cultura anterior para recobrar viejos valores, los cuales, acrisolados por reglas y normativas estrictas, y vivificados por el hálito vital de su fecunda creatividad libertaria la materia perecedera se transforma en vivencial. Partiendo de experiencias conceptualistas y minimalistas, que como enseñante conoce profundamente, se embarca hacia nuevas experiencias. Ello impone el que sus producciones artísticas, como tales, sean efímeras: conscientemente emplea materiales deleznable, como la goma espuma; mas consideremos que la gran pintura griega estaba elaborada a la encaústica, y las bellísimas ceras pronto se resquebrajaron y fundieron. Por ello, su pintura es creada para ser consumida por nuestra generación, para que podamos soñar y embelesarnos —o rabiarse ante ellas—, si nos adentramos en la metamorfoseada realidad que Irujo nos presenta en forma de «nivola» unamuniana. Pues no «novelea», como él dice, sino que, como sagaz vasco-navarro, se sumerge en el peculiar mundo entre lo metafísico y lo sensorial característico del arte navarro desde sus orígenes.

El tuledano Manuel Armendia ha realizado investigaciones paralelas en el campo de la escultura, en la que los detritus urbanos (tubos, latas, ruedas ...) cobran bellísimas estructuras, plenas de intencionalidad; hoy ejerce la docencia en Barcelona, en donde indaga en nuevos horizontes plásticos.

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

ABASCAL GARAYOA, A.: *Los orígenes de la población actual de Pamplona*. «Geographica», n.º 67, pp. 99-188, 1955.

BARRÈRE, P.: *Le relief des Pyrénées Centrales franco-espagnoles*. Institut de Géographie, Université de Bordeaux, III, 12 mapas a escala 1:50.000 (hojas de Sangüesa y Navascués). Burdeos, 1970.

— *Les reliefs mûrs perchés de la Navarre Orientale*. «Rev. Géogr. des Pyrénées et du Sud-Ouest», XXXVIII, pp. 309-323, Toulouse, 1962.

BIELZA DE ORY, V.: *Tierra Estella. Estudio geográfico*. Institución Príncipe de Viana. 358 pp. Pamplona, 1972.

BOLÓS, O. DE: *La transición entre la Depresión del Ebro y los Pirineos en el aspecto geobotánico*. An. Inst. Bot. A.J. Cavanilles, XVIII, pp. 199-254, 1960.

BRAUN-BLANQUET, J. y BOLÓS, O. DE: *Les groupements végétaux du Bassin Moyen de l'Ebre et leur dynamisme*. An. Estación Experimental Aula Dei, V, pp. 1-266, 1957.

CARO BAROJA, J.: *Etnografía histórica de Navarra*. Caja de Ahorros de Navarra, tres vol. Pamplona, 1971-72.

CASAS TORRES, J.M.: *Originalidad geográfica de Navarra*. Institución Príncipe de Viana. 23 pp. Pamplona 1956.

— y ABASCAL, A.: *Mercados geográficos y ferias de Navarra*. Institución Príncipe de Viana y C.S.I.C. 201 pp. Pamplona, 1948.

COMELLAS, J.L.: *Los estados de tiempo en la Cuenca de Pamplona*. «Geographica», X-XI, pp. 3-34. 1963-64.

DENDALETCHÉ, C.: *Los Pirineos*. 790 pp. Barcelona, 1982.

FERNÁNDEZ MARCO, J.I.: *El Canal Imperial de Aragón*. C.S.I.C. 179 pp. Zaragoza, 1961.

FERRER REGALES, M.: *La industria en Navarra*. «Pirineos», n.º 83-86, pp. 121-136, 1967.

— *Las ciudades navarras*. Col. D.N., 263 pp. Pamplona, 1981.

FLORISTÁN SAMANES, A.: *La Ribera tudela de Navarra*. Institución Príncipe de Viana y C.S.I.C. 303 pp. Zaragoza, 1951.

— *El clima de Pamplona y de las ciudades vecinas*. Universidad de Navarra, 63 pp. Pamplona, 1975.

— *Urbasa y Andía, solar de los navarros*. Col. D.N. 225 pp. Pamplona 1978.

— *Itinerarios por Navarra* (Geografía). Caja de Ahorros de Navarra, dos tomos de 169 y 198 pp. Pamplona, 1978 y 1979.

GÓMEZ IBÁÑEZ, D.: *The Western Pyrénées: differential evolution of the French and Spanish borderland*. Univ. of Wisconsin. 327 pp. 1972.

HUETZ DE LEMPS, A.: *Vignobles et vins du Nord-Ouest de l'Espagne*. Institut de Géographie, Université de Bordeaux, III, dos vols. 1967.

INSTITUTO GEOLÓGICO Y MINERO DE ESPAÑA: *Memorias del Mapa geol. nac. e. 1:50.000 (MAGNA)*, hojas relativas a Navarra, y del 1:200.000, hojas 12, 13, 21 y 22.

JIMÉNEZ CASTILLO, M.: *La población de Navarra. Estudio geográfico*. C.S.I.C., 192 pp. Zaragoza, 1958.

LAMARE, P.: *Recherches géologiques dans les Pyrénées d'Espagne*. Mém. Soc. Géol. France, N.S., XII, 464 pp. París, 1936.

— *La structure géologique des Pyrénées basques*. Actas I Congr. Intern. Estudios Pirenaicos, 44 pp., Zaragoza, 1950.

LEFÈVRE, TH.: *Les modes de vie dans les Pyrénées Atlantiques Orientales*. Ed. Colin. 777 pp. París, 1933.

LISO, M. y ASCASO, A.: *Introducción al estudio de la evapotranspiración potencial y clasificación climática de la Cuenca del Ebro*. An. Estación Experimental Aula Dei, X, pp. 5-505, Zaragoza, 1969.

LLOPIS LLADÓ, N.: *Glaciario y karstificación en la región de la Piedra de San Martín*. «Geographica», n.º 5-6, pp. 21-42. Zaragoza, 1955.

MANGIN, J. PH.: *Le Nummulitique Sud-Pyrénéen à l'Ouest de l'Aragon*. «Pirineos», n. 51-58. 624 pp. 1959-1960.

MENSUA FERNÁNDEZ, S.: *La Navarra Media oriental*. Institución Príncipe de Viana y C.S.I.C. 186 pp. Zaragoza, 1960.

— *El mapa de utilización del suelo en Navarra*. «Geographica», XIII, pp. 9-15. Zaragoza, 1965.

— *La zonación bioclimática de Navarra*. Miscelánea Lacarra, pp. 363-376. Zaragoza, 1968.

MONTERRAT, P.: *Vegetación de la Cuenca del Ebro*. Publ. Centro Pir. Biol. Exper. I (5), 22 pp. Jaca, 1966.

— *Los hayedos navarros*. Coll. Bot. VII, pp. 845-893. Barcelona, 1968

— *El clima subcantábrico en el Pirineo occidental español*- «Pirineos», n.º 102, pp. 5-15, Jaca 1971.

PRECEDO, A.: *La red urbana de Navarra*. Caja de Ahorros de Navarra. 282 pp. Pamplona, 1976.

RIBA, O.: *Estructura sedimentaria del terciario continental de la Depresión del Ebro en su parte riojana y navarra*. Aportación española al XX Cong. Geogr. Intern., pp. 127-138. Zaragoza, 1964.

SANTANA, R.: *Géomorphologie des bassins de la Bidasoa et de l'Uru-mea*. Institut de Géographie, Faculté des Lettres, 162 pp., Burdeos, 1966.

SERMET, J.: *Les routes transpirénéennes*. 328 pp. Toulouse, 1962.

— *La frontière des Pyrénées*. 285 pp. Pau, 1983.

SERVICIO GEOLÓGICO DE LA D.F.N.: *Las aguas subterráneas en Navarra. Proyecto hidrogeológico*. Diputación Foral de Navarra. 230 pp. Pamplona, 1982.

SOLÉ SABARÍS, L.: *Los Pirineos, el medio y el hombre*. 614 pp. Barcelona, 1951.

TORRES LUNA, M.^a P.: *La Navarra Húmeda del Noroeste. Estudio geográfico de la ganadería*. C.S.I.C. 178 pp. Madrid, 1971.

URABAYEN, L.: *Geografía humana de Navarra. La vivienda*. T.I, 157 pp. Pamplona 1929 y t. II, 173 pp. Madrid, 1932.
— *Investigación sobre las residencias humanas de Navarra*. 481 pp. Pamplona, 1959.

VIERS, G.: *Pays Basque français et Barétous*. 604 pp. Toulouse 1960.
— *La Forêt de l'Irati*. Rev. Géogr. des Pyr. et Sud-Ouest, XXVI, pp. 5-27, 1955.

Atlas de Navarra, geográfico-económico-histórico, direc. A. Floristán y A.J. Martín Duque. 80 pp. Pamplona, 1977.

Guía ecológica y paisajística de Navarra (varios autores). Caja de Ahorros de Navarra, 86 pp. Pamplona, 1980.

Navarra 2.000. Estudio de prospectiva (varios autores). Diput. Foral de Navarra. 225 pp. Pamplona, 1980.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

En las siguientes obras el lector podrá ampliar con nuevos puntos de vista varias de las ideas expuestas en este ensayo.

OBRAS GENERALES

Todavía pueden consultarse con fruto los *Anales del Reino de Navarra compuestos por el P. José de Moret*, anotados y continuados por el P.F. Aleson.

CAMPIÓN, A.: *Nabarra en su vida histórica*, Euskariana (Novena Serie), Pamplona, 1929.

GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979, dos vols., que alcanzan hasta 1507.

LACARRA, J. M.^a: *Historia política del reino de Navarra, desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, Pamplona, 1972-1973, tres vols.
— *Historia de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, 1976.

YANGUAS Y MIRANDA, J.: *Diccionario de antigüedad es del reino de Navarra*, Pamplona, 1964, 2.^a ed., tres vols.

PRELIMINAR

En torno a estos temas el lector podrá hallar abundantes informaciones en la obra de Julio Caro Baroja, *Etnología histórica de Navarra*, Pamplona, 1971-1972, tres vols., en especial en el tomo I, y en otros

trabajos del mismo autor, como *Los Pueblos del Norte*, San Sebastián, 1973; *Los Pueblos de España*, Madrid, 1976, dos vols y *Los Vascos. Etnología*, San Sebastián, 1958, 2.^a edición.

BARBERO, A. y VIGIL, M.: *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista*, Barcelona, 1974.

I. LA MONARQUÍA PAMPLONESA

BISHKO, CH. J.: *Salvus of Albelda and frontier monasticism in tenth-century Navarre*, «Speculum», XXIII (1948), pp. 559-590.

CAÑADA JUSTE, A.: *La campaña musulmana de Pamplona, año 924*, Pamplona, 1976.

DÍAZ y DÍAZ, M. C.: *Los libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño, 1979.

LACARRA, J. M.^a: *Expediciones musulmanas contra Sancho Garcés (905-925)*, «Estudios de historia navarra», pp. 49-81 Pamplona, 1971,
— *La expedición de Carlomagno a Zaragoza y su derrota en Roncesvalles*, Zaragoza, 1981.

LINAGE CONDE, A.: *Una regla monástica riojana femenina del siglo X: El «Libellus a regula Sancti Benedicti Substractus»*, Salamanca, 1973.

MADOZ, J.: *El viaje de Eulogio de Córdoba y la cronología del epistolario de Álvaro de Córdoba*, «Príncipe de Viana», VI (1945), 415-423.

MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Sobre el escritorio emilianense en los siglos X al XI*, «Bol. Acad. Hist.», t. 143 (158), pp. 7-19.

PÉREZ DE URBEL, J.: *La conquista de la Rioja y su colonización espiritual en el siglo X*, «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», I (1950), pp. 519-526.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, C.: *Vascos y Navarros en su primera Historia*, Madrid, 1974.

— *Orígenes del Reino de Pamplona. Su vinculación con el Valle del Ebro*, Pamplona, 1981; 2.^a ed. 1985.

UBIETO, A.: *Las diócesis navarro-aragonesas durante los siglos IX y X*, «Pirineos», 1954, pp. 179-199.
— *Los reyes pamploneses entre 905 y 970*, «Príncipe de Viana», 1963, pp. 77-82.

II. EL REINO DE NAVARRA

ALMAGRO, M.: *Historia de Albarracín y de su Sierra*, III, Teruel, 1959.

GONZÁLEZ, J.: *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960, tres vols.

GRASSOTTI, H.: *Homenaje de García Ramírez a Alfonso VII. Documentos inéditos*, C.H.E., t. 37-38 (1963), pp. 318-329.

HUICI MIRANDA, A.: *Las grandes batallas de la Reconquista durante las invasiones africanas*, Madrid, 1956, pp. 219-347, donde se estudia la batalla de las Navas.

KEHR, P.: *El Papado y los reinos de Navarra y Aragón hasta mediados del siglo XII*, «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», II (1946), pp. 74-186.

LACARRA, J. M.: *Dos tratados de paz y alianza entre Sancho el de Penalén y Moctádir de Zaragoza (1069 y 1073)*, «Homenaje a Johannes Vincke», I, 1962-1963, pp. 121-134.

— *Alfonso VII el Casto, rey de Aragón y conde de Barcelona*, «VII Congreso de Hist. de la Corona de Aragón. Ponencias», Barcelona, 1962.

— *El rey Lobo de Murcia y la formación del señorío de Albarracín*, «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», III, pp. 215-226, (1962).

— *Honores y tendencias en Aragón. Siglo XI*, «Cuadernos de Historia de España», Buenos Aires, XLV-XLVI, pp. 151-190.

— *Aspectos económicos de la sumisión de los reinos de Taifas (1010-1102)*, «Homenaje a Jaime Vicéns Vives», I, 1965, pp. 255-277.

— *Alfonso el Batallador*, Zaragoza, 1978.

PAMPLONA, P. G. de: *Sancho el Fuerte, iniciador de las relaciones con la ciudad de Bayona*, «Príncipe de Viana», 1962, pp. 495-500.

UBIETO ARTETA, A.: *Homenaje de Aragón a Castilla por el condado de Navarra*, «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», III, 1947-1948, pp. 7-28.

— *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra*, Zaragoza, 1951.

— *Navarra-Aragón y la idea imperial de Alfonso VII de Castilla*, EEM-CA, t. VI (1956), pp. 41-82.

— *Estudios en torno a la división del reino por Sancho el Mayor de Navarra*, «Príncipe de Viana», 1960, pp. 5-56 y 163-237.

VÁZQUEZ DE PARGA., LACARRA, J. M., y URÍA RIU, J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1949, tres vols.

III. ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA

D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, M. H.: *Histoire des ducs et comtes de Champagne*, t. IV, V y VI, París, 1864-1866.

CARRASCO PÉREZ, J.: *La población de Navarra en el siglo XIV*, Pamplona, 1973.

CASTRO, J. R.: *El matrimonio de Pedro IV de Aragón y María de Navarra*, EEMCA, t. III (1974-1948), pp. 55-156.

— *Carlos III el Noble, rey de Navarra*, Pamplona, 1967.

GARCÍA ARENAL, M. y LEROY, B.: *Moros y judíos en Navarra en la baja Edad Media*, Madrid, 1984.

GONZÁLEZ OLLE, F.: *La lengua occitana en Navarra*, «Rev. de Dialectología y Tradiciones Populares», XXV (1969), pp. 285-300.

LACARRA, J. M.: *Estructura económica y social del reino de Navarra en el siglo XIV*, «Cuadernos de Historia. Anexos de la Revista Hispania», VIII, Madrid, 1977, pp. 227-236.

MAHN-LOT, M.: *Philippe d'Evreur, roi de Navarre et un project de croisade contre le royaume de Grenade (1329-1331)*, «Bulletin Hispanique», 46 (1944), pp. 227-233.

RUBIÓ y LLUCH, A.: *Los navarros en Grecia y el ducado catalán de Atenas y la época de su invasión*, Barcelona, 1886.

SECOUSSE, M.: *Memoires pour servir a l'histoire de Charles II, roi de Navarre et comte d'Evreux, surnomé le Mauvais*, París, 1758, dos vols.

ZABALO ZABALEGUI, J.: *La administración del reino de Navarra en el siglo XIV*, Pamplona, 1973.

ZUNZUNEGUI, J.: *El reino de Navarra y su obispado de Pamplona durante la primera época del Cisma de Occidente*, San Sebastián, 1942.

IV. NAVARRA EN LA POLÍTICA PENINSULAR

Siguen siendo fundamentales las historias clásicas de ZURITA, *Anales de la Corona de Aragón*, lib. XIII y ss., y ALESON, *Anales del Reino de Navarra*, lib. XXXII y ss.

AZCONA, J. M.: *El Príncipe de Viana. Escritos del Príncipe, fuentes históricas, iconografía*, «Príncipe de Viana», II (1941), pp. 55-83.

BOISSONADE, P.: *Histoire de la réunion de la Navarre a la Castille. Essai sur les relations des princes de Foix- Albret avec la France et l'Espagne (1479-1521)*, París, 1893.

COURTEAULT, H.: *Gaston IV, comte de Foix, vicomte souverain de Bearn, prince de Navarre*, Toulouse, 1895.

DESDEVISES DU DEZERT, G.: *Don Carlos d'Aragón, prince de Viane. Etude sur l'Espagne du Nord au XV^e siècle*, París, 1889.

VICENS VIVES, J.: *Trayectoria mediterránea del Príncipe de Viana (1458-1461)*, «Príncipe de Viana», XI (1950), pp. 211-250.

— *Juan II de Aragón (1398-1479). Monarquía y revolución en la España del siglo XV*, Barcelona, 1953.

V. NAVARRA PARTIDA EN DOS. LA BAJA NAVARRA

CAMPIÓN, A.: *Reyes de Navarra en el destierro*, «Euskariana» (Undécima edición). Algo de Historia (Volumen quinto), Pamplona, 1934, pp. 109-247.

OLIVIER-MARTIN: *La reunión de la Basse-Navarre á la Couronne de France*, «Anuario de Historia del Derecho», IX (1932), pp. 249-289.

RODEZNO, Conde de: *Austrias y Albrets ante la incorporación de Navarra a Castilla*, Madrid, 1944.

VI. NAVARRA EN EL CONCIERTO PENINSULAR

CARO BAROJA, J.: *La hora navarra del XVIII (personas, familias, negocios e ideas)*, Pamplona, 1969; 2.ª edición, 1985.

HUICI GOÑI, M.ª P.: *Las Cortes de Navarra en el Edad Moderna*, Madrid, 1963.

OTAZU y LLANA, A. de: *Hacendistas navarros en Indias*, Bilbao, 1970.

RODRÍGUEZ GARRAZA, R.: *Tensiones de Navarra con la administración central (1778-1808)*, Pamplona, 1974.

VI. DEL ANTIGUO AL NUEVO RÉGIMEN

ALONSO, J.: *Recopilación y comentarios de los Fueros y Leyes del antiguo Reino de Navarra que han quedado vigente después de la modificación hecha por la ley paccionada de 16 agosto de 1841*, Madrid, 1848. *Amejoramiento del Fuero, 1841-1952. Diputación Foral de Navarra*, 1982.

ANDRÉS GALLEGO, J.: *Historia contemporánea de Navarra*, Pamplona, 1982.

CAMPIÓN, A.: *Cómo fue proclamada reina de Navarra doña Isabel II de Castilla* (Euskariana. Algo de Historia), Bilbao, 1899, pp. 148-247.

GÓMEZ CHAPARRO, R.: *La desamortización civil en Navarra*, Pamplona, 1867.

MIRANDA RUBIO, F.: *La guerra de la Independencia en Navarra. La acción del Estado*, Pamplona, 1977.

MUTILOA POZA, J. M.ª: *La desamortización eclesiástica en Navarra*, Pamplona, 1972.

RODRÍGUEZ GARRAZA, R.: *Navarra de reino a provincia (1828-1841)*, Pamplona, 1968.

ARTE

Dado el carácter de la presente Colección, no se ha pretendido reunir exhaustivamente la abundante literatura local que en ocasiones encierra noticias de interés. Se ha procurado, cuando existen estudios recientes, eliminar las citas de los anteriores sobre el mismo tema. Por el contrario, a veces se recogen mínimas notas de carácter muy concreto cuando han sido utilizadas en determinados puntos del texto.

Por todo ello, los materiales se han ordenado de un modo paralelo a la sistemática del texto, con la finalidad de que sustituyan o bien constituyan las notas bibliográficas necesarias al lector interesado.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS CITADAS POR SIGLAS

«A.E.A.A.»: Archivo Español de Arte y Arqueología. C.S.I.C., Madrid.

«A.E.A.»: Archivo Español de Arte. C.S.I.C., Madrid.

«B.C.M.N.»: Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra. Pamplona.

«B.R.S.V.A.P.»: Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País. San Sebastián.

«B.S.A.A.»: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid.

«C.C.M.»: Cahiers de Civilisation Médiévale. Poitiers.

«P.V.»: Príncipe de Viana. Pamplona.

«R.I.E.V.»: Revista Internacional de Estudios Vascos. Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. San Sebastián.

«T.C.P.»: Temas de Cultura Popular. Fascículos dedicados al Arte y la Cultura de Navarra. Pamplona.

GENERAL

AINAUD, J. y DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Miniatura, grabado, encuadernación*. «Ars Hispaniae», XVIII, Madrid, 1962.

ALTADILL, J.: *Artistas exhumados*. «B.C.M.N.», 1910-1926.

— *La puerta de San José en la Catedral de Pamplona*. «B.C.M.N.», V, 1914, p. 210.

— *Geografía General del País Vasco-Navarro*. Barcelona S.A.

ALVARADO: *Guía del viajero en Pamplona*. Madrid, 1904.

ARRESE, J. L. de: *Arte religioso de un pueblo de España (Corella)*. Madrid, 1963.

ASPIAZU, T. A.: *Aspectos de la vida en la villa de Lesaca, desde mediados del s. XVI hasta mediados del s. XVII*. «P.V.» : 1973, pp. 337-361.

BIURRUN, T.: *Inventario de la riqueza artística de la Diócesis de Pamplona*. «B.C.M.N.».

BURGO, J. DEL: *Olite*. León, 1978.

BURGO, M. A. DEL: *La catedral de Pamplona*. León, 1977.
— *Roncesvalles*. León, 1978.

CARO BAROJA, J.: *Navarra. Encrucijada de influencia contrapuesta. Maravillas de España*, Barcelona, 1972, pp. 266-277.

— *La casa navarra*. 3 vols. Pamplona, 1986.

CASTRO, J. R.: *Tudela monumental*. «T.C.P.» n.º 223, 224 y 227.

- CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. 6 vols. Madrid, 1800 (ed. facsimil 1965).
- CONTRERAS, J. (Marqués de Lozoya): *Historia del Arte Hispánico*. 5 vols. Barcelona y Buenos Aires, 1931-1949.
- CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la Arquitectura Española*. Madrid, 1965.
- CLAVERÍA, J.: *Iconografía y Santuarios de la Virgen en Navarra*. (2 vols). Madrid, 1942-1944.
- CIRLOT, J.E.: *Navarra*, «Guías artísticas de España», n.º 17, Barcelona.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Plateros navarros de los siglos XVI, XVII y XVIII en Madrid* «P.V.» 1974, pp. 193-209.
— *Platería en las artes aplicadas e industriales de España* (Coord. A. Bonet). Madrid 1982.
— *Apuntes para una historia de la platería en la basílica de San Gregorio Ostiense*. «P.V.», 1981, pp. 339-340.
— *Platería Medieval en Navarra*. «Goya», 1987, pp. 230-233.
- DÍAZ BRAVO, FRAY J. V.: *Memorias históricas de Tudela*. Pamplona, 1956.
- DÍEZ Y DÍAZ, A.: *Mendigorría*. «T.C.P.» n.º 221.
— *Puente de la Reina*. «T.C.P.» n.º 247 y 248.
- DONÉZAR, J.: *El destino de los edificios-conventos navarros en tiempos de Mendizábal*. «P.V.», 1972, pp. 275-292.
- FERNÁNDEZ MARCO, J. I.: *Cascante, Ciudad de la Rivera*. Pamplona, 1978.
— *Nuestra Señora de la Victoria. Cascante*. «T.C.P.» n.º 348.
— *Cascante. Santa María del Romero*. «T.C.P.» n.º 336.
- FERRER, M.: *Ecología y sociedad. Las ciudades navarras*. Pamplona, 1981.
- FRANCO MATA, A.: *Montaje de las Salas de Arte cristiano bajomedieval en el Museo Arqueológico Nacional*. «Anabad», 1987.
— *Orfebrería de Navarra. 1. Edad Media*. Recensión, «Anabad», 1987.
- GALBETE, V.: *Bosquejo histórico-urbanístico de la ciudad de Pamplona*. «Revista Nacional de Arquitectura», 1950, n.º 102.
- GARCÍA GAINZA, M.º C.: *Historia del Arte. Primer Congreso General de Historia de Navarra. I. Ponencias*. «P.V.», 1981 pp. 339-340.
- GARCÍA GAINZA, M. C. y HEREDIA MORENO, M. C.: *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978.
- GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE, M.: *Catálogo monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*. Pamplona, 1980.
— *II. Merindad de Estella*. 2 vols., Pamplona, 1983.
— *III. Merindad de Olite*. Pamplona, 1985.
- GIRONELLA, F. J.: *Hitos marianos en la ruta jacobea*. «T.C.P.», n.º 263.
- GUTIÉRREZ, R.: *Convento de Sant Francisco de Olite*. «T.C.P.» n.º 149.
- GUTIÉRREZ ERASO, P. M.: *Estella Monumental*. «T.C.P.» n.º 68.
- HEREDIA, M. C. y ORBE, M.: *Orfebrería de Navarra I. Edad Media*. (Cat. Exp.), Pamplona, 1986.
- IDOATE, F.: *Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra*. «P.V.», 1954, pp. 57-153.
- JIMENO JURIO, J. M.: *Historia de Pamplona*. Pamplona, 1974.
— *Artajosa*. «T.C.P.» n.º 46.
— *Sangüesa monumental*. «T.C.P.» n.º 75.
— *San Miguel de Aralar*. «T.C.P.» n.º 114.
— *Iranzu*. «T.C.P.» n.º 69.
— *Fitero*. «T.C.P.» n.º 72.
— *Olite Monumental*. «T.C.P.» n.º 93.
— *Roncesvalles*. «T.C.P.» n.º 57.
— *Ujué*. «T.C.P.» n.º 63.
— *Monasterio de la Oliva*. «T.C.P.» n.º 66.
— *Ochagavía*. «T.C.P.» n.º 148.
- LABEAGA, J. C.: *Viana monumental y artística*. Pamplona, 1984.
- LAMPÉREZ, V.: *Historia de la arquitectura cristiana española*. 3 vols., Madrid, 1930.
- MADRAZO, P.: *Navarra y Logroño*. «España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia», Barcelona, 1886.
- LEGUINA, E.: *La plaza española*. Madrid, 1984.
- MARÍN ROYO, L.: *Historia de la vida de Tudela desde sus orígenes hasta 1390*. Tudela, 1978.
— *Guía Tudelana*. Tudela, 1974.
- MARTÍNEZ ESCALADA, J.: *Historia de las calles de Tudela*. Tudela, 1974.
- MARTINENA, J. J.: *La Pamplona de los burgos y su evolución urbana. Siglos XII-XVI*. Pamplona, 1974.
— *Documentos referentes a las fortificaciones de Pamplona en el Servicio Histórico-Militar de Madrid (1521-1814)*. «P.V.», 1976, pp. 443-506.
- MENCOS, X.: *Algunas notas documentales para el arte navarro de los siglos XVI, XVII, XVIII*. «P.V.», 1947, pp. 279 y ss.
- MEZQUÍRIZ, M.º A.: *Labor e incremento del Museo de Navarra, 1956-1962*, «P.V.», 1963, pp. 55-65.
— *El museo de Navarra. Guía*. Pamplona, 1956 (4.ª ed. 1978).
- MONT, J. de: *Congresiones apologeticas sobre la verdad de las investigaciones históricas de las antigüedades del Reyno de Navarra*. Pamplona, 1678.

ORBE, M. de: *Estudio histórico-artístico de San Pedro de Mendigorria*. «P.V.»,

— I. Arquitectura, 1982, pp. 33-101.

— II. Escultura, 1982, pp. 551-581.

— III y IV. Pintura y orfebrería, 1983, pp. 773 y ss.

PAMPLONA, G. de: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid, 1970.

POST, Ch. R.: *History of Spanish Painting*. 14 vols, Cambridge-Massachusetts, 1930-1966.

RECONDO, J. M.: *Real Monasterio de Tulebras*. «T.C.P.» n.º 127.

ROCA LAYNOBD, J.: *Irache*. «T.C.P.» n.º 79.

SAÍNZ RIPA, E.: *Viana*. «T.C.P.» n.º 48.

SALVADOR, P. T.: *Historia de Santo Domingo de Pamplona*: «P.V.», 1977, pp. 513-569.

SEGOVIA, M.ª del C.: *El convento de agustinas recoletas de Pamplona*. «B.S.A.A.», 1980, pp. 255-284.

SEGURA MIRANDA, J.: *Tudela. Historia, leyenda, arte*. Tudela, 1964.

URABAYEN, L.: *De arquitectura popular. La casa navarra*. Madrid, 1929.

URANGA, J. E.: *Cien imágenes navarras de la Virgen*. Pamplona, 1972. — *Ujué medieval*. Pamplona 1984.

URANGA, J. E. e IÑIGUEZ, F.: *Arte medieval navarro*. 5 vols., Pamplona 1971-1973.

VIDEGAIN, F.: *Cruceros*. «T.C.P.» n.º 227-276.

VILLABRIGA, V.: *Francisco de Asis en Sangüensa*. Sangüensa, 1966.

VIÑAZA, C. de la: *Adicciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*. Madrid, 1889-1894.

V.V.A.A.: *Itinerarios por Navarra*. 2 vols., Pamplona, 1979.

— *Navarra: Historia y Arte. Tierras y gente*. Pamplona, 1984.

— (Dirección y coord. artística, M. C. Lacarra). *Navarra. Guía*. Pamplona, 1986.

YANGUAS, J.: *Diccionario de Antigüedades del Reino de Navarra*. 3 vols., Pamplona, 1840 (Pamplona, 1986).

— *Adicciones al Diccionario de Antigüedades de Navarra*. Pamplona, 1843.

YARZA, J.: *La Edad media*. «Historia del arte Hispánico», II, Madrid, 1978 (2.ª ed., 1982).

— *Arte y arquitectura en España (500-1250)*. Madrid, 1979 (2.ª ed., 1981).

ZUBIZAU, F. J.: *Arte popular de Navarra*. Pamplona, 1980.

PREHISTORIA

ALMAGRO BACH, M.: *Arte prehistórico*. «Ars Hispaniae», I, Madrid, 1947.

ANDRÉS RUPÉREZ, T.: *Las estructuras funerarias del Neolítico y Enolítico en la cuenca media del Ebro*. «P.V.», 1976, pp. 65 y ss.

ARANZADI, T. y BARANDIARAN, J. M.: *Exploraciones de prehistoria en las cercanías de Roncesvalles (Auritzberri y Auritz) y en Gorrit y Huici*. «Munibe», 1953, n.º 2.

BARANDIARÁN, I.: *Arte paleolítico en Navarra. Las cuevas de Urdax*. «P.V.», 1974, pp. 9-47.

— *La Prehistoria de Navarra: Estado actual de los estudios*. «I Congreso general de Historia de Navarra.» «P.V.» 1987, p.p. 63-88.

BARANDIARÁN, I. y VALLESPÍ, E.: *Prehistoria de Navarra*. 1984 (2.ª ed.) (Trabajos de Arqueología Navarra, 2).

BARANDIARÁN, J. M.: *Kredozulo o Altar de Iraunsugue en Aralar*. «P.V.» 1987, «Homenaje a José M.ª Lacarra» Tomo I, pp. 31-34.

ENRIQUEZ NAVASCUES, J. J.: *Los objetos de adorno personal de la Prehistoria de Navarra*. Trabajos de Arqueología Navarra III, Pamplona, 1982, pp. 157-202.

ITURRALDE y SUIT, J.: *La prehistoria en Navarra*. Pamplona, 1911.

LORIANA, Marqués de: *Excavaciones arqueológicas realizadas en la gruta y covacho de Berroberria, término de Urdax (Navarra) y sus inmediaciones*. «Atlantis», 1935-40, pp. 91 y ss.

MALUQUER de MOTES, J.: *Arquitectura megalítica pirenaica*. «Arquitectura megalítica y ciclópea catalano-balear», III Symposium de Prehistoria Peninsular, Barcelona, 1965, pp. 25 y ss.

— *La estratigrafía del covacho de Berroberria (Urdax, Navarra)*. «Miscelánea en homenaje al abate Breuil», Barcelona 1965, pp. 135-140.

— *La casa rural prehistórica de Navarra*. «P.V.», 1965, pp. 385-394.

VALLESPÍ, E.: *Investigaciones de la Prehistoria Navarra (Historiografía y bibliografía)*. «P.V.», 1975, pp. 47-81.

— *Achelense final y musteriense en el Alto Valle del Ebro*. «Miscelánea arqueol. dedicada al prof. Antonio Beltrán», Zaragoza, 1975, pp. 1-27.

EDAD DE LOS METALES

ANDRÉS RUPÉREZ, T.: *Los sepulcros megalíticos de Artajona*. «P.V.», 1977, pp. 403 y ss.

— *Sobre la cronología dolménica: País Vasco. Navarra y Rioja*. Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez. Zaragoza, 1986, pp. 237-265.

ARANZADI, T. y ANSOLEAGA, F.: *Exploración de cinco dólmenes de Aralar*. «B.C.M.N.», 1915, pp. 28 y ss.

— *Exploración de catorce dólmenes en Aralar*. Pamplona, 1918.

ARANZADI, T., BARANDIARAN, J. M. y EGUREN, E.: *Exploración de seis dólmenes de la sierra de Urbasa (Navarra)*. San Sebastián 1923.

BOSCH GIMPERA, P.: *Los celtas y la civilización céltica en la península ibérica*. «Bol. Soc. Esp. de Excursiones», 1921, pp. 248 y ss.

CASTIELLA RODRÍGUEZ, A.: *La Edad de Hierro en Navarra y Rioja*. Pamplona, 1977.

GIL FARRÉS, O.: *Novedades cerámicas en el valle del Ebro*. «Zephyrus», 1953, pp. 391 y ss.

— *Consideraciones sobre la Edad de Hierro en la Cuenca del Ebro*. «Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1951, p. 336.

— *Cortes de Navarra. II. Materiales descubiertos en lo Alto de la Cruz en los estratos II a VIII*. «P.V.», 1952, pp. 9 y ss.

— *Cortes de Navarra, III*. «P.V.» 1953, pp. 9 y ss.

ITURRALDE y SUIT, J. D.: *Monumentos megalíticos en Navarra, I*. «B.C.M.N.», 1911, pp. 145 y ss.

LABEAGA, J.C.: *Carta arqueológica del término municipal de Viana*. Pamplona, 1976.

LÓPEZ SELLÍS, T.: *Nuevos hallazgos dolménicos en Navarra*. «Munibe», 1961, pp. 41-44; 286-290; 1965, p. 108.

MALUQUER DE MOTES, J.: *Las actividades arqueológicas en Navarra*. «Caesaraugusta», 1961, pp. 179-186.

— *Nuevas excavaciones en el poblado de Cortes de Navarra*. «Bericht über den V. Internationalen Kongress für vor-und Frühgeschichte, Hamburg 1958», Berlín, 1961, pp. 517-518.

— *La cerámica pintada de Cortes de Navarra*. «Crónica del IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas». Zaragoza, 1955, pp. 115. y ss.

— *El yacimiento hallstático de Cortes de Navarra, II*. Pamplona 1958.

— *Notas estratigráficas del poblado celtibérico de Fitero (Navarra)*. «P.V.», 1965, pp. 331-342.

— *Frühe indoeuropäische Häuser im Ebrotal*. «Germania», 1953, p. 155.

— *El yacimiento hallstático de Cortes de Navarra*. Pamplona, 1954.

— *Los poblados de la Edad del Hierro de Cortes de Navarra*. «Monografías del Seminario de Arqueología». Salamanca, 1954.

— *Contribución al estudio del estrato superior de Cortes de Navarra*. «P.V.», 1955, p. 117-132.

— *Prospecciones arqueológicas en el término de Navascués*. «P.V.», 1955, pp. 285-304.

— *Contribución al estudio de la primitiva casa indoeuropea en la Península*. «Crónica del III Congreso Arqueológico Nacional». Zaragoza, 1955, pp. 115-121.

— *Notas sobre la Edad del Bronce en Navarra*. «P.V.», 1952, pp. 249-260.

— *La necrópolis de la Edad del Hierro de la Torraza de Valtierra (Navarra)*. «P.V.», 1953, pp. 243-269.

— *Cueva sepulcral de Urbiola*. «P.V.», 1962, pp. 419-423.

— *Notas sobre la cultura megalítica navarra*. «P.V.», 1963, pp. 93-147.

— *Sobre el uso de morillos durante la Edad del Hierro en la Cuenca del Ebro*. «P.V.», 1963, pp. 29-39.

— *La actividad arqueológica de la Institución «Príncipe de Viana»*

«XXVII Congreso Luso-Español para el Progreso de las Ciencias» (Bilbao 1964). Madrid, s.a., pp. 319 y ss.

— *Sepulcros megalíticos navarros con puerta perforada*. «VIII Congreso Nacional de Arqueología» (Sevilla 1963). Zaragoza, 1964, pp. 234-242.

— *Cortes de Navarra. Excavaciones de 1983*. Trabajos de arqueología Navarra IV, Pamplona, 1984, pp. 41-64.

MALUQUER DE MOTES, J. y VÁZQUEZ DE PARGA, L.: *Avance al estudio de la Necrópolis de «La Atalaya» de Cortes de Navarra*. «P.V.» 1956, p. 389.

MALUQUER DE MOTES, J., GRACIA ALONSO, J. y MUNILLA CABRILLANA, G.: *Alto de la Cruz, Cortes (Navarra)* Trabajos de Arqueología V, Pamplona, 1987, pp. 111-132.

ONDARRA, F.: *Nuevos monumentos megalíticos en el Baztán y zonas colindantes*, «P.V.», 1975, pp. 5-46; pp. 403-435, 1976, pp. 21-54.

TARACENA, B.: *Notas de Protohistoria navarro-vascongada*. «Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal», II, Madrid 1952.

— *Exploración de Castejón de Arguedas*. «P.V.», 1943, pp. 1-33.

— *Una prospección en los poblados de Echauri*. «P.V.», 1945, p. 185.

— *Excavaciones en Navarra*. «P.V.», 1946, pp. 413 y ss.

— *Prospecciones en el Castellar de Javier y en los Casquilletos de San Juan de Gallipenzo*. «P.V.», n.º 23, 1946, pp. 1-19.

TARACENA, B. y GIL FARRÉS, O.: *Excavaciones en Navarra, I. Los poblados superpuestos en el Alto de la Cruz*. «P.V.», 1951, pp. 211-232.

TARACENA, B. y VÁZQUEZ DE PARGA, L.: *Exploración del poblado celtibérico de Fitero*. «P.V.», 1946, n.º 22, pp. 1-13.

LA ROMANIZACIÓN

ALTADILL, J.: *Los mosaicos de Liédena*. «B.C.M.N.», 1921, p. 60.

— *De red geográfica-histórica: Vías y vestigios romanos en Navarra*. «Homenaje a Don Carmelo de Echegaray». Pamplona, 1928.

BALIL, A.: *Algunos mosaicos hispano-romanos de época tardía*. «P.V.», 1965, pp. 281-293.

— *La Artemis de Sangüesa. Sobre el arte romano en Navarra*. «P.V.», 1965, pp. 29-35.

— *Esculturas romanas de la Península Ibérica (VII)*. «B.S.A.A.», 1985, pp. 187-230.

BLÁZQUEZ, J. M.: *Relieves de los «Casquilletos de San Juan», Gallipienzo*. «P.V.», 1961, pp. 121-126.

— *Transformaciones sociales y descomposición de las formas artísticas de la Antigüedad Clásica*. «Fragmentos. (Imágenes de la Edad Media)», 1987, n.º 10, pp. 24-37.

— *El Mosaico de Dulcitus (villa «El Ramalete», Navarra) y las copas sasánidas. Estudios en memoria del Profesor D. Salvador de Moxo* Madrid, 1982, pp. 177-188.

BLÁZQUEZ, J. M. y MEZQUIRIZ, M. A.: *Mosaicos romanos de Navarra*. Madrid, 1985.

BLÁZQUEZ, J. M. y NAVARRETE, J. G.: *Mosaicos hispánicos del Bajo Imperio*. «Arch. Esp. Arqueología», 1972-74, pp. 419 y ss.

ELORZA, J. C.: *Dos notables esculturas romanas del país vasco-navarro*. «P.V.», 1974, pp. 49-54.

FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A.: *El mosaico de las Musas de Arroiz y su restauración en el Mundo Arqueológico Nacional*. *And. Esp. Arqueología*, 1945, pp. 342-350.

FERNÁNDEZ CASTRO, M. C.: *Vilas romanas en España*. Madrid, 1982.

FITA, F.: *Mosaicos romanos de Pamplona*. «Bol. de la Real Academia de la Historia», 1908, pp. 426-522.

— *Nuevas lápidas romanas de Barbarin (Navarra)*. «B.C.M.N.», 1911, p. 76.

— *Lápidas romanas de Gastiain (Navarra)*. «Bol. de la Real Academia de la Historia», 1913, p. 560.

— *El ara de Rocaforte*. «Bol. de la Real Academia de la Historia», 1921, p. 457.

GARCÍA BELLIDO, A.: *Arte romano*. Madrid, 1979.

— *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949.

— *Tres miliarios romanos de Santacara y Eslava y una lápida funeraria de un dispensador de Santicris*. «Homenaje a D. José Esteban Uranga». Pamplona, 1971, pp. 383-391.

JIMENO JURIO, J. M.: *Dos aras romanas en Garisoain (Guesálaz)*. «P.V.», 1975, pp. 111 y ss.

MARCOS POUS, A.: *Una nueva estela funeraria hispano-romana procedente de Lerga (Navarra)*. «P.V.», 1960, pp. 319-333.

MEZQUÍRIZ, M. A.: *Sigillata Hispánica de Liedena*. «P.V.», 1953, pp. 271-307.

— *Estudio de los materiales hallados en la «villa» romana de Liédena (Navarra)*. «P.V.», 1954, pp. 29-54.

— *Notas sobre la antigua Pompaelo*. «P.V.», 1954, pp. 231-247.

— *Una cantimplora de Sigillata Hispánica en el Museo de Navarra*. «Actas del I Congreso Arqueológico del Marruecos Español». Tetuán 1955.

— *La excavación estratigráfica de Pompaelo*. «Excavaciones en Navarra», VII, Pamplona, 1958.

— *Segunda campaña de excavaciones en el Area Urbana de Pompaelo*. «P.V.», 1965, pp. 379-384.

— *Excavación estratigráfica en Pompaelo*. «IV Symposium de Prehistoria Peninsular». Barcelona, 1966.

— *Terra Sigillata Hispánica*. 2 vols., «The William L. Bryant Foundation». Valencia, 1961.

— *Materiales procedentes del yacimiento romano de Andión*. «P.V.», 1960, pp. 57-68.

— *Aportaciones al conocimiento de la Sigillata Hispánica*. «P.V.», 1960, pp. 241-273.

— *La excavación de Pamplona y su aportación a la cronología de la cerámica en el norte de España*. «Arch. Esp. Arqueología», 1957.

— *Los mosaicos de la «villa» romana de Liédena*. «P.V.» 1956, pp. 9-36.

— *Excavación estratigráfica en el área urbana de Pompaelo*. «P.V.» 1956, pp. 467-472.

— *Pompaelo*. Pamplona, 1958.

— *Pompaelo II*. Pamplona, 1978.

— *La ciudad de Pamplona en la época romana*. Pamplona, 1965.

— *Retrato masculino aparecido en las excavaciones de Santacara (Navarra)*. «P.V.» 1974, pp. 403-404.

— *Primera campaña de excavaciones en Santacara*. «P.V.», 1975, pp. 83-109.

— *Localización de un lienzo de la muralla romana de Pompaelo*. Homenaje a M. Almagro. Tomo III. Ministerio de Cultura, 1983, pp. 275-277.

— *Excavaciones arqueológicas en el área urbana de Pamplona*. Primeras Jornadas de Arqueología en las Ciudades Actuales, Zaragoza, 1983, pp. 97-99.

— *El complejo hidráulico de abastecimiento de aguas a la ciudad romana de Andelos*. Congreso Nacional de Arqueología, Logroño, 1983, pp. 809-815.

— *La villa romana de San Esteban de Falces (Navarra)*. Trabajos de Arqueología Navarra IV, Pamplona, 1985, pp. 159-184.

— *Placa de bronce con inscripción procedente de Andelos*. Trabajos de Arqueología Navarra IV, Pamplona, 1985, pp. 185-186.

— *Las termas romanas de Fitero*. Homenaje a J.M. Lacarra. «P.V.», Anexo 3. Año XLVII, Pamplona, 1986, pp. 539-554.

— *La ciudad de Andelos. Secuencia estratigráfica y evolución cronológica*. Comunicación al I Congreso General de Historia de Navarra, Pamplona, 1987.

— *Pavimentos decorados de Andelos*. Trabajos de Arqueología Navarra V, Pamplona, 1987, pp. 237-250.

PAMPLONA, P. G. de: *De nuevo sobre la lápida hispano-romana de Lerga (Navarra)*. «P.V.», 1961, pp. 213-216.

ROLDÁN, J. M.: *Itineraria Hispana*. Madrid, 1975.

TARACENA, B.: *La «villa» romana de Liédena*. I, «P.V.», 1949, pp. 354 y ss.; «P.V.» 1950, pp. 9-39.

— *Arte Romano*. «Ars Hispaniae», II, Madrid, 1947.

TARACENA, B. y VÁZQUEZ DE PARGA, C.: *La «villa» romana de Ramallete (término de Tudela)*. «P.V.», 1949, pp. 9 y ss.

ALTA EDAD MEDIA

ANSOLEAGA, F.: *El cementerio franco de Pamplona*. «B.C.M.N.», 1916, pp. 15-23; 71-79; 131-138.

CARO BAROJA, J.: «*Granaria sublimia*», «*Horreum pensilis*», «Homenaje a Don José Esteban Uranga». Pamplona, 1971, pp. 365-376.

FERNÁNDEZ-LADREDA, C.: *La arqueta de Leyre...*, Cat. exposición, Madrid. Pamplona, 1983.

FERRANDIS, J.: *Marfiles árabes de Occidente*. I. Madrid, 1935.

GÓMEZ MORENO, M.: *Arte árabe español hasta los almohades*. «Ars Hispaniae», III, Madrid, 1951.

— *La Mezquita mayor de Tudela*. «P.V.», 1945, pp. 3-21.

ÍNIGUEZ, F.: *El estilo asturiano y su influencia en la formación del románico*. «Symposium sobre Cultura Asturiana de la Alta Edad Media». Oviedo, 1967, pp. 41-49.

KÜHNEL, E.: *Die islamischen elfenbeinskulturen VIII-XIII jahrhundert*. Berlin, 1971.

MEZQUIRIZ, M.A.: *Necrópolis visigoda de Pamplona*. «P.V.», 1965, pp. 107-132.

NAVASCUÉS, J. de: *Una joya del arte hispano-musulmán en el Camino de Santiago*. «P.V.», 1964, pp. 239-246.

— *Una escuela de eboraria en Córdoba de finales del siglo IV de la Hégira (XI de J.C.), o las inscripciones de la arqueta hispano-musulmana llamada Leyre*. «Al-Andalus», 1964, pp. 199 y ss.

— *Rectificaciones al cementerio hispano-visigodo de Pamplona*, «P.V.», 1976, pp. 119-127.

— *Aclaraciones sobre mis estudios y conclusiones de la llamada Arqueta de Leyre*. «P.V.», 1976, pp. 375-380.

OLIVER ASÍN, J.: *Orígenes de «Tudela»*. «Homenaje a Don José Esteban Uranga». Pamplona, 1971, pp. 493-515.

PAMPLONA, G. de: *La fecha de la construcción de San Miquel de Villatuerta y las derivaciones de su nueva cronología*. «P.V.», 1954, pp. 221-230.

SILVA, S. de: *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Najera*. Pamplona, 1984.

— *Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica, alto medieval (Sobre los monarcas de Pamplona)*. «P.V.», 1980, pp. 257-261.

TORRES-BALBÁS, L.: *El arte hispano-musulmán hasta la caída del califato de Córdoba*. «Historia de España», V, dir. R. Menéndez Pidal. Madrid, 1957.

— *Arte Almohade, Arte Nazari, Arte Mudejar*. «Ars Hispaniae», VI, Madrid, 1949.

— *Ciudades hispano-musulmanas*. I. Madrid, 1970.

ROMÁNICO. ARQUITECTURA Y ESCULTURA

ALTADILL, J.: *Nuestra escultura románica*. «B.C.M.N.», 1925, pp. 224 y ss.

ANCIL, M.: *El monasterio de Leyre: el panteón*. «B.C.M.N.», 1935, pp. 217 y ss.

ANSOLEAGA, F.: *Claustro de la catedral de Pamplona. Puerta del Refectorio*. «B.C.M.N.» 1913.

ARCO, R. del: *Fundaciones monásticas en el Pirineo aragonés*. «P.V.», 1952, pp. 263-338.

AZCÁRATE, J.M. de: *Sincretismo de la escultura románica en Navarra*. «P.V.», 1976, pp. 131-150.

BIURRUN, T.: *El arte románico en Navarra*. Pamplona, 1936.

CROZET, R.: *L'art roman en Navarre et en Aragon. Conditions historiques*. V. «C.C.M.», 1962, pp. 35 y ss.

— *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon*. «C.C.M.», II, 1959, pp. 33 y ss.; III, 1960, pp. 119 y ss. y VII, 1964, pp. 313 y ss.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. y MONTUENGA, A.: *En el tercer centenario de la muerte del platero real Luis de Zabalza*, «Anales del Inst. de Estudios Madrileños», 1978, XV, pp. 1-16.

DESCHAMPS, P.: *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le Nord de l'Espagne*. «Bulletin Monumental», 1923, pp. 339 y ss.

DESPLÉ, P.: *Chapiteaux de la Pasion aux Musées de Toulouse et Pampelune*. «Rev. du Louvre», 1973, pp. 255-262.

DURLIAT, M.: *L'art roman en Espagne*. París, 1962 (existe traducción española).

FERNÁNDEZ-LADREDA, C.: *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*. Cat. exposición, Madrid. Pamplona, 1983.

GAILLARD, G.: *Les débuts de la sculpture romane espagnole*. León —Jaca— Compostela. París, 1938.

— *La escultura del siglo XI en Navarra antes de las peregrinaciones*. «P.V.», 1956, pp. 121 y ss.

— *Le chapiteau de Job aux Musées de Toulouse et de Pampelune*. «La Revue des Arts», 1960, pp. 147 y ss.

— *El capitel de Job en los museos de Toulouse y de Pamplona*. «P.V.», 1960, pp. 237-240.

— *Sculptures romanes de la cathédrale de Pampelune au Musée de Navarre*. «Bulletin de la Soc. Nat. de Antiquaires de France», 1960, pp. 92 y ss.

— *Cluny et l'Espagne dans l'art roman du XIe siècle*. «Bulletin Hispanique», 1961, pp. 153 y ss.

— *La pénétration clunisienne en Espagne pendant la première moitié du XIe siècle*. «Bulletin du Centre International d'études romanes», 1960, pp. 8 y ss.

— *L'influence du pèlerinage de Saint Jacques sur la sculpture en Navarre*. «P.V.», 1964, pp. 181-186.

— *Études d'art roman*. París, 1972.

GALBETE, V.: *¿Cómo era la primitiva fachada de nuestra catedral?* «Pregón» marzo, 1948.

GARRIZ AYANZ, J.: *La santa iglesia catedral de Pamplona. Guía histórico-artística*. Pamplona, 1966.

GÓMEZ MORENO, M.: *El arte románico español: esquema de un libro*. Madrid, 1934.

GOÑI, S.: *La fecha de construcción y consagración de la Catedral románica de Pamplona*. «P.V.», 1949, pp. 385-394.

- GUDIOL, J.: *Los relieves de la portada de Errondo y el Maestro de Cabestany*. «P.V.», 1944, pp. 9 y ss.
- GUDIOL, J. y GAYA, J. A.: *Arquitectura y escultura románicas*. «Ars Hispaniae», V, Madrid, 1948.
— *Technische Probleme der Konservierung und Restaurierung mittelalterlicher Wandmalereien*, en «Über die Erhaltung von Gemälden und Skulpturen», Zürich/Stuttgart, 1963, pp. 19-33.
- HUICI, S.: *La iglesia de templarios de Torres del Rio*. «B.C.M.N.», 1924, pp. 48 y ss.
- IÑIGUEZ, F.: *El monasterio de Leyre*. «P.V.», 1966, pp. 189 y ss.
— *La escatología musulmana en los capiteles románicos*, «P.V.», 1967, pp. 265-75.
— *Algunos ejemplos de la iconografía española del camino de peregrinos en el siglo XII*. «Homenaje a D. Estebán Uranga». Pamplona, 1971, pp. 241-253.
- ITURRALDE y SUIT, J.: *Capiteles e inscripciones de la antigua catedral de Pamplona*. «B.C.M.N.», 1895, pp. 7-11.
- JOVER, M.: *Los ciclos de la Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra*, «P.V.», 1987, pp. 7-40.
- LACARRA, J. M.: *La Iglesia de Tudela entre Tarazona y Pamplona (1119-1143)*. «Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón», 1952, pp. 417 y ss.
— *La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos*. «A.E.A. y A.», 1931, pp. 73-86.
— *El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII*. «Anuario del Cuerpo Fac. de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos», II, 1934, pp. 321 y ss.
— *Eunate*. «P.V.», 1941, pp. 39 y ss.
- LACARRA, J. M. y GUDIOL, J.: *El primer románico en Navarra*. «P.V.», 1944, pp. 221 y ss.
- LAMBERT, E.: *Les chapelles octogonales d'Eunate et de Torres del Rio*. «Memorial Henri Basset». París 1928 (Traducción cast. en «B.M.N.», 1925, pp. 210 y ss).
— *El pórtico octogonal de Eunate*. «B.C.M.N.», 1925, pp. 219 y ss.
— *A propósito de la iglesia de Eunate*. «Arquitectura», XII, 1930, pp. 131 y ss.
— *Études médiévales*. 3 vols., Toulouse, 1956.
- LAMPÉREZ, V.: *La imagen de Santa María la Real de Irache* «Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones», 1903, pp. 108 y ss.
- LARRAGÜETA, A. G.: *El gran Priorato de Navarra de la Orden de San Juan de Jerusalén, (siglos XII-XIII)*. 2 vols, Pamplona, 1957.
- LOGENDIO, L. M. DE: *Navarra. La España románica*. Madrid, 1978 (St. Léger Vaulan, 1967).
- MADRAZO, P. DE: *Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa*. «Bol. de la Academia de Bellas Artes de San Fernando», 1889, p. 122.
- *San Salvador de Leyre, panteón de los reyes de Navarra*. «Museo Esp. de Antigüedades», V, 1975, pp. 207 y ss.
- MALAXECHEVARRÍA, I.: *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona, 1982.
- MANSO DE ZÚNIGA, G.: *Rincones de Navarra. (Noticias y fotografías sobre la Parroquia románica de Berrioplano)*. «B.R.S.V.A.P.», 1965, pp. 3 y ss.
- MARTÍN ANSÓN, M.L.: *Esmaltes en España*. Madrid, 1984.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, y ORBE, A. de: *Consideraciones a cerca de las portadas lobuladas medievales en Navarra: Santiago de Puente de la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Román de Cirauqui*, «P.V.», 1987, pp. 41-59.
- MAYER, A. L.: *El estilo románico en España*. Madrid, 1931.
- PORTER, A. K.: *Spanish Romanesque Sculpture*. 2 vols, N. York, 1928 (Florencia 1929).
- PUIG Y CADAFALCH: *Le premier art roman*. Paris, 1928.
- RUIZ MALDONADO M.: *Algunas reflexiones sobre el Roldán y Ferragut de Estella*. «B.S.A.A.», 1984, pp. 401-406.
— *La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología», Univ. Autónoma, Madrid, 1976, pp. 136-146.
- SENÉ, A.: *Quelques remarques sur les tympanes romans a chrisme en Aragón et en Navarre*. «Mélanges R. Crozet», I, Poitiers, 1966, pp. 361-385.
- SERNA, B. DE LA: *Las sagas nórdicas y su posible vinculación con el arte escultórico de Santa María la Real de Sangüesa*, «P.V.», 1976, pp. 399-418.
- SERRANO FATIGATI, D. E.: *Esculturas románicas navarras*. «Bol. de la Sociedad Española de Excursiones», 1901.
- TORRES BALBÁS, L.: *La escultura románica aragonesa y el crismón de los tímpanos de las iglesias de la región pirenaica*. «A.E.A.A.», 1926.
— *La catedral románica de Pamplona*. «A.E.A.A.», 1926, pp. 153-155.
— *La iglesia de la hospedería de Roncesvalles*. «P.V.», 1945, pp. 371 y ss.
— *Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona*. «P.V.», 1946, pp. 472 y ss.
— *Etapas de la construcción de la catedral de Pamplona*. «P.V.», 1947.
- TYRREL, E.: *Historia de la arquitectura románica del monasterio de San Salvador de Leyre*. «P.V.», 1958, pp. 305-335.
- UBIETO ARTETA, A.: *La fecha de construcción del claustro románico de la catedral de Pamplona*. «P.V.», 1950, pp. 77-83.
- URANGA, J. E.: *La iglesia parroquial de Artaiz*. «Pirineos», 1961-1962, pp. 139-144.

- *La iglesia parroquial de San Jorge de Azuelo*. «P.V.», 1941, pp. 9 y ss.
 — *Esculturas románicas del Real Monasterio de Irache*. «P.V.», 1924, p. 9.
 — *Notas críticas. El románico de Leyre*. «P.V.», 1942, p. 354.
 — *El tímpano de la puerta de la ermita de San Bartolomé de Aguilar de Codés*. «P.V.», 1942, pp. 249-356.
 — *Notas para el estudio del arte navarro. Las iglesias románicas de Aibar*. «P.V.», 1962, pp. 501-504.
 — *Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa*. «Pirineos» (Zaragoza), 1950-1951, p. 53.

VÁZQUEZ DE PARGA, L.: *La historia de Job en un capitel románico de la catedral de Pamplona*, «A.E.A.», 1941, pp. 410-411.
 — *Los capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona*. «P.V.», 1947, pp. 457-465.

YARNOZ, J.: *Las iglesias octogonales en Navarra*. «P.V.», 1945, pp. 515 y ss.

ZORRILLA, P. E.: *Otra iglesia de templarios en Navarra. El Santo Sepulcro de la villa de Torres*. «B.C.M.N.», 1914, pp. 129 y ss.

WEBER, C. M.: *La portada de Santa María la Real de Sangüesa*. «P.V.», 1959, pp. 139-186.

PINTURA Y ARTES DECORATIVAS

ARIGITA, M.: *Historia de la imagen y santuario de San Miguel Excelsis*. Pamplona, 1904.

BOUCHER, F.: *The Pampelune Bibles*. 2 vols, New-Haven y Londres, 1970.

COOK, W. y GUDIOL, J.: *Pintura e imaginería románicas*. «Ars Hispaniae», VI, Madrid, 1950.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *La miniatura española*. Barcelona, 1930.

GAUTHIER, M. M.: *Le frontal limousin de San Miguel in Excelsis*. «Art de France», n.º 3, París, 1963, pp. 40 y ss.

— *Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et méridionaux*. «C.C.M.», I, 1958, pp. 349 y ss.

— *Les émaux du Moyen Age*. Friburgo, 1972.

GAUTHIER, M. y HEREDIA, M. C., *El esmalte de Aralar y otros esmaltes navarros*. Textos Cat. exp., Madrid-Pamplona, 1982.

HUICI, S. y JUARISTI, V.: *El Santuario de San Miguel de Excelsis y su retablo esmaltado*. Madrid, 1929.

JUARISTI, V.: *Más sobre el «Retablo de Aralar»*. «P.V.», 1947 y ss.

LÓPEZ SERRANO, M.: *Evangelarios de Navarra*. «P.V.», 1947, pp. 21 y ss.

MARTÍN ANSON, M. L.: *Esmaltes en España*. Madrid, 1984.

PACHT, O.: *A Cycle of english frescoes in Spain*. «The Burlington Magazine», 1961, pp. 166-175.

ROSS, CH.: *Cloisonné enamels in Aragon and Navarre*. «B.S.A.A.», 1940-41, pp. 97-100.

WILLIAMS, J.: *A Castillian tradition of Bible illustration. The romanesque Bible from San Millan*. «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1965, pp. 65-85.

PROTOGÓTICO Y CISTERCIENSE

COCHERIL, M.: *L'implantation des abbayes cistercienses dans la Peninsule iberique*. «Anuario de Estudio Medievales», 1964, pp. 217-281.

DUVAL, P.: *Las iglesias de Tudela: Santa Magdalena y San Nicolás*. «P.V.», 1977, pp. 439-442.

EGRY, A. de: *La escultura del claustro de la catedral de Tudela*. «P.V.», 1959, pp. 63-108.

GARCÍA SESMA, M.: *La iglesia cisterciense de Fitero*. Tudela, 1981.

GOÑI, J.: *Historia del monasterio cisterciense de Fitero (Navarra)*. «P.V.», 1965, pp. 295 y ss.

IBARRA, J.: *Historia del monasterio benedictino y de la Universidad literaria de Irache*. Pamplona, 1939.

ITURRALDE Y SUIT, J. de: *Las grandes ruinas monásticas de Navarra*. Pamplona, 1916.

LAMPÉREZ, V.: *El Real Monasterio de Fitero*. «Bol. de la Real Academia de la Historia», 1905.

MARIN, M. H.: *Monasterio de la Oliva: Fundador y fecha fundacional*. «P.V.», 1963, pp. 41 y ss.

MELERO, M. L.: *Aproximación a la iconografía del 4.º jinete del Apocalipsis*. «Lambard. Estudis d'art medieval», II, 1981-83, pp. 125-210.

— *Los textos musulmanes y la puerta de Juicio de Tudela (Navarra)*. «Actas del V Congreso Español de Historia del Arte», Barcelona, 1984 (en prensa).

— *Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)*. «P.V.», 1984, pp. 463-483.

— *La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura*. «P.V.», 1986, pp. 347-361.

— *Recherches sur l'iconographie des métiers à Tudela*. «C.C.M.», 1987, pp. 71-76.

TORRES BALBÁS, L.: *El claustro de la catedral de Tudela, descrito por Juan Sadornil en 1885*. «P.V.» 1946, pp. 785 y ss.

VAN DER MEER, F.: *Atlas de l'ordre cistercienne*. París-Bruselas, 1965.

GÓTICO: ARQUITECTURA Y ESCULTURA

- ALBIZU, J.: *Historia ilustrada y documentada de la parroquia de San Pedro de la ciudad de Olite*. Pamplona, 1915.
— *San Cernin*. Pamplona, 1930.
- ALTADILL, J.: *El arte sepulcral en Navarra, mausoleo del canciller Villaespesa en Tudela*. «B.C.M.N.», 1926, pp. 23-43. (Versión ampliada de un artículo, bajo el mismo título, de «Arquitectura», VII, 1925, pp. 1-15.
- ALLENDE-SALAZAR, J.: *Lomme, Janin*. «Thieme-Bécker», XXIII, Leipzig, 1929, p. 349.
- ANDRÉS ORDAX, S.: *El origen de la advocación y de las imágenes de la Virgen Blanca*, «B.S.A.A.», 1947, p.
— *De nuevo sobre el origen de la Virgen Blanca en Navarra o en Burgos*. «B.S.A.A.», 1948.
- ANSOLEAGA, F.: *El Cruzado y los Cruzantes en la Iglesia de San Saturnino de Pamplona*. «B.C.M.N.», 1910.
- BERTAUX, E.: *Le mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre*. «Gazette de Beaux-Arts», 1908, pp. 89-112.
- CASTRO, J. R. y URANGA, J. E.: *El canciller Villaespesa y su capilla en la catedral de Tudela*. «P.V.», 1949, pp. 129-226.
- CABEZUDO ASTRAIN, J.: *Iglesia de Santa María de Tafalla*. «P.V.», 1957, pp. 421-447.
- DURÁN SANPERE, A. y AINAUD, J.: *Escultura gótica*. «Ars Hispaniae», VIII, Madrid, 1956.
- IBARBURU, M. E.: *La iglesia fortificada de San Saturnino del Cerco de Artajona*. «P.V.», 1978, pp. 217-224.
— *La portada de la iglesia de San Saturnino de Artajona (Navarra)*. «Traza y Baza», 1976, pp. 99-105.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C.: *Iconografía musical de la catedral de Pamplona. Capilla de Música*. Pamplona, 1985.
- FRANCO, A.: *Escultura gótica española en el siglo XIX y sus relaciones con la Italia trecentista*, (Resumen de su Tesis Doctoral) (Madrid) 1984.
— *El crucifijo gótico de Puente la Reina (Navarra)*, «Reales Sitios», 1984, pp. 57-64.
— *Los crucifijos góticos dolorosos riojanos y navarros en el siglo XIV: origen y desarrollo*. Separata de Cuadernos de Investigación Historia. Logroño, 1984.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Documentos sobre la catedral de Pamplona*. «P.V.», 1953, pp. 311-327; 1955, pp. 133-200.
— *La capilla de los Enlate en San Miguel de Estella*. «P.V.», 1986, págs. 285-304.
- ITURRALDE Y SUIT, J.: *Memoria sobre las ruínas del Palacio Real de Olite*. Pamplona, 1870.
- JANKE, S.: *Jehan Lomme y la escultura gótica posterior en Navarra*. Pamplona, 1977.
— «Perrin de Simur» un desconocido maestro mayor de las obras de la catedral gótica de Pamplona. «P.V.», 1987, pp. 449-453.
- LABEAGA MENDIAGA, J. C.: *El San Juan del Ramo de Viana (Navarra), obra atribuida a Janin de Lome*. «P.V.», 1976, pp. 419 y ss.
— *La torre parroquial de San Pedro de Viana*. «P.V.», 1982, pp. 103-125.
- LACARRA, J. M.: *Imágenes de caballeros*. «P.V.», pp. 37 y ss.
— *Santa María de Ujue* «Al Andalus», 1947, pp. 484 y ss.
- LAMBERT, E.: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Madrid, 1977.
— *La catedral de Pamplona*. «P.V.», 1951, pp. 9-32.
- LARUMBE, O.: *La catedral de Pamplona*. «B.C.M.N.», 1928, pp. 91 y ss.
- LÓPEZ OTERO, M.: *El castillo-basilica de Santa María la Real de Uxue*. «Bol. de la Real Academia de la Historia», 1935, pp. 14 y ss.
- MARTINENA, J. J.: *¿Cómo era el desaparecido palacio de nuestros reyes en Tafalla?* «Vida vasca», 1980.
- MAÑAS, F.: *Sobre el obispo Gabriel de Osti y el portal de Santa María*. «B.S.A.A.», 1977, pp. 159 y ss.
- MONTESA, M. de: *El sepulcro de Don Leonel, prueba de armas*. «P.V.», 1944, pp. 148-149.
- MORALES DE LOS RÍOS, C. de: *Iglesia de San Saturnino de Artajona (Navarra)*, «Bol. Soc. Esp. de Excursiones», 1928, pp. 92-95.
- PAMPLONA, G. de: *Un escudo enigmático en la iglesia y claustro catedrales de Pamplona, de capital importancia para fijar su cronología parcial*. «P.V.», 1955, pp. 401-407.
- PÉREZ HIGUERA, M.T.: *Relaciones artísticas entre Toledo y Navarra en torno al año 1300*. «Vitoria en la Edad Media». Vitoria, 1982.
- SERRANO FATIGATI, F.: *Los claustros de la catedral de Pamplona*. «Bol. Soc. Esp. de Excursiones», 1901
- TORMO, E.: *Otra nueva obra conocida de Juan Lome*. «Cultura española», 1908, p. 182.
- TORRES BALBÁS, L.: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española: El convento de Santo Domingo de Estella (Navarra)*. «Arquitectura», 1920, pp. 307 y ss.
— *Arquitectura gótica*. «Ars Hispaniae», VII, Madrid, 1952.
- URANGA, J. E.: *El sepulcro de mosén Francés*. «P.V.», 1949, pp. 227-241.
- VÁZQUEZ DE PARGA, L.: *Escultura gótica en Roncesvalles*. «P.V.», 1944.
— *El claustro de la catedral de Pamplona*. «P.V.», 1946, pp. 246 y ss.

- *La Dormición de la Virgen en la catedral de Pamplona*. «P.V.», 1946, pp. 243 y ss.
 — *El claustro de la catedral de Pamplona, iconografía de los capiteles*. «P.V.», 1946, pp. 621 y ss.
 — *La Dormición de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947.
 — *El maestro del refectorio de Pamplona*. «P.V.», 1948, pp. 145 y ss.

VILLABRIGA, V.: *Sangüesa, ruta compostelana*. Sangüesa, 1963.

- YARNOZ, J.: *La restauración del Palacio Real de Olite*. «Arquitectura», VI, 1924.
 — *Iglesia parroquial de San Pedro de Olite*. «P.V.», 1941, pp. 8. y ss.

PINTURA Y ARTES INDUSTRIALES

ALTADILL, J.: *Pamplona. Catedral: La crucifixión. Tabla del siglo XIII. El miniaturista Pedro de Pamplona*. «B.C.M.N.», 1921.

BERTAUX, E.: *La Redención. Retablo pintado de fines de siglo XIII. Catedral de Pamplona*. «Exposición retrospectiva de Arte, 1908». Zaragoza, 1910.

CABEZUDO ASTRAIN, J.: *Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV*. «Seminario de Arte Aragonés», n.º 7-9, 1957, pp. 65-78.

CAMÓN AZNAR, J.: *Pintura medieval española*. «Summa Artis», XXII, Madrid, 1968.

CALLAHAM, G.: *Revaluation of the refectory retablo from the Cathedral at Pamplona*. «The Art Bulletin», 1953, pp. 181 y ss.
 — *Catálogo sucinto de la exposición de las pinturas murales de Navarra*. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1947.

CASTRO, J. R.: *Pedro Díaz de Oviedo y el Retablo Mayor de la catedral de Tudela*. «P.V.», 1942, pp. 121 y ss.

FUENTES, F.: *Un nuevo retablo de Pedro de Oviedo*, «P.V.», 1944, pp. 405-412.

GUDIOL, J.: *Las pinturas murales de Gallipienzo*. «Homenaje a Don José Esteban Uranga». Pamplona, 1971, pp. 413-419.
 — *Pintura gótica española*. «Ars Hispaniae», IX, Madrid, 1955.

LACARRA, M. C.: *Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XV*. «P.V.», 1979, pp. 81-86.

— *En torno a Juan Oliver*. Actas XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973, pp. 773 y ss.

— *La pintura mural gótica en Navarra*. Actas de la XII Semana de Estudios Medievales 1974. Pamplona, 1976, pp. 19-48.

— *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. «P.V.», 1974, pp. 155-201.

— *La iglesia parroquial de Ecay y sus pinturas murales (cerca de Aoiz)*, «P.V.», 1979, pp. 357-374 (Publ. ant. en Homenaje a José M.ª Lacarra..., Zaragoza, 1977).

— *Los murales de la catedral de Pamplona*. «Reales Sitios», n.º 82, 1984, pp. 65-71.

— *Sobre dibujos medievales y su empleo como modelo en la pintura mural navarra del siglo XIV*. «Artigrama» (Univ. Zaragoza), n.º 1, 1984, pp. 67-83.

— *Pinturas murales navarras: nueva aproximación a su estudio*. «P.V.», Homenaje a José María Lacarra, 1986, pp. 351-386.

MELERO, M.: *Bonanat Zaortiga: Aproximación al estudio del retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de Tudela (Navarra)*.

MENDOZA, F. de: *Los plateros de Carlos el Noble, Rey de Navarra*. Pamplona, 1925.

MESURET, R.: *De Pamplona a Toulouse. En torno a Juan Oliver*. «P.V.», 1958, pp. 9-18.

SILVA, S. de: *Pinturas góticas de San Martín de Auza*. «P.V.», 1978, pp. 497-506.

OLIVÁN, F.: *Bonanat y Nicolás de Zaortiga y la pintura del siglo XV. Estudio histórico-monumental*. Zaragoza, 1978.

ARQUITECTURA. SIGLO XVI

ALCOLEA GIL, S.: *Vitalidad artística del camino de Santiago en el siglo XVI*. «P.V.», 1964, pp. 201-206.

BUENDÍA, J.R.: *El Manierismo*. Barcelona, 1986.

CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. «Summa Artis», XVII, Madrid, 1970.

— *El estilo trentino*. «Rev. de Ideas Estéticas», 1945, pp. 429 y ss..

CHUECA, F.: *Arquitectura del siglo XVI*. «Ars Hispaniae», XI, Madrid, 1953.

JIMENO JURIO, J. M.: *Asiain. Iglesia parroquial y retablo*. «P.V.», 1969, pp. 185-220.

OMEÑACA, J. M.: *La Iglesia Parroquial de Ciga en el Baztán*. «De la Iglesia y de Navarra». Estudios en Honor del Prof. Goñi Gaztambide (Scripta Teológica). Pamplona, 1984, pp. 303-312.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *La arquitectura del Manierismo*. «Rev. de Ideas Estéticas», 1962.

RUIZ DE OYAGA, T.: *El maestro de la portada del antiguo Hospital de Pamplona*. «P.V.», 1966, pp. 221-222.

ESCULTURA RENACENTISTA

ALTADILL, J.: *Ancheta y no Ancheta*. «B.R.S.V.A.P.», 1949, p. 275.

— *Miguel de Ancheta*. «B.C.M.N.», 1912-1913, p. 281.

ANDRÉS ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria, 1976.

— *Los retablos de Pierre Picart en Irañeta (Navarra)*. «B.S.A.A.», 1975, pp. 259-272.

ARRIAZA, J.: *Pablo de Aguirre, escultor autor del retablo principal de la parroquia de Ibero*. «De la Iglesia y de Navarra» Estudios en Honor al Prof. Goñi Gaztambide («Scripta teológica»). Pamplona, 1984, pp. 359-362.

AZCÁRATE, J. M.: *Escultura del siglo XVI*, «Ars Hispaniae», XIII, Madrid, 1958.

— *La influencia miguelangelesca en la escultura española*. «Goya», 1963, n.º 74-75, p. 104.

BARRIO, J. A.: *La escultura romanista en la Rioja*. Logroño, 1981.

— *Los Beaupré*. Bilbao, 1964.

BECERRA, F.: *Las obras del escultor Juan Bazcardo en Viana*. «B.C.M.N.», 1936.

BERMEJO BARASOAIN, A.: *Un apunte sobre Bernat de Flandes*. «Bol. del Seminario e Instituto Camón Aznar», XXVIII, 1987, pp. 155-156.

— *Juan de Elordi, autor del retablo mayor y el Sagrario de la iglesia parroquial de San Esteban de Zabaldica (Navarra)*. «Bol. del Museo e Instituto "Camón Aznar"», 1987, pp. 145-147.

BIURRUN, T.: *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*. Pamplona, 1935.

— *La portada de Santa María de Viana*. «P.V.», 1941, p. 24.

— *La sillera del coro de la catedral de Pamplona impropriadamente atribuida a un imaginario Miguel de Ancheta*. «B.C.M.N.», 1935, pp. 286 y ss. 1936, pp. 111 y ss.

CABEZUDO, J.: *La obra de Ancheta en Tafalla*. «P.V.», 1948, p. 277.

CADENA, R. M., *Una familia de escultores en Estella. Los Imberto*. Memoria de Licenciatura bajo la dirección de J. R. Buendía. Pamplona, 1962 (inérita).

CAMÓN AZNAR, J.: *Un crucifijo de Juan de Ancheta*. «P.V.», 1947, p. 145.

— *Dos retablos de Juan de Ancheta*. «A.E.A.», 1942, p. 237.

— *La significación artística de Ancheta*. «P.V.», 1941, p. 9.

— *Escultor Juan de Ancheta*. Pamplona, 1943.

— *Dos esculturas de Juan de Ancheta*. «B.S.A.A.», 1941, p. 83.

— *La escultura y la rejería española del siglo XVI*. «Summa Artis», XVIII, Madrid, 1967.

CASTRO, J. R.: *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*. Pamplona, 1949.

— *Escultores navarros*. «P.V.», 1944, 1945, 1948.

— *La escultura. Renacimiento y Romanismo*. «T.C.P.», n.º 74.

— *Los retablos de la Oliva y Fitero*. «P.V.», 1941, pp. 13 y ss.

— *La escultura en Navarra en el siglo XVI*. «R.I.E.V.», 1936, p. 357.

ECHEVARRÍA, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Estebán de Flandes y Jorge de Flandes*. «P.V.», 1983, pp. 29 y ss.

GARCÍA GAINZA, M.ª C.: *Miguel de Espinal y los retablos de Ochagavía*. «P.V.», 1967, pp. 339-351.

— *La Escultura Romanista en Navarra*. 1969, 1968 (2.ª ed. corregida y aumentada).

— *Navarra entre el Manierismo y el Barroco*. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1977, pp. 290 y ss.

— *La Escultura. El Renacimiento*. «Historia del Arte Hispánico», III, Madrid, 1980.

— *El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona*. «De la iglesia y de Navarra» Estudios en honor al Prof. Goñi Gaztambide (Scripta Teológica). Pamplona, 1984, pp. 579-598.

GOÑI, J.: *El coro de la catedral de Pamplona*. «P.V.», 1966, pp. 331 y ss.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Dos relieves navarros del siglo XVI*. «A.E.A.», 1949, pp. 357-358.

HERAS, J.: *Marcos de Garay, Juan Imberto y el retablo de Matilla*. «B.S.A.A.», 1973, pp. 261-268.

JIMENO JURIO, J. M.: *Los escultores Imbertos y su obra en Garisoain*. «P.V.», 1975, pp. 535-563.

LABEAGA, J.C.: *Noticias de algunos retablos aragoneses del taller de Sangüesa*. Actas III Coloquio de Arte Aragonés. Huesca, 1985, pp. 207 y ss.

LAFOND, P.: *Sculpteurs basques en Espagne*. «R.I.E.V.», pp. 358 y ss.

LECUONA, M.ª de: *El autor de los retablos mayores de Pamplona y Calahorra. Pedro González de San Pedro*. «P.V.», 1945, pp. 29 y ss.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*. «B.S.A.A.», 1964, pp. 5-66.

SANZ ARTIBUCILLA, J. A.: *El maestro entallador Pierres del Fuego*. «P.V.», 1944, p. 153.

— *El maestro entallador Pedro del Fuego*. «P.V.», 1944, p. 329.

URANGA, J. E.: *Retablos navarros del Renacimiento*. Pamplona, 1947.

URSÚA, I.: *Pedro Gabiría y Martín de Morgota, maestros de la talla (1515-1616)*. «P.V.», 1980, pp. 445-506.

— *Retablos laterales de la iglesia de Allo*. «P.V.», 1981, pp. 11-18.

WEISE, G.: *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock in Nördlichen Spanien, II*, Tübingen, 1959.

PINTURA Y PLATERÍA

ANGULO, D.: *El retablo de Santa Catalina de León Picardo, en Barbarin*. «P.V.», 1964, pp. 49-50.

— *La pintura del Renacimiento en Navarra*. «P.V.», 1943, pp. 421.

— *Nuevas pinturas del Renacimiento en Navarra*. «P.V.», 1947, pp. 159.

— *La Mitología y el arte español del Renacimiento*. «Bol. de la Real Academia de la Historia», 1952, pp. 53-209.

— *Pintura del Renacimiento*. «Ars Hispaniae», XII, Madrid, 1954.

AVILA, A.: *Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI*. «A.E.A.», 1984, pp. 58-88.

— *Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados*. Cat. de la exposición «Rafael en España», Museo del Prado, mayo-agosto, 1985, pp. 43-85.

BERMEJO, A.: *La cruz procesional de la iglesia de Cirauqui... obra del platero Felipe de Guevara*. «Iberjoya», 1986, pp. 57-60.

BUENDÍA, J. R.: *Pintura. El Renacimiento*. «Historia del Arte Hispánico», III, Madrid, 1980.

CAMÓN AZNAR, J. J.: *La pintura española del siglo XVI*. «Summa Artis», XXIV, Madrid, 1970.

— *La arquitectura y orfebrería española del siglo XVI*. «Summa Artis», XVII, Madrid, 1970.

CASADO ALCALDE, E.: *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*. Pamplona, 1976.

CASTRO, J. R.: *Cuadernos de Arte navarro. Pintura*. Pamplona, 1944.

— *La pintura. Siglo XVI*. «T.C.P.», n.º 51.

— *Los retablos de los monasterios de la Oliva y Fitero. Obras de Roland de Moïs*. «P.V.», 1941, pp. 13-26.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Platería del Renacimiento en Navarra*. «Goya», 1988.

FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA, P.: *Platería sangüesina del siglo XVI*. Actas del IV Congreso de Historia del Arte (Platería), Zaragoza, 1984, pp. 135-145.

GARCÍA GAINZA, M.ª C.: *Los Oscariz, una familia de pintores navarros del siglo XVI*, Pamplona, 1969.

— *Un programa de «Mujeres Ilustres» del Renacimiento*. «Goya», 1987, n.º 199-200, pp. 6-13.

HEREDIA, M. C. y ORBE, A.: *Orfebrería de Madrid. 2 Renacimiento*. Pamplona, 1988.

JIMENO JURIO, J. M.: *Autores y fecha del retablo de Equiarreta (Araquil)*. «P.V.», 1966, pp. 227-228.

MORTE, C.: *La personalidad artística de Pedro Aponte a partir del retablo de San Miguel de Agreda (Soria)*. «Primer Coloquio de Arte Aragonés», Teruel, 1970, pp. 219-234.

— *La obra del pintor Pedro de Aponte o del Ponte en Navarra: los retablos de Santa María la Real de Olite y de San Juan Bautista de Cintruénigo*. «P.V.», 1986, pp. 565-590.

NAVASCUÉS, P. J. DE: *Ramón Oscariz, pintor navarro del siglo XVI*. «P.V.», 1965, pp. 103-106.

— *El maestro de Gallipienzo y retablo de Mendineta*. «P.V.», 1965, pp. 75-76.

PELLEJERO, C.: *Un notable pintor estellés del siglo XVI, Juan de Bus-tamante*. «P.V.», 1943, pp. 315-326.

POST, CH. R.: *A History of Spanish. The School of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*, XIII, Cambridge (Mass.), 1966.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia. Pamplona, 1944*.

ARQUITECTURA Y ESCULTURA. SIGLOS XVII Y XVIII

KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. «Ars Hispaniae», XIV, Madrid, 1957.

ECHEVERRÍA, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte navarro. Tracistas y arquitectos de la Orden*. «Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte». Pamplona, 1982, pp. 183-230.

ESPARZA, *El Palacio del marqués de Huarte (Tudela)*. Burlada, 1987.

FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *El mecenazgo artístico de Don Gaspar de Miranda y Argai, obispo de Pamplona*. «De Iglesia y de Navarra». Estudios en honor al Prof. Goñi Gaztambide («Scripta Teológica»). Pamplona, 1984, pp. 393-401.

FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA, P.: *El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. I. Arquitectura. pp. 787-818. II. Exorno Artístico*. «P.V.», 1981, pp. 819-910.

GARCÍA GAINZA, M.ª C.: *Una Dolorosa firmada por Roque Solano en Sesma (Navarra)*. «A.E.A.», 1971, pp. 428-430.

— *La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada*. «B.S.A.A.», 1972, pp. 371-389.

GÓMEZ MORENO, M.ª E.: *Escultura del siglo XVII*. «Ars Hispaniae», XVI, Madrid, 1960.

GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona*. «P.V.», 1970, pp. 5-64.

HUARTE, J. M.: *Los retablos del convento de las monjas recoletas, de Pamplona*. «P.V.», 1955, pp. 33 y ss.

JESÚS, S. de: *Historia del convento de Carmelitas Descalzas de Villafranca (Navarra)*. Vitoria, 1934.

LABEAGA, J. C.: *La casa consistorial y los balcones de toros de la ciudad de Viana (Navarra)*. «P.V.», 1979, pp. 101.

LARRAÑAGA, R.: *La real fábrica de municiones de Orbaiceta (Navarra)*. «B.S.A.A.», 1974, pp. 251.

LEZAUN, C.: *Basilica de San Gregorio Ostiense, en Sorlada*. «Pregón», n.º 67.

MARTINENA, J. J.: *La reedificación neoclásica de la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. «P.V.», pp. 385 y ss.

MOLINS, J. L.: *La capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. Pamplona 1974.

MOLINS, J. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *La capilla de Nuestra Señora del Camino, en La Virgen del Camino de Pamplona*. Pamplona, 1987, págs. 63 a 117.

— *Documentos referentes a las fortificaciones de Pamplona en el Servicio Histórico-Militar de Madrid (1521-1814)*. «P.V.», 1976, pp.

NAVASCUÉS, P.: *Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclásico*. «Catálogo de la Exposición «Ventura Rodríguez» (1717-1785)». Madrid, 1983.

ORTIZ, J. M.: *Fundación de los Padres Descalzos Carmelitas en Pamplona y los cien años siguientes (1587-1687)*. «P.V.», 1981, pp. 721-786.

OTERO, R.: *Escultura. El Barroco y el Rococó*. «Historia del Arte Hispánico», IV, Madrid, 1980.

REESE, T. F.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*. Nueva York, 1976.

RIVAS CARMONA, J.: *Las yeserías del barroco tudelano en relación con el arte aragonés contemporáneo*, II Coloquio de Arte Aragonés, Zaragoza, 1981, pp. 293-304.

— *Notas para la arquitectura neoclásica*. «De la Iglesia y de Navarra». Estudios en honor al Prof. Goñi Gaztambide. (Scripta Teológica). Pamplona 1984, pp. 403-412.

PINTURA Y ARTES INDUSTRIALES

ANGULO, D.: *Jerónimo A. Ezquerro, copista de Carreño*. «P.V.», 1965, p. 67.

ARRESE, J. L. DE: *Antonio González Ruíz, director de la Academia de San Fernando*. Madrid, 1952.

BARRIO MOYA, J. L.: *Noticias documentales sobre Diego de Zabalza, platero navarro del siglo XVII*. «P.V.», 1982, pp. 507-601.

BANIQUE, A. y CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Diego de Zabalza, platero del Duque de Lerma y de la niña Isabel de Borbón*. «P.V.», 1975, pp. 611 y ss.

BUENDÍA, J. R.: *Dos pintores madrileños en la época de Carlos II: Francisco de Lizona y Juan Fernández de Laredo*. «P.V.», 1965, pp. 23-27.

CASADO ALCALDE, E.: *Berdusan*. «P.V.», 1978, pp. 507-546.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Ensayo de catalogación razonada de la plata de Arcos*. «P.V.», 1976, pp. 281-318.

— *Plata y plateros de Santa María de Viana*. «P.V.», 1979, pp. 469 y ss.

— *Apuntes para la Historia de la platería en la Basílica de San Gregorio Ostiense*. «P.V.», 1981, pp. 335-384.

CABEZUDO, J.: *Pintores, escultores y bordadores pamplonenses del siglo XVII*. «P.V.», 1958, pp. 25 y ss.

CASTRO, J. R.: *El Goya de la Diputación de Navarra*, «P.V.», 1942, pp. 37-39.

DELGADO, O.: *Luis Paret y Alcázar, pintor español*. Madrid, 1957.

ECHIVARRÍA, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *Vicente y Carlos Berdusan... Nuevos lienzos en Pamplona y Lazcano*. «Santa Teresa en Navarra en el IV Centenario de su muerte» 1982, pp. 285-298.

GARCÍA GAINZA, M.ª C.: *Nuevas obras de Vicente Berdusan*. III Coloquio de Arte Aragonés, Huesca, 1983.

GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Documentos sobre la actividad de Francisco del Plano y Felipe del Plano en la Rioja* (se documenta su actividad en Corella). «Seminario de Arte Aragonés», 1986, pp. 243-270.

HEREDIA MORENO, M. C.: *Cálices peruanos en Navarra*. «P.V.», 1980, pp. 565. y ss.

— *Notas para el estudio de punzones y orfebres de la merindad de Estella*. «Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte», Zaragoza, 1982, pp. 181 y ss.

— *Un conjunto de orfebrería de Guatemala en la parroquia de San Martín de Lesaca (Navarra)*. «Gesta», n.º 7, 1980, pp. 24-31.

LABEAGA MENDIOLA, J. C.: *Relicario, autógrafo e imágenes de Santa Teresa de Jesús en la parroquia de Santa María de Viana*. «P.V.», 1981, pp. 893-910.

MORALES, J. L.: *La pintura aragonesa en el siglo XVII*. Zaragoza, 1980.

URANGA, J. E.: *La obra de Luis Paret en Navarra*. «P.V.», 1948, pp. 265-277.

ARQUITECTURA, URBANISMO Y ESCULTURA. SIGLOS XIX Y XX

ALTADILL, J.: *Necrología: Sr. D. Florencio Ansoleaga*. «B.C.M.N.», 1916.

— *Los monumentos a Navarro Villoslada y Sarasate. El mausoleo de Gayarre*. «B.C.M.N.», 1918, pp. 265 y ss.

— *Monumento a Sarasate*. «B.C.M.N.», 1918, pp. 204.

ARANZURI, J. J.: *Pamplona antaño*. Pamplona, 1967.

— *Pamplona estrena siglo*. Pamplona, 1970.

— *Pamplona «belle époque»*. Pamplona, 1974.

— *Pamplona. Calles y Barrios*. 3 vols, Pamplona, 1979-80.

LINAZASORO, J. J.: *Victor Eusa*. «Nueva Forma», n.º 90-91, 1973.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Arquitectura ecléctica y modernista en España*. «Bellas Artes 74», n.º 30, 1974.

MARTINENA, J.J.: *El Palacio de Navarra*. Pamplona, 1985.

NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura. Del Neoclasicismo al Modernismo*. «Historia del Arte Hispánico», V, Madrid, 1979.

ORBE SIVATTE, A. DE: *Un ejemplar único del neomudéjar en Pamplona: el n.º 7 de General Chinchilla*. «Diario de Navarra», 2 de mayo 1981.
— *Arquitectura y urbanismo en Pamplona a finales del siglo XIX y comienzos del XX*. Pamplona, 1985.

PINTURA

AGUINIANO, M. (Coord. de...): *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)*. Cat. de la exposición, Museo Municipal, Madrid, 1982.

CAMPOY, A. M.: *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid, 1973.

CORREDOR MATHEOS, J.: *Arranz Bravo y Bartolozzi*, Madrid, 1977.

GUASCH, A. M.: *Arte e ideología en el País Vasco. 1940-80*/Ed/Akal, Madrid, 1985.

LOZANO BARTOLOZZI, R.: *Pedro y Pitti (Lozano)*. Pamplona, 1986.

MANTEROLA, P., SÁNCHEZ OSTIZ, M. y ZUBIAUR, F. J.: *Gustavo de Maeztu*. Pamplona, s.a.

PANTORBA, B. de: *Artistas vascos*. Madrid, 1929.
— *Historias de las exposiciones nacionales de Bellas Artes*. Madrid 1948.

V.V.A.A.: *Pintores navarros (Coord. de S. Martín Cruz)*, I-IV, Pamplona, 1981.

INDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES

- Abad Ríos, 206, 208
 Abd al-Malik, 65
 Abd al-Rahman III, 65
 Abd al-Rahman al-Gafiqi, 61
 Abizanda, 231
 Abraham ibn Ezra, 101
 Abul Abbas al-Tutilí, 101
 Academia Jullien, 309
 Adán, Manuel, 282, 284
 Adelaida, 70
 Adhelelmo, 65
 Adrián de Amberes, 243
 Aeropuerto de Noáin, 36
 Agüero, maestro de, 164
 Águila, Diego del, 217-219, 252
 Aguilar de Codes, iglesia de, 181
 Aguirre, Juan de, 230, 268
 Aguirre, Pedro de, 268
 Agustinos de Toulouse, iglesia de los, 153, 181
 Ainchem, Arnaldo de, 178
 Alarcón, Juan de, 264
 Albéniz, Juan José, 266, 270
 Albéniz, Miguel, 266, 270
 Alberti, L. B., 229
 Alberto de la Madre de Dios, fray, 265
 Albiztur, Antón de, 224
 Alcántara, Jacinto, 288
 Alesón, P., 86
 Alfaro, Cristóbal de, 291
 Alfonso I el Batallador, 68, 69, 98, 153, 159
 Alfonso II de Aragón, 206
 Alfonso III, 65, 144
 Alfonso V, 79
 Alfonso VIII, 69, 70
 Alfonso X el Sabio, 96, 206
 Alfonso XI, 72
 Alfonso XI de León, 188
 Aljafería de Zaragoza, 146
 Almanzor, 65
 Almería, catedral de, 227
 Alonso de Pamplona, 268
 Alonso de San José, fray, 265, 266
 Alzat, Catalina de, 232
 Alzo y Ozcáriz, Pedro de, 258
 Alli, Juan de, 248
 Anasagasti, Teodoro, 301, 302
 Ancín, Juan Antonio de, 291
 Ancheta, Juan de, 182, 236, 238-240, 242-244, 246-248, 260
 Ancheta, Miguel de, 232
 Anequin de Sorza, 200
 Aniseto de Ana, fray, 268
 Anjou, duque de, 86
 Ansoleaga, Florencio, 296-299
 Ansoleaga, Pedro de, 297, 299
 Ansón y Heredia, Martín, 169
 Antía, Santos de, 279, 280
 Antonio de Borbón, 81
 Aponte, 239
 Aramburu, Martín de, 281
 Aranguren, Francisco Alejo, 292
 Arana, Sabino de, 120
 Araoz, Andrés de, 235
 Arbizu, Fermín de, 246
 Arbolanche, Jerónimo, 104, 105, 107, 109
 Arbuló, Pedro, 238, 242
 Archivo General de Navarra, 274, 298
 Arellano, Carlos, 97
 Arfe, Antonio, 263
 Argos, Juan, 268
 Arista, los, 62, 64
 Arizcun, Miguel de, 277
 Arizcunenea, palacio de, 277
 Arizmendi, 170
 Armendáriz, Esteban de, 258
 Armendáriz, José de, 293
 Armendía, Manuel, 319
 Arnao de Bruselas, 228, 235
 Arrese, colección, 285
 Arrese, J.L., 265, 266, 285
 Arrese, Pedro de, 268
 Arranz Bravo, Eduardo, 319
 Arregui, Juan de, 266
 Arriarán, Pedro de, 277
 Arrieta, Ángel, 296
 Arrieta, Juan Emilio, 111
 Arteaga, Juan de, 231, 274
 Arteaga, Julián, 295, 296, 299
 Arteaga Saenz, Julián, 298, 299
 Asenjo Arozarena, Salustiano, 307, 308
 Asunción de Cascante, iglesia de la, 224
 Asunción de Olleta, iglesia de la, 212
 Augusto, emperador, 59
 Aulestia, Pedro de, 224
 Avieno, Rufo Festo, 65
 Ávila, Ana, 235, 238, 253
 Axular (Pedro de Aguerre), 109
 Aycinena, los, 84
 Ayuntamiento de Estella, 301
 Ayuntamiento de Madrid, 109, 305
 Ayuntamiento de Pamplona, 279, 288, 290, 308
 Ayuntamiento de Tudela, 273, 274
 Ayuntamiento de Viana, 274
 Azcárate, José María de, 157, 169, 231, 232, 234, 235, 238
 Azcárraga, Martín de, 193
 Azlor, José de, 277
 Aznar, conde de, 61
 Aznar, Francisco, 308
 Azpeletea, José Mari, 311
 Azpilcueta, Martín de, 84
 Azterain, Diego de, 197
 Azuelo, monasterio de, 156
 Bacon, Francis, 317
 Baleztena, Ignacio, 123, 126
 Balil, A., 143
 Banco de Bilbao, 34
 Banu Qasi, 62, 64
 Baquedano Elvira, Isabel, 315-317
 Baquedano, Miguel de, 256-258
 Barandiarán, J.M., 135
 Barasoain, Asunción de, 285
 Barrera, Miguel, 271
 Bartolozzi, Rafael Lozano, 319
 Basiano Martínez, Jesús, 311, 312
 Bazcardo, Juan, 242, 263
 Bazcardo, Martín de, 263
 Beato de Gerona, 148
 Beauvais, Juan de, 232, 236-238
 Becerra, Gaspar, 238, 239
 Beltrán, Juan Bautista, 238
 Benedito, Manuel, 311
 Benazán, Antón de, 224
 Benezán, Juan, 224
 Benlliure, Mariano, 300
 Bengoechea, Ambrosio de, 224, 243, 247
 Beorlegui, Fernando, 311
 Berástegui, Nicolás, 248
 Berceo, Gonzalo de, 97
 Berdusán, Carlos, 288
 Berdusán el Joven, Vicente, 268, 285
 Berdusán el Viejo, Vicente, 264, 268, 285, 286, 288
 Berenguela, 70
 Bermejo, África, 247, 256
 Bernardo el Joven, 158
 Bernat de Flandes, 256
 Berroeta, Juan de, 248
 Berruguete, Alonso de, 234-236, 238
 Bertaux, 200
 Bertrán, Juan Bautista, 122
 Beunza, Salvador, 311, 313
 Biblioteca Nacional de París, 212

- Biblioteca Ottinegen - Wallerstein de Maihingen, 213
- Bidarte, Domingo de, 247
- Bielza, V., 47, 48
- Biurrun, Gabriel de, 126, 224, 231, 235, 236, 244, 248, 255, 258, 260
- Blanca, 70
- Blanca de Navarra, 79, 192, 201, 202
- Blanco Freijeiro, 138
- Bonanat Zahortiga, 215
- Borbón, casa de, 59
- Borgunya, Joan de, 252
- Borobio, 307
- Bosque, Juan del, 249, 258
- Bramante, Donato, 226
- Bravo, Juan, 275
- Brinel, Julio, 313
- Bucher, François, 206, 208
- Burgo de Osma, catedral de, 213
- Burgos, catedral de, 236, 238
- Burgui, padre, 168
- Bustamante, Juan de, 249, 253, 255-257
- Cabañas, Ceferino, 288
- Cabezudo Astrain, José, 126
- Cadena, Rosa María, 244, 246
- Cámara de Comptos, 72, 76, 82, 162
- Cambiaso, Luca, 260
- Camón Aznar, J. 238, 249, 260
- Campión, Arturo, 117-119
- Camporredondo, Diego de, 280, 281
- Canova, Antonio, 308
- Carceller y García, Eduardo, 308
- Carlomagno, 61, 64, 65, 98, 100, 222
- Carlos, 71, 72
- Carlos II, 72, 74, 75, 77-79, 86, 97
- Carlos de Viana, príncipe, 79, 97
- Carlos II el Malo, 184, 197, 206
- Carlos III, 90, 175, 288
- Carlos III el Noble, 45, 75-79, 87, 97, 176, 184, 192, 197, 199, 200-202, 215, 220, 221
- Carlos IV, 87
- Carlos V, 47, 81, 82, 84
- Carlos V de Francia, 215
- Carlos V de Granada, palacio de, 227
- Caro Baroja, J., 84
- Carranza, 84
- Carreño, Juan, 285
- Cartuja de Miraflores de Burgos, 285
- Casa de Fray Diego de Estella, 229, 230
- Casa del Almirante, 229
- Casado Alcalde, E., 260, 288
- Casanovas, Miguel de, 234
- Casino Eslava, 304
- Casteret, Norbert, 135
- Castillo, José del, 266, 270
- Castro, J. R., 188, 200, 217, 232-234, 236, 237, 290
- Catalina, 81
- Catalina, reina, 77
- Cavanillas Berrozpe, 229
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 238
- Celestino III, 70
- Cellini, Benvenuto, 238
- Cerezo, Mateo, 286
- Cervantes, Miguel de, 104, 107
- César, Julio, 59
- Ciga Echandi, Javier, 310, 311, 313, 315
- Clairac, Francisco J. de, 279
- Claudiel, Paul, 122
- Claver, Juan, 248
- Coello, Claudio, 285, 286
- Colomos, palacio de los, 278
- Coll, Javier, 274
- Coll, Juan Jerónimo, 266
- Compañía de Filipinas, 84
- Conlúa, 201
- Constanza, concilio de, 76
- Copín, 201
- Corbusier, Le, 306
- Corella, Faustino, 123
- Cornelis de Smet, 258
- Cortel, Juana, 197
- Cortés y Vitas, Cristóbal María, 109, 110
- Cosida, Jerónimo, 258
- Crucifijo de Puente la Reina, iglesia del, 157, 211
- Cruz Labega, Juan, 192, 220
- Cruz Valdovinos, José Manuel, 219, 220, 262, 263, 291
- Cuenca, catedral de, 276
- Chalarte, Fermín de, 234
- Champaña, condes de, 70-72
- Chantelle, castillo de, 77
- Chartres, catedral de, 164
- Chillida, Eduardo, 305, 313, 315
- Dante Alighieri, 104
- Darío, Rubén, 307
- Darisdot, Thomas, 210
- Dávalos, los, 77
- De Egry, 178
- Deán, palacio del, 229
- Deering, colección, 217
- Del Burgos, 192
- Delreal, Rafael, 319
- Deustch, Nicolás Manuel, 257
- Díaz de Cerio, Alfredo, 315
- Díaz de Oviedo, Pedro, 212, 217-219
- Dicastillo, Miguel de, 106
- Diego de Estella, fray, 84, 109
- Diego de Olite, 285
- Díez, Alejandro, 199
- Diocleciano, 138
- Diputación Foral de Navarra, 90, 91, 120, 204, 290, 300, 305, 308, 309
- Direksen, Felipe, 285
- Dudok, Willem, 303
- Domènech i Montaner, Lluís, 300
- Dominicas de Tudela, covento de las, 263, 264
- Domingo de Castilruiz, fray, 267
- Duques de Granada de Estella, palacio de los, 161, 162, 203
- Durango, Pedro de, 234
- Durero, 252, 256, 257
- Durham, Walter de, 210
- Eblo, conde, 61
- Echauri, Miguel Ángel, 315
- Echeberria Burgoa, Jesús, 313, 315
- Echeberz y Subiza, Agustín de, 84
- Echenagusia, Juan de, 248
- Echepare, Barnart, 102-104
- Echevarría, Martín de, 263
- Echevarría, P., 231, 266
- Echevarría Goñi, 269
- Echeverz, Agustín de, 277
- Eduardo III, 202
- Eguía, Francisco de, 107
- Eguía, Miguel de, 243
- El Páular, cartuja de, 106
- Elizondo, Domingo, 34
- Elorza, Antonio de, 272, 277
- Emeterio, 148
- Engelram, maestro, 150
- Encina, Juan del, 104
- Ende, pintora, 148
- Enrico, Melchor, 107
- Enrique I, 71
- Enrique II, 81
- Enrique II de Inglaterra, 69
- Enrique III, 210
- Enrique IV, 81
- Enrique de Trastámara, 74, 75

- Ensenada, marqués de la, 87
 Enseñanza de Tudela, iglesia de la, 275, 276
 Eriget, Jorge de, 233, 234
 Escalante, Juan Antonio, 285
 Escorial, El, 66, 240, 263, 264
 Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, 297
 Eslava, Antonio de, 108, 109
 Eslava, José Antonio, 311, 315
 Eslava, Pedro, 263
 Espalter, Joaquín, 308
 Espartero, Baldomero, 89
 Esparza, Eladio, 126, 127
 Esparza Pérez (Arenas Quintero), Nicolás, 309, 310
 Esparza, Serapio, 296
 Espeja, monasterio de, 227
 Espinal, Miguel de, 236, 263
 Espinosa, Pedro de, 106
 Espoz y Mina, Francisco Javier, 87
 Esquiaqui, Domingo, 279
 Esteban de Santiago, maestro, 158, 159, 161, 193
 Estrabón, 138
 Etchepare, Juan, 120
 Eulate, Juan de, 84
 Eusa, Víctor, 296, 301-305, 309
 Evreux, casa de, 76
 Ezcurra, iglesia de, 186
 Ezpeleta, palacio, 277, 278
- Febre, Baltasar, 233
 Felipe de Evreux, 72, 220
 Felipe el Atrevido, 71
 Felipe el Hermoso, 71, 72
 Felipe el Hermoso de Francia, 181
 Felipe el Largo, 71
 Felipe, mariscal, 80
 Felipe II, 81, 82, 84, 244, 247
 Felipe IV, 106, 201
 Fernández, Gregorio, 246, 263
 Fernández Almagro, Melchor, 125
 Fernández Castro, 140, 224
 Fernández Gracia, R., 231, 264, 266
 Fernando el Católico, 47, 80-82, 84, 103, 233, 252
 Férrant, Alejandro, 308
 Fiammingo, Rinaldo, 258
 Fitero, monasterio de, 259
 Flacco, 65
 Floridablanca, conde de, 90
 Foix, conde de, 79, 80
- Fontana, Carlo, 276
 Fonz, Ana, 259
 Forment, Damián, 232, 235
 Fortón, prior, 175
 Foz, Pilar, 277
 Francisco de Jesús y María, fray, 266
 Francisco de Navarra, 222
 Franco Mata, Ángeles, 199, 217
 Frías, Juan de, 248
 Frías, Vicente de, 270
 Fundación Juan March, 317
- Gabiriz, Bernabé, 247
 Gages, conde de, 90
 Galcerán, Esteban de, 259
 Gamazo, Germán, 300
 Garañón, Pedro de, 201
 García, Juan, 184
 García Asarta, Inocencio, 309
 García Bellido, 138
 García Camacho, Sebastián, 288
 García Domínguez, Ramón, 124
 García de Eza, 194, 195
 García Gainza, C., 218, 235, 238, 246-248, 258, 263, 274, 283, 286
 García de Laguardia, Juan, 197
 García Larragueta, 257
 García Mercadal, 301, 305
 García Merino, Pedro, 126
 García Ramírez, 68-70, 169
 García, Raimundo (Amezitia), 126
 Garcilaso de la Vega, 104, 107
 Garmendía, Luis de, 224
 Garnier, Charles, 302
 Gascó, Juan, 217, 219
 Gaspar de Vitoria, 228
 Gastelúzar, Juan de, 244, 247
 Gastón V de Bearn, 70
 Gastón de Foix, 81
 Gauthier, Marie Madeleine, 166, 168
 Gaviria, Juan de, 240
 Gaviria, Pedro de, 244, 263
 Genci, Francisco, 292
 Germán de Pamplona, 208
 Germana de Foix, 81
 Gerona, catedral de, 184, 222
 Giaquinto, Corrado, 288
 Gil de Asiain, Ferrand, 198
 Giovannetti, Matteo, 211, 212
 Giralte, 235
 Godoy, Manuel, 87
 Goicoechea, Ángel, 296, 298, 299
- Goizueta, Máximo, 299
 Gomacin, ermita de, 156
 Gómez, abad, 66
 Gómez de Peralta de Veraiz, 229
 Gómez de la Serna, R., 124
 Gómez Moreno, Manuel, 145, 146
 González, Lorenzo, 267
 González de Lara, Nuño, 188
 González de San Pedro, Pedro, 239, 240, 242, 243
 González Saseta, José, 274
 González de Villahermosa, hermanos, 281
 Goñi, Juan de, 200, 231, 242, 258
 Gortari, Miguel, 305
 Gotescalco, obispo, 66
 Goya, Francisco de, 84, 288, 290, 319
 Goyaz, Juan de, 226, 227
 Goyeneche, Juan de, 84
 Goyeneta, Jerónimo de, 247
 Granada, catedral de, 226
 Greco, El, 236
 Gudiol, Ramón, 210
 Gudiol, José, 206, 210, 212, 219, 290
 Guerrero, Matías, 285, 288
 Guibert, Javier, 305, 306
 Guilhem de Tudela, 102
 Guillem de Holanda, 231, 232
 Guillem Obispo, 232, 252
 Guillermo de Ervenant, 219
 Guillermo, rey de Sicilia, 70
 Gurrea, Francisco, 268
 Gurrea, Juan de, 267
 Gurrea, Martín de, 258
 Gustioz, Gonzalo, 101
 Gutiérrez, Juan Antonio, 280
 Gutiérrez, Pastor, I, 288
 Gutiérrez Soto, 301
- Halaf, marfilista, 146
 Harvey, 210
 Hazard, Paul, 87
 Hera, Juan de la, 248, 263
 Heredia, Carmen, 219, 222, 291
 Herrera, Juan de, 263
 Hijón, Maximiano, 299
 Hittoff, 299
 Hopper, 316
 Horrent, 100
 Huarte, Francisco de, 136
 Huarte, José María, 255
 Huarte, Juan de, 84
 Huarte, Martín de, 247

- Huarte, palacio del marqués de, 279
 Huerta, Juan de la, 200
 Huesca, catedral de, 197, 286
 Huesca, hospital de, 252
 Huici, Juan de, 248
 Huidobro, Estefanía de, 263
 Hurtado de Mendoza, los, 77
- Ibáñez, J.M., 252
 Ibarra, Francisco de, 225, 282
 Ibarburu, María Dolores, 181
 Ibáricu, Pedro de, 288
 ICONA, 23
 Idoate, F., 200
 Imberto, Bernabé, 236, 244, 247, 285
 Imberto, Juan I, 236, 244, 247
 Imberto, Juan II, 244, 246, 247
 Imberto, Juan III, 244, 246, 247
 Imberto, Pedro, 244, 246, 247
 Inés de Cleves, 79
 Inglés, Guillermo, 197
 Inocencio IV, 172
 Institución Príncipe de Viana, 307
 Iñiguez Almech, 144, 165, 170, 172-174, 178-180, 184, 192, 197, 199, 202, 220
 Iofan, 304
 Iraburu Mathieu, José María, 126
 Irache, monasterio de, 173
 Irañeta, iglesia parroquial del, 238
 Iribarren, José María, 123, 125, 126
 Iribarren, Manuel, 124, 125
 Irigaray, Ángel, 120
 Irujo Arduenza, Juliantxo, 319
 Isabel la Católica, 80, 233
 Isabel I, 89
 Isabel II, 89
 Iturmendi, Miguel de, 272
 Iturralde, Francisco, 292
 Iturralde, Juan Bautista, 276, 277
 Iturralde y Suit, Juan, 117, 136, 137
- Jaca, catedral de, 233
 Jacobo de Voragine, 211
 Jacques Thomas, 235
 Jankes, S., 202
 Jareño, Francisco, 297, 299
 Jáuregui, 288
 Javier, castillo de, 143
 Jean de Joinville, 204
 Jean de Lieja, 202
 Jesús y María de Valladolid, convento de, 266
 Jimena de Navarra, 144
- Jiménez, Antonio, 282
 Jiménez, Juan Ramón, 315
 Jiménez, Donoso, 285
 Jiménez de Rada, Rodrigo, 172, 179
 Jiménez y Romano, Juan Antonio, 271
 Jimeno Jurío, 211
 Johan de Borgoña, 200-202
 Joly, 235
 Jordán, Esteban, 238
 Jorge de Flandes, 248
 José de los Santos, fray, 266
 José de San Juan de la Cruz, fray, 265, 266, 270
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 109
 Juan de Albret, 81
 Juan de Alegría, fray, 272
 Juan de Alemania, 197
 Juan de Foix, 81
 Juan de Levi, 215
 Juan de Montealto, 206
 Juan de San José, fray, 265
 Juan I de Castilla, 75
 Juan II, 79, 80, 97, 193, 222
 Juan de Irastámara, 79
 Juan XXII, 210
 Juana I la Loca, 71, 72,
 Juana II, 71, 72, 220
 Juana III, 81
 Juana de Navarra, 181, 184
 Judá Leví, 101
 Julio II, 81
 Juni, Juan de, 235, 237, 238
 Juvenal, 64
- L'Escale Dieu, monasterio de, 169
 Lacarra, José María, 162
 Lacarra, María del Carmen, 198, 203-206, 208-212, 217
 Lacy, conde de, 279
 Laín Entralgo, Pedro, 124
 Lambert, Elie, 169, 176
 Lampérez, Vicente, 182
 Landa, Juan de, 231, 238, 257-260, 262
 Landaben, polígono de, 36
 Landerrain, Juan de, 224, 225
 Landerrain, Martín de, 224, 225
 Larrea, Juan, 268, 270
 Larrea Goñi, hermanos, 279
 Larrumbe, José de, 292
 Lastera, Jesús, 311, 313
 Lauriston, Jacques, 273
 Lecároz, Miguel de, 258
- Lecumberri, Eugenio, 292
 Ledoux, Claude, 293
 Lenzano, Miguel, 292
 Leoni, Pompeyo, 238
 Leonor, 75, 201
 Leonor, infanta, 79, 80, 97
 Leonor de Inglaterra, 69
 Leovigildo, 60
 Lerín, conde de, 80, 81
 Lesaca, José de, 283
 Lezcano, Juan de, 274
 Leyre, monasterio de, 144, 148, 155-159
 Lille, Johan de, 200
 Linazasoro, 302, 304
 Lista, Alberto, 110
 Loarre, castillo de, 157
 Loedegarius, escultor, 164
 Lome, Johan de, 192, 193, 197-202, 217
 Lope de Larrea, 242, 244
 López, A., 224
 López de Gámiz, Pedro, 236, 242
 López de Ganuza, Miguel, 244
 López de Frías, Vicente, 272
 López de Marbán, Hernando, 291
 López-Otero, Modesto, 302
 Lorenzo de San Nicolás, fray, 264
 Loyola, basílica de, 276
 Ludovico Pío, 61, 64
 Luis de Beaumont, 81
 Luis IX (San Luis), 219
 Luis XII, 80, 81
 Luis XIV, 77
 Luis de Granada, fray, 109
 Luis el Hutin, 71, 72
 Luis, infante, 97
 Lussa, Domingo de, 248
- Madrazo, Pedro de, 200, 202, 206, 212
 Maestro de Agreda, 249
 Maestro de Ororbía, 253
 Maeztu, Gustavo de, 312
 Magallón, familia, 229
 Magdalena de Tudela, iglesia de la, 179
 Magio, 148
 Magorta, Martín de, 263
 Mahomet Zaen, 234
 Malón de Chaide, Pedro, 103, 104
 Maluquer de Motes, J., 135, 138
 Manrique de Lara, Pedro, 70
 Mansart, Jules, 274
 Manterola, José, 117, 311
 Marañon, Miguel de, 259

- Marcilla, castillo de, 203
 Marcilla de Caparroso, Pedro, 219
 Marcoleta, Miguel, 293
 Marcos de San Juan, fray, 266
 Marcos de Santa Teresa, fray, 265
 María de Montpellier, 222
 Mariana de Austria, 106
 Margarita, 70
 Marquina, Diego de, 242
 Martel, Carlos, 61
 Martín, Juan, 268
 Martín de Andrés, Juan, 238
 Martín Caro, Julio, 315
 Martín de Logroño, 162-164
 Martín de Mogorta, 244
 Martín de San José, fray, 266
 Martínez, Antonio, 292
 Martínez Baigorri, Ángel, 122, 123
 Martínez Corán, 293
 Martínez, Crispín, 311
 Martínez, Jusepe, 252, 258-260
 Martínez de Ollora, Matías, 282
 Martínez de Oroz, Juan, 193
 Martínez de Salamanca, Juan, 242
 Martínez de Ubago, Manuel, 296, 300, 308
 Martini, Simone, 198, 210
 Marzal, Juan Antonio de, 268
 Massó, 301
 Mausó, Francisco de, 276
 Medina-al-Zahra, 146, 148
 Medina Sidonia, casa de, 105, 106
 Medrano, 291
 Medrano, Julián de, 107, 108
 Meléndez Valdés, Juan, 109
 Memmi, Federico, 198
 Memmi, Lippo, 198
 Mena, Juan de, 97, 104
 Mena, Lucas de, 282, 284
 Mencos, Joaquin Ignacio, 110, 111
 Mendiguren, Diego de, 231
 Mendioroz, iglesia de, 186
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 103
 Menéndez Pidal, Gonzalo, 66
 Menéndez Pidal, Ramón, 100
 Mensua, S., 25, 47-49
 Mercado, Pedro del, 263
 Mezquiriz, María Ángeles, 139, 142, 144
 Michel de Reims, 200
 Michel, Robert, 271
 Miguel Ángel, 238
 Miguel Tomás de Carcastillo, 258
 Millares, Manuel, 319
 Moix, Roland de, 249, 258-260
 Molina, los, 70
 Moneo Vallés, Rafael, 307
 Monge, Francisco, 268
 Monjardín, fortaleza de, 173
 Montesión, monasterio de, 259
 Montherlant, Henry de, 123
 Mora, Francisco de, 264, 265, 267
 Mora, José de, 263, 267, 273, 274
 Moral, José Miguel del, 319
 Morales, 257, 260
 Moreno, Bernardino, 231
 Moreno Carbonero, José, 309
 Moret, 169
 Moret, padre, 192
 Moret, Pedro, 247, 260
 Moreto, Juan de, 232, 234
 Morrás Zape, Xavier, 316-319
 Morte, Carmen, 249
 Moya, 304
 Muguiro, Juan Bautista, 84
 Munárriz, iglesia de, 186
 Munárriz, Juan Luis, 84
 Munilla, Bernardo, 274
 Muñoz, Ignacio, 279, 280
 Murga, Juan José, 266, 270
 Murillo, Bartolomé Esteban, 285
 Museo Arqueológico de Madrid, 141, 142, 263
 Museo de Arte de Cataluña, 213
 Museo del Bargello de Florencia, 150
 Museo de Berlín, 150
 Museo Diocesano de Pamplona, 219, 263, 292, 293
 Museo Dubarton Oaks de Washington, 150
 Museo de Estella, 312
 Museo de Leningrado, 150
 Museo de Navarra, 135, 139, 141-145, 148, 161, 162, 169, 199, 204-206, 210-212, 219, 232, 255, 256, 260, 288, 308
 Museo Romano de Mérida, 307
 Museo de Valencia, 258
 Museo del Bardo, 142
 Muza II, 145
 Nagusia, Juan Ángel de, 282-284
 Nájera, Andrés de, 232
 Napoleón, 87
 Navarro Villoslada, Francisco, 111, 112, 114, 115
 Navascués, Jorge de, 148
 Navascués, Pedro de, 224
 Nebrija, Antonio de, 243, 244
 Nelahozeves, castillo de, 258
 Nemours, duque de, 76
 Nicolás de Santa María, fray, 268
 Nonell, Isidro, 309
 Norman, Juan, 231
 Nôtre-Dame, catedral de, 184
 Nuestra Señora de la Asunción de Lerín, 281
 Nuestra Señora de la Asunción de Ollate, iglesia de, 157
 Nuestra Señora del Carmen de Corella, convento de, 266
 Nuestra Señora del Rosario de Corella, iglesia de, 266-268
 Nuestra Señora del Yugo de Arguedas, iglesia de, 268
 Oakeshott, 206
 Obanos, infanzones de, 59, 71
 Obay, Esteban de, 224, 226, 231, 232, 234, 252, 255, 262
 Ochandátegui, Santo Ángel de, 273, 292
 Ochoa, fray, 197
 Ochoa, José de, 292
 Ochoa de Arranotegui, Juan, 226-228
 Ochorri, Juan de, 263
 Odilón, abad, 68
 Oliba, abad, 68
 Olite, palacio-castillo de, 97, 201, 202, 215, 305
 Oliva, monasterio de la, 32, 169, 170, 172, 176, 180, 190, 230, 258, 259
 Oliver, Juan, 195, 197, 204, 210-212
 Olloqui, Pedro de, 197
 Omeyas, los, 62
 Oñate, universidad de, 227, 228, 236, 237
 OPPOSA, 29
 Optaciano, Porfirio, 97
 Orbaiz, iglesia de, 186
 Orbara, Juan de, 228
 Orbe, Asunción de, 219, 220, 295, 298, 300
 Orbe, Mercedes de, 219, 220, 285
 Ordoño II, 65
 Orduna Lafuente, Fructuoso, 308, 309
 Orea, Juan de, 227
 Oriazábal, Martín de, 230
 Orlándiz, Antonio, 263
 Orrente, Pedro, 285
 Ors, Eugenio D', 120, 125
 Ors, Miguel D', 123
 Ortiz de Echagüe, 307
 Oscáriz, Menuat, 258

- Oscáriz, Ramón de, 256, 258, 260
Oteiza, Jorge, 311, 315
Oudin, César, 107
Ovidio, 97
Oxford, catedral de, 197
- Pächt, 205
Palacio de Justicia de Pamplona, 299
Paele Fratín, Francisco, 267
Pallars, condes de, 65
Pamplona, catedral de, 157-159, 163, 165, 166, 168, 174, 176, 182, 184, 190, 192-198, 208-210, 213, 217, 219, 232, 238, 243, 247, 248, 255, 256, 284, 288, 292
Panofsky, 221
Pardo Canalis, 308
Paret y Alcázar, Luis, 288, 290, 292, 300
Pascual, Ángel María, 120-122
Pavón, Basilio, 146
Pedro de Artajona, obispo, 166
Pedro de Luna, 77
Pedro de Navarra, 80
Pedro de París, obispo, 173
Pedro de Pentruvel, 235, 236
Pedro de Santo Tomás, fray, 266
Pedro I el Cruel, 74
Pedro II, 222
Pedro IV el Ceremonioso, 74
Peláez, Diego, 158, 159
Peralta, Martín de, 192
Pérez, Silvestre, 293
Pérez, Tadeo, 292
Pérez de Cisneros, Simón, 235
Pérez de Estella, Juan, 197
Pérez de Eulate, familia, 217
Pérez Galdós, Benito, 111, 112
Pérez de Huarte, Juan, 247
Pérez Torres, Miguel, 313
Perez Villaamil, Genaro, 161
Pérez de Bertelín, Sancha, 199
Pérez de Legaria, Miguel, 97
Perut, Jacques, 184, 197
Petit Johan de Melum, 231
Petrarca, 104
Petri de Funes, Ferrando, 213
Picart, Juan, 234
Picart, Pierre, 228, 231, 236-238, 244
Pierres de Peralta, mosén, 79
Pilar de Zaragoza, basílica del, 232, 292
Pinacoteca de Munich, 286
Pinazo, José, 309
Pío VI, 175
- Piquer, José, 308
Pisano, Niccola, 199
Plano, Francisco del, 271, 288
Poblet, monasterio de, 169, 172, 202
Polo, Diego, 285
Pompeyo, 44
Ponte, Pedro del, 249, 252, 253
Ponz, Antonio, 159
Porfirio, 65
Porres, Juan Manuel, 279
Previtali, 258
Príncipe de Viana, palacio del, 203
- Quintana, Manuel José, 110
- Rabanal, Aurora, 279
Rafael, 235, 238, 253, 274
Raimondi, Marcantonio, 253, 257
Ramírez Arcas, A., 90
Ramírez, José, 281
Ramón Berenguer, 169
Ramos Arcaya, 308
Ramos, Gaspar, 248, 263
Raón, Juan de, 264, 268, 274
Raón, Santiago, 272, 274
Raudnitz, castillo de, 258
Razo, fray Mateo, 267
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 299
Real Fábrica de Armas de Orbaiceta, 34, 279
Real Fábrica de Artillería de Sevilla, 279
Real Fábrica de Eugui, 279
Recoletas de Tafalla, iglesia de las, 258
Redón Huici, Fernando, 304-307
Regoyos, Darío de, 312
Ricardo I Corazón de León, 70
Ridruejo, Dionisio, 124
Río, Antonio del, 272, 283, 284
Río, Emilio del, 122
Río, José del, 272, 283, 284
Rizi, Francisco, 285, 286
Rocaberti, Ramón, 175
Rodas, Domingo de, 286
Rodez, Pierre de, 157
Rodolfo, 150
Rodrigo de Azagra, 69
Rodríguez Garraza, R., 88
Rodríguez de San Pedro, 224
Rodríguez, Ventura, 159, 193, 273, 292, 293, 302
Roncesvalles, monasterio de, 157, 179-181, 184, 222
- Roque de Artajona, 212
Rostaing, conde de, 279
Rubens, 286
Rucabado, 303
Ruiz de Azagra, Pedro, 69
Ruiz de Galarreta, Mateo, 284
- Sacristán Torralba, Gerardo, 311, 313
Saga, Andrés de la, 236
Sagastume, Manuel, 307
Saint Michel le Vieux, iglesia de, 102
Sala, Ignacio, 279
Salamero, Eugenio, 126
Salas, Ignacio, 295
Salverri, Pedro, 319
Salerno, Giuseppe, 258
Salinas de Pamplona, iglesia de, 186
Salisbury, catedral de, 197
Salvador de Gallipienzo, iglesia del, 212
Salvador de Ubeda, iglesia del, 226, 276
Samano, Juan de, 227
San Adrián de Tudela, palacio de los marqueses de, 228-230, 262
San Agustín, 64, 67, 213
San Antonio de la Florida, 288
San Benito, 67
San Benito de Estella, convento de, 246
San Benito de Valladolid, iglesia de, 232, 236
San Bernardo de Claraval, 169, 170, 206, 230
San Cristóbal Cruzat, familia, 229
San Esteban de Sos del Rey Católico, iglesia de, 206, 208, 212
San Eulogio, 64
San Felipe de Zaragoza, iglesia de, 234
San Francisco Javier, 84, 272
San Gregorio Ostiense de Sorlada, iglesia de, 228, 263, 266, 268, 270, 282
San Ignacio de Loyola, 84
San Ildefonso, 67
San Isidoro, 66
San José de Tudela, iglesia de, 283
San Juan, Juan Antonio, 270, 275
San Juan Bautista de Cintruénigo, iglesia de, 224
San Juan de Estella, iglesia de, 83, 236, 284
San Juan Bautista de Mendavia, iglesia de, 235, 236
San Juan del Ramo, convento de, 202
San Lorenzo de Pamplona, iglesia de, 272, 273
San Martín de Artaiz, iglesia de, 164
San Martín de Orisoain, iglesia de, 157

- San Martín de Unx, 144, 157, 161
San Mateo de Lucena, iglesia de, 274
San Miguel de Carcar, iglesia de, 284
San Miguel de Corella, iglesia de, 271, 280, 281, 288
San Miguel de Estella, iglesia de, 157, 163, 174, 217, 301
San Miguel de Excelsis de Aralar, santuario, 137, 144, 155, 156, 166, 168
San Miguel de Izaga, iglesia de, 156
San Miguel de Lodosa, iglesia de, 264, 281, 282, 284
San Miguel de Pamplona, iglesia de, 243
San Miguel de Villatuerta, iglesia de, 162, 163
San Miguel de Vitoria, iglesia de, 238
San Nicolás de Pamplona, iglesia de, 263
San Nicolás de Tudela, iglesia de, 234, 286
San Pedro de Aibar, iglesia de, 156
San Pedro de Gallipienzo, iglesia de, 157
San Pedro de Ichaso, iglesia de, 257
San Pedro de Iguzquiza, iglesia de, 228
San Pedro de Mendigorriá, iglesia de, 281, 282
San Pedro de la Rúa de Estella, iglesia de, 157, 164, 192, 272
San Pedro de Olite, iglesia de, 182, 184, 204, 211
San Pedro de Roma, basílica de, 226, 274
San Pedro de Tafalla, iglesia de, 233
San Pedro de Viana, iglesia de, 186, 188, 190, 192
San Ramón de Cirauqui, iglesia de, 157
San Román, Baltasar de, 292
San Saturnino de Pamplona (San Cernín), iglesia de, 182, 192
San Saturnino del Cerco de Artajona, iglesia de, 181, 182, 205, 206, 211
San Sebastián de Javirragay, iglesia de, 233
San Vicente de Albaigar, iglesia de, 228
San Salvador de Sangüesa, iglesia de, 248
San Zoilo de Caseda, iglesia de, 186
Sancha, 70
Sánchez, Diego, 259
Sánchez Coello, Alonso, 258
Sánchez de Oteiza, Sancho, 192, 202
Sancho III el Mayor, 67, 68, 150, 155, 162
Sancho IV el de Peñalen, 155
Sancho V Ramírez, 150
Sancho VI el Sabio, 69, 70, 166
Sancho VII el Fuerte, 70, 169, 179, 180, 206, 213
Sancho Garcés I, 65, 96, 173
Sancho de Larrosa, 159
Sandoval, fray Prudencio de, 150
Santa Eufemia de Villafranca, iglesia de, 271
Santa María de Burgos, iglesia de, 227
Santa María de Calatayud, iglesia de, 226, 232
Santa María de las Dueñas, monasterio de, 145
Santa María de Eunate, iglesia de, 157
Santa María de Extramuros de Cascante, iglesia de, 224
Santa María de Irache, iglesia de, 156
Santa María de Iranzu, iglesia de, 173, 174
Santa María de Laguardia, iglesia de, 197
Santa María de Musquilda, iglesia de, 156, 157
Santa María de Olite, iglesia de, 184, 202
Santa María la Real de Sangüesa, iglesia de, 156, 161, 164, 221, 233, 234
Santa María de Ujué, iglesia de, 155, 156, 165, 184, 186, 221
Santa María de Tafalla, iglesia de, 239, 240, 242-244, 246
Santa María de la Asunción de Viana, iglesia de, 188, 190, 192, 224-228, 266, 270
Santa María de Los Arcos, iglesia de, 219, 224, 225, 274, 275, 282
Santa María de Medina de Rioseco, iglesia de, 238
Santa María del Popolo, iglesia de, 274
Santa María de San Sebastián, iglesia de, 270
Santa María de Zamarce, iglesia de, 157
Santa María del Naranco, iglesia de, 144
Santa María la Blanca, iglesia de, 145
Santa María la Mayor de Tudela, Colegiata, 145, 165, 166, 172, 174-176, 178, 179, 232, 274, 285, 286
Santa María la Real de Fitero, monasterio de, 169, 172, 173, 213
Santa María Sopra Minerva, 243
Santa Teresa de Ávila, convento de, 266
Santacara, iglesia de, 186
Santes Creus, monasterio de, 169, 202
Santesteban, 135
Santiago de Calahorra, iglesia de, 266
Santiago de Pamplona, monasterio de, 258
Santiago de Puente la Reina, iglesia de, 157
Santiago de Sangüesa, iglesia de, 180
Santillana, marqués de, 97
Santo Cristo de Catalain, iglesia del, 157
Santo Domingo de la Calzada, 232
Santo Domingo de Estella, convento de, 186, 188, 197
Santo Domingo de Silos, 168, 169
Santo Sepulcro de Estella, iglesia del, 157, 166, 199
Santo Sepulcro de Torres del Río, iglesia de, 157
Santullano de Oviedo, iglesia de, 168
Sanz, Julián, 193
Sarabia, José de, 105, 106
Sarviñán, Margarita, 285
Sasa, Pedro Antonio, 292
Schelte, 286
Scheppers, Pablo, 258-260
Schongauer, Martín, 257
Schramm, 71
Schücking, 127
Segundo de Lena, J., 224
Segura, Domingo de, 234
Segura, María, 234
Segura, Pedro de, 234
Sepúlveda, Fernando de, 221
Sierra y Vélez, José de, 106, 107
Siloe, Diego de, 226, 232, 236-238
Silva Verástegui, 148
Simeón, 150
Sluter, Claus, 200
Smaragdo, 67
Sola, Sebastián de, 268
Solís, Francisco de, 288
Solla, Pedro de, 201
Soria, Andrés de, 263
Soria, Pedro de, 263
Soroa, Juan de, 224
Sotomayor, 311
Suintila, 60
Suso, Juan Bautista de, 282
Street, 182, 292
Stüñiga, los, 77
Teerín, Miguel, 253
Tafalla, palacio de, 202
Tapia, Martín de, 234
Taracena, Blas, 138, 140, 142
Tarazona, catedral de, 213, 219, 232, 285
Tarragona, catedral de, 169, 172
Tartas y Dax, vizconde de, 70
Teobaldo I, 70, 71, 102
Teobaldo II, 188, 220
Terencio, 96
Terrén, Felipe, 291
Testaut, Cándido (Arako), 126
Thornham (Suffolk), iglesia de, 210
Tiépolo, 288

- Thornthwaite, 52
 Tiziano, 258, 259
 Tizón de Cadreita, Pedro, 172, 173
 Tola, reina, 65
 Tolosa, catedral de, 184
 Tornes, Juan, 239
 Torres, M.ª Pilar, 42
 Torres Balbás, Leopoldo, 169, 172, 182, 184, 194
 Torres, Pedro de la, 236
 Torroja, 302, 304
 Trigueros, Cándido María, 109
 Tristán, 97
 Troas, Juan de, 244, 246
 Troas, Juan, el Menor, 246, 247
 Troas, Julián
 Troas, Pedro, 246, 247

 Ugartemendía, 293
 Unda y Garibay, palacio de, 274
 Universidad de Bahía Blanca, 122
 Universidad de Granada, 123
 Universidad de Navarra, 123, 307
 Uqba, emir, 61
 Urabayen, Félix, 122
 Uranga, 145, 184, 199, 215, 235
 Urcola, Francisco, 299, 300
 Urizar, Martín de, 224
 Ursúa, Pedro de, 84
 Urroz, iglesia de, 186
 Uruela, fray Pedro, 267

 Usabiaga, Domingo de, 267
 Ustarroz, 252
 Uztáriz, Jerónimo de, 84

 Valbuena de Duero, monasterio de, 176
 Van Gogh, Vincent, 319
 Van Orley, 257
 Vandelvira, Andrés de, 226, 276
 Varona, Francisco, 291
 Vauban, Antoine, 279, 295
 Vázquez de Parga, 142, 196
 Velázquez Medrano, José, 263
 Ventura, José, 291
 Ventura, Manuel, 292
 Ventura, Pedro Nolasco, 293
 Verbom, Jorge, 279
 Veruela, monasterio de, 172, 285
 Vidarte, Domingo de, 263
 Vigaray, Felipe, 226, 227, 232
 Vigila, monje, 97, 148
 Vignola, Jacobo, 275
 Vilasante, 120
 Vizcaíno, Santiago Juan, 279
 Villanueva, Joaquín de, 281
 Villar Berruezo, María del, 123
 Villarreal, Juan de, 236
 Villena, Enrique de, 97
 Villatuerta, iglesia de, 186
 Viollet-le-Duc, Eugène, 305
 Virgilio, 64
 Vitoria, catedral de, 197

 Wagner, Otto, 303
 Walid, califa, 62
 Weise, 234
 Wendingen, 303
 Westminster, abadía de, 202, 210

 Ximénez de Rada, 70

 Yábar, Fernando de, 291
 Yábar, José de, 292
 Yarnoz Larrosa, José, 145, 297, 305, 312
 Yarza, J., 148, 155, 158, 161, 170, 196, 208, 209, 260
 Yndurain, Francisco, 125, 126
 Yusuf al-Fihri, 61
 Yzurdiaga Lorca, Fermín, 120

 Zabala, Braulio, 279
 Zabala, Juan, 246
 Zalba, Martín de, 192
 Zaldúa, Martín de, 272
 Zapata, Antonio, 243, 263
 Zarra, Iñigo de, 224
 Zárraga, Antonio de, 259
 Zumalacárregui, Tomás, 89
 Zuazo, Santiago, 266, 270, 271
 Zubiaurre, Valentín de, 311
 Zubiri, Enrique, 308
 Zudaire Iriarte, Enrique, 311
 Zuza Brun, Zacarías, 122, 123

INDICE TOPONIMICO

- Aberín, 156
 Abodi, 17
 Adoáin, 122
 Aézcoa, valle de, 29, 31, 34, 37, 42
 África, 141, 142
 Aguilar, valle de, 48
 Aibar, 199
 Ainhoa, 42
 Alaiz, 17, 25, 44, 49, 135
 Álava, 36, 69
 Albarracín, 69
 Albelda, 66, 96, 97, 148
 Alcácer do Sal, 70
 Alcoz, 36
 Alduides, 17, 120
 Alejandría, 77
 Alemania, 78, 199
 Alfaro, 266
 Algeciras, 72
 Alhama, río, 21, 22, 27, 53, 54
 Almería, 69
 Alquiza, 242
 Alsasua, 34, 36, 42, 90
 Allo, 36, 236
 Alloz, 23, 48
 América, 84, 272
 Améscoas, 17, 32
 Anchurda, alto de, 17
 Andalucía, 70, 72, 268
 Andía, sierra de, 17, 20, 25, 28, 30, 32, 42, 49, 90
 Andión, 139, 142
 Anie, 20
 Ansó, valle de, 29
 Ansoain, 40
 Aoiz, 17, 19, 20, 33, 34, 36, 37, 40, 44, 165, 239
 Aracil, 138
 Aragón, 19, 59, 65, 60-70, 72, 74, 76, 78-80, 82, 87, 203, 205, 206, 229, 232, 234, 238, 239, 262, 278, 285
 Aragón, río, 17, 20, 22, 23, 25, 31, 37, 42, 53, 59, 64, 169
 Aralar, sierra de, 19, 20, 28, 42, 136, 137, 144, 166
 Arana, 42
 Arangoiti, 17
 Araquil, 17, 20-22, 36, 37, 40, 42, 44, 238, 260
 Arbayún, 19
 Arberúa, valle de, 77
 Arce, 17, 37, 44, 157
 Areso, 36
 Areta, río, 44
 Arga, río, 17, 20-23, 27, 36, 42, 44, 47, 53, 59, 64
 Argentina, 122
 Arrás, 233
 Arróniz, 142
 Artáiz, 157, 206, 208
 Artajona, 136, 137, 155, 169, 202, 206, 208
 Arteaga, 244
 Arteta, 213
 Aspurz, 19
 Astorga, 138
 Asturias, 64-66
 Atapuerca, 68
 Atlántico, océano, 20, 42
 Aviñón, 72, 76, 159, 198, 204, 210-212, 214
 Ayegui, 51, 173
 Azcona, 244
 Azaila, 138
 Azpeitia, 238
 Badostián, 157
 Baeza, 69
 Bahía Blanca, 122, 123
 Balmaseda, 234
 Barañain, 40
 Barcelona, 68, 103, 109
 Bardenas, canal de las, 25, 51, 54
 Bardenas Reales, las, 17, 20, 21, 30, 32, 52, 53, 91
 Barranca-Burunda, 42, 91
 Basaburúa Mayor, 42
 Basaburúa Menor, 42
 Bayona, 78, 79, 87, 194
 Baztán, valle de, 18, 33, 42, 137, 247, 277, 278
 Bearne, 80-82
 Becerril de Campo, 235
 Belagua, 19, 307
 Berriozar, 40
 Berroarán, 32
 Berrueza, valle de la, 17, 34
 Bértiz, 42
 Bidasoa, montes de, 32, 79
 Bidasoa, río, 19, 22, 42
 Bigorra, 80, 81
 Bohemia, 72
 Borgoña, 200, 202
 Borreguil, 17
 Briviesca, 238
 Buñuel, 52
 Burdeos, 103, 109, 138
 Burgos, 68, 122, 153, 238
 Burgui, 19
 Burlada, 34, 40, 232
 Cabredo, 242
 Cádiz, 87
 Calahorra, 59, 140, 232, 243, 262, 265, 275
 Calatayud, 235
 Canal Imperial de Aragón, 293
 Canfranc, 68
 Cantabria, sierra de, 17
 Cantábrico, mar, 18-21, 24, 27, 29, 42, 44, 78
 Cañas, laguna de las, 23
 Caparrosa, 22, 64
 Carcastillo, 64
 Carrascal, puerto del, 44, 48
 Cascante, 36, 53, 59, 91, 103, 138, 142, 224, 243
 Cáseda, 24, 48, 49, 51, 238
 Castejón, 21-23, 141
 Castilla, 47, 59, 65, 68, 69, 72, 74-77, 79-82, 84, 86, 87, 100, 148, 153, 154, 190, 192, 224, 234, 262, 265
 Cataluña, 34, 80, 84, 88, 105, 144, 169, 190, 194, 219, 262
 Ciboure, 120
 Cierzo, montes de, 17, 52, 53, 91
 Cinco Villas, 17, 18, 30, 40, 42
 Cintruénigo, 53, 91, 232, 285
 Cizur Menor, 40
 Codés, sierra de, 17, 25, 49
 Córdoba, 62, 64, 96
 Corella, 53, 91, 106, 266, 268, 271, 285
 Corona, 17
 Cortes de Navarra, 77, 138
 Couserans, 81
 Cuenca, 252
 Champaña, 68
 Cherburgo, 74, 76
 Dicastillo, 199
 Dijon, 200
 Dos Hermanas, 19
 Douai, 233
 Durango, 69
 Ebro, río, 17-22, 25, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 44, 47, 52, 53, 59, 61, 62, 68, 69, 87, 90, 135, 138-141, 169, 267
 Echalar, 34

- Echano, 157
 Echarri-Aranaz, 34, 36, 135
 Echaurre, 135, 255
 Ega, río, 17, 21, 22, 27, 53, 59, 83
 El Burgo, 47
 El Perdón, sierra de, 17, 25, 44, 135
 Elizondo, 277
 Elorz, río, 44
 Elvetea, 247
 Encía, 90
 Eransus, 105
 Erro, río, 43, 44
 Erro, valle de, 37, 42
 Esca, 42, 43
 Espinal, 138
 Espinosa de los Monteros, 105
 Estella, 34, 36, 40, 47, 48, 50, 51, 64, 68, 77, 83, 90, 91, 97, 100, 142, 156, 173, 221, 236, 238, 243, 244, 246, 248, 255, 262, 267, 285
 Esteribar, valle de, 30, 37
 Eugui, embalse de, 23
 Europa, 17, 27, 36, 40, 42, 72, 80, 121, 123, 198, 199, 202, 203, 209, 231, 280
 Eusa, 157
 Ezcaurre, peña, 24
 Ezcurra, 42, 137
 Ezprogui, 40, 51
- Falces, 64, 141
 Fitero, 36, 52, 53, 91, 146, 268, 285
 Flandes, 84, 200, 202, 258
 Florencia, 78, 238
 Foix, 81
 Francia, 24, 30, 36, 42, 47, 59, 64, 66, 70-72, 74-77, 79, 81, 82, 89, 90, 117, 123, 169, 184, 190, 194, 195, 199, 202, 204, 209, 222, 280, 283
 Fuenterrabía, 79, 84
 Funes, 64
 Furtiñana, 262
- Gabarderal, 51
 Galar, 169
 Galicia, 33, 70, 71
 Gallipienzo, 182, 212
 Ganuza, 244
 Garralda, 24
 Gascuña, 68, 69
 Gavardán, 81
 Genevilla, 234, 236
 Goizueta, 34
 Granada, 59, 72, 224, 247
- Granja, La, 89
 Guatemala, 84
 Guipúzcoa, 36, 69, 70, 78, 79, 90, 276
- Hecho, valle de, 29
 Higa de Monreal, 17
 Huarte, 34, 36, 40, 199, 238
 Huesca, 24, 36, 106, 248
- Ibañeta, puerto de, 138
 Imperial, canal, 25, 54
 Inglaterra, 72, 79, 81, 89, 202, 206, 210, 213
 Illón, 17
 Irabia, embalse de, 23
 Iracheta, 144
 Irati, río, 17, 21, 22, 34, 43, 44
 Irurozqui, 122
 Irurzun, 36, 42
 Italia, 80, 204, 258, 274
 Iturgoyen, 244
 Izco, 17, 25, 44, 49
 Izurzu, 244
- Jaca, 239
 Japón, 84
- La Oliva, 52
 Lacunza, 36
 Lana, valle de, 17
 Languedoc, 70, 175, 206
 Lanz, 236
 Lapoblación, 235
 Lapoblación, sierra de, 17
 Larra, 19, 20
 Larraín, 42
 Larraya, 157
 Learza, 135, 244
 Legarza, río, 280
 Leguín, alto de, 135
 Leiza, 36, 40, 42
 Leizarán, valle de, 137
 Lerate, 137
 Lerga, 157
 Lesaca, 36, 40, 42
 León, 59, 65, 66-68
 Lérida, 109, 175
 Lerín, 77
 Leyre, 17, 25, 44, 96
 Liédana, 21, 140-142
 Limas, río, 21
 Linares, río, 140
 Lobos, 122
- Lodosa, 34, 122
 Lodosa, canal de, 25, 54, 140
 Logroño, 68, 90, 262, 266, 268
 Loiti, puerto de, 44
 Lónguida, valle de, 186
 Lóquiz, 17, 25, 49
 Los Arcos, 27, 48, 50, 224, 282
 Lumbier, 17, 19, 20, 33, 34, 37, 40, 44, 83, 135, 248, 260, 285
- Madrid, 84, 87, 109-111, 122, 255, 285
 Magdalena, 122
 Mallén, 90
 Mallorca, 222
 Marcilla, 34
 Marcos Paz, 122
 Marchante, 53
 Marsán, 81
 Martorell, 105
 Mediterráneo, mar, 19-21, 24, 42, 169
 Mérida, 285
 Mendaur, 17
 Mendavia, 23, 235
 Mesa de los Tres Reyes, 19, 24, 42
 México, 278
 Miranda del Arga, 278
 Monjardín, 64, 156
 Monreal, 34, 68, 83, 90
 Monteagudo, 53, 91
 Montejurra, 48
 Montpellier, 68, 222
 Mués, 142
 Murcia, 268
 Murchante, 91
- Nagore, 19, 47
 Nájera, 65, 96, 98
 Navas de Tolosa, 70
 Navascués, 17, 37, 44
 Nébouzan, 81
 Negra, 24
 Nicaragua, 122
 Noain, 40
 Normandía, 68, 74, 79
 Nuevo Baztán, 84
 Numancia, 138
- Ochagavía, 236
 Odrón, río, 140
 Olaberri de Eugui, 34
 Olazagutía, 36

- Olite, 27, 47, 48, 50, 52, 60, 77-79, 182, 184, 199, 201, 202, 205, 206, 215
 Oñate, 228
 Orcoyen, 40
 Ororbia, 255
 Oroquieta, 34
 Osés, 77
 Osquía, 19
 Oroz-Betelu, 17, 24, 34
 Ory, pico, 24
 Ortanzurieta, 17, 19
 Oviedo, 222
- Pamplona, 17, 19, 20, 25, 29, 33, 34, 36, 40, 42, 44, 47, 52, 59-62, 64, 65, 67, 68, 71, 77, 78, 80-84, 87-91, 97, 98, 100, 105, 108-110, 117, 120-122, 138, 142, 143, 146, 148, 155, 168, 174, 180, 182, 201, 203, 204, 206, 210, 220, 221, 231, 232, 236-238, 243, 244, 247, 255, 258, 260, 262, 263, 265, 266, 270, 271-273, 278, 295.
 País Vasco, 36, 42, 90, 224, 232, 235, 238, 263, 265
 París, 71, 74, 84, 117
 Pau, 81
 Pedrola, 258
 Peña Echauri, 17
 Peña, sierra de la, 49
 Peña Izaga, 17, 44
 Peñalén, 68
 Peralta, 21, 22, 36
 Piedrahíta, 265
 Pirineos, los, 17, 19, 20, 24, 29, 44, 52, 59-61, 68, 76, 78, 80, 81, 87, 90, 169, 199, 213
 Pitillas, laguna de, 23
 Plano de Larrate, 24
 Poitiers, 61
 Portugal, 70, 72
 Puente la Reina, 36, 50, 68, 78, 156, 162, 199
 Puy-en-Velay, 66
- Queiles, río, 21, 22, 27, 37, 53, 54, 273
 Quinto Real, 17, 18, 42
- Rada, 24, 157
 Rioja, La, 25, 36, 59, 65, 66, 68, 69, 87, 97, 148, 153, 219, 227, 232, 235, 238, 260, 262, 265, 270
 Ripoll, 68
 Roma, 53, 68, 76, 138, 238, 258
 Roncal, valle de, 20, 24, 30-32, 34, 37, 42, 43, 53, 78, 91, 300
- Roncesvalles, 61, 68, 79, 90, 98, 100, 233
 Rosellón, 188
 Rouen, 231
- Sagües, 236
 Saint-Thomas, 231
 Salado, 72
 Salamanca, 109, 266
 Salazar, río, 43, 44
 Salazar, valle de, 24, 29-32, 34, 37, 42, 53, 91
 Salinas de Oro, 48
 Salvatierra, 242
 San Adrián, 157
 San Donato, 17
 San Eulogio, 96
 San Isidro del Pinar, 51
 San Jean de Luz, 120
 San Juan de Pie de Puerto, 81, 84
 San Millán de la Cogolla, 66, 67, 96, 148-150
 San Pedro, 122
 San Pelayo, 49
 San Sebastián, 69, 117
 Sangüesa, 34, 36, 40, 42, 47, 48, 50, 51, 61, 68, 90, 91, 108, 143, 188, 203, 233, 234, 244, 248, 263
 Sanlúcar de Barrameda, 105
 Santacara, 142, 143
 Santesteban, 19, 42
 Santiago de Compostela, 47, 50, 66, 68, 98, 111, 276
 Santiago de Lóquiz, 32
 Santo, monte, 17
 Santo Domingo de la Calzada, 282
 Sara, 109, 120
 Sarbil, 17
 Sartaguda, 52
 Serrablo, 156
 Sicilia, 205
 Sigena, 205, 206
 Simancas, 65
 Sistema Ibérico, 21, 52
 Sorauren, 199
 Soria, 69, 154
 Sos del Rey Católico, 158
 Suberoa, valle de, 137
- Tafalla, 34, 36, 40, 47, 48, 50, 51, 78, 83, 91, 106, 201
 Tajo, río, 69
 Tandil, 122
 Tarazona, 59, 233, 234
 Tarbes, 109, 169
- Tarragona, 138, 175
 Tauste, canal de, 25, 54
 Teruel, 70
 Tiebas, 78
 Tierra Estella, 19, 26, 32, 37, 47, 48, 51
 Toledo, 60, 65, 122, 236
 Tolosa, 90, 278
 Torres del Río, 180
 Tortosa, 31
 Toulouse, 68, 71, 84, 159
 Tournay, 200
 Tricio, 59
 Tudela, 20, 34, 36, 40, 52-54, 68, 78, 87, 91, 101, 109, 145, 162, 174, 180, 182, 202, 215, 228, 229, 231-234, 263, 271, 273, 278, 283, 285
 Tulebras, 258
 Túnez, 142
- Ubani, 236
 Ujué, 50, 51
 Ujué, sierra de, 47
 Ulzama, 36, 42, 44
 Ulzama, río, 22
 Ulzurrun, 122
 Unzu, 237
 Unzué, 48
 Urbasa, sierra de, 17, 20, 24, 25, 28, 32, 42, 49, 90, 137
 Urederra, río, 21
 Urraul, 44
 Urrobi, 43, 78
 Urroz, 34, 44, 236
 Usoz, embalse de, 23
- Val de Aibar, 17, 27, 34, 48, 50, 51
 Val de Mañeru, 48, 50
 Valdega, valle de la, 17, 34, 48
 Valdejunquera, 65
 Valdizarbe, valle de la, 34, 48, 51
 Valdorba, 17, 24, 51
 Valencia, 28, 70, 77, 252
 Valtierra, 138, 285
 Valladolid, 238, 246, 263
 Vedado de Eguaras, 24
 Velate, puerto de, 19, 42, 79, 90
 Vera de Bidasoa, 19, 34, 36, 37, 40, 42
 Vergara, 89, 276
 Versalles, 77
 Viana, 23, 27, 36, 48, 50, 51, 77, 111, 192, 227, 228, 273, 274
 Villafranca, 141, 142, 285

Villalba, 236
Villatuerta, 51
Villava, 34, 40
Vitoria, 70, 90, 122
Vizcaya, 68, 228, 266

Yesa, embalse de, 23, 25
Zabalza, 122
Zaragoza, 36, 61, 90, 100, 106, 138, 150, 234,
252, 258, 260, 276, 285

Zidacos, río, 21, 22
Zolina, 157
Zubiri, 36
Zumaya, 238

INDICE DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

MAPA DE NAVARRA, 12-13

1. Panorámica del Pirineo navarro desde el aire, 14-15
2. Paisaje del alto valle de Roncal, 18
3. Vista de la sierra de Aralar, 18
4. Caseríos dispersos en el valle de Baztán, 19
5. Aspecto de la sierra de Codés desde las cercanías de Viana, 19
6. La foz de Lumbier, 21
7. El río Aragón cerca de Sangüesa, 22
8. El río Bidasoa en el Baztán, 22
9. Bosque de hayas en el monte Aralar, 23
10. Presa del embalse de Yesa, 23
11. Maizal en las Bardenas Reales, 26
12. Canal de Losoda en la Ribera, 26
13. Plantación de espárragos en la zona de Mendigorriá, 27
14. Plantación de pimientos en La Solana de Estella, 27
15. Viñedos en la zona de Olite, 28
16. Paisaje con prados cercados en el valle de Baztán, 29
17. Rebaño de vacuno en Baraibar, 30
18. Rebaño de ovejas en el alto valle de Roncal, 30
19. Celebración del tradicional «Tributo de las tres vacas», 31
20. Caserío del Baztán, 32

21. Caserío en Ezcurra, 32
22. Polígono industrial de Landaben. Pamplona, 35
23. Piscifactoría cerca de Leyre, 37
24. Industria papelera. Leiza, 37
25. Vista del pueblo de Isaba, 41
26. Vera de Bidasoa en su marco paisajístico, 43
27. Vista general del pueblo de Abaurrea Baja, 43
- 28-29. Dos vistas aéreas de la ciudad de Pamplona, 45
30. Vista general del pueblo de Ujué, 48
31. Un aspecto de Artajona, 48
32. Vista aérea de Sangüesa, 49
33. Panorámica de Viana, 49
34. Vista aérea de Puente la Reina, 50
35. Vista aérea de Estella, 50
36. Un aspecto del canal de las Bardenas, 51
37. El Ebro a su paso por Tudela, 53
38. Vista de la ciudad de Tudela, 53

GRÁFICOS

1. Relieve y estructura de Navarra, 16
2. Vivienda rural, 33
- 3 y 4. Densidad de población, 38-39
5. Desarrollo urbano, 46

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

1. Vista general del castillo-palacio real de Olite, 56-57
2. Pormenor de un mosaico romano. Museo de Navarra, Pamplona, 58
3. Lucha de Teseo y el Minotauro. Museo de Navarra, Pamplona, 60
4. Mosaico procedente de Villafranca. Museo de Navarra, Pamplona, 60
5. Torre-trofeo romana de Urculo, 61
- 6-7. Jarros cerámicos y broches de cinturón de la necrópolis visigoda de Pamplona. Museo de Navarra, Pamplona, 62
8. Combate singular. Pormenor de la arqueta hispano-musulmana de Leyre. Museo de Navarra, Pamplona, 63
9. Vista del castillo-iglesia de Ujué, 64
10. Ruinas del castillo de Monjardín, 64
- 11-12. Efigies de los soberanos Sancho Garcés y Urraca. Códice Albeldense. Biblioteca de El Escorial, 65
13. Monasterio de San Salvador de Leyre, 66
14. Vista de la montaña de Montejurra, 66
15. Vista de Puente la Reina, 67
16. Vista de Saint-Jean de Pie de Port, 67
17. Anverso de una moneda de plata de Sancho Ramírez, 69
18. Anverso de una moneda de plata de Sancho el Fuerte, 69
19. Sepulcro de Sancho el Fuerte. Colegiata de Roncesvalles, 70

20. Sello del monasterio de Leyre. Archivo General de Navarra, Pamplona, 71
21. Sello de Teobaldo I. Archivo General de Navarra, Pamplona, 71
22. Murallas medievales. Artajona, 72
23. Folio 1 del código del Fuero General de Navarra. Archivo General de Navarra, Pamplona, 73
24. Sello de la reina Juana II, mujer de Felipe de Evreux. Archivo General de Navarra, Pamplona, 74
25. Sello de Carlos II de Navarra. Archivo General de Navarra, Pamplona, 74
26. Lauda funeraria de la infanta Blanca, hija de Carlos II. Catedral de Pamplona, 75
27. Estatuas yacentes de Carlos III el Noble y su esposa. Catedral de Pamplona, 76
28. Cáliz que regaló Carlos III el Noble a la iglesia de Santa María de Ujué. Museo de Navarra, Pamplona, 77
29. Relicario de San Miguel in Excelsis. Museo Diocesano, Pamplona, 77
30. Puerta de San Juan. Laguardia, 78
31. Vista general del castillo-palacio de Arazuri, 79
32. Retrato del príncipe de Viana. Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, 80
33. Vista del Portal de Francia. Pamplona, 83
34. Mapa antiguo del reino de Navarra, 85
35. Mausoleo del conde de Gages. Claustro de la catedral de Pamplona, 86
36. Retrato de Fernando III de Navarra y VII de España, por Francisco de Goya. Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 88

37. Retrato de Francisco Espoz y Mina. Archivo de Navarra, Pamplona, 88
38. Monumento a los Fueros de Navarra. Pamplona, 89

INTRODUCCIÓN LITERARIA

1. La batalla de Roncesvalles. Miniatura del código *Karl der Grosse*. Stadtbibliothek, Saint-Gall (Suiza), 94-95
2. Miniatura del código Vigilano o Albeldense. Biblioteca de El Escorial, 96
3. Vigila. Pormenor de una miniatura. Código Albeldense. Biblioteca de El Escorial, 97
4. Lector y código. Miniatura del código Albeldense. Biblioteca de El Escorial, 97
5. Salida del ejército de Carlomagno hacia la Península Ibérica. Miniatura del código Calixtino. Archivo catedralicio, Santiago de Compostela, 99
6. Lucha de Roldán y Ferragut. Capitel en el palacio de los reyes de Navarra. Estella, 100
7. Hojas del manuscrito de *Roncesvalles*. Archivo General de Navarra, Pamplona, 101
8. Interior de la iglesia de Santiago. Roncesvalles, 102
9. Portada de *Las Abidas*, de Jerónimo Arbolanche. Edición de 1566, 104
10. Eransus. Palacio, 105
11. Retablo mayor de la cartuja de Aula Dei, 107
12. Retrato de Axular, en una edición conmemorativa, 108
13. Retrato de Joaquín Ignacio Mencos. Archivo General de Navarra, Pamplona, 110

14. Retrato de Francisco Navarro Villoslada, 111
15. Vista de la peña Dos Hermanas, 113
- 16-17. Inscripciones que figuran en el monumento a los Fueros. Pamplona, 114
18. Un aspecto del parque de la Taconera, con la estela erigida en memoria de Juan Huarte de San Juan, 116
19. Portada del número 1 de la revista «Euskara» (1878). Archivo General de Navarra, Pamplona, 118
20. Ilustración de portada de la novela de Arturo Campión *Blancos y negros*, 119
21. Portada de un número del «Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos» de Navarra, 120
22. Portada de la revista «Jerarquía», 120
23. Portada del libro *Glosas a la ciudad*, de Ángel María Pascual, 121
24. Portada del libro de poemas *Ángel poseído*, de Ángel Martínez Baigorri, 123
25. Portada de un número de la revista «Pregón», 123
26. Retrato de Manuel Iribarren, 124
27. Retrato de José María Iribarren, 124
28. Portada del libro *De Pascuas a Ramos*, de José María Iribarren, 125
29. Retrato de Eladio Esparza, 126

ARTE

MAPA HISTÓRICO-ARTÍSTICO, 131

1. Tapas de plata dorada de un Evangelario. Catedral de Pamplona, 132-133

2. Dolmen de Arrako. Roncal, 134
3. Dolmen del Portillo de Enériz. Artajona, 136
4. Ejemplar de cerámica de Cortes de Navarra. Museo de Navarra, Pamplona, 137
5. Depósito de agua de Andiön. Mendigorria, 139
6. Restos de la villa romana de Liédena, 139
7. Tumbas romanas excavadas en el claustro de la catedral de Pamplona, 140
8. Mosaico procedente de Ramalete. Museo de Navarra, Pamplona, 140
9. Pormenor central del mosaico anterior, 141
10. Pormenor del mosaico de las Musas. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 141
11. Cabeza de mármol. Museo de Navarra, Pamplona, 142
12. Recipiente de cerámica de Liédena. Museo de Navarra, Pamplona, 142
13. Estela de Atilia Buturra. Museo de Navarra, Pamplona, 143
14. Hórreo de Iracheta, 145
15. Pila de abluciones. Catedral de Tudela, 145
16. Arqueta de marfil procedente de Leyre. Museo de Navarra, Pamplona, 146
17. Arqueta de marfil. Monasterio de Santa María la Real. Fitero, 146
18. Pormenor de la arqueta de Leyre. Museo de Navarra, Pamplona, 147
19. Marfiles de San Millán de la Cogolla. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 149
20. Planta de la cripta del monasterio de San Salvador de Leyre, 150
21. Cripta del monasterio de San Salvador de Leyre, 151
22. Portada de la iglesia de San Pedro de la Rúa. Estella, 152
23. Iglesia de San Miguel. Estella, 152
24. Iglesia de Santa María. Eunate, 152
25. Pórtico octogonal. Iglesia de Santa María. Eunate, 153
26. Cripta de la iglesia de San Martín de Unx, 153
27. Iglesia del Santo Sepulcro. Torres del Río, 154
28. Bóveda de la iglesia del Santo Sepulcro. Torres del Río, 154
29. Pormenor de la portada de la iglesia de San Román. Cirauqui, 155
30. Portada de la iglesia de Santiago. Puente la Reina, 155
- 31-32. Capiteles del claustro románico de la catedral de Pamplona. Museo de Navarra, Pamplona, 156
33. Pormenor de un capitel del claustro románico de la catedral de Pamplona. Museo de Navarra, Pamplona, 157
34. Palacio de los reyes de Navarra. Estella, 158
35. Puente sobre el río Arga. Puente la Reina, 158
36. Tímpano de la portada de la iglesia de San Miguel. Estella, 159
37. Ángel con los brazos en alto. Museo de Navarra, Pamplona, 159
38. Capitel de la lucha entre Roldán y Ferragut. Palacio de los reyes de Navarra. Estella, 159
39. Portada de la iglesia de San Miguel. Estella, 160
40. Iglesia de Santa María la Real. Sangüesa, 161
41. Portada de la iglesia de Santa María la Real. Sangüesa, 162
42. Portada de la iglesia parroquial de Artaiz, 162
43. Detalle de la portada de la iglesia parroquial de Artaiz, 163
44. Detalle escultórico de la portada de la iglesia de Santa María la Real. Sangüesa, 163
45. Virgen. Iglesia de Santa María. Ujué, 163
46. Virgen. Catedral de Tudela, 164
47. Retablo o frontal de Aralar. Museo de Navarra, Pamplona, 165
48. Pormenor central del frontal de Aralar. Museo de Navarra, Pamplona, 166
49. Detalle del frontal de Aralar. Museo de Navarra, Pamplona, 167
50. Píxide de Esparza de Galar. Museo Diocesano, Pamplona, 168
51. Virgen. Ermita de Nuestra Señora de Jerusalén. Artajona, 168
52. Fachada de la iglesia del monasterio de la Oliva, 170
53. Claustro del monasterio de la Oliva, 170
54. Interior de la iglesia del monasterio de la Oliva, 171
55. Cabecera de la iglesia del monasterio de Santa María la Real. Fitero, 172
56. Sala capitular del monasterio de Santa María la Real. Fitero, 172

57. Nave central de la iglesia del monasterio de Santa María la Real. Fitero, 173
58. Claustro del monasterio de Santa María de Iranzu, 173
59. Crucero de la catedral de Tudela, 174
60. Nave central de la catedral de Tudela, 174
61. Claustro de la catedral de Tudela, 175
62. Capiteles del claustro de la catedral de Tudela, 175
63. Portada del Juicio Final. Catedral de Tudela, 176
64. Uno de los capiteles de la portada del Juicio Final. Catedral de Tudela, 176
65. Pormenor de las arquivoltas de la portada del Juicio Final. Catedral de Tudela, 177
66. Vista general de la colegiata y hospedería de Roncesvalles, 178
67. Nave lateral de la iglesia colegiata de Roncesvalles, 179
68. Fachada de la capilla de Sancti Spiritus o de Roldán. Roncesvalles, 179
69. Interior de la iglesia de San Saturnino. Artañona, 180
70. Interior de la iglesia de San Saturnino. Pamplona, 180
71. Relieve con caballero. Iglesia de San Saturnino. Pamplona, 181
72. Cabecera y torres de la iglesia de San Saturnino. Pamplona, 181
73. Fachada y atrio de arquerías de la iglesia de Santa María la Real. Olite, 182
74. Portada de la iglesia de Santa María la Real. Olite, 183
75. Interior de la iglesia de Santa María la Real. Olite, 185
76. Fachada de la iglesia de San Pedro. Olite, 185
77. Iglesia fortificada de Santa María. Ujué, 185
78. Portada de la iglesia de Santa María. Ujué, 185
79. Nave lateral de la iglesia de Santa María. Viana, 186
80. Nave central de la iglesia de Santa María. Viana, 187
81. Nave central de la catedral de Pamplona, 188
82. Bóveda de crucería del presbiterio de la catedral de Pamplona, 189
83. Vista aérea de la cabecera de la catedral de Pamplona, 190
84. Claustro de la catedral de Pamplona, 190
85. Tañedor de vihuela. Refectorio de la catedral de Pamplona, 191
86. Ornamentación escultórica en el púlpito del lector. Refectorio de la catedral de Pamplona, 191
87. Nave del refectorio de la catedral de Pamplona, 191
88. Puerta de Nuestra Señora del Amparo. Catedral de Pamplona, 192
89. Sepulcro del obispo Miguel Sanchís de Asiain. Claustro de la catedral de Pamplona, 192
90. Puerta Preciosa. Catedral de Pamplona, 193
91. Bóveda de crucería de la capilla del obispo Barbazán. Catedral de Pamplona, 193
92. Dormición de la Virgen. Tímpano de la puerta de Nuestra Señora del Amparo. Catedral de Pamplona, 194
93. La Epifanía, de J. Perut. Claustro de la catedral de Pamplona, 194
94. Puerta norte de la catedral de Pamplona, 195
95. Portada de la iglesia del Santo Sepulcro. Estella, 195
96. Virgen de Irache. Dicastillo, 196
97. Virgen de Santa María la Real. Catedral de Pamplona, 196
98. Virgen. Iglesia parroquial de Sorauren, 196
99. Virgen. Iglesia parroquial de Huarte, 196
100. Crucifijo. Iglesia del convento del Crucifijo. Puente la Reina, 197
101. Santiago peregrino. Iglesia de Santiago. Puente la Reina, 197
102. Sepulcro del rey Carlos III el Noble y su esposa. Catedral de Pamplona, 198
103. Fraile. Detalle del sepulcro de Carlos III y su esposa. Catedral de Pamplona, 199
104. Dos perros. Otro detalle del mismo sepulcro, 199
105. Pormenor del sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza. Catedral de Pamplona, 200
106. Sepulcro de Francés Villaespesa y su esposa. Catedral de Tudela, 201
107. Armas de Navarra. Palacio real. Olite, 202
108. Galería del palacio real de Olite, 203
109. Palacio del príncipe de Viana. Sangüesa, 203
110. Frescos de la bóveda de la capilla de la

- Virgen de Campanal de Olite. Museo de Navarra, Pamplona, 204
111. Nacimiento de Jesús. Fresco procedente de la iglesia de San Pedro de Olite. Museo de Navarra, Pamplona, 204
112. Presentación de Jesús en el templo. Fresco procedente de la iglesia de San Pedro de Olite. Museo de Navarra, Pamplona, 205
113. Figuras de santos. Fresco procedente de la iglesia de San Saturnino de Artajona. Museo de Navarra, Pamplona, 205
114. Escenas varias. Fresco procedente de la iglesia de San Saturnino de Artajona. Museo de Navarra, Pamplona, 207
115. Detalle del fresco anterior, 207
116. Figuras de santos. Pormenor de un fresco procedente de Artaiz. Museo de Navarra, Pamplona, 207
- 117-118. Pinturas y esculturas en el sepulcro de Garro. Claustro de la catedral de Pamplona, 208
119. Tañedora de violín. Detalle del ciclo pictórico del refectorio de la catedral de Pamplona. Museo de Navarra, Pamplona, 209
120. Miniatura de la Biblia de Pamplona, 211
121. Inicial de un códice procedente del monasterio de Fitero. Catedral de Burgo de Osma, 211
122. Pormenor del retablo de la capilla de Villaespesa. Catedral de Tudela, 213
123. Retablo de San Nicasio y San Sebastián, procedente de la iglesia de San Miguel de Estella. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 213
124. Retablo de Santa Catalina. Catedral de Tudela, 214
125. Retablo mayor de la catedral de Tudela, 215
126. La Dolorosa, por Pedro Díaz de Oviedo. Pormenor del retablo mayor de la catedral de Tudela, 216
127. Martirio de San Andrés. Museo de Navarra, Pamplona, 217
128. La Verónica. Pormenor del retablo de Caparros. Catedral de Pamplona, 217
129. Retablo del Cristo de Caparros. Catedral de Pamplona, 218
130. Retablo de la Visitación. Iglesia de la Asunción. Los Arcos, 218
131. Rreja del presbiterio de la catedral de Pamplona, 219
132. Relicario del Santo Sepulcro. Museo Diocesano, Pamplona, 220
133. Relicario del «Lignum Crucis». Museo Diocesano, Pamplona, 220
134. Detalle de los esmaltes del cáliz de Carlos III el Noble. Museo de Navarra, Pamplona, 221
135. Cristo bendicente. Esmalte en el medallón polilobulado del pie del cáliz de Carlos III el Noble. Museo de Navarra, Pamplona, 221
136. Cáliz de Carlos III el Noble. Museo de Navarra, Pamplona, 222
137. Relicario del «Ajedrez de Carlomagno». Museo de la colegiata de Roncesvalles, 223
138. Interior de la iglesia parroquial de Cascante, 225
139. Interior de la iglesia de San Juan Bautista. Cintruénigo, 225
140. Torre de la iglesia de Santa María. Los Arcos, 226
141. Torre de la iglesia de Santa María. Viana, 227
142. Portada de la iglesia de Santa María. Viana, 227
143. Fachada del palacio de los marqueses de San Adrián. Tudela, 228
144. Fachada de la Casa del Almirante. Tudela, 228
145. Pormenor de la fachada de la casa de Fray Diego. Estella, 229
146. Fachada del palacio abacial del monasterio de la Oliva, 229
147. Sillería del coro de la catedral de Tudela, 230
148. Sillería del coro de la catedral de Pamplona, 230
149. Silla del obispo. Coro de la catedral de Tudela, 231
150. Jesucristo. Bajorrelieve en la sillería del coro de la catedral de Pamplona, 231
151. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Real. Sangüesa, 233
152. Arcángel San Miguel. Iglesia de Santa María la Real. Sangüesa, 234
153. Pormenor del retablo de la iglesia parroquial de Genevilla, 234
154. Matanza de los Inocentes. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Mendiavia, 235
155. Retablo mayor de San Juan Evangelista. Iglesia parroquial de Ochagavía, 237
156. Retablo de la iglesia parroquial de Unzu, 239
157. Adoración de los pastores, por Juan de Ancheta. Pormenor del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Tafalla, 239
158. Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Tafalla, 240

159. Adoración de los Reyes, por Pedro González de San Pedro. Pormenor del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Tafalla, 241
160. Retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Pamplona, 242
161. Retablo de San Juan. Iglesia de San Juan Bautista. Estella, 242
162. Pormenor del retablo de San Juan. Iglesia de San Juan Bautista. Estella, 243
163. Cristo crucificado, por Juan de Ancheta. Catedral de Pamplona, 243
164. Retablo procedente de San Pedro de Lizarra. Iglesia de las Recoletas. Estella, 245
165. Pormenor del retablo de San Pedro. Iglesia parroquial de Mendigorriá, 246
166. Relieves escultóricos en la sillería del presbiterio de la iglesia parroquial de Allo, 246
167. Relieve de la Piedad. Capilla de Caparros. Catedral de Pamplona, 247
168. Retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santa María la Real. Fitero, 247
169. Retablo mayor de la iglesia de San Salvador. Sangüesa, 249
170. Anunciación, por Juan de Bustamante. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Ororbía, 250
171. Anunciación, por Juan de Bustamante. Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Huarte, 250
172. Anunciación, por Juan de Bustamante. Detalle del retablo de la iglesia de San Andrés. Cizur Mayor, 250
173. Piedad, por Juan de Bustamante. Colección particular, Barcelona, 250
174. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Ororbía, 251
175. Retablo de la iglesia de San Juan Bautista. Cintruénigo, 252
176. Retablo de la iglesia parroquial de Cizur Mayor, 252
177. Virgen con el Niño, por Juan de Bustamante. Colección particular, Madrid, 253
178. Cabezas, por Juan del Bosque. Detalle del retablo de San Juan Bautista de Burlada. Museo de Navarra, Pamplona, 253
179. Milagro de San Pablo, por Miguel de Baquedano. Pormenor del retablo de la iglesia parroquial de Ichaso, 254
180. Santa Brígida. Museo de Navarra, Pamplona, 254
181. Sagrada Familia con San Juanito y un ángel, por Miguel de Baquedano. Colección particular, Pamplona, 254
182. San Miguel y Santa Zita, por Miguel de Baquedano. Tabla del retablo de la iglesia parroquial de Lepuzain, 254
183. Decapitación del Bautista, por Ramón de Oscáriz. Museo de Navarra, Pamplona, 255
184. Pormenor del retablo de la iglesia parroquial de Tulebras, 255
185. Retablo procedente del monasterio de la Oliva, por Roland de Moys y Pablo Scheppers. Convento de la Purísima Concepción. Tafalla, 256
186. Adoración de los pastores, por Roland de Moys. Pormenor del retablo procedente del monasterio de la Oliva. Convento de la Purísima Concepción. Tafalla, 257
187. Mujeres fuertes. Decoración parietal de la caja de la escalera del palacio de los marqueses de San Adrián. Tudela, 259
188. Cruz parroquial de Munárriz, por Pedro del Mercado, 260
189. Custodia del Corpus Christi. Museo Diocesano, Pamplona, 260
190. Relicario de Santa Úrsula. Catedral de Pamplona, 261
191. Relicario de San Marcos. Iglesia de San Nicolás. Pamplona, 262
192. Píxide. Museo Diocesano, Pamplona, 262
193. Cruz parroquial de la iglesia de San Esteban. Villanueva, 262
194. Cruz parroquial de Iso. Museo Diocesano, Pamplona, 262
195. Fachada de la iglesia de las Carmelitas. Corella, 264
196. Fachada de la iglesia conventual de las Camelitas. Pamplona, 264
197. Interior de la iglesia del convento de las Carmelitas. Pamplona, 265
198. Interior de la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza. Valtierra, 267
199. Bóvedas y cúpula de la ermita de la Esperanza. Valtierra, 267
200. Portada de la basílica de San Gregorio Ostiense. Sorlada, 269
201. Interior de la basílica de San Gregorio Ostiense. Sorlada, 270
202. Decoración de las bóvedas y la cúpula de la basílica de San Gregorio Ostiense. Sorlada, 270
203. Bóvedas de la iglesia de San Miguel. Corella, 271
204. Conjunto de la ermita del Patrocinio. Milagro, 271
205. Interior de la capilla de San Fermín. Iglesia de San Lorenzo. Pamplona, 272

206. Exterior de la capilla de San Fermín. Iglesia de San Lorenzo. Pamplona, 272
207. Fachada del ayuntamiento de Viana, 273
208. Vista de la plaza Nueva o de los Fueros. Tudela, 273
209. Retablo de la capilla de Santa Ana. Catedral de Tudela, 275
210. Cúpula de la capilla de Santa Ana. Catedral de Tudela, 275
211. Fachada de la iglesia del convento de las Clarisas. Arizcun, 276
212. Fachada del palacio de Arizcunenea. Elizondo, 276
213. Portada del palacio del conde de Ezpeleta. Pamplona, 277
214. Fachada del palacio del marqués de Zabalegui. Murazábal, 278
215. Exterior del palacio de Azpilicueta. Berosain, 278
216. Bóvedas de la caja de la escalera del antiguo palacio del marqués de Huarte. Tudela, 279
217. Fachada del ayuntamiento de Pamplona, 280
- 218-219. Dos aspectos exteriores de la ciudadela de Pamplona, 280
220. Retablo de la Virgen de la Paz. Iglesia parroquial de Cintruénigo, 281
221. Retablo mayor de la iglesia de la Asunción. Lerín, 282
222. Retablos del presbiterio de la iglesia de la Enseñanza. Tudela, 283
223. Pormenor del retablo de la iglesia de San Miguel. Carcar, 283
224. Fachada de la iglesia de la Enseñanza. Tudela, 284
225. Interior de la sacristía mayor de la catedral de Pamplona, 284
226. Santa Gertrudis, por Claudio Coello. Convento de las Benedictinas. Corella, 286
227. Santa Catalina, por Vicente Berdusán. Museo de Navarra, Pamplona, 286
228. Conversión de San Pablo, por Vicente Berdusán. Iglesia de San Jorge. Tudela, 287
229. Fuente proyectada por Luis Paret y Alcázar. Plaza del Consejo. Pamplona, 288
230. Pinturas en la cúpula de la capilla de San Juan Bautista, por Luis Paret y Alcázar. Iglesia de Santa María. Viana, 289
231. Retrato de Moratín, por Luis Paret y Alcázar. Museo de Navarra, Pamplona, 290
232. Retrato del marqués de San Adrián, por Francisco de Goya. Museo de Navarra, Pamplona, 290
233. Ostensorio de Santa María de Valtierra, 291
234. Cáliz de la iglesia de Santa María la Real. Olite, 291
235. Cáliz, vinajeras y campanilla. Catedral de Pamplona, 291
236. Acueducto de Noain, 293
237. Fachada de la catedral de Pamplona, proyectada por Ventura Rodríguez, 294
238. Plano del Primer Ensanche de Pamplona, 295
239. Florencio Ansoleaga. Casa de la calle Navas de Tolosa, 7. Pamplona, 296
240. Florencio Ansoleaga. Edificio del Archivo General de Navarra. Pamplona, 296
241. Julián Arteaga. Fachada principal del Palacio de Justicia. Pamplona, 297
242. Julián Arteaga. Pormenor de la fachada de la casa de la calle Mayor, 58. Pamplona, 297
243. Ángel Goicoechea. Casa de la calle Chinchilla, 7. Pamplona, 298
244. Ángel Goicoechea. Exterior de la Farmacia Blasco. Pamplona, 298
245. Máximo Goizueta. Fachada de la casa de la calle Navas de Tolosa, 21. Pamplona, 299
246. Francisco Urcola. Edificio de «La Agrícola». Pamplona, 300
247. Francisco Urcola. Alzado del edificio de «La Agrícola», 300
248. Manuel Martínez de Ubago. Pormenor del edificio de la calle Chinchilla, 6. Pamplona, 301
249. Manuel Martínez de Ubago. Portal de la casa de la calle José Alonso, 4. Pamplona, 301
250. Víctor Eusa. Edificio del asilo de María Auxiliadora. Pamplona, 302
251. Víctor Eusa. Fachada del edificio del Seminario de Pamplona, 302
252. Víctor Eusa. Fachada del edificio del Casino Eslava. Pamplona, 303
253. Víctor Eusa. Pormenor del edificio llamado la «Jaula de Oro». Pamplona, 305
254. Fernando Redón. Pormenor del edificio del Centro de Rehabilitación Elcano. Pamplona, 306
255. Fernando Redón. Conjunto del edificio llamado de las Hiedras. Pamplona, 306
256. Conjunto del edificio de la Caja de Ahorros Municipal. Pamplona, 307
257. Alejandro Ferrant. El pago del tributo.

- Sobrepuerta en el salón del trono de la Diputación Foral. Pamplona, 308-309
258. Salustiano Asenjo. Retrato de Sarasate. Ayuntamiento de Pamplona, 309
259. Salustiano Asenjo. Retrato de Goyarre. Ayuntamiento de Pamplona, 309
260. Mariano Benlliure. Mausoleo de Julián Goyarre. Cementerio de Roncal, 310
261. Pormenor escultórico del monumento a los Fueros de Navarra. Pamplona, 310
262. Fructuoso Orduna. Pormenor del monumento a Julián Goyarre. Pamplona, 310
263. Javier Ciga. Mercado de Elizondo, 311
264. Javier Ciga. El Viático, 311
265. Inocencio García Asarta. Niña, 312
266. Jesús Basiano. Paisaje nevado, 312
267. Gustavo de Maeztu. Zumalacárregui. Ayuntamiento de Pamplona, 313
268. Miguel Pérez Torres. Jardín, 313
269. Lozano de Sotés. Baños de Montemayor, 314
270. Salvador Beunza. Calle rural, 314
271. Miguel Ángel Echauri. Naturaleza muerta, 314
272. Jesús Lasterra. Paisaje panorámico, 314
273. Francis Bartolozzi. Pablo, 315
274. Alfredo Díaz de Cerio. Escultura, 315
275. Jesús Echeberría Burgoa. Composición, 316
276. José Antonio Eslava. Las Meninas, 316
277. Rafael Lozano Bartolozzi. Home-ball, 317
278. Juliantxo Irujo Arduenza. Figura, 317
279. Pedro Salaverri. Vuelta del castillo, 318
280. Rafael Delreal. Cazorla, 318

Las fotografías que ilustran este tomo han sido facilitadas por

Archivo Oronoz - Madrid • Archivo Aguirre - San Sebastián • Index - Iranzo - Barcelona • Jon Llanos - Vitoria • Archivo Mas Barcelona
Fernando Redón - Pamplona • Juan M. Ruiz - Bilbao • Archivo Sarrió - Leiza • Prof. José María Azcárate - Madrid • Prof. José Rogelio
Buendía - Madrid • Museo de Navarra - Pamplona • Institución Príncipe de Viana - Pamplona
Paisajes Españoles - Madrid • J. L. Zúñiga - Pamplona

Nuestro agradecimiento al Arzobispado de Pamplona y a la Caja de Ahorros de Navarra por las facilidades otorgadas

Cartografía realizada por Geoproyectos, S.A., Barcelona

SUMARIO GENERAL

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MADRID

INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

INTRODUCCIÓN, 17

ENTRE EL PIRINEO OCCIDENTAL
Y EL EBRO, 17

Contrastes de relieve, 17
Navarra húmeda y Navarra seca, 19
Diversidad hidrológica, 20
Encrucijada geobotánica, 23

DE LA NAVARRA CAMPESINA A LA
NAVARRA INDUSTRIAL
Y URBANA, 25

La Navarra campesina, 25
Regadíos y secanos mediterráneos en el
sur, 25
Prados, ganadería y paisaje atlántico en el
Noroeste, 27
Bosques y trashumancia en el Noroeste, 29
Importancia de la propiedad comunal, 31
Caseríos, lugares y villas, 33
La nueva Navarra, industrial y urbana, 34
Una industria joven, 34
Despoblación rural y crecimiento de las
ciudades, 36

ZONAS Y COMARCAS
GEOGRÁFICAS, 41

Montaña, 41
Navarra húmeda del Noroeste, 41
Valles pirenaicos, 42
Cuencas prepirenaicas, 44
Zona Media, 47
Ribera, 51

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

PRELIMINAR, 59
Vascos y romanos, 59
Ruralización y vasquización, 59

LA MONARQUÍA PAMPLONESA, 61
Hacia la monarquía, 61
Leoneses y pamploneses, 65

EL REINO DE NAVARRA, 67
Del reino de Pamplona al reino de
Navarra, 67
Navarra, sin fronteras con el Islam, frente a
Castilla y Aragón, 68
Ante las dinastías extranjeras, 70

ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA, 72
Los reyes. Vida e instituciones, 72
El reino y sus gentes, 76

NAVARRA EN LA POLÍTICA
PENINSULAR, 79
El siglo xv, 79
Navarra partida en dos: la Baja Navarra, 81

NAVARRA EN EL CONCIERTO
PENINSULAR, 82
Situación legal, 82
Las nuevas estructuras, 82
Austria y Borbones, 84

DEL ANTIGUO AL NUEVO
RÉGIMEN, 87
Navarra de Reino a provincia, 87
Navarra, provincia foral, 90

INTRODUCCIÓN LITERARIA

CULTURA LITERARIA MEDIEVAL, 96
Actividad pública, 97
Los primeros textos poéticos, 98
«Roncesvalles», 100
Diversificación lingüística, 101

AUGE LITERARIO DE LAS LENGUAS
VERNÁCULAS, 102

POESÍA RENACENTISTA Y
BARROCA, 103
Otros géneros literarios, 107

NEOCLASICISMO
Y ROMANTICISMO, 109
Navarro Villoslada, 111

EL SIGLO XX, 117

ARTE

LAS CULTURAS PREHISTÓRICAS Y LA
EDAD DEL BRONCE, 135
Pintura parietal, 135
Construcciones megalíticas, 136
Los poblados de Cortes de Navarra, 138

LA ROMANIZACIÓN, 138
Núcleos urbanos y sistemas hidráulicos, 139
Las villas, 140
Mosaicos, 141
Cerámica y escultura, 142

ARTE PRERROMÁNICO, 144
Período hispánico, 144
Carolingio, 144
Tipología asturiana, 144
Arquitectura y artes suntuarias islámicas, 144
Miniaturas, 148
Marfiles, 149

EL ROMÁNICO, 150
La arquitectura: generalidades y
características, 150
El siglo xi, 155
El siglo xii, 156
La catedral de Pamplona. El edificio y su
entorno, 157
La arquitectura civil, 161
Manifestaciones escultóricas. Siglo xi, 162
El desarrollo escultórico, 163
La imaginación románica, 165
El retablo de Aralar y la esmaltería en
Navarra, 166

LA ÉPOCA DEL GÓTICO, 169
El arte protogótico y cisterciense, 169
El monasterio de la Oliva, 169
Otros monasterios, 172
La colegiala de Tudela, 174
La plenitud. La iglesia de la hospedería de
Roncesvalles, 179
San Saturnino del Cerco de Artajona y las
iglesias de nave única, 181
San Saturnino de Pamplona, 182
Otros templos, 186
Santa María y San Pedro de Viana, 188
La catedral de Pamplona, 192
El claustro y la escultura del siglo xiv, 194
La escultura exenta, 199

Janin de Lome y otros escultores de la corte de Carlos III el Noble, 199
Arquitectura civil y militar, 202
La pintura, 203
Ciclo pictórico del claustro de la catedral de Pamplona, 208
La pintura italogótica en Navarra, 211
Pintura popular del siglo xv, 212
Pintura sobre tabla y miniatura, 212
Estilo internacional, 215
Pedro Díaz de Oviedo y su entorno, 217
Artes industriales. Orfebrería y platería, 219

EL SIGLO XVI, 224

La arquitectura religiosa, 224
La portada de Santa María de Viana, 225
La arquitectura civil, 228
La escultura navarra del Renacimiento.
Esteban de Obray y su círculo, 231
La segunda mitad del siglo, 233
Introducción del romanismo. Juan de Ancheta, 238
El taller de Estella, 243
El taller de Pamplona, 247
Obrador de Sangüesa, 248
La pintura, 249

Miguel de Baquedano y el desarrollo de la pintura renacentista, 256
Roland de Moix y Scheppers, 258
Platería, 262

EL BARROCO, 263

La arquitectura y la escultura. Sus comienzos, 263
La llamada arquitectura carmelitana, 264
La arquitectura de otras órdenes religiosas, 266
La retablistica barroca, 267
La decoración vegetal en torno a 1700. San Gregorio Ostiense, 268
La simplificación del norte de Navarra: San Lorenzo de Pamplona, 272
Plazas, 273
El siglo xviii, 274
La simplicidad arquitectónica del barroco del norte de Navarra, 276
La arquitectura civil en el sur de Navarra, 278
Arquitectura militar, 279
El retablo dieciochesco, 280
La pintura barroca, 285
Los Berdusán, 285

La pintura y la escultura rococó: Paret y Alcázar, 288
La platería barroca, 291

LA EDAD CONTEMPORÁNEA, 292

La arquitectura neoclásica, 292
Historicismo, eclecticismo y modernismo, 293
La arquitectura iruñesa del Primer Ensanche, 295
El Segundo Ensanche de Pamplona: Víctor Eusa, 301
Modernidad y posmodernidad: Fernando Redón, 305
La plástica contemporánea, 307
La nueva realidad, 315

BIBLIOGRAFÍA, 321

ÍNDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES, 341

ÍNDICE TOPONÍMICO, 351

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES, 357

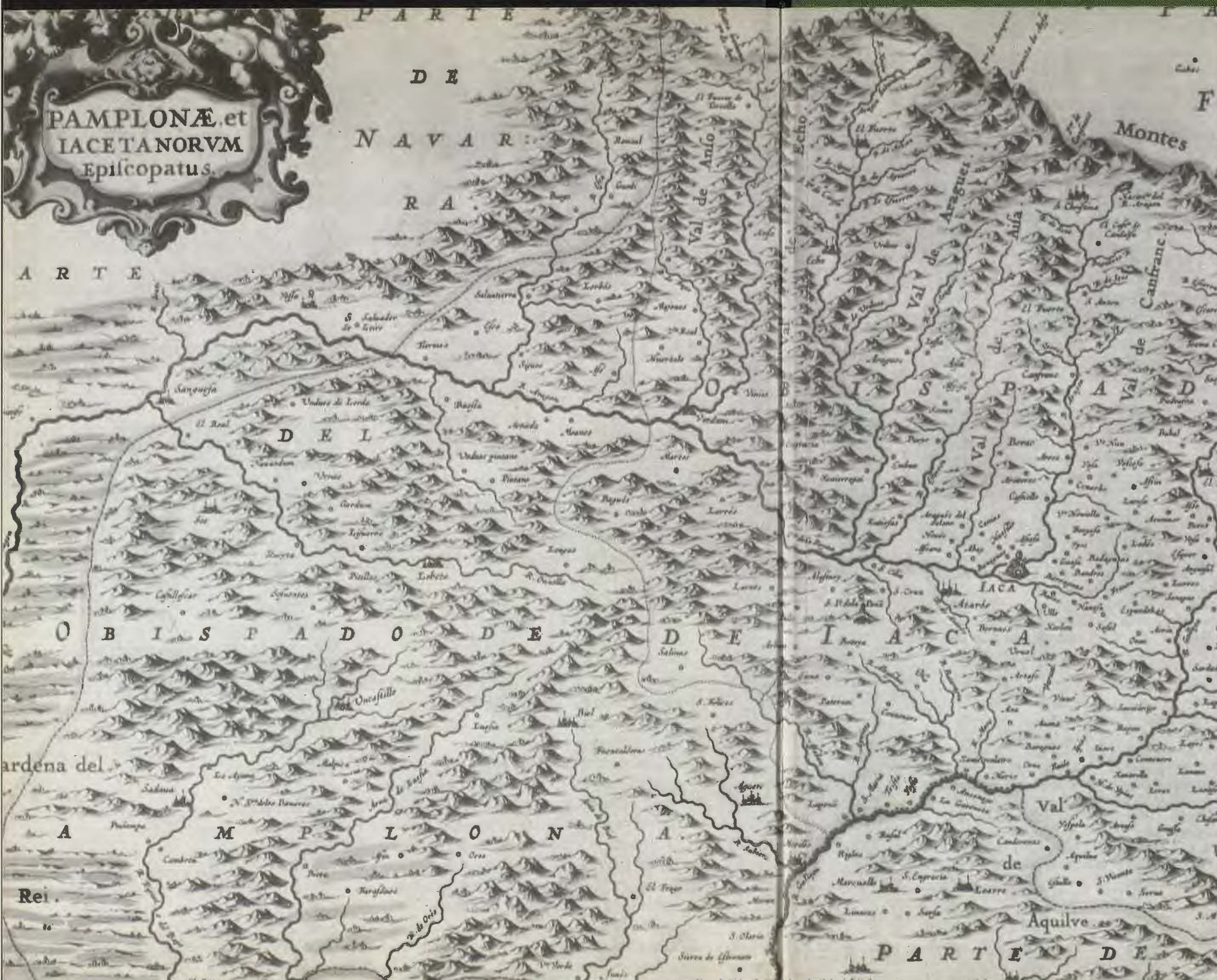
La presente edición de

NAVARRA

de la colección

TIERRAS DE ESPAÑA

se terminó de imprimir en la industria gráfica
Heraclio Fournier, de Vitoria
el 22 de octubre de 1988



En este volumen dedicado a NAVARRA han colaborado cinco especialistas.

Alfredo Floristán Samames, catedrático de Análisis Geográfico Regional de la Universidad de Navarra, ha escrito la Introducción Geográfica. Premio Nacional Menéndez y Pelayo 1950, es autor de varios libros y numerosos artículos dedicados en gran parte a Navarra.

José M. Lacarra, académico de la Real Academia de la Historia y catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, ha realizado la síntesis correspondiente a la Introducción Histórica. Entre sus numerosos trabajos de investigación destaca su *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*. En 1984 le fue concedida la Medalla de Oro de Navarra, en reconocimiento a su constante labor en la investigación y en la enseñanza de la historia del Reino de Navarra. Fallecido en 1987.

Fernando González Ollé, catedrático de Lingüística Histórica Española y académico correspondiente de la Real Academia Española, es autor de la Introducción Literaria (hasta el siglo XIX). Ha publicado varios libros y monografías sobre temas lingüísticos y literarios.

José M. Corella Iraizoz, escritor e investigador de temas navarros, ha tenido a su cargo la parte de la Introducción Literaria relativa al siglo XX. Es autor de la *Historia de la Literatura Navarra* (1973).

José Rogelio Buendía, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid, ha desarrollado la historia del Arte de Navarra desde la prehistoria hasta nuestros días. Lleva publicados importantes trabajos: *Pintura del Renacimiento, El Greco, El Manierismo, Goya joven, Arquitectura y Escultura del siglo XIX* (en prensa)... Destacan asimismo sus estudios sobre iconografía, como *Los orígenes del retablo*, y los numerosos consagrados a Goya.

- Títulos publicados:*
- CATALUÑA I y II
 - BALEARES
 - CASTILLA LA VIEJA · LEÓN I y II
 - GALICIA
 - MURCIA
 - ARAGÓN
 - ASTURIAS
 - EXTREMADURA
 - ANDALUCÍA I y II
 - CASTILLA LA NUEVA I y II
 - CANARIAS
 - VALENCIA
 - PAÍS VASCO
 - NAVARRA