

El traslado de los reyes navarros a la catedral de Pamplona (1865-1866): arte y artistas para una ceremonia frustrada

José Javier Azanza López
Universidad de Navarra

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2011
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 23, 2011, pp. 163-182
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

En 1865 y 1866, coincidiendo con el anuncio de sendas visitas de Isabel II a Pamplona, la Diputación Provincial de Navarra intentó el traslado a la catedral de los restos de los antiguos monarcas navarros, depositados durante siglos en el monasterio de San Salvador de Leyre, al que los avatares del siglo XIX habían conducido a un estado de ruina. Con tal fin, organizó una función cívico-religiosa en la que el arte desempeñaba un papel de primer orden a la hora de crear el marco y ambiente propicios. La decoración escenográfica del espacio catedralicio, la construcción de una urna funeraria, y el levantamiento de un enlutado catafalco, constituyeron las principales manifestaciones artísticas proyectadas, para cuya ejecución las instituciones navarras se pusieron en contacto con renombrados artistas madrileños y catalanes, caso del ebanista Juan José Muñoz, de los escultores Venanci y Agapit Vallmitjana, y del pintor Antoni Caba i Casamitjana. Finalmente, la suspensión de las visitas regias, y la aprobación por parte de la Academia de San Fernando de las obras de restauración de Leyre, acabaron frustrando el plan.

PALABRAS CLAVE

Monasterio de Leyre, catedral de Pamplona, siglo XIX, antiguos reyes navarros, Isabel II, Juan José Muñoz, Venanci y Agapit Vallmitjana, Antoni Caba.

ABSTRACT

In 1865 and 1866, coinciding with the announcement of the visits of Queen Elizabeth II to Pamplona, the Provincial Government of Navarre tried to move to the Cathedral the mortal remains of the ancient Navarrese monarchs, buried for centuries in the Monastery of San Salvador of Leyre, to which the vicissitudes of the nineteenth Century had led to a state of ruin. With this purpose in mind, the Provincial Government organized a civil-religious function, in which art played a fundamental role in creating the conducive atmosphere. The scenic decoration of the Cathedral, the construction of a funerary urn, and the erection of a catafalque in mourning clothes, were the major works of art planned, for whose execution Navarrese institutions contacted renowned artists in Madrid and Catalonia, including the cabinetmaker Juan José Muñoz, the sculptors Venanci and Agapit Vallmitjana, and the painter Antoni Caba i Casamitjana. Finally, the suspension of royal visits, and the approval by the Academy of San Fernando of the architectural restoration of Leyre, derailed the project.

KEY WORDS

Leyre Monastery, Cathedral of Pamplona, XIX Century, ancient Navarrese monarchs, Queen Elizabeth II of Spain, Juan José Muñoz, Venanci and Agapit Vallmitjana, Antoni Caba.

Contexto histórico y primeros intentos de traslado

En nuestra maniobra de aproximación al tema, podemos situar el punto de partida en Madrid, el 24 de octubre de 1844. Ese día, el vicepresidente de la Comisión Central de Monumentos, conde de Clonard, remitía una carta al presidente de la Comisión Provincial de Navarra, a través de la cual solicitaba información detallada sobre el estado de conservación de tres grandes conjuntos como eran la Colegiata de Roncesvalles y los monasterios de Irache y de San Salvador de Leyre; y pedía asimismo la elaboración de un minucioso inventario de sus riquezas y objetos artísticos, tales como lienzos y retablos, sepulcros y estatuas¹.

No pilló desprevenida el encargo a la Comisión Provincial de Navarra, por cuanto, fiel a la letra y espíritu de la Real Orden de 13 de junio del mismo año originaria de las comisiones, había dado principio desde aquel mismo instante al reconocimiento de los conventos y monasterios suprimidos que, por su mérito histórico o artístico, merecieran conservarse. El resultado de su labor investigadora fue el informe que la Comisión Provincial hizo llegar a la Central el 19 de febrero de 1845, en el que daba cuenta del estado ruinoso en que se encontraban los monasterios de Irache, Leyre y La Oliva –no alude a Roncesvalles–.

En su valoración específica del cenobio legerense, el documento, además de constatar la urgente necesidad de componer sus tejados para que las aguas no acabasen de destruirlo, significaba que carecía de cualquier utilidad pública, al encontrarse situado en un “áspero desierto”; en cuanto a su ajuar litúrgico, destacaba el retablo mayor, “de bastante mérito”, y la sillería de coro, “de trabajo exquisito”, conservándose ambos en buen estado. Pero el objeto máspreciado era, a juicio de la Comisión Provincial, el denominado “Panteón de los Reyes”, consistente en cuatro urnas de madera con filetes dorados, elevadas a cierta altura a modo de tribuna en el muro sur de la capilla mayor, sobre la puerta de la sacristía; a sus pies, en tabletas de madera, podían leerse los nombres de varios reyes de la antigua monarquía navarra cuyos restos supuestamente estaban allí depositados². La importancia concedida a las urnas queda de manifiesto en la valoración final del conjunto de los monasterios navarros: “En ninguno de ellos se reconoce mérito artístico que en concepto de la Comisión merezca llamar la atención del gobierno, excepto en el de Leyre y tan sólo por lo que respecta a las cuatro urnas referidas, que podrían trasladarse a la catedral de Pamplona”³.

El anterior juicio de la Comisión Provincial de Navarra nos pone sobre la pista del tema, por cuanto plantea por vez primera la posibilidad del traslado a la seo pamplonesa de los restos de los reyes navarros, que durante siglos habían descansado en el monasterio de Leyre⁴. Tal posibilidad vuelve a sobrevolar en junio de 1845, cuando una comisión especial visitó el monasterio

para examinar con detenimiento el estado de conservación de las cuatro urnas funerarias, de las que levantó un diseño que acompañaba al informe remitido a la Comisión Central⁵. Del esquemático croquis –reproducimos aquí no el enviado a Madrid, sino uno inédito conservado en el Archivo General de Navarra– se deduce que la parte visible de las urnas, concebidas a modo de nichos parietales, estaba formada por un frente de cuatro paños con esbeltas pirámides con bolas sobre las articulaciones verticales, presididas por una cruz central; cada urna remataba en un escudo timbrado por corona real cuyo campo carece de armas, en tanto que a los pies corría una inscripción en letras doradas sobre tablas que identificaba a los monarcas allí depositados⁶ (Fig. 1). A la vista del documento, Comisión Central y Provincial acordaron, con el fin de atender a la custodia del edificio y de las urnas en tanto no se procediese a su traslado a la capital, darlo en arrendamiento por tiempo limitado, obligándose el arrendatario a sostenerlo por su cuenta⁷.

El asunto del traslado de los restos de los antiguos monarcas navarros a la catedral de Pamplona surge, en consecuencia, mediada la década de 1840; sin embargo, no se llevará a cabo de inmediato –la escasa capacidad económica y de gestión de la recién nacida Comisión Provincial parecen ser la causa–, sino que tendrán que pasar veinte años hasta que vuelva a retomarse. Durante este período, la mayor parte del mobiliario litúrgico de Leyre se dispersó por diversas parroquias navarras⁸, y el estado de ruina del templo y las profanaciones sufridas fueron en aumento. A la vista de la situación, el 17 de mayo de 1863 –previo acuerdo entre el obispo Pedro Cirilo Úriz y el gobernador civil de Navarra–, el párroco y alcalde de la cercana localidad de Yesa se acercaron hasta el monasterio, donde recogieron y trasladaron a un arcón preparado al efecto los huesos de las urnas que habían sido rotas, así como las tablas que identificaban a los reyes allí enterrados. De vuelta a Yesa, el arcón quedó depositado en la sacristía de su iglesia parroquial⁹.

Evidentemente, el nuevo retiro de los monarcas navarros resultaba provisional, por cuanto su dignidad y grandeza mal se avenían con una pequeña sacristía de un pequeño pueblo, máxime tras haber permanecido durante siglos en el “Escorial del antiguo Reino”, así definido el monasterio legerense por algunos cronistas modernos. Este carácter transitorio asume carta de naturaleza en la sesión capitular celebrada por el cabildo de la catedral de Pamplona el 9 de mayo de 1864, cuando, el canónigo fabriquero y secretario de cámara Manuel Mercader, lanzó la idea de trasladarlos a la catedral de Pamplona, en cuyo panteón se conservaban los restos de otros reyes navarros –un año antes había realizado la misma propuesta el escritor Rafael Gaztelu en su *Memoria sobre los restos de los antiguos Reyes de Navarra*. El cabildo acordó reservar el asunto para su estudio, pero lo cierto es que a lo largo de todo el año no se volvió a mencionar.

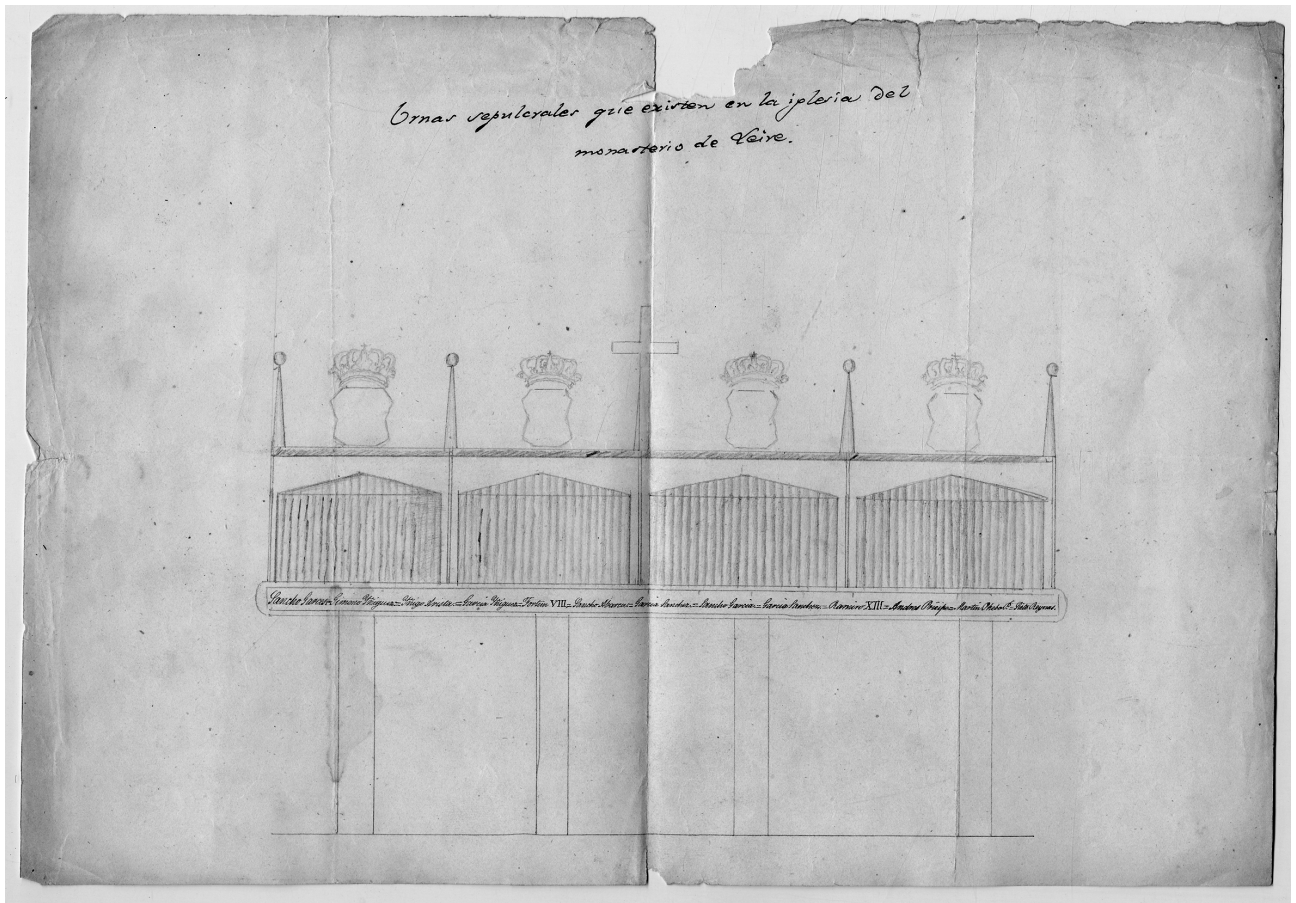


Fig. 1. Urnas sepulcrales que existen en la iglesia del monasterio de Leyre. 1845. Archivo General de Navarra.

Sin embargo, Manuel Mercader (Fig. 2), primero canónigo de Pamplona y más tarde obispo de Menorca¹⁰, no desistió de su propósito. Era hombre enérgico y de gran capacidad de trabajo, y sentía una enorme afición por la historia y por el arte, no en vano fue guía de un agradecido Pedro de Madrazo en sus primeras visitas a la catedral pamplonesa¹¹, académico honorario de la Academia de San Fernando y correspondiente de la Academia de la Historia, además de Gran Cruz de Isabel la Católica. En su búsqueda de adeptos para la causa, contactó con el diputado provincial Fortunato Fortún, quien de inmediato mostró interés por la propuesta del canónigo¹². La correspondencia mantenida entre ambos durante los dos años siguientes resulta clave a la hora de trazar el recorrido histórico-artístico del traslado de los antiguos monarcas navarros a la catedral¹³.

Esta relación epistolar da comienzo el 30 de septiembre de 1864 con una carta en la que Mercader exhorta a Fortún a implicar a la Diputación Provincial en el asunto, convencido de la necesidad de que “trabajemos todos por un acto que interesa a la Religión y a las glorias de este nobilísimo país”¹⁴. Pasarán todavía unos meses antes de que Fortunato Fortún presente la propuesta a la

Diputación; lo hizo en la sesión celebrada el 23 de mayo de 1865, y sus argumentos convencieron a los diputados navarros que la aprobaron por unanimidad, acordando a su vez que el proponente practicara cuantas diligencias considerase oportunas para alcanzar el objetivo. En virtud de este acuerdo, Fortún conferenció con el gobernador civil de Navarra, Juan Pedro de Abarrátegui, y con el obispo Pedro Cirilo Úriz, y determinaron que una comisión —de la que formó parte el director de obras provinciales Maximiano Hijón, quien pudo constatar así personalmente el ruinoso estado en el que se encontraba el monasterio—, se trasladase a Yesa y Leyre para recabar toda la información concerniente al asunto. Paralelamente se iniciaron, a instancias de Manuel Mercader, excavaciones en la catedral para localizar el panteón de los reyes de Navarra, de cuya existencia habían dejado constancia el P. Moret y otros escritores, y que se suponía debajo de la capilla mayor¹⁵.

Faltaba todavía una última gestión. El 16 de junio de 1865 fueron recibidos por los reyes en audiencia particular los diputados navarros a Cortes y una comisión de la Diputación Provincial, encargados de rogar a Isabel II que se dignase visitar la provincia durante el verano, bien



Fig. 2. Autor desconocido. Retrato de Manuel Mercader, obispo de Menorca entre 1875 y 1890. Último cuarto del siglo XIX. Palacio Episcopal de Ciutadella, Menorca.

a la ida o a la vuelta de su estancia en las Vascongadas. Al mismo tiempo, hicieron entrega a la soberana de un memorial de la Diputación firmado ocho días antes, por el cual solicitaban autorización para “trasladar desde la iglesia del lugar de Yesa al Panteón de la Santa Catedral de Pamplona los restos mortales de sus gloriosos antecesores”. En relación con esto último, los diputados navarros hicieron saber a la reina su deseo de que presidiera la ceremonia de traslación. Ese mismo día, Isabel II aceptó la invitación para visitar Navarra, concedió verbalmente a sus representantes el permiso solicitado para la traslación, y aseguró que presidiría la ceremonia¹⁶. El compromiso verbal adquirido por Isabel II en el mes de junio resulta de suma importancia en la cronología de los hechos, por cuanto justifica la toma de decisiones previas a que éste constara por escrito.

El 4 de julio, el Ministro de la Gobernación comunicaba al gobernador civil que, accediendo la reina a lo solicitado por la Diputación Provincial, concedía su real permiso para que pudiera verificarse el traslado de los reyes a la catedral, lo cual hizo saber el gobernador a la Diputación el 17 de julio. Quedaban así definitivamente sentadas las bases del traslado.

Los intentos de traslado: presencia real y función cívico-religiosa

Fueron en realidad dos los intentos de traslado que se produjeron, prácticamente de forma consecutiva, en los

años 1865 y 1866¹⁷. El paralelismo entre ambos es tal que los analizaremos de forma conjunta, haciendo hincapié en aquellos aspectos a nuestro juicio más significativos.

Primero. La presencia de Isabel II en Pamplona. En ambos casos las autoridades pamplonesas intentaron hacer coincidir el traslado de los restos reales con la visita de la soberana a la ciudad, de manera que presidiese la solemne función cívico-religiosa que habría de llevarse a cabo; precisamente este anhelo institucional, unido a la posterior anulación del viaje regio, resulta determinante en el devenir de los acontecimientos.

En 1865, las noticias sobre la posible visita de la reina a Pamplona comienzan a circular a mediados de junio. Se sigue con sumo interés el periplo veraniego de la familia real, de manera que el 9 de agosto, Fortunato Fortún hace saber a Manuel Mercader –por aquellos días tomando los baños en San Sebastián– que, aunque todavía no había confirmación oficial de la visita, no por ello se dejaba de trabajar en los preparativos, por cuanto ésta se esperaba para finales de mes o principios de septiembre; sin embargo, quince días después los acontecimientos darán un giro inesperado.

En 1866, el deseo de visitar Navarra fue anunciado por la propia Isabel II el 21 de agosto en Zarauz, y corroborado un día más tarde por su esposo don Francisco de Asís en Alzola. Al tener noticia de ello, no tardó la Diputación Provincial en hacer llegar a la reina por conducto de su Mayordomo mayor un memorial agradeciendo su propósito de venir a Navarra, y rogándole que durante su estancia en Pamplona presidiera la solemne función del traslado a la catedral de “las solemnes cenizas de sus augustos progenitores”. En esta ocasión, la visita estaba prevista para mediados del mes de septiembre.

Segundo. El marco celebrativo: la función cívico-religiosa. Tanto en 1865 como en 1866, el traslado de los restos de los monarcas navarros a la catedral tendría lugar en el marco de una solemne función que aunase trono, pueblo y religión, preparada por las autoridades hasta en sus más mínimos detalles, conscientes del indudable valor simbólico que acompañaba a tales celebraciones. La confección del *iter celebrativo* correspondió a sendas comisiones nombradas por la Diputación y el cabildo –mención especial merece el maestro de ceremonias de la catedral, Gregorio Lorea–, y contó con la supervisión del obispo Úriz, quien introdujo los retoques finales.

Desde el punto de vista del protocolo, la función reviste un indudable interés, por cuanto reúne en sí un doble ceremonial que por su propia naturaleza resultaba imposible de llevarse a la práctica de manera simultánea: nos referimos al ceremonial de visitas reales, con la entrada, recepción e itinerario urbano del monarca, y al

de exequias reales, que encuentra su escenario propicio en las enlutadas naves de la catedral. Ambos aparecen ahora unidos de manera excepcional; de ahí el denodado esfuerzo de las instituciones navarras para que la función resultase acorde con la dignidad del acto y de sus promotores.

La ceremonia de traslado y recepción se concretaba en un programa de trece puntos que en su doble naturaleza cívico-religiosa recogía cada momento de la función. Ésta daría principio con el viaje de las delegaciones regia, provincial y eclesiástica a Yesa para recoger el arcón con los restos reales, y retornar en carruajes preparados al efecto a Pamplona, donde quedaría depositado en el monasterio de San Pedro extramuros hasta la hora de su traslación a la catedral. Llegada ésta, la comitiva volvería a los coches para dirigirse hasta el Portal de la Taconera donde, al igual que si de una visita real se tratase, sería recibida por las autoridades, continuando la carrera entre honores militares y doblar de campanas por el Paseo de Valencia, Palacio de la Diputación Provincial, Plaza del Castillo y calles de Chapitela, Mercaderes y Curia, hasta alcanzar el atrio de la catedral. Aquí, el real féretro sería recibido por el obispo y cabildo, y conducido en procesión hasta el túmulo erigido en medio del crucero.

Comenzaría entonces la función religiosa que, como hemos indicado, sigue al pie de la letra la etiqueta funeraria regia practicada desde mediados del siglo XVI en la seo iruñesa¹⁸. El acto se extendería a lo largo de dos jornadas, en la primera de las cuales tendría lugar el canto de las solemnes vísperas, finalizado con responso e incensación de las reales cenizas desde el primer cuerpo del catafalco. La vigilia sacerdotal de la urna, el canto del nocturno de difuntos, y la celebración al amanecer de misas rezadas en los altares al pie del túmulo y en las capillas señaladas, constituían el preámbulo de la misa mayor de difuntos que, presidida por Isabel II, se officiaría al día siguiente “con toda la grandeza y pompa que prescriben las augustas ceremonias de nuestra Santa Iglesia”. A continuación el orador sagrado pronunciaría la oración fúnebre, concluyendo la función con los responsos cantados desde el primer cuerpo del túmulo. Había llegado entonces el momento de descender del catafalco los restos reales, para conducirlos en procesión al panteón real, donde serían depositados con las debidas formalidades.

Tercero. Preparativos para la puesta en escena. Evidentemente, una celebración de estas características no se improvisaba, sino que obligó a adoptar medidas en muy diferentes frentes con varias semanas de antelación para que todo discurriese con la mayor brillantez. Sin pretender abarcar todos los ámbitos, recordemos que la Diputación solicitó sus carruajes a diversos particulares pamploneses, para acompañar a los reyes en todos los

actos que tuviesen lugar en la ciudad. No menos importante fue el encargo de la oración fúnebre, cometido que tanto en 1865 como al año siguiente recayó en el jesuita residente en el Colegio de Loyola José María Mon, cuyo crédito y fama eran de sobra conocidos en la diócesis pamplonesa merced a su participación en las misiones populares y a la dirección de ejercicios espirituales para el clero¹⁹. El jesuita aceptó gustosamente a pesar de encontrarse impartiendo tandas de ejercicios en Zamora y Palencia²⁰.

Sin embargo, la mayor parte de los esfuerzos previos estuvo encaminada a crear el escenario y la atmósfera propicios para el desarrollo del acto. Y es aquí donde el arte desempeña un papel de primer orden: la decoración escenográfica del espacio catedralicio, la construcción de una urna funeraria, y la erección de un catafalco, constituyeron las principales manifestaciones artísticas proyectadas, para cuya ejecución las instituciones navarras se pusieron en contacto con renombrados artistas madrileños y catalanes. De todo ello daremos detallada cuenta.

Cuarto. Anulación de las visitas regias. Las circunstancias sin embargo no favorecieron los intereses de las autoridades navarras. Cuando todo estaba preparado y la presencia de la familia real en Pamplona parecía inminente, los acontecimientos se desarrollaron de forma totalmente imprevista, al punto que las anunciadas visitas de Isabel II a la ciudad no llegaron a verificarse: la muerte y la enfermedad se interpusieron entre la soberana y sus súbditos pamploneses.

En 1865, las esperanzas de la visita real, y con ellas las de la ceremonia de traslado de los antiguos monarcas navarros, se desvanecieron el 23 de agosto, cuando el gobernador civil recibió una Real Orden del Ministro de Gracia y Justicia, anunciando la inesperada muerte del infante Francisco de Paula, tío y suegro a la vez de Isabel II; el luto riguroso que deseaba guardar la reina le impedía cumplir aquel año con su deseo de visitar Pamplona, confiando no obstante en hacerlo en cuanto no mediase tan triste circunstancia.

Esta nueva oportunidad se produjo al año siguiente; pero también en esta ocasión la adversidad iba a hacer acto de presencia. Pese a que la reina estaba decidida a no abandonar las playas de Guipúzcoa sin visitar Navarra, la enfermedad de sus hijos, en especial de la pequeña infanta Eulalia nacida en 1864, le obligaron a adelantar su regreso, de forma que la familia real atravesó el territorio navarro precipitadamente y sin apenas detenerse el 10 de septiembre. Ni los reyes vivos, ni los reyes muertos, acudieron a su cita al abrigo de las bóvedas de la seo iruñesa.

Hasta aquí el relato puntual de los hechos que, una vez conocidos, nos obliga a formular la siguiente pregunta a modo de reflexión: ¿resultaba imprescindible la presencia de Isabel II en Pamplona para llevar a cabo la

función cívico-religiosa de traslado, o podía haberse verificado con independencia de aquélla? A este respecto, no parece existir unanimidad en las autoridades navarras. Obispo y cabildo eran partidarios de proceder a la traslación, aunque ésta no coincidiera finalmente con la anunciada visita real; al menos así se deduce de las opiniones expresadas por Manuel Mercader, a quien consideramos interlocutor válido del gobierno eclesiástico. El 25 de agosto de 1865, dos días después de la anulación de la venida de Isabel II, Mercader resultaba categórico al afirmar que “los restos de los reyes de Navarra no deben quedar en un cajón de especiero en Yesa. Y no porque SS. MM. no vengan creo yo que deba quedar olvidada la traslación de los restos a esta catedral”. De igual forma, en los primeros días de septiembre de 1866, cuando comenzaba a cundir el pesimismo en torno a la visita real, el secretario de cámara volvía a recordar a Fortunato Fortún la necesidad de llevar a cabo la traslación de los restos a pesar de que aquélla no se produjese, para que “nadie pueda decir de nosotros que por atender a lo accesorio descuidamos lo principal, que es salvar aquellos preciosos restos”.

La Diputación Provincial, en cambio, insistía en la conveniencia de hacer coincidir ambos acontecimientos, consciente de las ventajas que ello comportaba. Por una parte, quedaba fuera de toda duda que la presencia y presidencia real otorgaban al acontecimiento mayor esplendor y alcance; de hecho, con relativa frecuencia las autoridades navarras intentan simultanear visita real y efeméride histórica, conscientes de la trascendencia que ello implica²¹. Por otra, la inestabilidad política por la que atraviesa la nación en el siglo XIX acentúa la necesidad celebrativa, que se convierte en eficaz instrumento de exaltación regia y adhesión ciudadana a la causa monárquica; la carga ideológica de tales festejos en los que el rey –o la reina– se hace presente a los ciudadanos resulta innegable. Así lo manifiesta la Diputación en su petición a la reina para que tuviera a bien presidir la función cívico-religiosa, al aseverar que “unidos el trono y el pueblo por el vínculo santo de la religión, no hay que temer los abusos de poder ni el exterminio de las revoluciones, y estos hechos y males se previenen a favor de actos y ceremonias oportunas que traduzcan la armonía que existe entre el monarca y los ciudadanos”. En el caso de Navarra, además, el valor simbólico es aún mayor, pues profundiza en la idea de continuidad y legitimidad dinásticas, toda vez que Isabel II es presentada como descendiente directa de los antiguos monarcas navarros; de ahí que expresiones como “sus gloriosos antecesores” o “sus augustos progenitores” se repitan en las misivas enviadas a la reina.

Signifiquemos finalmente, para justificar la postura de la Diputación, que todavía en 1867 confiaba en poder contar con la presencia de Isabel II, pese a la cancelación

de los viajes de los años anteriores; y tenía motivos de peso para creer en ello, por cuanto así lo había manifestado la propia soberana al excusar su última ausencia²² insistiendo en su deseo de presidir la ceremonia. Era por tanto partidaria la institución provincial de posponer un año más la función de traslado de los restos, a la espera de la visita real. Sin embargo, a partir de 1867 los acontecimientos adoptarán un giro inesperado que hará cambiar la situación por completo.

Tramoya y escenografía catedralicias: el pintor Antoni Caba i Casamitjana

Ya hemos significado que el arte desempeñaba un papel de primer orden en el marco celebrativo, cuya misión era dotar a la función de los elementos visuales y plásticos apropiados para reforzar el sentido de la misma. Las autoridades navarras no escatimaron esfuerzos, ya que a través de sus agentes en Madrid y Barcelona se pusieron en contacto con algunos de los artistas más renombrados del momento, para encargarles obras destinadas a tal fin; y aunque la mayoría no se llegaron a ejecutar, resulta de interés conocerlas, no sólo porque son testimonio del esplendor y brillantez ansiados para la ceremonia de traslado de los antiguos monarcas, sino porque por su naturaleza inédita contribuyen a perfilar –aunque sea modestamente– la biografía de los artistas citados.

Una de las actuaciones de la Diputación Provincial pretendía transformar escenográficamente el espacio de la catedral, que iba a acoger la función religiosa. La primera referencia a este respecto data del 17 de julio de 1865, cuando Fortunato Fortún escribía a Manuel Mercader notificándole que la Diputación “desea oír las proposiciones de que V. me ha hablado, de los señores tapiceros funerarios de Barcelona”. En efecto, días atrás Mercader se había puesto en contacto con el establecimiento de los hermanos Caba, abierto en el nº 9 de la rambla de Canaletas de Barcelona, pues, según la información que obraba en su poder, estaba especializado en el ornato y decoración de toda clase de edificio público, tales como iglesias, salones de baile, estaciones, etc., así como en improvisar al aire libre salones de recepción o pabellones, según conviniese al espectáculo que los motivaba.

Dicho establecimiento había sido abierto un par de décadas atrás por Jaime Caba, hombre emprendedor y no exento de talento natural que, con motivo de la visita a la Ciudad Condal en julio de 1840 de la reina Gobernadora junto con Isabel II y la infanta Luisa Fernanda, improvisó por encargo de la Junta de Obsequios un salón para dar una fiesta en honor de los reales huéspedes. Fue tal su éxito que poco después tuvo que repetir la operación en Valencia, transformando en salón de baile por medio

de muebles y espejos la nave de una iglesia cerrada al culto. Con éstas y otras actuaciones ganó una merecida reputación que le llevó a abrir en la rambla de Canaletas su negocio como “alquilador de entoldados y adornos para salones y fiestas públicas” –así lo mencionan las guías de la época–, convirtiéndose en el *envelador*²³ y adornista imprescindible para toda suerte de festejos²⁴.

No fue sin embargo Jaime Caba el encargado de atender los asuntos relacionados con la decoración de la catedral de Pamplona, sino su hijo, el pintor Antoni Caba²⁵. No es éste momento ni lugar de extendernos en la biografía y realizaciones de uno de los principales representantes de la pintura catalana de la segunda mitad del siglo XIX, elogiado en términos de “eminente pintor”, “gloria barcelonesa” y “maestro ejemplar, estimado de toda una generación”²⁶; pero sí de contextualizar el encargo recibido desde Navarra, en una etapa que Garrut clasifica como “Dedicación técnica mural, antes de 1866”²⁷. Para entonces, Antoni Caba i Casamitjana (Barcelona, 1838-1907) ya había logrado sus primeros éxitos como pintor. Tras su formación en la Escuela de la Llotja y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, su participación en la decoración del techo del Gran Teatro del Liceo bajo la dirección del arquitecto Josep Oriol Mestres, y sus viajes a Roma y París, donde visitó el Salón de los Rechazados y fue discípulo de Charles Gleyre, Caba ganó una pensión ofrecida por la Diputación Provincial para volver a Madrid, alojándose junto con Ramón Amado y los hermanos Jaime y Leoncio Serra en un piso-estudio de la calle San Gregorio, frecuentado por Carlos Luis de Ribera y Joaquín Espalter.

Concurrió entonces a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 con dos retratos y una obra de temática histórica, para la que buscó inspiración literaria en la *Crónica* del escritor catalán Ramón Muntaner y orientación artística en Pau Milá. El resultado fue *La Heroína de Peralada*, que además de pintura de historia es paisaje verídico y autorretrato en el caballero francés, y lección de pintura española en el espíritu enérgico, colorido vibrante y caballo velazqueño (Fig. 3). El cuadro fue premiado por el Jurado con una medalla de segunda clase, y adquirido por Real Orden de 22 de febrero de 1865 por la cantidad de 8.000 reales, con destino a la Galería de Cuadros Contemporáneos del Museo Nacional de Pintura²⁸. Por desgracia, Antoni Caba no pudo compartir con su padre el triunfo en la Exposición Nacional pues, por las mismas fechas, Jaime Caba enfermó de una dolencia mortal y falleció; de hecho, ante la gravedad de las noticias llegadas de Barcelona, el pintor se apresuró a regresar y dejó inacabado el lienzo, siendo Jaime Serra el encargado de concluir algunos pormenores del primer término que faltaban por resolver²⁹.

En los años siguientes, Antoni Caba compatibilizó su carrera artística con el negocio familiar, anunciándose en



Fig. 3. Antoni Caba i Casamitjana. *La Heroína de Peralada*. 1864. Peralada. Centro de Turismo Cultural de Sant Domènech.

las guías barcelonesas de la época como pintor con estudio abierto en rambla de Canaletas nº 9, es decir, idéntica dirección que la del establecimiento de adornos y entoldados³⁰. Al “pintor Sr. Caba de Barcelona” –así aparece referenciado en la documentación– recurrieron en julio de 1865 los responsables de la función cívico-religiosa pamplonesa, para encargarle todos los trabajos de decoración mayor de la catedral. Según hacía saber Manuel Mercader a Fortunato Fortún el 22 de julio, dentro de cuatro días recibiría desde Barcelona el programa y coste de la escenografía y ornato catedralicios, de todo lo cual daría cuenta a la Diputación. Para las cuestiones menores, se desplazó hasta Pamplona un operario que trató directamente con Mercader aspectos como el modo de colgar las telas fúnebres, o el lugar que debían ocupar las arañas y puntos de iluminación.

El programa propuesto por Antoni Caba para la decoración escenográfica de la catedral llegó en los días siguientes, acompañado de dos croquis, todo lo cual pasó a estudio del arquitecto provincial Maximiano Hijón. Lamentablemente, no ha quedado constancia del proyecto, y tan sólo encontramos una referencia indirecta en la reflexión que, al llegar desde Barcelona, hacía a este propósito Manuel Mercader, indicando que “si la Diputación tiene gusto de ello, se representen en ese aparato fúnebre las grandes instituciones antiguas de ese dis-

tinguido país, como son los Reyes de Armas, los Barones o antigua corte y nobleza, los Consejeros, Oidores, etc. en procesión, los caballos enlutados”. Es decir, se pretendía un programa de gusto historicista de acuerdo con el espíritu de la época, en sintonía con el que en 1860 había elaborado el propio Hijón con destino al Salón del Trono del Palacio de la Diputación Provincial, y que llevaron a cabo entre 1864 y 1865 los pintores Martín Miguel Azparren, Joaquín Espalter, Francisco Aznar, Constanancio López Corona, Francisco Mendoza y Alejandro Ferrant³¹.

Sea cual fuere el contenido iconográfico del proyecto, resultó del agrado de la Diputación, que procedió a su contratación. Antoni Caba ya había comenzado a trabajar en él cuando, el 23 de agosto, llegó a Pamplona la Real Orden que anunciaba la anulación de la visita de la reina. Dos días más tarde, Manuel Mercader escribía una carta a Caba, comunicándole la suspensión de los trabajos de ornato, como consecuencia de no celebrarse la función. Al tener noticia de los hechos, el pintor decidió acercarse a Pamplona, donde el día 28 mantuvo una entrevista con Mercader, en virtud de la cual quedó conforme con el acuerdo de suspensión de trabajos de decoración mayor, y sugirió que para una ceremonia de menores pretensiones –el secretario de cámara a buen seguro insistió en la idea de proceder al traslado aunque fuera sin la presencia real– bastaría con un decorado menos suntuoso. Proponía en consecuencia abandonar la idea de comprar género nuevo y rico como se proyectaba para el caso frustrado, y ofrecía en su lugar los útiles de su establecimiento, donde tenía en depósito para funciones fúnebres más de setecientas varas de tela negra que serían suficientes para lograr el efecto deseado. En todo caso, al disminuir la entidad del encargo se producía también una desvinculación personal del mismo, por cuanto Antoni Caba comunicaba a las autoridades pamplonesas que, de estar interesadas en el material que ponía a su disposición, podrían entenderse con su hermano Juan en el establecimiento de Barcelona, de donde vendrían tres o cuatro operarios que lo arreglarían todo de forma inmediata. Sin embargo, finalmente la Diputación Provincial no requirió los servicios del establecimiento Caba de Barcelona, ni este año ni el siguiente, en el que desde el primer momento se planteó una decoración mucho menos ambiciosa, reducida prácticamente al túmulo del crucero.

La urna funeraria: entre la ebanistería madrileña y los hermanos Vallmitjana

Sin duda, uno de los elementos más importantes de la ceremonia de traslado era la construcción de la urna funeraria en la que depositar los restos de los monarcas

navarros a su recepción en la catedral. La necesidad y premura de su ejecución fueron tales que las primeras decisiones a este respecto se adoptaron cuando las instituciones navarras contaban únicamente con el permiso verbal de la reina, previo a plasmarse por escrito.

Para la ejecución de la urna, la Diputación encargó un croquis que se acompañaba de un condicionado general compuesto por siete puntos. Desconocemos el autor del proyecto, pero a buen seguro fue supervisado y aprobado por el arquitecto provincial Maximiano Hijón, responsable de todos los asuntos que en 1865 tuvieron que ver con la ceremonia de traslado en materia artística. Conforme a las condiciones recogidas en el documento, la urna sería de madera de ébano o palosanto, y su artífice debería ajustarse al modelo propuesto por la Diputación, si bien tenía libertad para presentar otro que considerase más a propósito y de mayor gusto. Las bolas o esferas sobre las que apoyaba podían sustituirse por garras de león, y tanto éstas como las cantoneras y filetes, corona real de remate, escudos de armas e inscripciones –cuyo texto se remitiría oportunamente al autor–, estarían labrados en metal, bien plateado o dorado a fuego. La tapa superior podría abrirse en toda su extensión con tres llaves distintas colocadas en los tercios centrales, y en su interior quedarían depositados el acta de la ceremonia y otros documentos, en tanto que el espacio de la caja acogería los huesos de los monarcas.

El croquis o boceto que acompañaba al condicionado (Fig. 4) resultaba igualmente explícito en cuanto a la configuración de la urna, de diseño sobrio y elegante, compuesta por un cuerpo trapezoidal y tapa de moldura curva. Sus medidas rebasaban ligeramente el metro y medio de largo, el metro de alto (contando la corona que descansaba sobre ella), y los 0'90 m. de ancho. Descansaba sobre bolas –susceptibles según el condicionado de sustituirse por garras de león–, y sobre la tapa de la urna se disponía una corona real, apoyada igualmente en bolas. Sus frentes principal y laterales quedaban decorados con el escudo de armas de Navarra y unos flamares o antorchas con la llama hacia abajo, que enmarcaban en el principal las inscripciones dispuestas a ambos lados del escudo; a ellas se unía una dedicatoria en la tapa –más tarde será eliminada– que rezaba: “Navarra a sus antiguos Reyes”. El boceto aportaba también información sobre el marco previsto para la urna, alojada en un gran nicho u hornacina de medio punto, con rosca decorada con perlados y motivos vegetales, e intradós casetonado con adorno central de rosetas. En su parte inferior, un potente basamento actuaba a modo de pedestal y dejaba constancia cronológica: “Año 1865”. Coronaba el conjunto el escudo de armas de Navarra flanqueado por guirnaldas de hojas.

Como hemos significado, el frente principal de la urna incorporaba sendas inscripciones latinas en verso

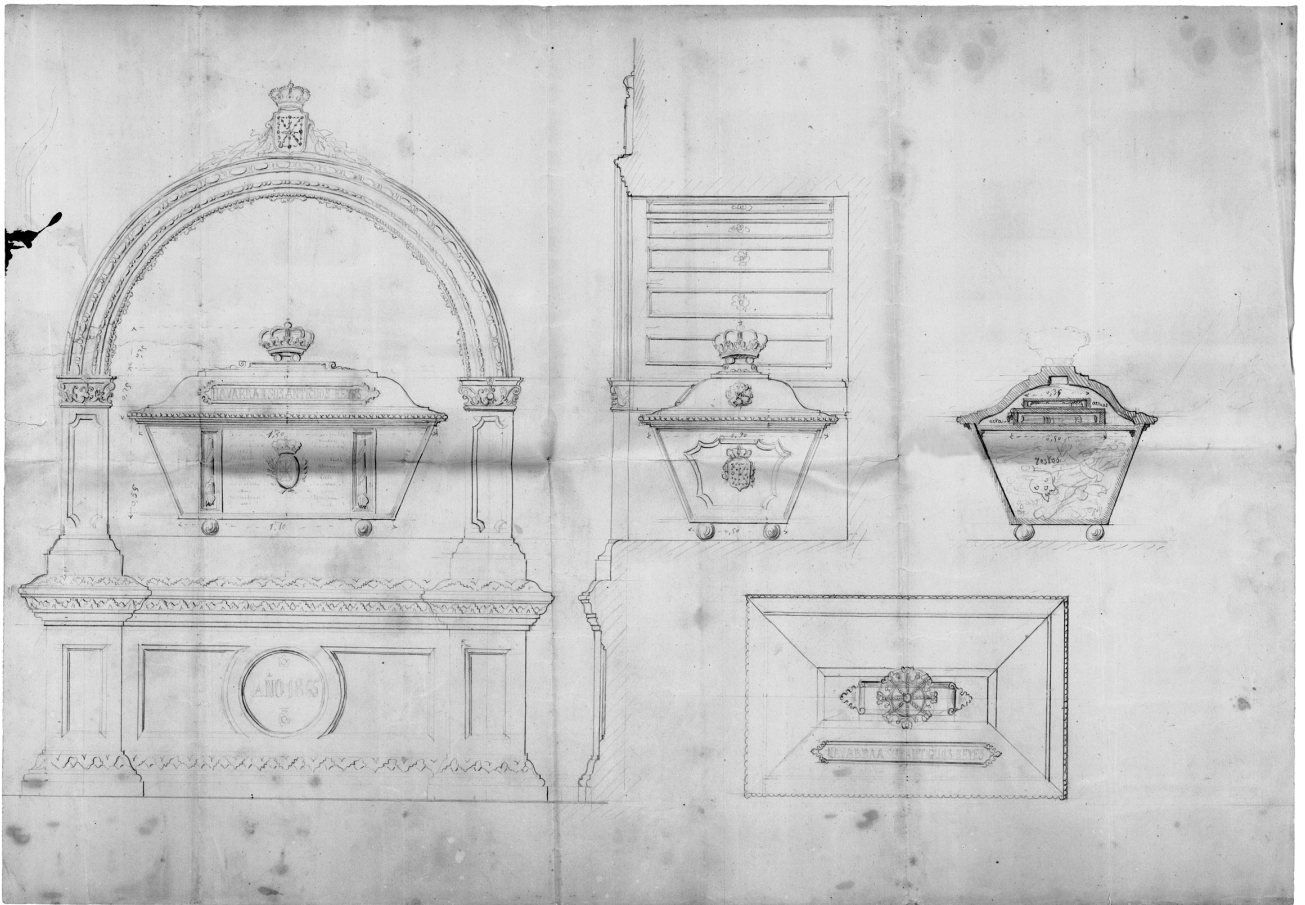


Fig. 4. Diseño de urna funeraria para la ceremonia de traslación de los reyes de Navarra. 1865. Archivo General de Navarra.

que fueron redactadas por Manuel Mercader, labor para la que contó con el asesoramiento de su amigo, el escritor, catedrático y académico catalán José Coll y Vehí³². El empeño del secretario de cámara por intervenir en todo cuanto tuviera que ver con la urna funeraria resulta palpable, pues también a él correspondió la elección del emplazamiento que habría de ocupar, un “bellísimo nicho” de arquitectura gótica, que muy probablemente debemos identificar con el arcosolio de la capilla de Santa Catalina, construido entre 1420 y 1430³³. Mas no todas sus opiniones y sugerencias fueron atendidas. Así ocurrió con su propuesta de 28 de junio de construir dos urnas en vez de una, para lo que aludía razones tanto de índole práctica –la gran cantidad de restos de los monarcas navarros reclamaba esta disposición– como estética, pues ofrecerían un bello efecto de vista asentadas simétricamente “sobre las dos paredes que respaldan en el ábside el altar o capilla mayor de la catedral” (ubicación que desestimó al quedar reducido el proyecto a una única urna). Tampoco se atendió su deseo de modificar el diseño de la urna, a la que, mostrando su desagrado, calificaba de “alfiletero de señora”, a la vez que sus líneas le

traían a la memoria la “severidad romana” del sepulcro del Conde de Gajes del escultor francés Roberto Michel, ubicado en el claustro de la catedral, aunque sin la decoración escultórica de aquél; proponía en cambio acomodarlo al lenguaje gótico que, además de ser propio de la época en que se reunieron los restos de los reyes navarros, se mostraría en total armonía con su entorno catedralicio y el nicho de elegantes tracerías caladas que le tenía asignada³⁴.

Una vez en disposición de las condiciones generales y del croquis de la urna, la Diputación Provincial, concedora de la calidad de los talleres de carpintería y ebanistería madrileños –quién sabe si alguno de sus prohombres habría leído el elogio de Ramón Mesonero Romanos en su *Manual de Madrid*³⁵–, solicitó a sus diputados en Cortes el nombre de algún artífice capaz de realizar el encargo con el mayor esplendor³⁶. Ante tal requerimiento, sugirieron el de Juan José Muñoz, maestro ebanista con taller abierto en la calle de la Greda, nº 24 que, según daban a entender, gozaba de reputación en esta clase de obras³⁷. Las referencias favorables que tenían procedían del diputado e ingeniero de caminos

Constantino Ardanaz, quien había encargado a Muñoz varias obras de las que quedó plenamente satisfecho³⁸.

Por indicación de Fortunato Fortún, en los primeros días del mes de julio de 1865 la Diputación hizo llegar a Juan José Muñoz el diseño y condicionado para la construcción de la urna funeraria. El ebanista madrileño, con fecha de 7 de julio, juzgaba oportuno hacer algunas observaciones, entre las que se encontraban la elección del palosanto macizo por ofrecer mayor seguridad y solidez que el ébano, la sustitución de las bolas en que apoyaba la urna por cuatro garras de león abrazando cada una su correspondiente esfera, y la inclusión de una almohada de madera sobre la que descansase la corona dispuesta encima de la tapa³⁹. Consignaba igualmente que el coste de la urna, una vez introducidas en ella las referidas modificaciones, ascendería a la cantidad de 18.000 reales –en el precio no se incluían las inscripciones, por no saber el número y tamaño de las letras–; y que el plazo de ejecución sería de tres meses a contar desde el día en que se determinase su construcción.

Precisamente esta última cuestión suponía un contratiempo para las autoridades navarras, ya que la urna no estaría finalizada para comienzos de septiembre, fecha en que estaba prevista la celebración de la ceremonia de traslado. En los días siguientes se suceden los correos entre Pamplona y Madrid para tratar de acortar los plazos. Fortunato Fortún consulta a Muñoz la posibilidad de tenerla concluida y enviada a la capital navarra para el día 20 de agosto; con profesionalidad, el 14 de julio el ebanista responde que “para hacer una cosa bien hecha, se necesitan los tres meses que he fijado en el presupuesto”.

La respuesta negativa de Juan José Muñoz operó un doble cambio en el planteamiento que hasta ahora habían mantenido las instituciones navarras a propósito de la urna funeraria. El primero se concretó en el abandono de la ejecución en madera, sustituida por el mármol; esta opción cobró fuerza rápidamente, de manera que si el 18 de julio Fortunato Fortún todavía barajaba la posibilidad de emplear uno u otro material –aunque matizaba que “con preferencia se quiere sea de esta sólida materia”–, dos días más tarde Manuel Mercader aseguraba “haberse abandonado el proyecto de madera para no pensar sino en el mármol”. El cambio no afectó al diseño de la urna, pero, evidentemente, obligó a la redacción de un nuevo condicionado que en líneas generales mantenía los principios básicos del anterior, con la sustitución de un material por otro. Así, todos los tableros del sarcófago serían de mármol blanco, y el almohadón sobre el que descansaba la corona, de mármol sanguíneo; los adornos de armas, flamarios, laureles, garras de sustentación, corona y letras de las inscripciones, mantendrían su labra en bronce dorado a fuego.

El segundo cambio es de naturaleza geográfica. Aunque todavía se hizo un último intento –extraño e

infructuoso– con Juan José Muñoz proponiéndole la ejecución de la urna en mármol, a partir del 20 de julio se abandona la vía madrileña, y se apuesta por la barcelonesa. Serán por tanto los agentes establecidos en la Ciudad Condal los encargados de seleccionar a los artistas y hacerles llegar la propuesta de ejecución de la urna. Los escogidos fueron, con altura de miras y conocimiento del panorama escultórico catalán, los hermanos Venanci (1828-1919) y Agapit Vallmitjana (1830-1905), renombrados escultores que ya habían conocido el éxito en su participación en las recientes exposiciones nacionales de Bellas Artes⁴⁰.

En atención a la categoría de los artistas, la Diputación estaba dispuesta a otorgarles total autonomía, tanto en materia de diseño de la urna –podrían presentar uno propio si lo consideraban más adecuado– como en la forma y plazos de pago. Conocida la proposición, los Vallmitjana demoraron su respuesta durante unos días, para acabar por rechazar el encargo el 1 de agosto. Los motivos aducidos eran, por una parte, que se consideraban “simplemente estatuarios”, y entendían que el proyecto de la urna correspondía más bien a un arquitecto, así como su ejecución a un marmolista; y por otra, sus múltiples ocupaciones, que les impedían aceptar un mayor volumen de obras. En este sentido, no podemos olvidar que el encargo de las autoridades navarras vino a coincidir con uno de los proyectos más importantes de la trayectoria artística de los Vallmitjana, como fue la decoración escultórica del vestíbulo principal de la Universidad de Barcelona, en el que se practicaron cinco hornacinas para cobijar otras tantas esculturas pétreas de bulto redondo y de un tamaño aproximado de 2,80 m. de altura, que conformaban un programa iconográfico a través del cual se pretendía simbolizar el estado del saber en distintas épocas, la visigoda, la medieval (con representantes de las tres culturas más importantes de la península durante la Reconquista), y la renacentista (Fig. 5). Para escoger a los escultores que habían de realizarlas se descartó la posibilidad del concurso y se optó por el encargo directo, que recayó en los hermanos Vallmitjana. A Venanci correspondió la ejecución de las estatuas de Ramón Llull y Averroes, y a Agapit las de san Isidoro de Sevilla, Alfonso X el Sabio y Luis Vives, de acuerdo con las condiciones redactadas el 21 de julio y que les fueron comunicadas el 2 de agosto de 1865, entre las cuales figuraba también el plazo de dos años y medio para la terminación de la obra. Los artistas aceptaron el encargo al día siguiente⁴¹.

Si reparamos en las fechas, comprobaremos que la negativa de los Vallmitjana a hacerse cargo de la urna funeraria data del 1 de agosto, mientras que un día más tarde reciben las condiciones para la ejecución de la escultura del vestíbulo universitario, que aceptarían de inmediato. Parece evidente que, en estos momentos,



©Gestió Documental i Arxiu – Arxiu Històric. Edifici històric: estatués del vestíbul. 2011.

Fig. 5. Venanci y Agapit Vallmitjana. Esculturas para el vestíbulo de la Universidad de Barcelona. 1866-1871. Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona.

Venanci y Agapit querían concentrar toda su atención en el proyecto barcelonés, sin distraerse su atención con otros encargos; y que la coincidencia jugó en contra de las autoridades navarras, que quizás en otras circunstancias habrían recibido una respuesta bien distinta, no en vano los Vallmitjana acometieron a lo largo de su trayectoria la ejecución de mausoleos y sepulcros funerarios en mármol con importante presencia escultórica⁴². Sea como fuere, la negativa de los escultores catalanes paralizó –primero temporal y luego definitivamente– el proyecto de ejecución de la urna en mármol.

Una última consideración en torno a la urna. Aunque buena parte de las apreciaciones de Manuel Mercader a propósito de la misma no fueron atendidas, sí que prosperó una de ellas. El 19 de julio, a la vez que manifestaba su escaso entusiasmo por el diseño de la urna, sometía a la consideración de Fortunato Fortún la siguiente posibilidad: “La ejecución de la urna en mármol, atendida la premura del tiempo, la considero imposible, pero es muy sensible que no se haga así. Diga V. ¿No sería mejor

encargar la obra definitivamente en mármol, y para la función salir del paso con tablas de pino, terciopelos, galones, etc?” Es decir, que la urna de mármol siguiera su curso con independencia del plazo de ejecución, y se ejecutara para la ceremonia de traslado de los reyes una urna provisional que hiciera las veces de aquella, hasta que pudiera procederse a su sustitución.

En respuesta de Fortún, la Diputación aceptaba la opción de la urna provisional de tabla y terciopelo para la celebración, de manera que formó un nuevo croquis y condicionado para la urna funeraria provisional (Fig. 6). Para su armazón se emplearía el pino coral, en tanto que los escudos y flamarios serían de cartón pintado, las perlas y el rosario o cordoncillo superior de cartón piedra, y la corona de yeso dorado a mate y abrigantado; llevaría también un forro de terciopelo negro. El croquis seguía muy de cerca el diseño de la urna definitiva; ambas mostraban las mismas medidas, y tan sólo se apreciaban pequeñas variantes: desaparecían las inscripciones, adquiriría mayor protagonismo la línea de perlas dispuesta entre

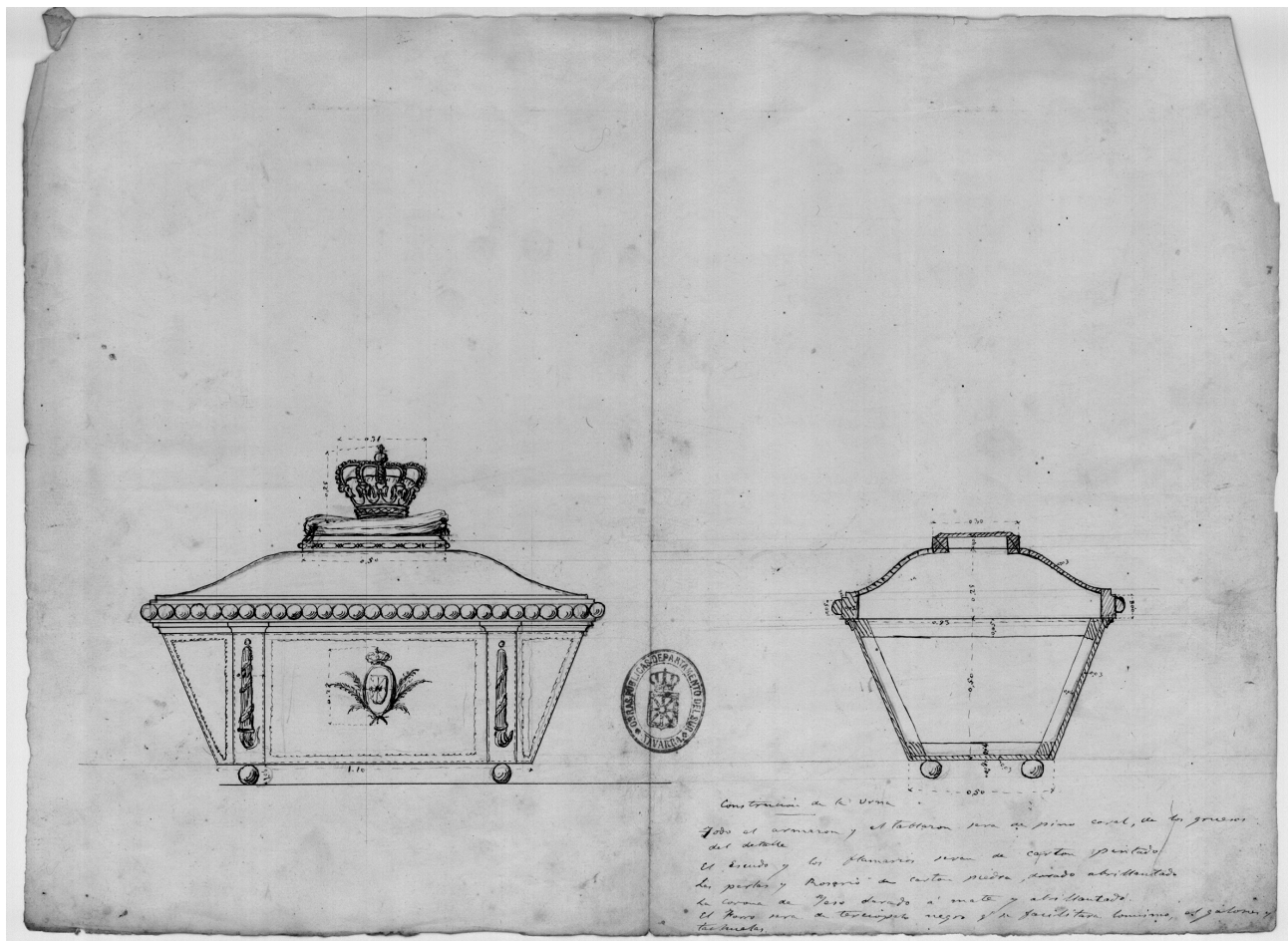


Fig. 6. Diseño de urna funeraria provisional para la ceremonia de traslación de los reyes de Navarra. 1865. Archivo General de Navarra.

caja y tapa, el perfil de esta última era mucho más sencillo, y se incluía la almohada sobre la que descansaba la corona de remate, ausente en el diseño anterior. Es muy probable que esta “urna efímera” se construyese, si no en 1865, sí al año siguiente como coronamiento del catafalco diseñado por el maestro José Aramburu.

El catafalco, centro del ceremonial religioso

El tercero de los componentes del aparato artístico destinado a la función del traslado fue el túmulo o catafalco que, erigido en el centro del crucero, estaba llamado a desempeñar un papel de primer orden. Recordemos en este sentido que, en su parte religiosa, la ceremonia participaba del mismo protocolo que el otorgado a la función de exequias reales; en ésta, el catafalco se convertía en punto de referencia, epicentro emocional y físico en torno al cual giraba el drama de la muerte, y a través del cual el rey –y con él la institución monárquica– se hacía presente a sus súbditos por medio de los símbolos que lo

representaban⁴³. El mismo valor, tanto ceremonial como simbólico, asumía el catafalco en el marco de la recepción de los restos de los reyes navarros en la catedral.

De entrada, se impone una consideración previa a propósito de la construcción del catafalco: desde el punto de vista cronológico, la información conservada es inversamente proporcional a la del resto de manifestaciones artísticas. Si en la ceremonia prevista para el año 1865 abundan las noticias sobre la decoración escenográfica y la urna funeraria, pero apenas disponemos de datos relacionados con el túmulo, al año siguiente sucede todo lo contrario; las referencias al ornato y urna son mínimas, y en todo momento quedan subordinadas al proyecto del túmulo, cuyo encargo y ejecución seguimos al mínimo detalle y que, podemos adelantarlo, llegó a construirse y perduró en el tiempo, convirtiéndose en el único de los proyectos artísticos –quizás junto con la urna provisional– llevado a la práctica.

Hecha esta apreciación, adentrémonos en los pormenores de su materialización. La primera medida adoptada en julio de 1865 por el obispo y cabildo –en quienes

recaía la función religiosa— fue consultar los antecedentes que obraban en su poder acerca del encargo, ejecución y tipología del túmulo destinado a las exequias reales, tarea encomendada a Manuel Mercader y al maestro de ceremonias Gregorio Lorea. A su vez, resultó fundamental la información que aportó el maestro de obras de la catedral José Aramburu Echaide, quien el 30 de julio elaboró un sencillo croquis del catafalco real que se había erigido en la catedral para la ceremonia de funerales reales desde mediados del siglo XVIII, y que conocía a la perfección, por cuanto había colaborado en su montaje con su padre Francisco Cruz de Aramburu en las exequias de María Josefa Amalia de Sajonia en 1829 y de Fernando VII en 1833⁴⁴.

El dibujo (Fig. 7) mostraba de forma sumamente esquemática la disposición de un catafalco turriforme, configurado por un cuerpo principal de 26 pies castellanos de lado (7,2 metros), sobre el que superponían otros cuatro cuerpos decrecientes en tamaño y altura, coronando el conjunto la tumba real con la corona sobre almohada negra como atributo del poder regio. La máquina funeraria —sin contar el cenotafio superior— alcanzaba una altura aproximada de 10 metros. En los frentes del cuerpo principal orientados hacia la capilla mayor y el coro se disponían sendas escalinatas por las que ascendía el cabildo a cantar los responsos, en tanto que en el lado de la Epístola quedaba adosado el púlpito portátil con su doble escalera de acceso, desde el que el orador sagrado —en esta ocasión el jesuita José María Mon— pronunciaría la oración fúnebre.

Hasta aquí la información generada por el túmulo en 1865, que quedó en simple proyecto; no ocurrirá lo mismo al año siguiente, cuando los organizadores de la función, conscientes quizás de las dificultades que entrañaba el encargo de tramoya y urna funeraria, centraron sus esfuerzos en la construcción del túmulo. La supervisión del proyecto recayó en esta ocasión en el ingeniero y director de obras de la Diputación Cándido Ortiz de Pinedo, conocido en Pamplona por su propuesta reformadora de las fortificaciones de la ciudad para adaptarlas al nuevo arte de la guerra del siglo XIX⁴⁵. Bajo sus órdenes trabajó José Aramburu, quien empleó veinte días en armar el catafalco; sabemos, por testimonio de Manuel Mercader, que el día 6 de septiembre el maestro de obras de la catedral tenía prácticamente terminado todo su armazón.

Levantado a base de caballetes, bastidores y tirantes de madera, mantenía la tipología turriforme del catafalco real, si bien se sucedían únicamente en él tres cuerpos en altura. El primero, de planta cuadrada, presentaba unas medidas de 29 pies castellanos de lado (8'07 metros), y ocho y cuarto de alto (2,29 metros), e incorporaba dos escaleras para la comunicación del coro a la capilla, la principal con dos jarrones tallados en sus pedestales.

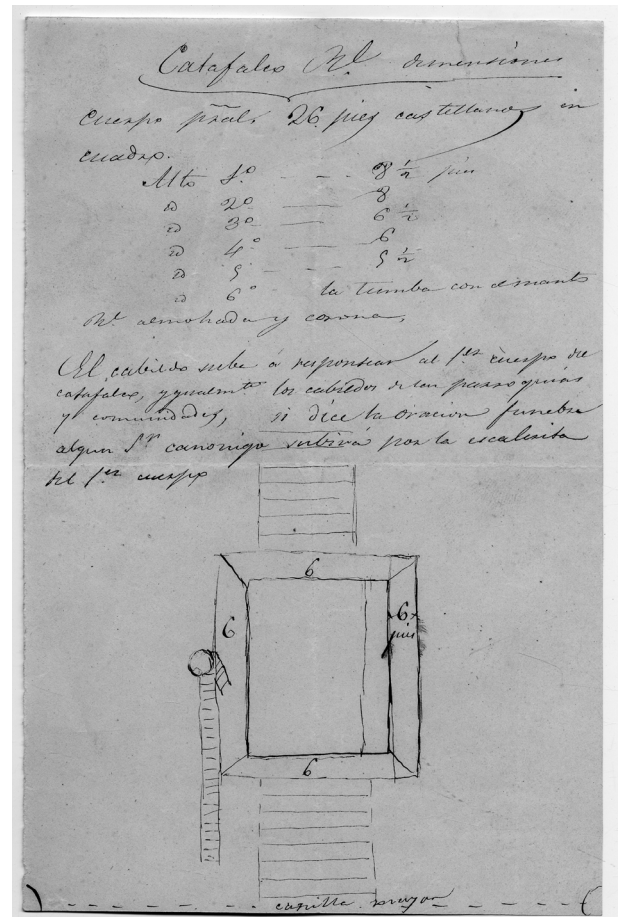


Fig. 7. José Aramburu Echaide. Esquema del catafalco erigido en las exequias reales pamplonesas. 1865. Archivo General de Navarra.

Sobre éste se elevaban los dos restantes, el segundo de 18 pies en cuadro (5,01 metros) y el tercero de seis pies (1,67 metros), si bien desconocemos en ambos casos su altura. Entre todos ellos se intercalaban zócalos que permitían la transición de uno a otro, y en sus pavimentos quedaba espacio libre para colocar los motivos que conformaban el programa iconográfico; además, en la cornisa del segundo cuerpo se habían tallado doce jarrones torneados para recibir escudos, encima de los cuales se disponían las figuras de cuatro ángeles. Coronaba el conjunto una urna funeraria, que quizás pudiera coincidir con la provisional diseñada en 1865 en madera de pino y cartón piedra; de hecho, todas las cuentas relacionadas con su preparación reciben un tratamiento diferenciado al del resto del catafalco.

Tanto el túmulo como la urna quedaron enlutados con pana negra, panilla y percalina que suministraron los comercios pamploneses de Beltrán Azparren y Bernardo Beruete. Por su parte, el encargado de policromar la armadura del catafalco fue el maestro pintor y dorador



Fig. 8. Autor desconocido. Monasterio de San Salvador de Leyre. Hacia 1920-30. Col. Roisin / Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya / © Lucien Roisin, VEGAP, Madrid, 2011.

Esteban Giménez, vecindado en la calle Mayor de Pamplona, en quien recayó igualmente la realización del programa decorativo que incorporaba la máquina funeraria. En el mismo destacaban “cuatro panoplias de armas figuradas del siglo XIII compuestas de casco, coraza, escudo, dos banderas, dos lanzas, manopla, espada, maza y hachas de armas”, según descripción del pintor, que quedaron colocadas en los ángulos del primer cuerpo del túmulo, descansando sobre mesillas. A los anteriores trofeos se unían doce escudos realizados sobre cartón con una representación pseudohistórica de las armas de los monarcas depositados en el arca funeraria, destinados a los doce jarrones de la cornisa del segundo cuerpo; se acompañaban de una inscripción con sus nombres –los doce identificados más las siete reinas–, cuyas letras de cartulina forrada de papel dorado rememoraban la inscripción también en letras doradas que identificaba a los monarcas en el monasterio de Leyre.

Además de la construcción del catafalco, se preparó una decoración destinada a las paredes de la nave central de la catedral, cometido que recayó en Ricardo Lipúzcoa, con taller y gran almacén de papel pintado abierto en el nº 11 de la pamplonesa calle Pozoblanco.

Consistía en pintar sobre catorce escudos de cartón las armas de otros tantos valles y pueblos de la provincia; los escudos quedaron colocados en bastidores octogonales de madera de pino de 2,5 metros de alto por 1,3 de ancho, ejecutados por el carpintero Cenoz Arteche. Sumadas todas las partidas, el importe total de los gastos que ocasionó la construcción del catafalco y ornato de la catedral ascendió a la cantidad de 16.369 reales, según cuenta presentada por Cándido Ortiz de Pinedo a la Diputación el 30 de diciembre de 1866⁴⁶.

A mediados de septiembre de 1866, el escenario catedralicio se encontraba preparado para acoger la ceremonia de traslación, con el catafalco erigido en mitad del crucero; pero, al conocerse la noticia de la suspensión de la visita real y, con ella, la de la función cívico-religiosa, la máquina funeraria fue desarmada y trasladada, junto con el resto de materiales, a los almacenes de la catedral, labor que corrió a cargo del propio José Aramburu. Y aunque nunca sirvió al propósito para el que había sido creado, afortunadamente su ejecución no resultó en vano, por cuanto será el catafalco empleado en las exequias reales celebradas en la catedral de Pamplona en el último cuarto del siglo XIX y primer tercio del XX⁴⁷.

La restauración del monasterio: los reyes descansan en Leyre

“Quedó en proyecto la función de la traslación de los restos de los antiguos reyes navarros a la Santa Iglesia Catedral”, reconocía el 9 de enero de 1869 Cándido Ortiz de Pinedo. En efecto, pese a todo el esfuerzo organizativo desplegado por las instituciones navarras, nunca llegó a celebrarse la ceremonia de traslado a la catedral de Pamplona.

Todavía en 1867 la Diputación Provincial albergaba esperanzas de ver cumplido su deseo, de manera que entre los meses de mayo y julio se sucedieron las reuniones y comunicados con la Dirección General de Instrucción Pública, el Gobierno Civil y la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, para tratar de avanzar en el estado en que se encontraba el proyecto. Una comunicación de la Real Academia de la Historia, que fue leída en la sesión de la Comisión de Monumentos celebrada el 8 de agosto, concluía con el deseo de que “se lleve a cabo cuanto antes la traslación de los cuerpos reales depositados hoy en Yesa, a la Catedral de Pamplona, ya que el mal estado de la iglesia de Leyre no permite que continúen allí de un modo decoroso”⁴⁸. Sin embargo, apenas tres meses más tarde, el 27 de noviembre, la Comisión de Monumentos acordaba dirigir un escrito a la Diputación “indicando la conveniencia de que los restos de los reyes navarros, que hoy se hallan en Yesa, vuelvan a su antiguo Panteón en el magnífico y antiquísimo Monasterio de Leyre que tan importante lugar ocupa en la historia de nuestro país, en lugar de ser trasladados a la Catedral de Pamplona”⁴⁹.

¿Qué había ocurrido para que en tan breve lapso de tiempo la situación cambiara radicalmente? Para ponernos en situación, debemos tener en cuenta que a finales de 1865 la primera Comisión Provincial de Monumentos de Navarra fue disuelta y se constituyó otra con nuevas personas e ilusiones renovadas, entre cuyas tareas iniciales estuvo la actuación en Leyre, muy necesaria en esa época al proyectarse la subasta del monasterio. El asunto de la restauración de Leyre está presente de forma constante en las sesiones de la Comisión desde octubre de 1866, y contó con el apoyo de las instituciones provinciales, entre las que se distinguió el gobernador civil de Navarra, Juan Pedro de Abarrátegui, conmocionado por ver “el que fue Regio Alcázar, Palacio Episcopal, y Monasterio, respetado por los siglos y los enemigos de trono y religión, convertido en un montón de ruinas, donde habitan reptiles inmundos y amenazan sus suntuosas bóvedas de piedra desplomarse”⁵⁰.

Ante el peligro real de venta y ruina del monasterio, la Comisión de Monumentos solicitó la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que empleó todos los medios a su alcance –decisivas resulta-

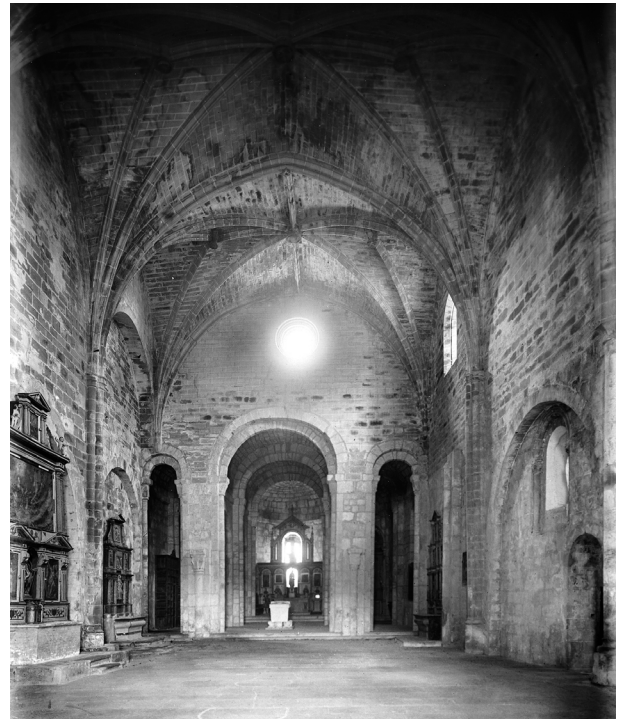


Fig. 9. Autor desconocido. Interior del monasterio de San Salvador de Leyre. Hacia 1920-30. Col. Roisin / Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya / © Lucien Roisin, VEGAP, Madrid, 2011.

ron las actuaciones de Valentín Carderera y Pedro de Madrazo— para anular la venta y lograr la declaración de Leyre como Monumento Nacional por Real Orden de 16 de octubre de 1867, primero en Navarra en alcanzar dicha categoría. Esta circunstancia resulta clave en el devenir de los acontecimientos, pues a partir de entonces se abandona definitivamente el proyecto de traslado de los antiguos reyes navarros a la catedral, para pensar únicamente en su retorno al monasterio legerense.

Por encargo de la Academia de San Fernando, los vocales de la Comisión Maximiano Hijón y Juan Iturralde y Suit elaboraron un proyecto y presupuesto de restauración del monasterio. El 22 de julio de 1868, la Sección de Fomento de la Dirección General de Instrucción Pública aprobaba un presupuesto de 2.989 escudos para las obras de restauración de Leyre. Se suceden a partir de estos instantes los trabajos de recuperación del edificio, en un proceso largo y tortuoso que conoce interrupciones y atraviesa por diferentes fases hasta su culminación en 1915, debido a los vaivenes políticos y económicos que sacuden al país durante todo este período⁵¹ (Fig. 8). Aparecen vinculados al mismo arquitectos como Maximiano Hijón, Florencio Ansoleaga, Ángel Goicoechea, Máximo Goizueta, Joaquín Roncal o el profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Ramiro Amador de los Ríos y



Fig. 10. Autor desconocido. Mausoleo de los reyes navarros en el interior de la iglesia de Santa María de Leyre. Hacia 1920-30. Col. Roisin / Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya / © Lucien Roisin, VEGAP, Madrid, 2011.

Villalta, autor del proyecto de restauración firmado el 13 de abril de 1888.

El anterior proceso restaurador condicionó el traslado de la arqueta con los restos de los reyes navarros, que se convirtieron durante este período en “reyes viajeros”. El 29 de abril de 1875 abandonaron Yesa para regresar a Leyre, coincidiendo con la solemne inauguración una vez finalizada la restauración que había centrado sus esfuerzos en la cripta e iglesia alta; no faltó en la ceremonia un sencillo catafalco en forma de capilla y altar, cubierto con ricos damascos⁵². En aquel momento, la Comisión de Monumentos anunció su propósito de erigir, cuando las circunstancias económicas lo permitiesen, un monumento funerario que guardase con decoro las cenizas de los reyes, “armonizándolo con el rudo y sobrio estilo arquitectónico del templo”⁵³. No llegó entonces la oportunidad, ni tampoco diez años después, cuando por encargo de la Comisión el arquitecto provincial Florencio Ansoleaga diseñó un mausoleo al que trasladar el arca, para cuya ejecución se previnieron materiales procedentes de Iranzu y Sangüesa⁵⁴. Al contrario, el 4 de diciembre de 1891 se vieron obligados a exiliarse de nuevo en Yesa, al iniciarse la definitiva restauración del monasterio.

Durante su segundo destierro en Yesa, a punto estuvo de repetirse la historia. En 1902, la Comisión de Monumentos concibió el plan de construir en la catedral de Pamplona un mausoleo que acogiese los cuerpos de los reyes dispersos en varios lugares; la propuesta de panteón colectivo, de difícil ejecución, quedó en estudio y acabó siendo archivada⁵⁵. También en 1910, cuando se estudiaba el programa oficial de actos con que solemnizar el VII Centenario de la batalla de las Navas de Tolosa, volvió a plantearse el proyecto, pero no se pasó de su discusión⁵⁶.

El definitivo retorno a Leyre tendrá lugar el 8 de julio de 1915. Medio siglo después de que las instituciones navarras programasen con esmero la gran función cívico-religiosa que habría de suponer el traslado de los antiguos monarcas de Navarra a la catedral de Pamplona, tendrá lugar otra de análogas características, mas sin la presencia real y con un escenario diferente. Autoridades religiosas, civiles y militares se dieron cita en una ceremonia que ofició el obispo fray José López Mendoza, en la que la Capilla de Música de la catedral de Pamplona interpretó la Misa de Réquiem de Eslava, la *Sequentia* de Perosi, y el Responso de Ferrer⁵⁷. A su conclusión, y tras los discursos de rigor, el arca neogótica de roble guarnecida de herrajes de tradición visigoda diseñada por el

pintor pamplonés Javier Ciga Echandi⁵⁸, quedó depositada en un sarcófago de mármol de Carrara, cuyo proyecto y dirección correspondieron al arquitecto provincial Manuel Ruiz de la Torre (Figs. 9 y 10). Emplazado en el centro de la cabecera románica, el mausoleo marmóreo estaba sostenido por cuatro leones recostados de fauces abiertas y otras tantas bichas de factura arcaica, y quedaba cubierto por una gran losa sepulcral decorada al gusto bizantino; formaban parte del ornato un Crismón central sobre cruz griega rodeado por una inscripción latina alusiva al acontecimiento⁵⁹, seis medallones en las vertientes en los que quedaron tallados los símbolos de los Evangelistas, el rostro de Cristo y el escudo de Navarra, y una cenefa en bajorrelieve con profusión de diademas, cetros, animales fantásticos y otros motivos que rodeaba la tapa.

Conclusión

Se cierra así el periplo viajero de los monarcas navarros; o casi, porque todavía conocerán nuevos cambios de ubicación dentro del templo legerense antes de que en 1982 el arca de madera –despojada de su mausoleo de mármol– ocupe su emplazamiento actual, en un nicho practicado en el lienzo norte protegido por una reja de hierro forjado del siglo XIV, acompañada de una placa de bronce que recuerda su historia y contenido⁶⁰. Atrás quedaron los intentos decimonónicos de trasladar a la catedral pamplonesa los restos de los reyes de la antigua dinastía navarra. Confiamos en que los reales despojos, tan traídos y llevados a lo largo de los siglos, encuentren en este lugar, a escasos metros de donde fueron descubiertos a comienzos del siglo XVII, su reposo definitivo.

NOTAS

¹ Archivo de la Institución Príncipe de Viana (AIPV). Leg. 1/19. Año 1844. Un completo panorama de la actuación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra en el monasterio de San Salvador Leyre, es trazado por Emilio QUINTANILLA MARTÍNEZ, *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, Pamplona, 1995, p. 72-89. Véase también María Puy HUICI GOÑI, “Las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos con especial referencia a la Comisión de Navarra”, *Revista Príncipe de Viana*, T. LI, nº 189, 1990, p. 119-209.

² Según relata el P. Moret, el hallazgo de los restos de los reyes antiguos de Navarra en Leyre se había producido el 13 de agosto de 1613, en el transcurso de unas obras que obligaron a romper dos grandes arcos de piedra situados en la proximidad del altar mayor; no existía inscripción alguna que los identificase. A raíz del descubrimiento y apertura de tumbas, los restos fueron depositados en las urnas de madera a las que alude en su informe la Comisión Provincial, acompañados de una relación de los monarcas que se suponían allí enterrados. José MORET, *Anales del Reino de Navarra*, T. II, Pamplona, 1988, p. 114.

³ AIPV. Leg. 1/31. Año 1845.

⁴ Numerosos son los autores que han abordado la función del monasterio de Leyre como panteón real de la primera dinastía navarra. Por no resultar exhaustivos, citemos los de Luis Javier FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, *Leire, un señorío monástico en Navarra (siglos IX-XIX)*, Pamplona, 1993; Tomás Moral, *Leyre, panteón real*, Yesa, 1997; y las diferentes contribuciones recogidas en *Leyre, Cuna y Corazón del Reino*, Yesa, 2005.

⁵ Archivo de la Real Academia de San Fernando (ARASF). Comisiones provinciales y Comisión central de Monumentos histórico-artísticos. Registros. 2-50-4.

⁶ La nómina de reyes que figuraba en la inscripción era la siguiente: Sancho Garcés; Gimeno Iñiguez; Iñigo Arista; García Iñiguez; Fortún VIII; Sancho Abarca; García Sánchez; Sancho García; García Sánchez; Ramiro XIII; Andrés Príncipe; Martín Phebo P(ríncipe); Siete Reynas.

⁷ AIPV. Leg. 1/64. Año 1845.

⁸ Dentro de este “Leyre disperso”, especial mención merecen las parroquias de Liédena, Burgui y Bigüézal, a las que fue a parar buena parte del ajuar legerense. José GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona*, T. IX. Siglo XIX, Pamplona, 1991, p. 527-531.

⁹ Tomás MORAL, “El Monasterio de Leyre en el último período de vida cisterciense (1800-1836)”, *Revista Príncipe de Viana*, T.

XXXI, nº 118-119, 1970, p. 99. José GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona*, T. X. Siglo XIX, Pamplona, 1991, p. 244.

¹⁰ Nacido en Barcelona en 1823, Manuel Mercader y Arroyo se ordenó sacerdote en 1847, doctorándose en Teología por el Seminario Central de Valencia en 1854. Tras desempeñar el cargo de beneficiado de la catedral de Lérida, desde 1862 figura como canónigo y secretario de cámara del obispo de Pamplona, Úriz y Labayru. El 17 de septiembre de 1875 fue preconizado a la diócesis de Menorca por el papa Pío IX, al ser destinado a la sede de Mallorca el anterior prelado, Mateo Jaume Garau. Su mandato se caracterizó por combatir la propaganda heterodoxa y frenar la extensión del protestantismo en la isla, fundando escuelas católicas e incrementando el trabajo asistencial de la Iglesia. Gobernó la diócesis hasta su muerte el 21 de febrero de 1890. María Fernanda NÚÑEZ MUÑOZ, *La Iglesia y la Restauración (1875-1881)*, Santa Cruz de Tenerife, 1976, p. 251-254. GOÑI GAZTAMBIDE, T. X. Siglo XIX, 1991, p. 33-34.

¹¹ “Creemos recordar el pequeño claustro románico, ya desmantelado cuando hace 21 años nos dispensaba la honra de ser nuestro guía, en las primeras visitas a la catedral pamplonesa, el Sr. Mercader, actual obispo de Menorca”. Pedro de MADRAZO, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, Tomo II, Barcelona, 1886, p. 215.

¹² Fortunato Fortún había sido nombrado diputado provincial en enero de 1864, y será reelegido en su cargo en 1866. De ideología moderada y afinidad neocatólica, formaba parte de la Junta de Instrucción Pública de Navarra, y en junio de 1866 fue uno de los diputados firmantes del proyecto para constituir una Universidad Vasco-Navarra que propuso Navarra a las diputaciones vascas. Su palacio aparece citado –junto con el de la Diputación y los de los condes de Ezpeleta y de Guendulain– entre los más notables de Pamplona en la descripción que hace Julio Nombela de la ciudad. Julio NOMBELA, *Crónica General de España. Historia descriptiva de sus provincias, poblaciones más importantes y posesiones de ultramar. Navarra*, Madrid, 1868, p. 78 y 89. Ramón LAPESKERA, *De aquellos barros... Prensa navarra y nacionalidad vasca*, Tafalla, 1996, p. 14-15. María Sagrario MARTÍNEZ BELOQUI, *Navarra, el Estado y la ley de modificación de Fueros de 1841*, Pamplona, 1999, p. 52.

¹³ Tanto la correspondencia entre Manuel Mercader y Fortunato Fortún, como la mayor parte de la documentación oficial generada por el intento de traslado de los restos de los reyes navarros a la cate-

- dral de Pamplona en 1865 y 1866, se encuentra en el Archivo General de Navarra (AGN). Caja 25.797. N° 2.409/9. Enterramientos reales: traslado de los restos de los reyes de Leire a la catedral de Pamplona, 1865-1866. Mientras no se indique lo contrario, la información procede de este fondo.
- ¹⁴ Así decía la carta de Mercader a Fortún: “Salvo su mejor parecer, creo está muy interesada la Excmá. Diputación de Navarra en impedir de Su Majestad la concesión de que vengan al panteón real que ocupa el centro del coro de esta santa Iglesia los preciosos restos de los antiguos reyes de Navarra, quedando por mi parte en recordar al cabildo represente también y trabajemos todos por un acto que interesa a la Religión y a las glorias de este nobilísimo país”.
- ¹⁵ Tenemos noticia de que a las tres de la tarde del día 13 de junio se profundizó hasta 2,60 metros bajo el suelo del altar mayor, sin resultados positivos; de hecho, la búsqueda arqueológica emprendida por Manuel Mercader resultó infructuosa, dado que las excavaciones no lograron localizar el panteón real o bóveda de las personas reales enterradas en la catedral. Tampoco lo haría la campaña arqueológica promovida tres décadas más tarde por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra. Sobre este tema pueden consultarse los cuatro artículos que, con el título “Enterramientos reales en la Catedral de Pamplona”, publicó Juan Iturrede y Suit a lo largo del año 1915 en el *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*.
- ¹⁶ “Restos de los antiguos Reyes de Navarra”, *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Pamplona*, Año 4º, n° 57, 26 de junio de 1865, p. 180-181. Concluye la noticia afirmando que “la solemnidad de la traslación será a no dudarlo un acto honrosísimo para el religioso y monárquico pueblo de Navarra, que al tributar este recuerdo de obsequio a los antiguos caudillos de su libertad e independencia procurando a sus cenizas un lugar de reposo apropiado a su dignidad, se gozará en el siempre vivo entusiasmo por sus pasadas glorias”.
- ¹⁷ De la ceremonia de traslado prevista en ambos casos dan cuenta –aunque con reiteración de contenidos y sin llegar a profundizar en la cuestión artística– GOÑI GAZTAMBIDE, *T. X. Siglo XIX*, p. 244-255; QUINTANILLA MARTÍNEZ, 1995, p. 325-328; y Mariano LAGUARDIA, “El exilio de los restos de los reyes de Navarra y los intentos de traslado a la Catedral de Pamplona”, *Leyre, Cuna y Corazón del Reino*, p. 477-496.
- ¹⁸ Para todo lo que tiene que ver con el protocolo y ceremonial de exequias reales en Pamplona en la Edad Moderna, véase José Javier AZANZA LÓPEZ; José Luis MOLINS MUGUETA, *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna. Ceremonial funerario, arte efímero y emblemática*, Pamplona, 2005.
- ¹⁹ GOÑI GAZTAMBIDE, *T. X. Siglo XIX*, 1991, p. 163-165 y 169.
- ²⁰ El jesuita José María Mon y Velasco nació en Madrid en 1829. Fue profesor de retórica, y desarrolló una brillante carrera como predicador y conferenciante, de manera que los testimonios de la época se refieren a él como insigne y elocuente orador sagrado. Falleció en 1896, a los 67 años de edad. Varios detalles biográficos ilustrativos del carácter singular de su personalidad son recogidos en Manuel REVUELTA GONZÁLEZ, *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*, T. I., Madrid, 1984.
- ²¹ El mejor ejemplo lo tenemos en el reinado de Alfonso XIII, donde varias visitas reales van unidas a grandes acontecimientos conmemorativos. Es el caso de la visita de 1912, en la que presidió los actos del VII Centenario de la Batalla de las Navas de Tolosa; y de la de 1922, coincidiendo con la solemne conmemoración del III Centenario de la Canonización de San Francisco Javier.
- ²² El extenso oficio que, por encargo de la reina, había remitido el Mayordomo del Palacio Real a la Diputación el 18 de septiembre de 1866, concluía así: “Aguardadme al año que viene, que en mi combinación entrará como punto principal y objetivo el que me conozcáis y mezclemos nuestras cariñosas miradas y sentimientos; que no cedan los vuestros de adhesión a los míos de paternal cariño y solicitud”.
- ²³ De envelar: velar o cubrir con velo una cosa.
- ²⁴ Así lo constata también Joaquín Ciervo en 1957, al cumplirse medio siglo de la muerte de Antoni Caba: “El progenitor de Caba, notable adornista, distinguióse en la construcción de unos salones cuyo montaje, semejante al de los circos, era solicitado por todo Cataluña y conocido por *embelats* en épocas de las Fiestas mayores”. Joaquín CIERVO, “Un aniversario. Antonio Caba en el recuerdo”, *La Vanguardia Española*, 14 de diciembre de 1957, p. 29.
- ²⁵ Para todo lo relacionado con la figura de Antoni Caba, nos hemos servido principalmente de los sucesivos artículos que con el título “El pintor Antonio Caba” fueron publicados por el artista Manuel Rodríguez Codolá a la muerte del pintor en *La Vanguardia* los días 17 y 27 de febrero, y 5 y 19 de marzo de 1907. Hemos consultado también, entre otras, las obras de Manuel OSSORIO y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975, p. 111-112; y de José María GARRUT, *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*, Madrid, 1974; así como el catálogo de la exposición *Antonio Caba (1838-1907)*, Francisco Miralles (1848-1901), Barcelona, 1947.
- ²⁶ En una nota necrológica con motivo de su muerte el 24 de enero de 1907, podemos leer: “Si Madrid tuvo su Madrazo, París su Bonnat y Munich su Lenbach, Barcelona tenía a Caba, cuyo solo nombre ya era suficiente para evocar una composición cuidada, un dibujo firme, un colorido sólido y lleno de vida”. B. B., “N’ Antoni Caba y Casamitjana”, *Il·lustració Catalana. Revista Setmanal Il·lustrada*, n° 193, Barcelona, 10 de febrero de 1907, p. 86.
- ²⁷ GARRUT, 1974, p. 78.
- ²⁸ La Heroína de Peralada es uno de tantos cuadros que forma parte del Prado disperso. Merced al interés y gestiones de Buenaventura Muñoz, presidente de la Audiencia Territorial de Barcelona, el Ministerio de Instrucción Pública lo cedió en 1907 al nuevo Palacio de Justicia de la Ciudad Condal. Y en noviembre de 1988 tuvo lugar su cesión al Ayuntamiento de Peralada, donde puede contemplarse en la actualidad en una de las salas del Centro de Turismo Cultural de Sant Domènec. *La Vanguardia*, 6 de mayo de 1907, p. 2. “Plan especial para proteger el centro histórico de Peralada”, *La Vanguardia*, 14 de noviembre de 1988, p. 14.
- ²⁹ Del carácter inconcluso del lienzo se hacen eco algunas publicaciones de la época. Así, en su crónica de la Exposición de Bellas Artes, el *Boletín de Loterías y de Toros*, n° 724, Madrid, 10 de enero de 1865, p. 17, aludía al “cuadro sin concluir del Sr. Caba, núm. 55, que representa la heroína de Peralada”. Por su parte, el *Catálogo del Museo Nacional de Pinturas* decía que se encontraba “sin concluir por enfermedad del autor”. *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas. Por D. Gregorio Cruzada Villamil*, Madrid, 1865, p. 10.
- ³⁰ Como significa a este respecto Rodríguez Codolá, “el artista premiado, el opositor a cátedras, descendió a la prosa de la vida... y tan por entero se entregó a hacer prosperar la casa, que mientras se cuidó de ella, toda su relación con el arte se redujo a pintar fondos con perspectivas para los entoldados”. Manuel RODRÍGUEZ CODOLÁ, “Antonio Caba (III)”, *La Vanguardia*, 5 de marzo de 1907, p. 6.
- ³¹ Juan José MARTINENA RUIZ, *El Palacio de Navarra*, Pamplona, 1985.
- ³² En su traducción castellana, las inscripciones latinas decían: “Navarra en memoria de las glorias de sus Reyes, sepultados en el insigne Monasterio de San Salvador de Leire”; “Navarra afanosa recoge y guarda las cenizas veneradas de sus Reyes, depositadas en San Salvador de Leire”.
- ³³ Aunque la documentación no llega a precisar la ubicación exacta que ocuparía la urna, creemos poder deducirla enlazando varios testimonios. El primero, del propio Mercader, quien el 22 de julio de 1865 informaba a Fortunato Fortún de que “por toda la entrante semana me parece habré logrado despejar el bello nicho que ha de recibir el sarcófago Real, y colocado en otra parte aquel pequeño museo de Arquitectura bizantina”. El segundo, de Pedro de Madrazo, al significar que Manuel Mercader había ubicado “para estudio de los amantes del arte” los ocho capiteles dobles procedentes del antiguo claustro románico de la catedral, en la hornacina de un antiguo sepulcro abierto en el muro sur de la capilla de Santa Catalina. MADRAZO, 1886, p. 214-215. El canónigo no hizo sino cumplir el deseo que ya manifestara en 1844 la Comisión Central de Monumentos, al significar que “en la catedral se conservan 16 capi-

teles con sus impostas de arquitectura bizantina –obsérvese la exactitud terminológica- que pertenecieron al antiguo templo; convendría invitar al cabildo a fin de que colocando en algún lugar decente y oportuno aquellos preciosos restos puedan custodiarse debidamente”. Mercader había colocado dichos capiteles en el arcosolio de la capilla de Santa Catalina, y procedió a retirarlos de él para que acogiera la urna funeraria con los restos de los monarcas navarros; mas al frustrarse el traslado, los habría devuelto al mismo lugar. Adquieren así sentido sus manifestaciones a propósito del diseño de la urna funeraria, para el que se decantaba por el lenguaje gótico en armonía con el emplazamiento que le había asignado. No obstante, no descartamos su emplazamiento en uno de los nichos del claustro catedralicio, posibilidad a la que aludía un informe elaborado en julio de 1867 por la Comisión de Monumentos de Navarra, al significar que “se trazarán los planos del sepulcro que ha de guardar los restos, ya en el interior de la iglesia, ya en el claustro”. Nuestro agradecimiento a la profesora Clara Fernández-Ladreda Aguadé por sus consejos y orientaciones sobre el tema.

³⁴ Las reflexiones de Manuel Mercader a propósito del diseño de la urna, que remitió a Fortunato Fortún los días 19 y 20 de julio de 1865, no tienen desperdicio. Dice así el canónigo y secretario de Cámara: “Permítame una pequeña observación sobre los dibujos de la urna. *Inter nos* y sin que se piense en ofender a nadie: no me agrada el diseño. Parece un alfilerero de señora. Vamos a ver: ¿No sería mejor dar al sarcófago el carácter de la arquitectura cristiana, o sea, el gótico más depurado del siglo XV, que sobre ser propio de la época en que debieron reunirse los restos, se aviene mejor con el carácter de la catedral, y más aún con el del bellissimo nicho que les he señalado? ¿No nos darían allí mejor resultado las aristas verticales góticas, que no las oblicuas o inclinadas romanas que nos reflejan al sepulcro de Gajes, sin el lleno de su ornamentación? Ésta es otra expresión mía que someto al criterio de V. y del artista que pueda desempeñar el trazado”.

³⁵ “En el ramo de ebanistería es tal la perfección, seguridad y buen ensamblaje de las piezas, tal el gusto y la variedad en las formas que ofrecen toda clase de muebles, tal en fin la delicada conclusión del trabajo y la comodidad del precio, que nada dejan de desear al más exigente”. *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa... por D. Ramón de Mesonero Romanos*. Segunda ed. corregida y aumentada. Madrid, 1833, p. 257.

³⁶ Sobre la evolución histórica y situación en el siglo XVIII y primer tercio del XIX en Madrid de los gremios de la madera, y en concreto del gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal, véase Ángel LÓPEZ CASTÁN, *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX: oficios de la madera, textil y piel*, Madrid, 1991, p. 249-399 (ed. en microfichas). Resultan igualmente de interés las aportaciones de este mismo autor en “La ebanistería madrileña y el mueble artesano del siglo XVIII. I”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI, 2004, p. 129-150; y “La ebanistería madrileña y el mueble artesano del siglo XVIII. II”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVII, 2005, p. 93-114. Aunque en un marco geográfico más amplio y cronológico más alejado, de obligada mención es la obra de María Paz AGUILÓ ALONSO, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, Madrid, 1993.

³⁷ Carecemos de otras referencias acerca de Juan José Muñoz que no sean las de los anuarios y guías madrileñas de la época, en los que aparece mencionado en los oficios de carpintería y ebanistería, con taller en la calle Greda, 24, coincidiendo por tanto con la documentación que hemos manejado. Así puede comprobarse en el *Repertorio General o Índice Alfabético de los principales habitantes de Madrid... con sus domicilios*, Madrid, 1851, p. 39; y en el *Anuario General del Comercio, de la Industria y de las profesiones... Ordenado por D. Luis Marty Caballero*, Madrid, 1863, p. 216 y 400. Tenemos noticia del Proyecto de Investigación *60 años de ebanistería madrileña (1868-1936)*, cuya finalidad es la de intentar documentar la labor de ebanistería en el Madrid del cambio de siglo y buscar la actividad desarrollada por los ebanistas cuyos nombres aparecían en las listas y anuarios de los industriales de entonces. Es

muy probable que en dicho estudio quede perfilada con mayor nitidez la figura de Muñoz. Queremos manifestar nuestro agradecimiento al profesor Ángel López Castán por la amabilidad con que atendió nuestra consulta.

³⁸ Sobre la polifacética figura de Constantino Ardanaz y Undabarrena (Bilbao, 1820-Santander, 1873), que como ingeniero acometió proyectos de gran envergadura durante el reinado de Isabel II –relacionados principalmente con la expansión de la red de ferrocarril y las obras del Canal de Isabel II-, y en el ámbito político desarrolló una brillante carrera, véase *Los Diputados pintados por sus hechos: Colección de estudios biográficos sobre los elegidos por el sufragio universal en las Constituyentes de 1869. Recopilados por distinguidos literatos...*, Tomo Segundo, Madrid, 1869, p. 201-205; y Antonio BALBÍN DE UNQUERA, “Don Constantino de Ardanaz. Diputado por Mondoñedo”, *Biografías de los diputados a Cortes de la Asamblea Constituyente de 1869, con los retratos de los mismos*, Tomo I, Madrid, 1869, p. 617-630.

³⁹ A propósito de los materiales, se conserva un tercer condicionado sin fecha aunque probablemente posterior al de Juan José Muñoz, que proponía la madera de palisandro para la caja y tapa de la urna, y la madera de sándalo para el almohadón sobre el que descansaba la corona.

⁴⁰ Para el conocimiento de ambos escultores, véase OSSORIO Y BERNARD, 1975, p. 684-685; Francesc FONTBONA, *Història de l'Art Català, vol. VI. Del Neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888*, Barcelona, 1988; y Judit SUBIRACHS I BURGAYA, *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, 1994.

⁴¹ La ejecución de las cinco esculturas se realizó con regularidad, si bien en un plazo de tiempo mayor al previsto. La Academia de Bellas Artes de Barcelona aprobó los modelos de yeso el 6 de diciembre de 1866, certificó que las esculturas estaban sacadas de puntos el 1 de marzo de 1869, y su completa finalización el 31 de julio de 1871, aunque no fueron colocadas en su emplazamiento definitivo hasta 1876. Alexandre CIRICI, “El edificio de la Universidad de Barcelona”, *La Universidad de Barcelona. Estudio histórico-artístico*, Barcelona, 1971, p. 115-118. VV.AA., *Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo*, Barcelona, 1980, p. 12-14; SUBIRACHS I BURGAYA, 1994, p. 210-212.

⁴² Recordemos los sepulcros de los obispos Francisco Fleix y José Urquinaona en Tarragona y Barcelona respectivamente, el del cardenal Joaquín Lluich en la catedral de Sevilla, y el de Micaela Desmaisières, vizcondesa de Jorbalán y fundadora de las Adoratrices, en su iglesia de Valencia, además de otros mausoleos familiares para los cementerios barceloneses.

⁴³ AZANZA LÓPEZ; MOLINS MUGUETA, 2005, p. 81.

⁴⁴ José Javier AZANZA LÓPEZ, “Emblemática y arte efímero en el primer tercio del siglo XIX en Navarra: entre la pervivencia, la renovación y la decadencia”, *Revista Príncipe de Viana*, T. LXII, nº 224, 2001, p. 597-617.

⁴⁵ Su propuesta, que planteaba una doble alternativa, estaba fechada en 1858. José María ORDEIG CORSINI, *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*, Pamplona, 1992, p. 65. Víctor ECHARRI IRIBARREN, “Génesis y evolución del recinto amurallado de Pamplona a partir del siglo XVI”, *Congreso Internacional Ciudades amuralladas*, Pamplona, 2007, p. 86-87.

⁴⁶ No quedaron incluidos en la misma los 652 reales que debían abonarse al pintor Esteban Giménez por las cuatro panoplias con armaduras antiguas, los cuales le fueron satisfechos años más tarde, en enero de 1869.

⁴⁷ Así queda de manifiesto en la crónica del periódico *Lau-buru* sobre los funerales de Alfonso XII oficiados en diciembre de 1885, en la que podemos leer que “en el centro del crucero se alzaba el suntuoso catafalco que hace años se construyó para la solemnidad fúnebre que se pensaba celebrar al realizar el proyecto de trasladar a Pamplona los restos de los Reyes de Navarra que descansan en el histórico Monasterio de Leire, traslado que aún no se ha llevado a efecto”. “Los funerales del Rey”, *Lau-Buru*, 12 de diciembre de 1885, p. 2.

- ⁴⁸ AIPV. Actas de la Comisión de Monumentos. Tomo I. Acta de 8 de agosto de 1867.
- ⁴⁹ Ídem. Sesión del 21 de noviembre de 1867.
- ⁵⁰ En estos términos describía Abarrátegui el estado del monasterio en una carta escrita al Presidente de la Diputación Foral de Navarra el 6 de junio de 1865.
- ⁵¹ QUINTANILLA MARTÍNEZ, 1995, p. 77-84.
- ⁵² Según relata Hermenegildo Oyaga, vicario de Yesa y testigo presencial de la ceremonia, en la nave se había erigido “un catafalco regio, en forma de capilla y altar, con las paredes cubiertas con ricos y abundantes damascos encarnados, en cuyo centro se formó un grave y modesto dosel con una efigie de Cristo crucificado. A sus pies, sobre una almohada de seda verde, estaban el cetro y la corona reales. En la mesa de altar, cubierta de terciopelo negro, colocaron los de Yesa la urna que contenía los restos mortales de los reyes de Navarra. En el frontal estaba el escudo de armas de Navarra”. Ramón MOLINA, “Don Hermenegildo Oyaga Rebolé y don José Oyaga Zozaya y su obra de restauración y mantenimiento en el Monasterio de Leyre”, *Leyre, Cuna y Corazón del Reino*, p. 427.
- ⁵³ AIPV. Leg. 1/3. Año 1876.
- ⁵⁴ AIPV. Actas de la Comisión de Monumentos. Libro I. Sesiones de los días 2 de diciembre de 1884, 14 de abril de 1886 y 1 de junio de 1887. Del proyecto de construcción de un panteón real en mármol daba cuenta Hermenegildo Oyaga a Pedro de Madrazo en carta remitida el 21 de octubre de 1884. MADRAZO, Tomo I, 1886, p. 543.
- ⁵⁵ José GOÑI GAZTAMBIDE, “Proyecto fallido de trasladar a Pamplona los restos de los Reyes de Navarra”, *Diario de Navarra*, 16 de octubre de 1988, p. 43. QUINTANILLA MARTÍNEZ, 1995, p. 329-331.
- ⁵⁶ Íbidem, p. 331.
- ⁵⁷ V. IÑIGUEZ, “Traslado de restos de los primeros reyes navarros al Monasterio de Leyre”, *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, nº 23, 1915, p. 131- 136. “Las cenizas de los Reyes de Navarra. De Yesa al Monasterio de Leyre”, *Diario de Navarra*, 9 de julio de 1915, p. 1-2. Algunas revistas ilustradas de la época ofrecen abundante información gráfica del acontecimiento, caso de *La Hormiga de Oro*, 24 de julio de 1915, p. 472-473; mayor sobriedad muestra *La Avalancha*, 24 de julio de 1915, p. 166 y 169.
- ⁵⁸ Siguiendo el diseño de Javier Ciga, el armazón de hierro fue construido en Barcelona, y la caja de roble en Pamplona, en la funeraria familiar que regentaba el propio pintor. En los días previos a su traslado a Leyre, y antes de depositar en ella los restos reales, fue expuesta al público en diversos establecimientos pamploneses, entre ellos la funeraria de Ciga y el estudio fotográfico de Roldán e Hijo. De todo ello tenemos noticia gracias a las “gacetillas” publicadas en *Diario de Navarra*, 4 de julio de 1915, p. 3.
- ⁵⁹ La inscripción, redactada por el archivero de la Diputación Carlos de Marichalar, decía así en su traducción castellana: “En este túmulo descansan esperando el día del juicio los restos mortales de los Reyes, Reinas y Príncipes de los primeros que se cuentan en Navarra. Queden en paz y en Cristo. La Diputación de Navarra erigió este monumento en julio de 1915”. Dos hermosas fotografías del mausoleo de mármol fueron expuestas en junio de 1916 en el escaparate del establecimiento fotográfico de Roldán en Pamplona. *Diario de Navarra*, 8 de junio de 1916, p. 4. Juan José MARTINENA RUIZ, “Enterramientos reales en Leyre”, *Diario de Navarra*, 30 de junio de 1985, p. 32.
- ⁶⁰ Los trabajos de reconstrucción del monasterio llevados a cabo a mediados del siglo XX con motivo de la llegada de los monjes benedictinos de San Pedro de Solesmes supusieron el cambio de ubicación del mausoleo real, que en 1951 fue trasladado desde la cabecera románica a la entonces denominada capilla de San Benito –también conocida como del Santísimo y del Sepulcro de los Reyes–, en el lado de la Epístola, perdiendo entonces su soporte de leones y bichas. En 1982, la arqueta de madera quedó ubicada en un nicho del muro norte de la nave, protegida por una reja procedente del lugar de Iso, en el Romanzado. Ambos emplazamientos resultaban ya familiares para los monarcas: en el primero habían permanecido entre 1884 y 1891, en tanto que en el segundo lo habían hecho entre 1875 y 1884. “Apertura de la arqueta con los restos de los Reyes de Navarra”, *Diario de Navarra*, 22 de octubre de 1982, p. 18. José Luis OLLO, “La dinastía pirenaica”, *Diario de Navarra*, 8 de marzo de 1983, p. 23. Concluye con éste el autor un total de cuatro artículos dedicados a los restos reales del monasterio de Leyre, publicados entre el 15 de febrero y el 8 de marzo de 1983.