

VISTAS DE NAVARRA

Eduardo Morales Solchaga



El origen del estudio se encuentra en dos contribuciones que en su día se realizaron para el volumen *La imagen visual de Navarra y sus gentes* (2022), centradas en panorámicas de localidades navarras realizadas con anterioridad al siglo XX. Las lógicas limitaciones de una edición que contó con casi medio centenar de aportaciones de toda índole supusieron un escrupuloso proceso de selección que afectó tanto al número de ejemplos incluidos, como a sus explicaciones, que quedaron en ocasiones cercenadas.

En la presente revisión, además de corregir algunos errores en los que en su momento no se reparó, se ha ampliado tanto el repertorio de imágenes y referencias –a sabiendas de que obviamente resulta casi imposible una total sistematización de las vistas–, como la nómina de autores responsables de las composiciones, con contribuciones nacionales y foráneas.

Además de un estudio introductorio en el que se reflexiona sobre la importancia de las panorámicas y su decisivo papel en la difusión de la imagen global de los territorios, un segundo gran bloque aborda los ejemplos concretos de Navarra, desde el siglo XVII a los albores del siglo XX. También se incorpora un epígrafe dedicado a los hermanos Lagarde Carriquiri y, a modo de conclusión, un epílogo sobre vistas parciales de localidades y monumentos destacables de su geografía que vieron la luz en el mismo periodo.

Portada:

Vista de Pamplona. Jean-Michel Moreau “le Jeune”.
Archivo Real y General de Navarra (1820).

VISTAS DE NAVARRA

Eduardo Morales Solchaga

EDITA

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Universidad de Navarra

AUTOR

Eduardo Morales Solchaga

CORRECCIÓN DE TEXTOS

Apiedepágina www.apiedepagina.net

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Calle Mayor www.callemayor.es

Depósito Legal NA 1964-2024

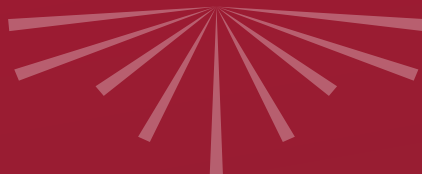
ISBN 978-84-8081-836-0

A mis padres

ÍNDICE

1. PREÁMBULO	7
2. Algunas consideraciones sobre las vistas de pueblos y ciudades	11
3. Los escasos precedentes durante la Modernidad	15
4. Las visiones románticas francesas del primer tercio de siglo	23
5. La Primera Guerra Carlista y el periodo de entreguerras	41
6. De la última de las carlistas al ocaso del siglo.....	51
7. La contribución de los hermanos Lagarde-Carriquiri.....	71
8. Epílogo: al hilo de las vistas parciales	107
9. FUENTES EMPLEADAS	137

I. PREÁMBULO



El origen del presente estudio se encuentra en dos contribuciones que en su día se realizaron para el volumen *La imagen visual de Navarra y sus gentes*, editado en 2022 bajo la dirección de Ricardo Fernández Gracia, con objeto de acercar las representaciones y figuraciones atinentes a Navarra y a sus pobladores desde el Medievo hasta los inicios del siglo XX, así como de cuanto pudieron contemplar los navarros durante dicho periodo. En esta miscelánea, en la que participaron más de una veintena de estudiosos, se tuvo la ocasión para reflexionar sobre la difusión de la imagen del otrora reino a través de los perfiles de la capital y de otros muchos horizontes navarros¹.

Por la naturaleza de ambos estudios y las lógicas limitaciones de una publicación que contó con casi medio centenar de aportaciones de toda índole, se trabajó con una escrupulosa selección de contenidos, quedando muchos de ellos excluidos de la edición definitiva, o bien cercenados en sus explicaciones. De todos modos, esta primera aproximación sirvió para fijar las líneas estructurales de la publicación que aquí se presenta.

Además de corregir algunos errores en los que en su momento no se reparó, se ha ampliado tanto el repertorio de imágenes y referencias, a sabiendas de que obviamente resulta casi imposible una total sistematización de ellas, y también la nómina de autores de las composiciones, con contribuciones nacionales y foráneas.

Con relación al contenido, y a pesar de que se han manejado estudios generalistas y monografías, no se trata propiamente de un libro de Historia ni de Historia del Arte, aunque los datos esenciales de ambas disciplinas han sido empleados para la contextualización de las vistas y perfiles que se abordan a lo largo de los capítulos.

Los artistas que en su día se preocuparon de retratar algunos de los horizontes de Navarra, salvando algunas excepciones como se tendrá la oportunidad de comprobar, se han biografiado de una forma sucinta, pues de lo contrario el objetivo del estudio quedaría enmascarado entre estilos, contribuciones, galardones y otra interesante información que sin duda se adaptaría perfectamente a otro tipo de monografía. En sintonía con ello, se ha hecho hincapié en el origen primigenio de las composiciones, deteniéndose en editores, grabadores y litógrafos solo en las ocasiones en que este fuese incierto o desconocido.

Estructuralmente, salvando este prescindible prólogo y una breve conclusión, el trabajo está articulado en una introducción, en la que se reflexiona sobre la importancia de las panorámicas y su decisivo papel en la difusión de la imagen global de los territorios, y un segundo gran bloque, que

¹ MORALES SOLCHAGA, E., “Pamplona. Visiones de una ciudad” y “La complicada constitución de los horizontes navarros durante el siglo XIX”, en *La imagen visual de Navarra y sus gentes*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022, pp. 30-39 y pp. 40-49.

Preámbulo

ya aborda ejemplos concretos, detectándose una clara asimetría entre los escasos realizados durante los siglos de la Modernidad y los incontables editados durante el siglo XIX, que se ha subdividido para facilitar su clasificación. A su vez, incorpora un epígrafe sobre los hermanos Lagarde Carriquiri y su decisiva intervención en la difusión de la imagen de Navarra, y culmina con un epílogo sobre vistas parciales de localidades y monumentos destacables de su geografía.

Solo resta agradecer a la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, en las personas de Ricardo Fernández Gracia e Ignacio Miguélez Valcarlos, director y subdirector respectivamente, la confianza depositada en un servidor, su constante apoyo, y su inaudita capacidad persuasiva, sin los cuales la presente edición nunca hubiera visto la luz.

En Pamplona, a 9 de octubre de 2024

Eduardo Morales Solchaga

2.
ALGUNAS
CONSIDERACIONES
SOBRE LAS VISTAS
DE PUEBLOS Y
CIUDADES



Desde que se sistematizara el género durante la Antigüedad Clásica, el retrato siempre ha contado con una doble finalidad: por un lado descriptiva, dejando constancia de los rasgos –físicos y con frecuencia psicológicos– más destacables de un sujeto determinado; por el otro, y muy relacionada con la primera, la rememorativa, con objeto de lograr una permanencia ajena a la propia capacidad de la memoria –individual y colectiva– que, por su naturaleza humana, se va reblandeciendo con el paso del tiempo.

Este género, además, trasciende a la pura encapsulación, ya que en muchas ocasiones genera –natural o artificialmente– en el observante una amplísima variedad de sentimientos y sensaciones. Por tanto, el poder de la imagen se multiplica e intensifica en el retrato, que se convierte en un vehículo de hechos objetivos y de subjetividades, en origen, en destino, o en ambos lugares por igual.

Como se ha comentado, en el mundo romano quedó casi exclusivamente ceñido al organicismo, lo que se vio favorecido por el *Ius Imaginum* y la, a veces *damnatio*, memoria. Es precisamente esa idea la que ha permanecido en el imaginario popular hasta nuestros días, a pesar de que los ejemplos de retratos inanimados son cuantiosos y constantes a lo largo de la Historia, e incluso dieron lugar a un género propio harto conocido: el bodegón o naturaleza inerte.

En ese sentido, las ciudades, sus panoramas y perfiles –o *skylines*, como los denominan los postmodernos no anglosajones en una estrategia que los presenta como novedades ajenas a la tradición estética– han sido y serán verdaderos retratos, pues aúnan en su existencia la triple función descriptiva, conmemorativa y conmovedora a la que se ha hecho referencia.

Efectivamente, las poblaciones son consideradas muchas veces entes vivos y longevos. Con un vistazo, no solo se pueden identificar sus principales rasgos arquitectónicos, sino que también pueden –o no– aflorar algunos sentimientos en función precisamente del conocimiento y de la familiaridad del observante, e incluso se pueden inferir o deducir los condicionantes que afectan o afectaron tanto a los propios habitantes como a los ejecutores de las vistas. El vedutismo del *Settecento* veneciano es, quizás, el máximo exponente de esta tradición que se mantiene viva.

Al igual que los humanos, las ciudades resultan poliédricas, tienen sus luces y sombras, y sus perfiles buenos y malos; precisamente esa variedad se refleja en sus retratos. Las variaciones responden a diferentes circunstancias, algunas triviales, como por ejemplo la espontaneidad de una determinada vista, otras claramente planificadas, como las deformaciones de la realidad por muy variados motivos, tanto del ejecutor como –si lo hay– del comendador de la obra. Estas distorsiones pueden pretender maquillar u ocultar un aspecto, o bien motivar un sentimiento en el espectador. Variaciones y distorsiones configuran lo que se ha de calificar como ‘visiones’.

En ocasiones, la visión puede estar distorsionada por la propia calidad del artífice o por la caricaturización o exageración de algunos de los rasgos del perfil. Con todo, estos ejemplos pueden ser igualmente útiles, ya que en el primero de los casos el condicionante no impide que se transmita

la esencia física y sentimental de la ciudad, y en el segundo de ellos, este doble fundamento se transfiere a veces incluso mejor.

Los perfiles urbanos, al igual que su primos-hermanos, los retratos humanos, no solo varían en calidad, sino también en cantidad, y esta depende de muy diversos motivos, algunos intrínsecos, como la importancia histórica, política, económica o militar de la localidad; otros circunstanciales, como el hecho de que sean escenarios puntuales de algún suceso histórico y/o literario reseñable. Aspectos más banales, como la estética o lo bucólico, contribuyen por igual a la difusión de las visiones de las grandes –o no tan grandes– urbes.

Los príncipes y gobernantes, a través de los panoramas pintados o grabados, de alguna manera reafirmaban y difundían el dominio que ejercían sobre aquellas posesiones. De la mano de la imprenta y de la calcografía surgieron numerosas publicaciones que describían con más o menos tino los perfiles de los principales, y no tan importantes, enclaves europeos.

En consonancia con todo lo anterior puede abordarse el caso de Navarra. La memoria visual del Viejo Reino, al margen de contadas excepciones medievales que dejamos en manos de estudiosos de la miniatura y la sigilografía, se remonta fundamentalmente a la Edad Moderna, en un proceso análogo al de la configuración de las grandes monarquías europeas. De todos modos y a pesar de su privilegiada condición, los ejemplos hasta el siglo XIX son contados, centrados fundamentalmente en la capital, y de cuestionable calidad. Es precisamente por ello que el presente estudio se sustancia en tan interesante centuria.

Esta pobre variedad y cantidad quizás se explique en los complicados momentos vividos a principios del siglo XVI, cuando justamente se estaban generalizando y difundiendo las vistas de las principales urbes del continente europeo. El Reino de Navarra quedó dividido, y en parte incorporado o anexionado –para gustos, los historiadores–, a la Monarquía Hispánica, configurándose como un territorio sin especial relevancia dentro de un vasto imperio en el que, según se cuenta, el astro rey trabajaba sin descanso. Sea como fuere, la aceptación del nuevo *statu quo* era un hecho para el último tercio del siglo XVI, a pesar de que Navarra mantuvo su condición de reino hasta bien entrado el siglo XIX.

Precisamente es este cambio de rol el que evitó que, desde una institución como la monarquía, se comisionaran publicaciones descriptivas sobre el Viejo Reino. Salvo en contadísimas ocasiones, la única localidad que fue retratada –y no con asiduidad– fue su capital, incidiéndose en su carácter fundamentalmente defensivo.

En cambio, desde el otro lado de la frontera, donde habían quedado engarzados parte de los territorios otrora forales, se prestó más atención a la descripción y difusión de sus localidades, en un intento de asimilación y de identificación de aquellas y sus gentes. De hecho, desde fechas relativamente tempranas en el siglo XVII, se cuenta con vistas de algunas de las principales localidades

de la Baja Navarra como Pau, Hendaya o la propia Bayona. Incluso la titulación de los reyes franceses –desde Enrique IV y a pesar del *Edicto de Pau* de Luis XIII– mostró el patronímico navarro hasta la llegada de Luis Felipe de Orleans en 1830.

Sea como fuere, los horizontes de las localidades navarras situadas al sur de los Pirineos no cobraron especial interés como género, aunque en ocasiones aparecieron de modo tangencial en alguna composición o bien fueron meros escenarios esbozados parcialmente en proyectos urbanísticos de muy variada índole.

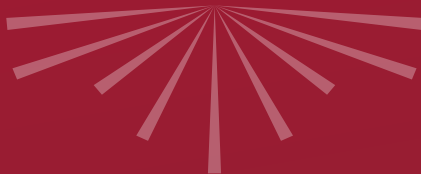
Como se ha comentado anteriormente, prácticamente no hay perfiles anteriores al siglo XIX y los que existen constituyen una excepcionalidad –por su rareza y no por su calidad– que los hace insólitos. Paradójicamente, fueron extranjeros los que difundieron las visiones a través de composiciones grabadas durante el primer tercio del siglo XIX, en consonancia con la nueva concepción romántica y liberal que se extendió –casi siempre por la fuerza– por todo el continente europeo. En ese sentido, las campañas militares de toda índole que afectaron a Navarra desde la Guerra de la Independencia hasta la última de las carlistadas contribuyeron a la difusión, más o menos acertada, de su geografía.

En relación con lo anterior, el desarrollo de la litografía y de la prensa ilustrada durante la segunda mitad del siglo XIX también favoreció la propagación de los diferentes perfiles y panoramas de las localidades del Viejo Reino, al igual que lo hicieron iniciativas privadas, no siempre profesionales, de poliédricos personajes que permanecieron en el anonimato hasta hace apenas unos lustros y a los que este estudio rinde su particular homenaje a modo de reconocimiento póstumo.

Individuos, conflictos y nuevas técnicas constituyeron valiosos ingredientes en la configuración de la imagen de la geografía urbana de muchos de los enclaves radicados en estos territorios y de su ulterior difusión a nivel nacional e internacional. El objetivo de las páginas que siguen es abordar tan distinguida receta y sistematizarla a modo de pequeña contribución al patrimonio y arte navarro, que tan activamente promueve el editor desde hace prácticamente dos décadas.



3.
LOS ESCASOS
PRECEDENTES
DURANTE
LA MODERNIDAD



Para el caso de Navarra, como se ha comentado previamente, son contadísimos los ejemplos que se conservan con anterioridad al siglo XIX, incluyendo algunas obras redescubiertas muy recientemente.

En este sentido, y a pesar de que documentalmente se cuenta con el testimonio de un primer perfil de la ciudad realizado por **Juan de Landa (act. 1591-1613)** con objeto de la visita de Felipe II a Navarra en 1592, destaca sobremanera la visita de su nieto, el cuarto de los Felipes, que propició la realización de sendas panorámicas que mostraron sus dos perfiles fortificados más reconocibles en 1646. Además, esa dicotomía se hizo extensible a la autoría de las obras, ya que a la visión perfeccionista y cortesana se sumó, probablemente, la percepción sesgada de un artista local.

La primera de ellas, curiosamente, no se conserva en integridad y se debió a los pinceles de **Juan Bautista Martínez del Mazo (c. 1611-1657)**, pintor de cámara del monarca y compañero de Velázquez en aquel sonado viaje. Su azarosa historia, incluyendo el incendio del alcázar de Madrid y su fragmentación entre dos colecciones (Lázaro Galdiano y Casa Torres)², resulta sin duda excepcional.



Vista de Pamplona, Juan Bautista Martínez del Mazo. Apsley House (1648).

² DOVAL TRUEBA, M. M., “La vista de Pamplona de Mazo”, en *Goya*, n.º 292 (2003), pp. 54-57.



Vista de Pamplona, Juan Bautista Martínez del Mazo. © Museo Lázaro Galdiano. Madrid (1648).

Está documentado como encargo Real (c. 1648) y se describe con precisión en el inventario de Palacio de 1686 “pintado el castillo de Pamplona, con un país y mucha gente en aquellos trajes, mirando la entrada del Rey nuestro Señor Phelipe IV con las armas reales de Navarra, original de Juan Bauptista del Mazo”. Gracias a que se conserva un supuesto boceto original, propiedad en su día del artista, en el Museo Wellington (Apsley House, Londres), se conoce que reflejaba la imponente visión defensiva de la ciudad en su vertiente meridional, encabezada por una engalanada ciudadela que agasajaba a la regia comitiva. El recinto amurallado cobra total protagonismo, esbozándose levemente el resto de la ciudad³. El ayuntamiento conserva una reproducción de este realizada por el copista del Museo del Prado Manuel Pérez Tormo y regalada por el ministro de Educación Nacional, el pamplonés Jesús Rubio y García-Mina, en septiembre de 1961 con motivo de la exposición de *Velázquez y lo velazqueño* celebrada en Madrid un año antes.

³ BALEZTENA ASCÁRATE, I, “Los cuadros de la venida de Felipe IV a Pamplona”, en *Estudios Eclesiásticos. Revista de investigación e información teológica y canónica*, n.º extra (1960), pp. 337-344.



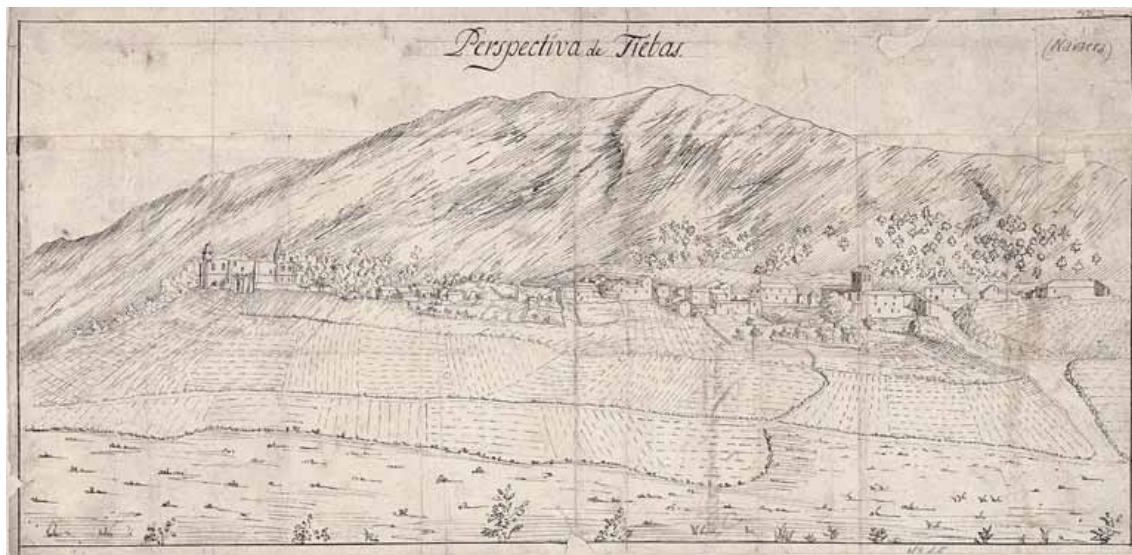
Vista de Pamplona, Lucas de Pinedo y Pantoja. Ayuntamiento de Pamplona (1648). Museo de Navarra.



Vista de Pamplona, Pablo Ramírez de Arellano. Archivo Municipal de Pamplona (1767).

Ese mismo viaje provocó que el regimiento encargase otra visión de la ciudad, en este caso desde el otro perfil, a **Lucas de Pinedo y Pantoja** (†1654), pintor burgalés de cierto prestigio dentro del foco pamplonés cuya trayectoria fue esbozada a raíz del descubrimiento de su firma en una rube-niana composición de la Epifanía⁴. Reclamó el pago de 50 ducados por la pintura de la panorámica y el dorado de su marco, aunque el 14 de agosto de 1646 el ayuntamiento acordó darle “30 ducados y no más”. Recientemente el Museo de Navarra adquirió en pública subasta un lienzo erróneamente

⁴ MORALES SOLCHAGA, E., “La autoafirmación de un pintor de caballete en el siglo XVII: un lienzo inédito de Lucas de Pinedo”, en *Príncipe de Viana*, n.º 235 (2005), pp. 311-340.



Panorámica de Tiebas. Anónimo. Servicio Histórico Militar de Madrid (c. 1780).

atribuido a Martínez del Mazo que quizás pueda identificarse con la desaparecida panorámica comisionada al referido artífice. Independientemente de esto, su valor es básicamente testimonial, ya que la calidad artística de la pintura dista mucho de lo estilado en la Corte. El precio en que se remató –a muchos ojos, excesivo– solo se puede entender bajo la óptica de la ley del mercado. Al contrario que la de Apsley House, la vista local enfatiza la visión propiamente urbana y municipal, sin restar protagonismo a las defensas⁵.

El susodicho idilio entre la red defensiva y el recinto urbano que domina los perfiles, tan característico de la visión de la ciudad, se mantendría inalterado hasta los albores del siglo XX cuando, mediante una agresiva intervención quirúrgica, Pamplona, al fin, pudo respirar. Hasta entonces, dicha liberación –por otro lado inconcebible– había supuesto una verdadera utopía solo superada por un dibujo conservado en el Archivo Municipal de Pamplona atribuido a **Pablo Ramírez de Arellano** (†1774), arquitecto y profesor de matemáticas, en el que las defensas fueron suprimidas. La vista, realizada en 1767, muestra un perfil dominado por numerosas torres timbradas con chapiteles, otorgando mayor protagonismo a las de la catedral, San Saturnino y San Lorenzo. En la parte baja de la composición describe de forma minuciosa el puente de la Magdalena, el meandro de Aranzadi, el convento de las agustinas de San Pedro, el puente homónimo y la fábrica de papel que allí funcionaba desde 1755. Algunos estudiosos achacan la desnudez de la ciudad a la inconveniencia

⁵ MARTINENA RUIZ, J. J., “Un valioso documento gráfico de la Pamplona de hacia 1650”, en *Pregón siglo XXI*, n.º 55 (2020), pp. 5-11.



Vista de Tudela. Alejandro de Retz.
Colección particular (1800). Gobierno de Navarra.

que podía suponer mostrar aquella armadura a futuros hostigadores, pero al tratarse de una comisión municipal, puramente descriptiva, parece que esta alteración responde más al pragmatismo del encargo que a la confidencialidad⁶.

Hacia 1780 se fecha una panorámica de Tiebas, fundamentada en sus elementos defensivos, conservada en el Servicio Histórico Militar de Madrid, junto a un plano y un perfil de su castillo. La vista, realizada en grafito y entintada posteriormente, presenta, bajo la atenta mirada de la sierra de Aláiz, un panorama del caserío de la ciudad en el que destacan tanto la fortaleza, en un estado de conservación bastante aceptable si la comparamos con la actualidad, como la iglesia parroquial de Santa Eufemia, identificada por su potente campanario y un característico atrio porticado.

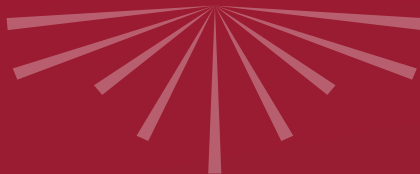
El último de los ejemplos atañe a Tudela y se manifiesta justo en el cambio de siglo. Conservado en manos particulares, el dibujo a la acuarela proviene con seguridad de la documentación de un pleito litigado en Tribunales Reales en el que participó, reconociendo las antiguas murallas y fortificaciones de la ciudad, el ingeniero militar **Alejandro de Retz (n. 1753)**. Provenía de una familia de origen extranjero con gran prestigio en la profesión, pues era sobrino-nieto de uno de los más célebres ingenieros militares del siglo XVIII, también llamado Alejandro, del que, a juzgar por su hoja de servicios, solo heredó el nombre y no las facultades. Sea como fuere, la vista, muy detallada en su concepción, refleja el carácter conventual de la ciudad en cuyo perfil asoman las torres de sus múltiples parroquias y conventos, de entre las que destaca la de la propia catedral, realizada en 1783. Queda también retratado claramente el abigarramiento urbano de Tudela en su parte más antigua, configurado por calles densas, estrechas y retorcidas, herencia de la dominación musulmana. Por el contrario, en la parte izquierda, entre la calle Herrerías y la puerta de Velilla, se observan varios espacios abiertos correspondientes a las huertas de los conventos y particulares provenientes de la antigua morería. En la citada arteria principal, configurada a comienzos del siglo anterior, instalaron sus residencias los principales linajes de la ciudad, algunas de ellas rematadas por cúpulas, que asoman en el dibujo. Por último, destacan en primer término las edificaciones realizadas al otro lado del Queiles, asentadas con posterioridad a la construcción de la plaza Nueva, que se aprecia junto al Hospital de Santa María de Gracia y, a la izquierda de la composición, la Real Casa de la Misericordia. También son reconocibles otros elementos característicos del perfil de la ciudad, como la desaparecida ermita de Santa Bárbara, hoy Corazón de Jesús, el puente medieval sobre el Ebro, que también presenta modificaciones sustanciales, y su fértil mejana⁷.



⁶ ANDUEZA UNANUA, P., “Proyecto de alcantarillado de Pamplona”, en *El dibujo en el proceso creativo de las artes*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarra, 2023, pp. 360-364.

⁷ GUIJARRO SALVADOR, P., “Plano y vista de Tudela por el ingeniero Alejandro de Retz. El estado del castillo y las murallas en 1800”, en *Pulchrum: Scripta varia in honorem M.^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 382-392.

4.
LAS VISIONES
ROMÁNTICAS
FRANCESAS DEL
PRIMER TERCIO
DE SIGLO





Batalla de Tudela. Calcografía de la viuda de Jacques - Simon Chéreu (c. 1808). Musée Carnavalet - Histoire de Paris.

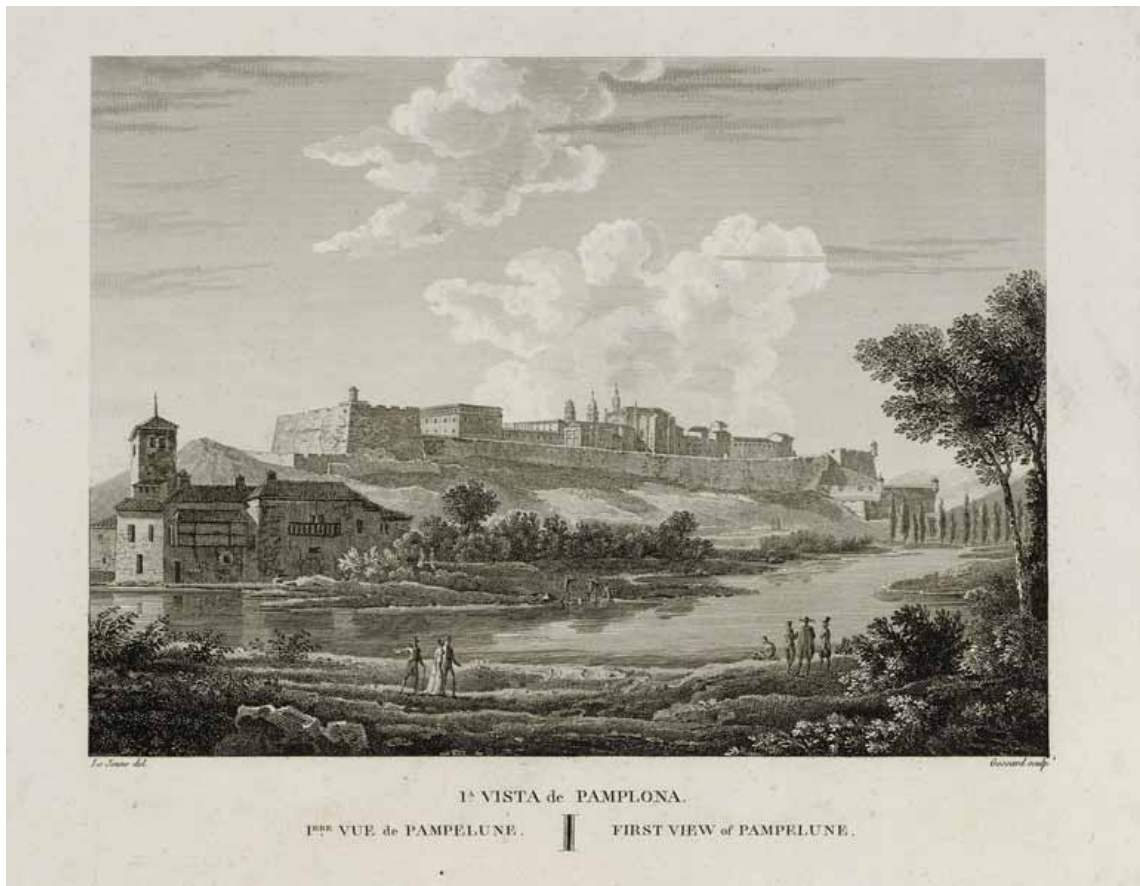


Batalla de Tudela. Calcografía de Pierre Jean (c. 1808). Biblioteca Nacional de Francia.

La Guerra de la Independencia (1808-1814) fue uno de los primeros acontecimientos que contribuyeron a la difusión gráfica de la geografía foral y con Tudela como privilegiada espectadora –si aquello era un privilegio– de una de las más importantes batallas de 1808, tras la que los franceses se hicieron con el control tácito del valle del Ebro. En fechas parejas se publicaron en París –calcografía de la viuda Jacques-Simon Chéreau y calcografía de Pierre Jean, respectivamente–, dos grabados anónimos, aunque de la misma mano, de una serie dedicada a la campaña española. Muestran, en una escena continua, el choque de las tropas a las afueras de la ciudad. Esta asoma junto a la catedral, tras el paisaje, mientras que más cerca del primer plano se aprecia lo que parece ser la ermita barroca de Santa Cruz, barrida posteriormente por los franceses. Ambos están acompañados de textos sobre las posiciones descritas, extraídos del *Boletín de la Armada*.

El conflicto interrumpió durante unos años la publicación del *Viaje pintoresco e histórico de España* de Alexandre de Laborde⁸ que, acompañado de un séquito de artistas, realizó una pormenorizada descripción del territorio nacional. El cuarto de sus volúmenes vio la luz en 1820 y en él, ilustrando interesantes noticias sobre el origen del

⁸ LABORDE A., *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, Pierre Didot, t. IV, 1820.



Vista de Pamplona. Jean-Michel Moreau “le Jeune”. Archivo General de Navarra (1820).

Reino de Navarra, se encuentran dos archiconocidas vistas de la capital tomadas desde el noroeste y noreste, respectivamente. La primera de ellas reproduce en vanguardia el molino de Caparroso y, en un segundo plano, el frente de la Magdalena de las fortificaciones de la plaza, con los baluartes de Labrit y del Redín, el palacio episcopal, la capilla Barbazana, las traseras de la catedral y algunas dependencias capitulares; la segunda representa en primer término el desaparecido puente de los leños que daba paso a la acequia en la que se recogía la madera que llegaba a la ciudad y que se ubicaba entre los baluartes mencionados. Sobre ella destacan, al margen de las edificaciones anteriormente descritas, el desaparecido convento de la Merced. Ambas fueron dibujadas por **Jean-Michel Moreau “le Jeune”** (1741-1814), uno de los mejores ilustradores del Neoclasicismo⁹ que llegó a ser nombrado grabador del *Cabinet du Roi*, y calcografiadas por Gossard y Desmaisons, respectivamente. Su notable nivel de detalle y la amplia difusión de la obra de Laborde consolidaron dicha visión de la ciudad.

⁹ ARTHUR, D. y SMITH, D., “Sur un collaborateur énigmatique de l’Encyclopédie: Jean-Michel Moreau dit le Jeune”, en *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n.º 43 (2008), pp. 145-157.



Vista de Pamplona. Jean-Michel Moreau “le Jeune”. Archivo General de Navarra (1820).

Retomando el perfil de Tudela, un grabado que se editó en enero de 1823-junto a otros siete, que incluían las vistas de Bilbao y Zaragoza, y las localidades portuguesas de Lisboa, Marvão y Sintra-para ilustrar la *Historia de la Guerra Peninsular* de Robert Southey¹⁰, muestra, ya con aires románticos, el mencionado campo de batalla, tomado desde un lugar situado en torno a las faldas de Santa Quiteria. Tras un promontorio asoma, deformada, la catedral, mientras que a su derecha se observan los conventos de San Francisco y de las clarisas y lo que podría ser la torre de Monreal. Se trata de una perspectiva sesgada si se examina el dibujo original, preservado en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, que presenta un perfil de la ciudad mucho más amplio cuyo eje está marcado por la catedral, que en la litografía se encuentra en el extremo izquierdo. Probablemente la composición se cercenó para adaptarla al formato requerido, prescindiendo de las edificaciones situadas al oeste, como la iglesia de San Jorge y la parroquial de San Nicolás, entre otras muchas.

¹⁰ SOUTHEY, R., *History of the Peninsular War*, Londres, John Murray, 1823, vol. I, p. 705.



Vista de Tudela. Edward H. Locker. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (1823).



Vista de Tudela. Joseph Hullmandel. *History of the Peninsular War* (1823).

La composición fue grabada por Charles Joseph Hullmandel siguiendo un dibujo de William Westall, que a su vez se basaba en un esbozo realizado *in situ* por **Edward Hawke Locker** (1777-1849)¹¹, figura de especial relevancia en la difusión de los perfiles urbanos de la península que dejó testimonio de ello en su diario de viajes: “el general Ferrás, que nos recibió con toda la amabilidad de un español, envió a su brigadier mayor a que nos mostrase el campo de batalla, a una milla de la ciudad donde el general Castaños fue derrotado en 1808 por el mariscal Mortier, con la pérdida de ocho mil hombres”. Artista y marino militar inglés, Locker acompañó al almirante Pellew en la flota del Mediterráneo durante la Guerra de la Independencia española, arribando a las costas de Tarragona en junio de 1813. Allí se le encomendó que llevase unos despachos a Wellington, que se encontraba en Vera de Bidasoa. Durante la citada empresa, que le ocupó hasta octubre de aquel año, atravesó muy variados lugares –Tarragona, Reus, Alforja, Fraga, Zaragoza, Tudela, Pamplona y Vera de Bidasoa–, tomando apuntes y noticias de ellos. Tras entregar los despachos, recorrió otros tantos puntos de España procediendo de igual modo, hasta que se reincorporó a las órdenes de Pellew. Además de sus periplos militares, Locker también perteneció a la prestigiosa Royal Society, resultando uno de sus principales logros la fundación de un museo en Greenwich en el que se exhibieron retratos de personajes ilustres pertenecientes a la marina inglesa. A su vez, se erigió en fundador de la revista *The Plain Englishman*, de gran trascendencia en los círculos culturales londinenses de la época.

Ese mismo año, la irrupción de los Cien Mil Hijos de San Luis popularizó de nuevo la geografía española y varios apuntes tomados por el propio Locker fueron reutilizados para la edición de una serie de grabados conmemorativos, que se acompañaron de sus reflexiones sobre el citado viaje realizado con diez años de anterioridad. Editados en fascículos, que incluían seis vistas por entrega, el volumen se dio por terminado en 1824, publicándolo el editor John Murray bajo el título *Views in Spain*. Todos ellos fueron impresos por el susodicho Hullmandel basándose en composiciones propias y en las de litógrafos tan contrastados como James Duffield Harding o el ya citado Westall. Estos panoramas reproducían las acuarelas realizadas en su día por Locker, también preservadas en el Archivo Histórico de la Ciudad Barcelona, a donde fue a parar el álbum con todos los originales que se había confeccionado a instancias de su hijo Frederick¹².

Dicha publicación, romántica hasta la médula, se detiene también gráficamente en Tudela, Tafalla –recreándose en el palacio de los Mencos y el convento de Recoletas–, Noain, Pamplona, el campo de batalla de Sorauren, el puerto de Velate, Oyeregui, Sumbilla y Vera de Bidasoa. Descartando los paisajes, que quedan al margen del presente estudio, el resto de los perfiles comparten el sabor decimonónico en que fueron concebidos. De todos modos, tanto la relación del viaje como las imágenes que la acompañan en muchos casos fantasean o presentan errores que precisamente no son

¹¹ LOCKER, E. H., *Vistas de España*, Madrid, Museo Universal, 1984. Notas y estudio introductorio por María Dolores Cabra.

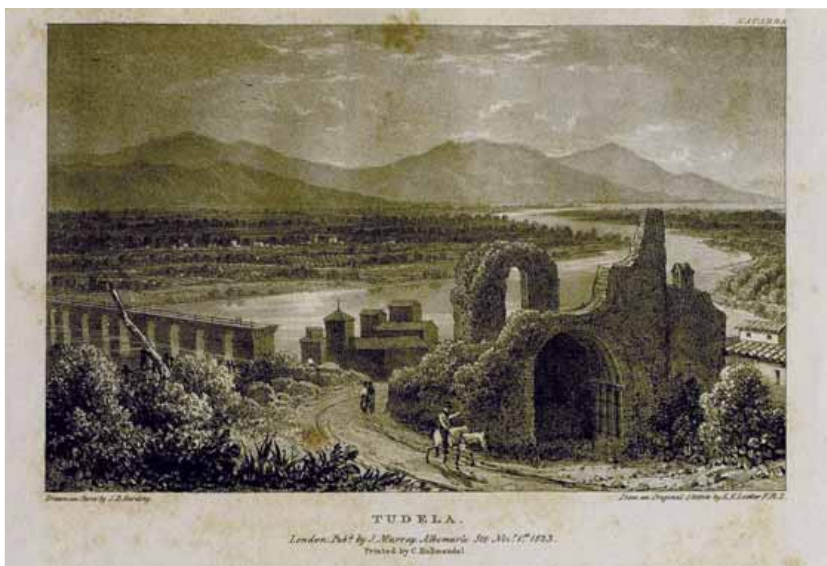
¹² Arxiu Històric de la ciutat de Barcelona: <https://ahcdigital.bcn.cat/ca/biblioteca/visualitzador/ahcb-do86642>

de bulto. Una cosa es que la fonética española cause estragos en un angloparlante y otra es confundir, por ejemplo, Zozaya –según Locker, Cohaya– con Oyeregui. Sea como fuere, las litografías contienen vistas muy plásticas en las que se introducen personajes castizos a modo anecdótico.

La vista de Tudela, realizada el 15 de octubre de 1813, fue tomada desde el cerro de Santa Barbara cuyo castillo, según Locker –confundiéndolo con la torre de Monreal–, había sido volado por Espoz y Mina unos meses antes. Muestra las afueras de la capital, incluidas las fértiles huertas del otro margen del Ebro, y el célebrimo puente que llevaba hacia ellas, cercenado por el general francés Clausel en su retirada desde Logroño¹³. Se aprecian también, en primer término, los restos de la iglesia de San Pedro, cerrada al culto desde 1805 y deruida ese mismo año de 1813 por amenazar ruina, y la parroquia de la Magdalena.

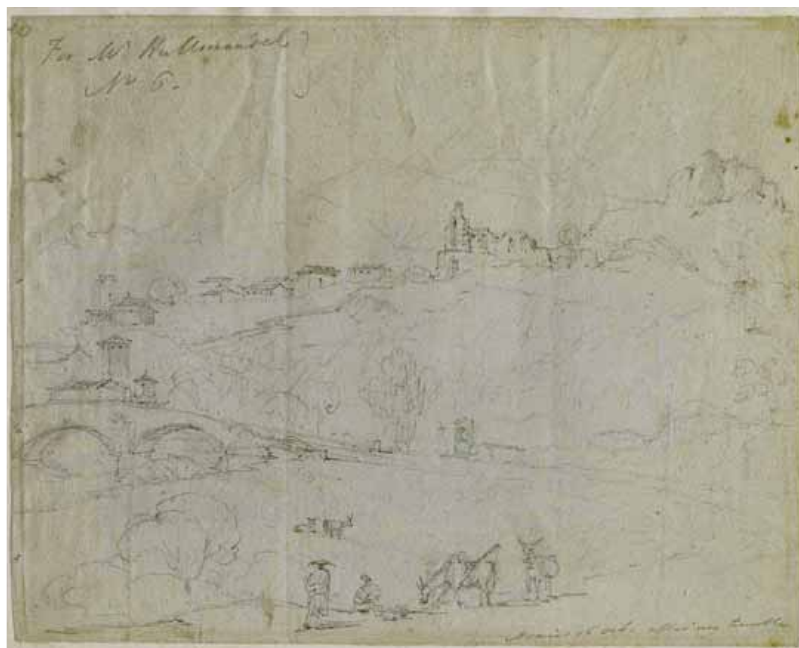


Vista de Tudela. Edward H. Locker. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (1823).



Vista de Tudela. James D. Harding. *Views in Spain* (1823).

¹³ DE LA OSA LÓPEZ, J. M., “A propósito del quinto arco del puente medieval de Tudela”, en *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, n.º 30 (2022), pp. 98-100.



Vista de Noáin. Edward H. Locker.
 Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (1823).

Arga– se erige un puente, hoy desaparecido, y en sus inmediaciones se aprecian las ruinas de una iglesia de la que tampoco se tiene noticia. En 1868 se tiene constancia de la existencia de un puente de piedra, pero no responde estructuralmente al que se aprecia en la composición de Locker, pues era de un solo arco. También es cierto que la localidad fue muy castigada en el siglo XIX, tanto en la Guerra de la Independencia, cuando los franceses incendiaron la iglesia de San Miguel de la que, según el párroco “solo quedaron los muros”, como en las guerras carlistas, destacando sobremodera la primera de ellas, en la que el núcleo urbano fue incendiado por las tropas de don Carlos para rendir a la guarnición isabelina en 1835. El puente de la vía férrea que sorteaba el susodicho río fue también volado por los carlistas en 1873 y reedificado según lo dispuesto por el coronel Paulino Aldaz en 1876. La panorámica fue realizada por Hullmandel siguiendo el croquis de Locker.

La dedicada a Pamplona, con cierto carácter orientalizante en su versión litografiada realizada por Westall, presenta evidentes analogías tanto con las referidas anteriormente como con la vista general de Zaragoza incluida también en el mencionado tomo de la obra de Laborde. Tomada desde suroeste y con la ciudadela como escenario principal, refleja con maestría la orografía de la Cuenca de la capital. El diario incorpora una breve referencia a Pamplona, su historia y sus fortificaciones,

Sea como fuere, la impresión que le mereció la ciudad no fue la mejor, pues criticaba la estrechez de las calles, las construcciones en ladrillo e incluso la catedral gótica: “no posee nada destacable; la construcción es pesada y la estropea un campanario de ladrillo similar a los que habíamos visto en la mayoría de las iglesias a nuestro paso por Aragón”. La composición fue litografiada por el referido Harding siguiendo el bosquejo de Locker.

Mejor opinión le granjeó la localidad de Noáin, en la que su montura le jugó una mala pasada. Es, quizás, el perfil más distorsionado de la serie, pues sobre el Elorz –según él, el río



Vista de Noáin. Joseph Hullmandel. *Views in Spain* (1823).

terminando con un lapidario “Mis comentarios no se deben a impresiones personales, ya que la ciudad estaba en posesión del enemigo; pero me dijeron que no perdíamos gran cosa al no poder visitarla”. Más interesantes son las condiciones y circunstancias en las que se realizó el croquis: “A pesar del riesgo de ser tomado por espía, no pude resistir la tentación de hacer un bosquejo, y para ello me oculté en un viñedo por miedo a ser detectado por las patrullas españolas”. Esta vista, tan romántica como distorsionada, fue reproducida con asiduidad en revistas ilustradas y libros de viaje, nacionales y extranjeros, durante buena parte del siglo XIX, sin hacer referencia a su autoría original. Tal es el caso del *Semanario Pintoresco Español* (1841), del segundo libro de Francisco de Paula Mellado *Recuerdos de un viaje por España* (1849) o del *Viage Ilustrado por las cinco partes del mundo* cuyo segundo volumen contiene la composición de Locker (1853)¹⁴.

¹⁴ MORALES SOLCHAGA, E., “Vista de Pamplona. 1824”, en *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 269-272.



Vista de Pamplona. Edward H. Locker. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (1823).



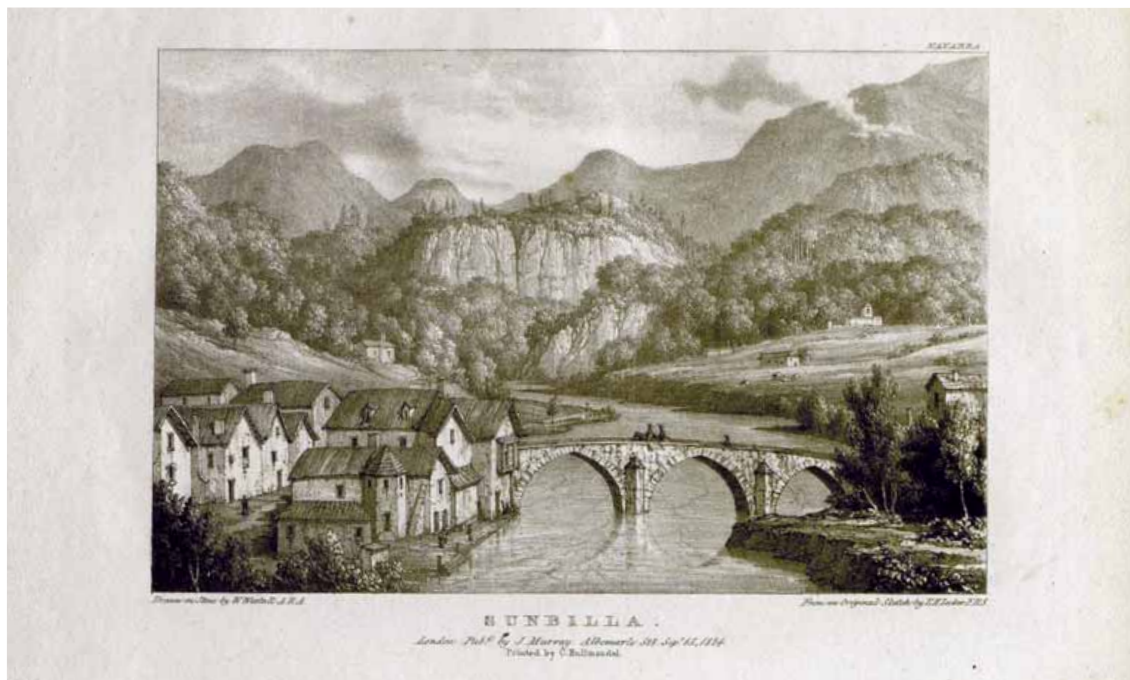
Vista de Pamplona. William Westall. *Views in Spain* (1823).



Vista de Oyeregi. Edward H. Locker. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (1823).



Vista de Oyeregi. James D. Harding. *Views in Spain* (1823).



Vista de Sumbilla. William Westall. *Views in Spain* (1823).

Tras atravesar el campo de batalla de Sorauren y el puerto de Velate, se adentraron en el valle Baztán cuyos habitantes les recordaron –por su atuendo– a los escoceses. Locker tomó una soberbia vista de Oyeregui –para él, Zozaya– en la que se aprecia la trasera del palacio de Reparacea, que califica de “edificio venerable, con aire monástico”, y el celeberrimo puente sobre el Bidasoa, que en aquellos momentos se encontraba muy castigado y cubierto de hiedra. En el dibujo preparatorio indica los colores con las que posteriormente pretendía acuarelarlo, aunque dicho proceso nunca se realizó. También aparece el encuadre que finalmente sería litografiado y el apellido del grabador al que se encomendó, el referido James Harding.

La siguiente panorámica es la de Sumbilla y es la única de la que no se preserva el bosquejo. Domina la composición, litografiada por Westall, su pintoresco puente de tres arcos y pronunciados tajamares. De orígenes medievales y reconstruido integralmente en el siglo XVII, conecta los dos barrios que conforman el municipio. En las inmediaciones del pueblo, cuya orografía circundante se encuentra perfectamente detallada, se aprecian, aisladas, algunas edificaciones.

La última etapa del camino navarro fue la localidad de Vera de Bidasoa, de la que le sorprendió su disperso caserío conformado por diferentes barrios. Allí, finalmente, encontraron al duque de

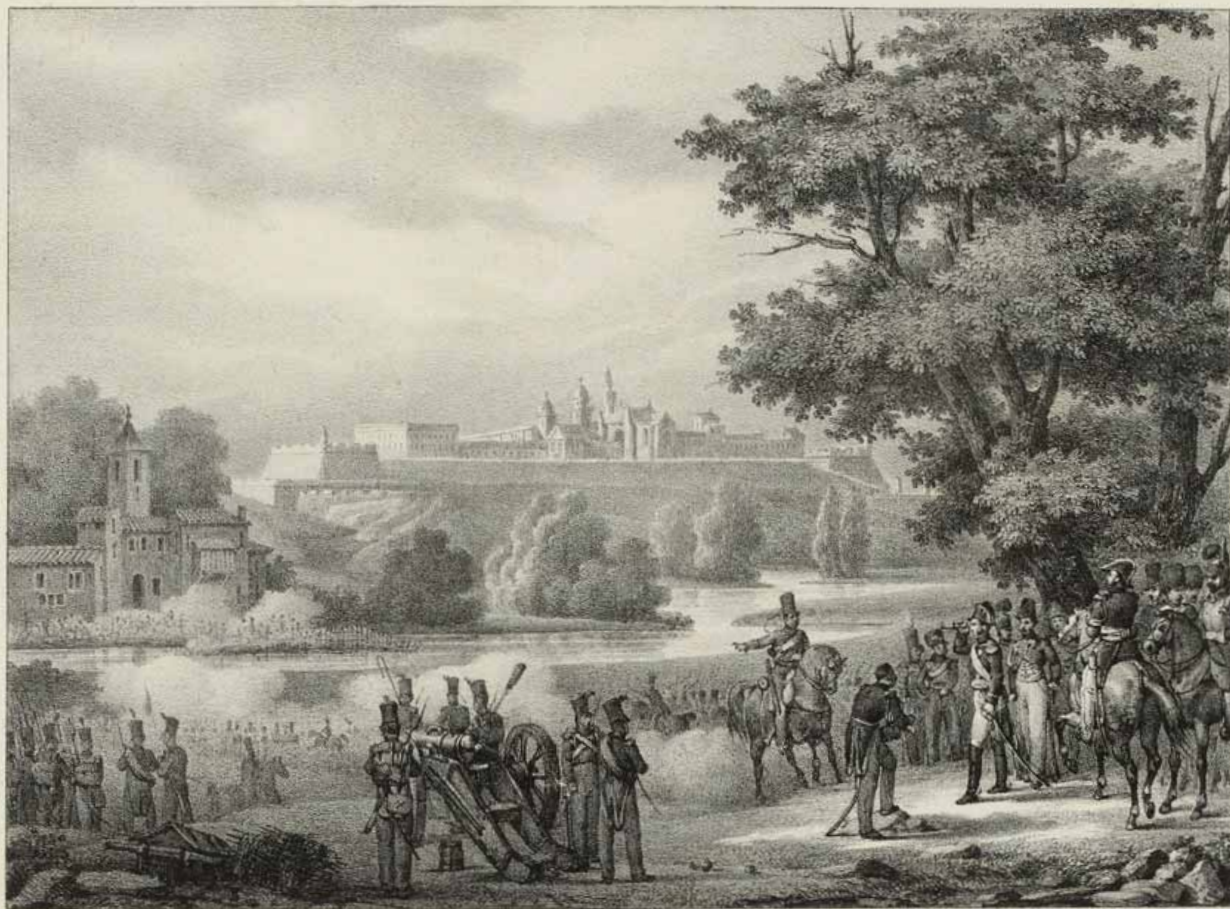
Wellington, que les acogió generosamente en su casa durante tres días. Se ubicaba en la plaza principal de la villa y junto a ella se estableció un hospital de campaña del que escuchaban terribles alaridos. Si se atiende al bosquejo, realizado el 20 de octubre y en el que se señalan ambas edificaciones, el citado sanatorio fue establecido en la actual casa consistorial, y la residencia en que se hospedaron, y en la que también lo había hecho semanas antes José I, es la “casa Larumbe”. Domina la composición el promontorio en que se ubica la parroquial de San Esteban y en el fondo, entre la detallada orografía y el disperso caserío, destaca el puente de San Miguel, que linda con un barrio de Lesaca. Había sido estabilizado con un pequeño pilar en uno de sus arcos laterales tras la Guerra de la Convención, tal y como se aprecia en la panorámica. Fue escenario de dos acciones militares de especial relevancia acaecidas con unas semanas de anterioridad a la vista de Locker. La primera, el 1 de septiembre, en



Vista de Vera de Bidasoa. Edward H. Locker.
Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (1823).



Vista de Vera de Bidasoa. William Westall. *Views in Spain* (1823).



V. Adam.

J. lith. de Delpech.

VUE DE PAMPELUNE

affaire d'avant-postes entre les troupes françaises et les constitutionnels espagnols.

Avril 1823.



Vista de Pamplona. François Delpech (1823). Musée Carnavalet - Histoire de Paris.



Asedio de Pamplona. Carle Vernet. Palacio de Versalles (1824).

la que los cazadores del regimiento 95 del ejército inglés, con ayuda de los vecinos de la villa, defendieron férreamente el paso contra una división francesa; la restante, el 7 de octubre, en la retirada definitiva de las tropas napoleónicas.

Retomando 1823, la campaña militar del duque de Angulema también dio lugar a varias series grabadas editadas en Francia que contribuyeron a la difusión y configuración de la visión de la capital. La primera de ellas es una litografía de François Delpech basada en un dibujo de **Jean Victor Adam (1801-1866)**, pintor reconvertido a grabador de cierta trascendencia durante el segundo tercio del siglo XIX¹⁵. Se inspira claramente en la composición noreste contenida en el viaje de Laborde e incorpora el puesto avanzado del ejército francés en su encuentro con las tropas constitucionales frente al molino de los Caparroso.

La preparación del referido asedio, desde la zona de Cuatro Vientos, también se reflejó en una pintura de **Carle Vernet (1758-1836)**, pintor y grabador francés educado en las formas neoclásicas,

¹⁵ *Benezit Dictionary of Artists*: B00000866

Espagne



Langlumé del.

Lith. de Langlumé

Vue de Pampelune,
prise de la grande route qui conduit à Coleza.

1. Cathédrale
2. Promenade de la lavonera
3. Caselle
4. Couvent des Capucins
5. Village appelé Huarte
6. Borne marquant une lieue de Pampelune
7. Rivière de Ulega



Vista de Pamplona. Pierre Langlumé. *Galerías Históricas de Versalles* (1840). Musée Carnavalet - Histoire de Paris.

que abandonó temporalmente el mundo del arte tras el ajusticiamiento de su hermana durante la Revolución Francesa. Retomó con fuerza su labor a partir del Directorio, sirviendo a Napoleón y a Luis Felipe de Orleans, quien le condecoró con la cruz de San Miguel¹⁶. La pintura, conservada en el palacio de Versalles y realizada en 1824, refleja una panorámica del ejército asaltante que tiene como fondo el detallado perfil de la ciudad, incluyéndose tanto el recinto fortificado como la propia ciudadela de Pamplona. Son reconocibles la derribada fachada de San Lorenzo, las torres de San Saturnino y la fachada neoclásica de la catedral, entre otros edificios de interés. Tuvo una amplia difusión a través de una calcografía de **Melchior Peronard** (act. 1831-1880), pintor de historia y grabador, discípulo de Guillon-Lethiere¹⁷. Se incluyó en la obra *Galerías Históricas de Versalles* publicada a partir de 1837 por Charles Gavard. La miscelánea, financiada por el ya mencionado Luis Felipe de Orleans, se editó en 19 volúmenes durante más de una década y contó con más de 3 000 grabados al acero¹⁸.

La irrupción de las tropas de la Santa Alianza dio también lugar a otro panorama de Pamplona, delineado y grabado por **Pierre Langlumé** (1790-1830)¹⁹ y editado en París en 1823. Tomado desde las cercanías del convento de capuchinos extramuros, describe con gran detalle e incluso identifica y numera las diferentes partes de su recinto amurallado, así como algunos edificios y accidentes geográficos. Curiosamente, esta acertada descripción fue reproducida casi literalmente en el interior de la *Francia Militar* de Abel Hugo en 1838 y sirvió de base a su autor, **Aaron Martinet** (1762-1841)²⁰, uno de los pioneros en el arte de la litografía y coautor del primer manual en esta disciplina (1838), para otra calcografía titulada “Asedio de Pamplona” que acompaña a la primera. Fue grabada por Louis-François Couché y también se editó en el quinto y último tomo de la obra. En la composición, las tropas constitucionales salen al encuentro de los invasores en el mismo escenario que Langlumé había reflejado tan hábilmente años atrás²¹.



¹⁶ PARIS, X., *Carle Vernet, peintre de père en fils*, París, Artena, 2010.

¹⁷ *Benezit Dictionary of Artists*: B00139032

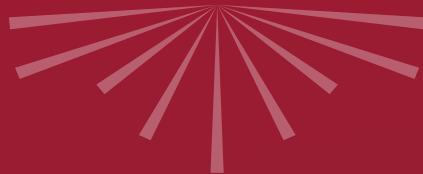
¹⁸ GAVARD, C., *Galerías históricas del palacio de Versalles*, París, Imprimerie Royale, vol. 5, 1840.

¹⁹ BOUQUIN, C. y PARINET, E., *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX^e siècle*, París, École Nationale des Chartes, 2013, registro n.º 22661 [edición electrónica].

²⁰ HAUTECOEUR, L., “Une famille de graveurs et d’éditeurs parisiens. Les Martinet et les Hauteceur (XVIII^e et XIX^e siècles)”, en *Paris et Ile-de-France. Mémoires*, s/n (1967), pp. 205-343.

²¹ HUGO, A., *France militaire: histoire des armées françaises de terre et de mer, de 1792 à 1833*, París, Imprimerie de Rignoux, 1838, vol. 5, pp. 48-49 [entre ambas].

5.
LA PRIMERA
GUERRA CARLISTA
Y EL PERIODO DE
ENTREGUERRAS





Vista de Pamplona. José Vallejo. *Galería Militar Contemporánea* (1846). Biblioteca Virtual de Defensa.



Vista de Estella. Manuel Miranda. *Galería Militar Contemporánea* (1846). Biblioteca Virtual de Defensa.

No se volverán a apreciar panoramas o perfiles de poblaciones navarras hasta que otro conflicto, la Primera Guerra Carlista, despertó la curiosidad de los lectores de las incipientes publicaciones ilustradas en las que se mostraron más las acciones que los lugares donde acontecieron²². Un ejemplo de ello es el *Panorama Español*, publicado en cuatro tomos desde 1842 a 1845, que incorporó varios grabados con referencias a poblaciones navarras, muy sesgadas y para nada descriptivas.

No es este el caso de la *Galería Militar Contemporánea*²³, que vio la luz en dos volúmenes en 1846. Describía la campaña norte de la Primera Guerra Carlista con multitud de grabados tanto de las principales localidades como de los más importantes personajes y hechos que en ella se produjeron. En su interior se conserva una litografía de Pamplona del afamado burilista **José Vallejo y Galeazo (1821-1882)**, pintor, ilustrador y grabador que centró parte de su vida en la docencia de las Bellas Artes en la Escuela de Artes y Oficios que fundó en Madrid, obteniendo la gran cruz de la Orden Civil de María Victoria, consorte de Amadeo I de Saboya²⁴. La composición fue realizada a partir de un daguerrotipo que muestra un detallado perfil de Pamplona desde un ángulo poco habitual, el meandro del Arga, que delimita el actual parque de Aranzadi, frente al baluarte del Redín. A pesar de que el procedimiento fotográfico utilizado para su realización es moderno, el panorama muestra todavía cierto sabor romántico, con un pastor y su rebaño en un primer término. La obra también contiene una rigurosa vista de Estella, litografiada por **Manuel Miranda y Rendón (1800-1879)**, pintor, grabador y decorador que cultivó hábilmente el tema histórico y el retrato²⁵. Concebida desde el fuerte de Santa Bárbara, en ella se aprecian los elementos más característicos de su perfil: el paseo de Los Llanos, el monasterio de Santa Clara y el conjunto urbano de la ciudad, distinguiéndose también la basílica del Puy, las iglesias de San Miguel y San Pedro de la Rúa, y parte de la Peña de los Castillos. Inspiró composiciones bastante posteriores, como una panorámica muy parecida de **José Passos Valero (1862-1928)**, dibujante e ilustrador barcelonés que trabajó en la *Historia de España* de Francisco Pi y Margall²⁶.

Tras el cese de las hostilidades se retomaron las visiones tradicionales de la ciudad y de nuevo fueron extranjeros aquellos que las configuraron. En 1847, ilustrando un artículo sobre la prisión en la ciudadela del progresista Salustiano de Olózaga a su regreso del exilio en Inglaterra, el *Illustrated London News* publicó una vista grabada de un bosquejo de su corresponsal –del que nada dice–

²² Una acertada relación entre dicho binomio: URRICELQUI PACHO, I., “Teatro romántico, teatro sangriento: las guerras carlistas y la imagen de Navarra en el siglo XIX”, en *La imagen visual de Navarra y sus gentes. De la Edad Media a los albores del siglo XX*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022, pp. 203-211.

²³ *Galería militar contemporánea: colección de biografías y retratos de los generales que más celebridad han conseguido en los ejércitos liberal y carlista durante la última guerra civil*, Madrid, Tipografía de Hortelano y Compañía, 1846, vol. II, p. 4 y p. 292.

²⁴ OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1883-1884, vol. II, pp. 263-264.

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶ PI Y MARGALL, F. y PI Y ARSUAGA, F., *Historia de España en el siglo XIX*, Barcelona, Casa Seguí, vol. 5, 1902, p. 790.



Vista de Pamplona. *Illustrated London News* (1847). Biblioteca Navarra Digital.

desde las cercanías del antiguo convento de San Pedro de la Rochapea. Aparece en primer plano el puente medieval de San Pedro, el más antiguo de la capital, construido en el siglo XII, posiblemente sobre el emplazamiento de un original romano. El autor aprovecha para describir la ciudad: “tiene una pequeña catedral gótica y algunos puentes pintorescos; pero lo mejor que tiene es el hermoso acueducto [por el de Noain, se entiende]. La ciudadela, prisión de Olózaga, está separada del núcleo por un glacis o esplanada; es pentagonal y tiene dos bastiones enfrentados al río”²⁷.

Otro artista francés, **Didier Petit de Meurville** (1793-1873), también contribuyó a la difusión de los horizontes navarros en las décadas centrales del siglo. Nacido en Haití y tras una azarosa infancia y juventud, se instaló en Lyon, donde se dedicó al comercio de la seda y se relacionó políticamente con sectores legitimistas del carlismo. Tras la primera guerra civil, a la que se ha hecho referencia con anterioridad, ayudó a los exiliados e incluso entró en el círculo más íntimo del derrotado pretendiente. En 1848, arruinado, ingresó en la carrera diplomática siendo nombrado vicecónsul en Alicante y, nueve años después, cónsul en San Sebastián. Compaginó dicho cargo con su afición por la pintura y la ilus-

²⁷ *Illustrated London News* [15/01/1847], n.º 246, p. 36.

tración, hasta que la muerte le sorprendió en Biarritz en 1873²⁸. A finales de abril de 1858, realizó un viaje a Pamplona, acompañando a su hijo Georges, que había sido nombrado vicecónsul en Navarra. Realizó diferentes dibujos del trayecto en un pequeño cuaderno, conservándose entre ellos una vista de Sarasa y varias vistas de Pamplona tomadas desde diferentes



Vista meridional de Pamplona. Didier Petit de Meurville (1858).
Diputación Foral de Gipuzkoa.

ubicaciones, destacando una vista meridional e insólita de la capital. Realizada al grafito y oscurecida a la aguada, realza con toques blancos de *gouache* algunos de los puntos de la ciudad. En primer plano figura la explanada que forma el glacis de la ciudadela, bajo la atenta mirada del monte de San Cristóbal, y tras ella son reconocibles –de izquierda a derecha– el coronamiento del convento de agustinas recoletas, la vieja fachada torreada de la parroquia de San Lorenzo, la capilla de San Fermín y las torres de San Saturnino y San Nicolás. En el extremo derecho, y siguiendo el camino arbolado, se esbozan el portal de San Nicolás, la basílica de San Ignacio y la trasera del teatro Gayarre –entonces Principal– en su primigenia ubicación, asomándose detrás las torres de la catedral. El anteriormente citado José Passos publicó una muy similar en 1902²⁹.

A su vuelta en San Sebastián, sirviéndose de algunos de los apuntes, realizó dos preciosas acuarelas. La primera de ellas es el perfil de Sarasa, mal identificado como Irurzun, y su caserío, asentado a las faldas del monte Ollarco, cuya orografía es también retratada al por menor. En la panorámica destaca por un lado el –hoy en día maltratado– palacio cabo de armería, de orígenes medievales, con su característica torre prismática adosada; y por el otro, la parroquia de San Martín, asentada sobre un promontorio y representativa del gótico rural tardío, aunque enmascarada por un pórtico dieciochesco de tres vanos articulado en dos niveles. Completan la escena lugareños de toda

²⁸ Sobre su figura destacan: ALTUBE BARIANDARÁN, F., *Guipúzcoa-San Sebastián (1857-1873)*. Didier Petit de Meurville, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1994; DEHAN, M., *Didier Petit de Meurville (1793-1873): suivi de l'histoire abrégée de la Sablière à Caluire-et-Cuire*, Gleizé, Ediciones del Poutan, 2013; y VV.AA., *Alicante, paraje exótico. La mirada de Petit de Meurville (1793-1873)*, Alicante, Diputación de Alicante/MUBAG, 2021.

²⁹ PI Y MARGALL, F. y PI Y ARSUAGA, F., *Op. cit.*, p. 681.



Vista de Sarasa. Didier Petit de Meurville (1858). Diputación Foral de Gipuzkoa.



Vista de Pamplona. Didier Petit de Meurville (1858). Diputación Foral de Gipuzkoa.

condición que dotan a la población de un romanticismo muy genuino.

La segunda vista, más interesante, es una pequeña acuarela realizada con mimo y esmero en la que se aprecia la ciudad de Pamplona desde el término entonces denominado de “Los cuatro caminos” (Ripa de Beloso), reflejándose también su defensa abaluartada y, a la izquierda, la ciudadela. Son reconocibles la catedral y las torres de las parroquiales de San Saturnino, San Nicolás y San Lorenzo. En un primer término también sitúa una escena popular, que al igual que en el perfil de Sarasa resulta algo anacrónica. El Arga y los montes de la Cuenca acogen una composición que se convertirá en el horizonte preferido de la capital, no solo en el último tercio del siglo XIX, sino también en lo sucesivo, consolidándose en un claro

ejemplo de ello una de las últimas obras de Augusto Ferrer-Dalmau titulada “el saludo”, ambientada hacia 1900 y realizada como homenaje al fundador de la Guardia Civil, Francisco Javier Girón de Ezpeleta, en el segundo centenario de su nacimiento³⁰.

³⁰ <https://augustoferrerdalmau.com/inicio/423-el-saludo.html>

Coetánea es una composición al óleo, estructuralmente parecida aunque de modesta factura, conservada en el Archivo Municipal de Pamplona y atribuible a **Miguel Sanz y Benito (1784-1864)**, pintor soriano formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que se estableció en la capital en 1822 tras un breve periodo en Tudela. Trabajó en la Academia de Dibujo del ayuntamiento, compaginándolo con clases en el Instituto Provincial desde 1860 hasta prácticamente el final de sus días³¹. Probablemente ahí se encuentre el origen de la pintura en cuestión, en la que cobran especial relevancia el frente del Labrit, el palacio episcopal, la catedral y el fortín del Redín, mientras que a los pies de la ciudad el Arga discurre por posiciones emblemáticas como el puente de la Magdalena o el molino de los Caparrosos. En primer plano varios personajes pintorescos amenizan la composición³². Entre su obra también se encuentran varios perfiles parciales de la ciudad, destacado sobremanera el “Bombardeo del general O’Donnell” (1845), que retrata fielmente la capilla de San Fermín, la desaparecida torre de San Lorenzo y sus inmediaciones, incluyendo el paraje de la Taconera.

Durante la primera mitad de 1860 se editó en Pamplona un periódico de corte liberal bajo el nombre de *La Joven Navarra*, una de las más notables y eruditas publicaciones del momento, a juzgar por los entendidos. Su efímera existencia –apenas 15 números– no evitó que a través de su cabecera se difundiera un perfil de Pamplona, tomado frente al baluarte del Redín, en el que se aprecian las defensas de la ciudad desde el Labrit, el palacio episcopal y el complejo catedralicio, que hace de eje de la panorámica³³. La vista, al igual que otras ilustraciones de la revista, está firmada por un desconocido **Tudury**, probablemente de origen menorquín, que por otra parte se muestra discreto en su labor. La



Vista de Pamplona. T. Tudury. *La Joven Navarra* (1860).
Biblioteca Nacional de España.

³¹ Una buena síntesis sobre su figura se encuentra en: MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., “Artistas Navarros Olvidados”, en *Diario de Navarra* [28/03/2016], p. 58.

³² AZANZA LÓPEZ, J. J., y URRICELQUI PACHO, I., “La imagen de la catedral de Pamplona en las artes plásticas de los siglos XIX y XX”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º 1 (2006), p. 500.

³³ GARCÍA-SANZ MARCOTEGUI, A., “*La Joven Navarra*: periódico liberal pamplonés de 1860”, en *La prensa de los siglos XIX y XX: metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1986, pp. 511-524.



Vista de Monreal. Valentín Carderera (c. 1862). © Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

por lo visto, no opina así, pues dice cree nos habrá satisfecho. Sin duda alguna debemos atribuir su mala catadura al polvo e incomodidades de las largas travesías. Esperamos que con nuestros cuidados y con la reacción que la primavera obrará sobre él, vuelva a su primitivo ser”³⁴. La realidad es que la cabecera se mantuvo inalterada hasta el último número de la publicación, que vio la luz en junio de ese mismo año.

En sintonía con el Romanticismo, el Museo Lázaro Galdiano preserva varias aguadas del polifacético oscense **Valentín Carderera y Solano (1796-1880)**. Bajo el patrocinio de José Palafox y el respaldo de destacados pintores como Buenaventura Salesa, Mariano Salvador Maella y José de Madrazo, se forjó un joven talento que posteriormente pasaría casi una década en Roma, gracias al apoyo del duque de Villahermosa, que pensionó su estancia desde 1822. Se sirvió de la Ciudad Eterna como base de operaciones para visitar el resto de la península itálica, pues todavía aquellos territorios no estaban unificados. Desde entonces, los viajes se convirtieron en una constante de la que su creación resulta indisoluble; la nómina de ellos es ingente y a todos los que realizó por la Península han de sumarse sus estancias en París y Londres. Su obra cumbre, la *Iconografía española*, constituye uno de los primeros repertorios de efigies de personajes ilustres de entre los siglos XI y XVII. Formado como artista en los preceptos del academicismo en Madrid y Roma, Carderera fue declinando hacia el Romanticismo y, al igual que otros intelectuales de su generación, recorrió gran parte de la Península para dejar testimonio a través del dibujo y la acuarela de monumentos

³⁴ *La Joven Navarra* [16/04/1860], n.º 9, p. 71.

destacados, pintorescos paisajes y castizos personajes. A su vez, recogió también sus impresiones personales en detallados diarios de viaje, que hoy en día se conservan. Se detuvo al menos dos veces en Navarra (1861-1862), retratando algunos de los parajes más singulares de su geografía, como los monasterios de la Oliva y Leyre, la colegiata de Roncesvalles, el



Vista de Pamplona. Tomás Carlos Capuz.
Crónica General de la Provincia de Navarra (1868). Diputación Foral de Gipuzkoa.

Palacio Real de Olite y el de los duques de Granada de Ega, la parroquia de Santa María de Sangüesa o el castillo de Marcilla. Además, inmortalizó los perfiles de dos poblaciones: Burguete en una panorámica general en la que también se esboza la susodicha colegiata; y Monreal, en una vista dominada por la cabecera de su iglesia parroquial, siguiendo un estilo propio, muy rápido y desenfadado, al que la aguada se adapta con suma facilidad³⁵. Como curiosidad, su colección albergó la parte de la vista de Pamplona de Juan Bautista Martínez del Mazo a la que antes se ha hecho referencia y que hoy se preserva en los fondos del marqués de Casatorre.

Durante la misma década vio la luz la *Crónica General de España* (1865-1871), compuesta de varios volúmenes sobre cada una de las provincias de España y de algunos resquicios coloniales. El tomo dedicado a Navarra³⁶, realizado por Julio Nombela, cuenta con varias litografías relativas a parajes, conjuntos monumentales y personajes históricos del Viejo Reino, diseñadas por un desconocido Letre y grabadas a la piedra por **Tomás Carlos Capuz (1834-1899)**, xilógrafo valenciano formado en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Considerado uno de los grandes grabadores del siglo XIX, su valía quedó contrastada con varios galardones en las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Al margen de litografías para publicaciones y novelas por entregas, también ilustró revistas periódicas como *El Museo Universal*, el *Semanario Pintoresco Español* o *La Ilustración Española y Americana*; y obras de sumo interés, como el *Diccionario de Madoz*. Según un obituario publicado en *La Época*, murió viudo, ciego, anciano, arruinado y olvidado en el Asilo de las Hermanitas de los Pobres

³⁵ Una buena síntesis de su figura y paso por Navarra recientemente publicada es: JUSUÉ SIMONENA, C., “Valentín Carderera. Artista y viajero romántico”, en *Diario de Navarra* [12/08/2023], pp. 66-67.

³⁶ NOMBELA TABARES, J., *Crónica de la Provincia de Navarra*, Madrid, Rubio, Grilo y Vittori, 1868, p. 33.

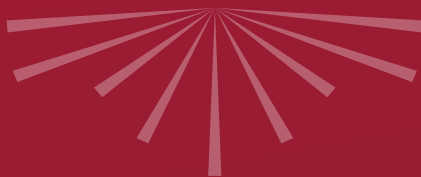
de Madrid³⁷. La vista está tomada desde la zona del convento de capuchinos extramuros y muestra, con todo el detalle que permite el procedimiento, un perfil bastante detallado de la capital, reconociéndose sus principales edificaciones y defensas desde la zona del Labrit hasta pasado el portal de la Rochapea. La perspectiva recuerda en cierta manera a la supuesta vista de Lucas de Pinedo de 1646 y la plancha fue reutilizada sin ningún tipo de variación en el *Plano y guía del viajero en Pamplona, Tudela, Tafalla y Olite*, publicado en 1886³⁸.



³⁷ PÉREZ DE GUZMÁN, J., “Figuras que fueron. Capuz”, en *La Época* [26/09/1899], n.º 17710.

³⁸ VALVERDE Y ÁLVAREZ, E., *Plano y guía del viajero en Pamplona, Tudela, Tafalla y Olite*, Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1886, pp. 8-9.

6.
DE LA ÚLTIMA
DE LAS CARLISTAS AL
OCASO DEL SIGLO



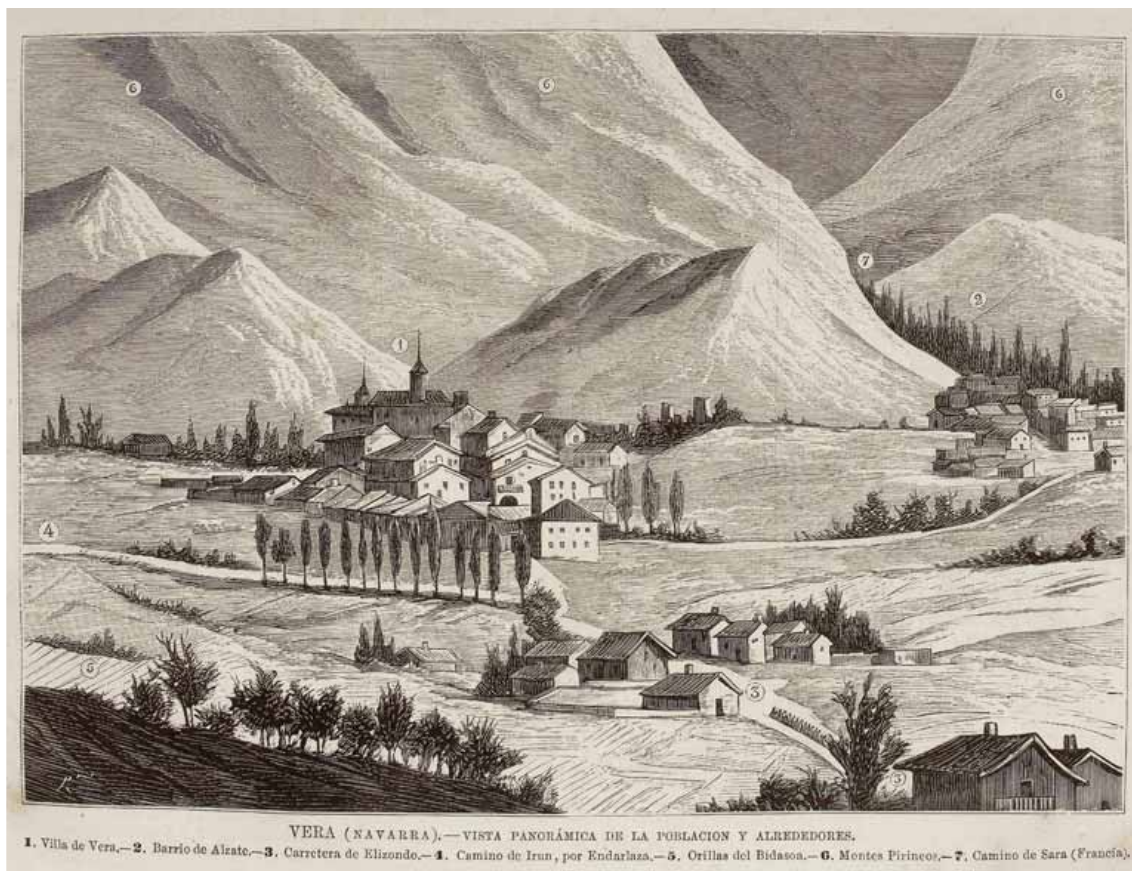
En 1872 comenzaba la última de las guerras carlistas, que contribuyó con más acierto a la configuración y difusión de los horizontes de muchas de las localidades navarras en publicaciones de todo tipo, destacando sobremanera las revistas ilustradas. Como buena parte del conflicto se desarrolló en territorio foral, sí que se reflejan tanto las propias panorámicas como otros muchos elementos de estas. Paradójicamente, la capital, que fue sometida a un escrupuloso sitio, no fue objeto de detalladas vistas, pues en las litografías de publicaciones nacionales e internacionales los perfiles que aparecen son meros apuntes, horizontes imprecisos que sirven de escenario para insípidas acciones. En cambio, sí se publicaron otros panoramas, bien relacionados con las diferentes operaciones militares que tuvieron lugar, bien conectados con alguna de las personalidades más influyentes del conflicto. Poblaciones como Burguete, Castejón, Estella, Larraga, Los Arcos, Lumbier, Oteiza, Peralta, Tafalla, Vera de Bidasoa y Viana, entre otros muchos emplazamientos, consiguieron una notable difusión merced al arte de la litografía.

Tomando como referencia la publicación ilustrada de mayor tirada nacional, *La Ilustración Española y Americana* de Abelardo de Carlos, entre 1872 y 1876 se incorporaron casi un centenar de litografías referentes al conflicto y a Navarra. Constituyen casi el triple de las publicadas entre el resto de números, más de 1400, editados entre 1869 y 1899³⁹. Además, los que atañen a panorámicas claras de las poblaciones en cuestión no superan la decena y se ciñen a los dos últimos años del conflicto. De ellas no se presentan aquí las concebidas por los hermanos Lagarde, que cuentan con un capítulo dedicado en la presente monografía. La dupla Pellicer-Capuz, a la que inmediatamente se hará referencia, cobra especial relevancia en la difusión de dicha imagen.

La primera de las vistas tuvo como objetivo la villa de Vera de Bidasoa⁴⁰, residencia de don Carlos mientras se ponía sitio a la plaza de Irún. Se acompañó de algunas noticias históricas, como el fallido pronunciamiento de Espoz y Mina en 1830, y de una breve descripción de su fisonomía: “Hállase dividida en cinco barrios y posee regulares edificios, entre otros la iglesia parroquial, dedicada a san Esteban, y la casa municipal, que es muy buena. A corta distancia de la población se ven todavía las ruinas de un convento de capuchinos que fue restaurado a últimos del siglo anterior y derruido casi totalmente por un incendio en la primera guerra carlista”. La panorámica muestra el disperso núcleo urbano de la localidad, destacando en su perfil la citada parroquia, y numera tanto el subsidiario barrio de Alzate como los accidentes geográficos y caminos que derivan de la población. La litografía fue realizada por Alfredo Perea y Rojas siguiendo los bosquejos de **Ricardo Becerro de Bengoa (1845-1902)**, polifacético profesor que también cultivó el periodismo, la publicidad y la política, siendo elegido diputado en Cortes por Vitoria en cuatro ocasiones. Además de ello y de su condición de académico (Bellas Artes, Historia y Ciencias Exactas Físicas y Naturales), se mostró

³⁹ Como ya se tuvo la oportunidad de comprobar en un estudio alojado en la página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro: MORALES SOLCHAGA, E., *Navarra en la prensa ilustrada del siglo XIX: La Ilustración Española y Americana (1869-1899)*.

⁴⁰ *La Ilustración Española y Americana* [30/09/1874], n.º 44, p. 692.



Vista de Vera de Bidasoa. Bernardo Rico. *La Ilustración Española y Americana* [29/02/1876]. Colección particular.

como un hábil dibujante y colaboró en muy diversas publicaciones periódicas⁴¹. Curiosamente, una versión mejorada de la misma composición vio la luz dos años después para ilustrar la recuperación de la villa por el general Martínez Campos tras el encarnizado combate de Peña Plata⁴². En este caso fue rubricada por **Bernardo Rico y Ortega (1830-1894)**, hermano del pintor Miguel Rico y uno de los grabadores más prolíficos de la segunda mitad del siglo XIX, que llegaría a ostentar la dirección artística de la propia revista. Uno de sus obituarios describió perfectamente su valía en dicha disciplina: “Pocas estampas se habían publicado en España desde el año 1850 para ilustrar novelas, para adornar obras, para reproducir monumentos, que no lleven la firma de Bernardo Rico como

⁴¹ VELASCO, V., *Glorias vasco-navarras. Ricardo Becerro de Bengoa*, Vitoria, La Ilustración de Álava, 1899.

⁴² *La Ilustración Española y Americana* [29/02/1876], n.º 8, p. 111.



PERALTA. VISTA DESDE EL FUERTE SOBRE EL ARCA. — (Cópia del Sr. Pellicer.)

Vista de Peralta. José Luis Pellicer. *La Ilustración Española y Americana* [08/02/1875].
Biblioteca Navarra Digital.

bonitos arcos de triunfos, otras estaban adornadas con mástiles y gallardetes, los balcones de las casas lucían con vistosas colgaduras y los leales habitantes daban al rey la bienvenida con vítores y aplausos”⁴⁵. Tras hacer noche en la localidad, al día siguiente, su cumpleaños, llevó a cabo una revista militar en el paraje de la Plana de Olite. En el panorama de la ciudad son reconocibles el puente gótico, reconstruido en parte a finales del siglo XVII, en el que conviven los ojos apuntados con los de medio punto, y varios de los palacios de época barroca que se asientan en la calle Mayor, vía principal de Peralta, a la que da paso. Tras ellos se erige la soberbia torre dieciochesca de la desaparecida parroquia de San Miguel, típica fábrica de ladrillo del Barroco de la Ribera, con varios cuerpos prismáticos decrecientes y otro octogonal de remate. Coronan la composición las ruinas de la atalaya y de la fortaleza medieval del siglo XII. La vista, grabada por Tomás Carlos Capuz, al que anteriormente se ha hecho referencia, fue bosquejada por **José Luis Pellicer y Fenyé (1842-1901)**, dibujante y pintor barcelonés, discípulo de Ramón Martí, que completó su formación en Roma durante tres años. Compaginó su obra como pintor con su producción gráfica destinada concretamente a publicaciones editoriales y prensa ilustrada, tanto en el ámbito nacional como en el internacional⁴⁶.

⁴³ GUTIÉRREZ ABASCAL, J., “Los que se van. Bernardo Rico”, en *La Correspondencia de España* [11/12/1894], n.º 13 398.

⁴⁴ PI Y MARGALL, F. y PI Y ARSUAGA, F., *Op. cit.*, p. 938.

⁴⁵ *La Ilustración Española y Americana* [08/02/1875], n.º 5, p. 84.

⁴⁶ BASTIDA DE LA CALLE, M. D., “José Luis Pellicer, corresponsal artístico en la última guerra carlista”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, vol. 2 (1989), pp. 343-376.

La panorámica, al igual que la de Vera, fue reproducida por Passos con posterioridad⁴⁷. Unas semanas después, otra vista de Peralta, desde la margen contraria del Arga y con la citada torre como protagonista entre el caserío, fue editada en el semanario inglés *The Graphic*. De todos modos, poco conocemos sobre su autoría, salvo que se hizo “siguiendo los bosquejos de nuestro artista especial”, del que nada se comenta⁴⁸.



Vista de Pueyo. José Luis Pellicer. *La Ilustración Española y Americana* [22/02/1875].

El mismo tándem Pellicer-Capuz se encargó de realizar una vista de Pueyo desde la carretera que va de Pamplona de Tafalla, que fue publicada tras la recuperación de la localidad por las tropas alfonsinas⁴⁹. Destaca por un lado la parroquia de la Asunción, construcción protogótica muy modificada en el siglo XVII y caracterizada por sus potentes muros y su imponente campanario prismático; y por el otro, la ermita de Santiago, de similar historia constructiva, coronando el cerro de la villa. Al margen de ellos, la propia publicación da cuenta de otros notables edificios como la casa consistorial, el Monte Pío y la ermita de San Quirico, esta última algo más distante. Curiosamente también se conserva una detallada y meticulosa vista del camino entre Tafalla y Pamplona tomada desde la susodicha ermita de Santiago. Fue editada en el *Illustrated London News* ese mismo año, no exenta de los frecuentes errores de traducción fonética, muy justificables tratándose de pueblos de la Valdorba. En ella se aprecian y numeran perfectamente, al margen de la propia ubicación desde donde se tomó, el resto de las poblaciones que salpican la ruta que las tropas liberales siguieron hacia la capital. Fue realizada por el hábil ilustrador inglés **Henry James Crane**⁵⁰.

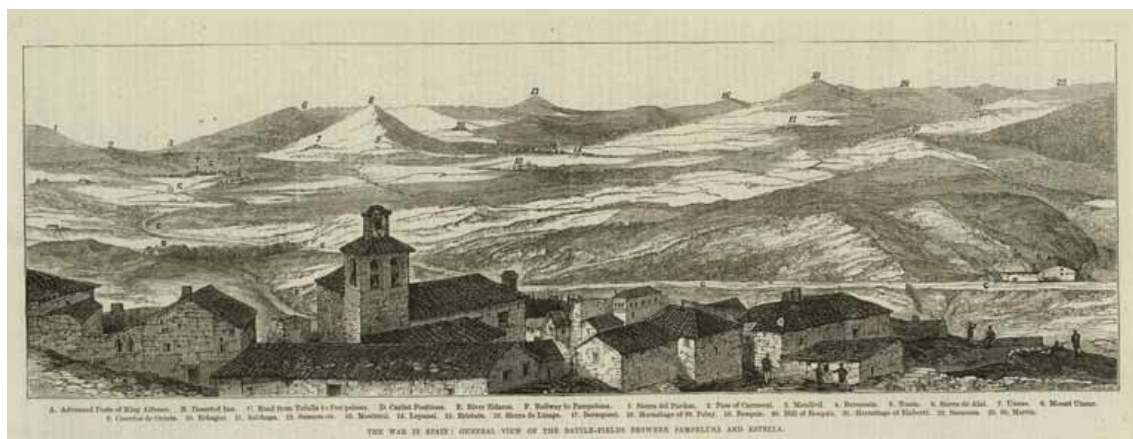
⁴⁷ PI Y MARGALL, F. y PI Y ARSUAGA, F., *Op. cit.*, p. 842.

⁴⁸ *The Graphic* [27/02/1875], n.º 274, p. 213.

⁴⁹ *La Ilustración Española y Americana* [22/02/1875], n.º 7, p. 121.

⁵⁰ *Illustrated London News* [20/02/1875], n.º 1854, p. 174.

VISTAS DE NAVARRA



Panorámica de la Valdorba desde Pueyo. Henry J. Crane. *Illustrated London News* [20/02/1875]. Biblioteca Digital de Bizkaia.



Vista de Oteiza. José Luis Pellicer. *La Ilustración Española y Americana* [08/03/1875]. Biblioteca Navarra Digital.

A principios de marzo, la dupla Pellicer-Capuz realizó una vista de Oteiza⁵¹, que en aquellos momentos era la cabeza de la línea militar hacia Puente la Reina. La edición incorpora una breve relación geográfica de ella acompañada de interesantes pinceladas sobre su historia. En el perfil, tomado desde el norte, se identifican la iglesia parroquial de San Miguel, de orígenes medievales aunque muy remodelada estructuralmente a principios del siglo XVIII, y algunas de las casas principales que destacan entre el resto del núcleo urbano. Curiosamente, la panorámica fue reprodu-

⁵¹ *La Ilustración Española y Americana* [08/03/1875], n.º 9, p. 149.

cida también por Passos en la mencionada monografía⁵².

La pareja fue también responsable de una vista de Tafalla⁵³ tomada desde la estación de ferrocarril en tiempos parejos. Se acompaña de una ligera descripción de las defensas y obras de fortificación realizadas en dicha ciudad. En el perfil de la población, tomado desde el este, son reconocibles algunos de sus edificios más característicos, como la parroquia de Santa María, de orígenes medie-



Vista de Tafalla. José Luis Pellicer. *La Ilustración Española y Americana* [22/03/1875]. Biblioteca Navarra Digital.

vales aunque muy modificada en los siglos XVI y XVIII, que destaca sobre el resto del núcleo urbano por su imponente campanario; y el complejo conformado por el convento de concepcionistas recoletas y palacio de los Mencos, en el margen izquierdo de la composición. Domina la vista el cerro de Santa Lucía, donde desde época medieval existió una fortificación cuyos restos, como se aprecia en la litografía, fueron reaprovechados durante la guerra. Como en las anteriores ocasiones, la composición sirvió a Passos como inspiración de una litografía similar⁵⁴.

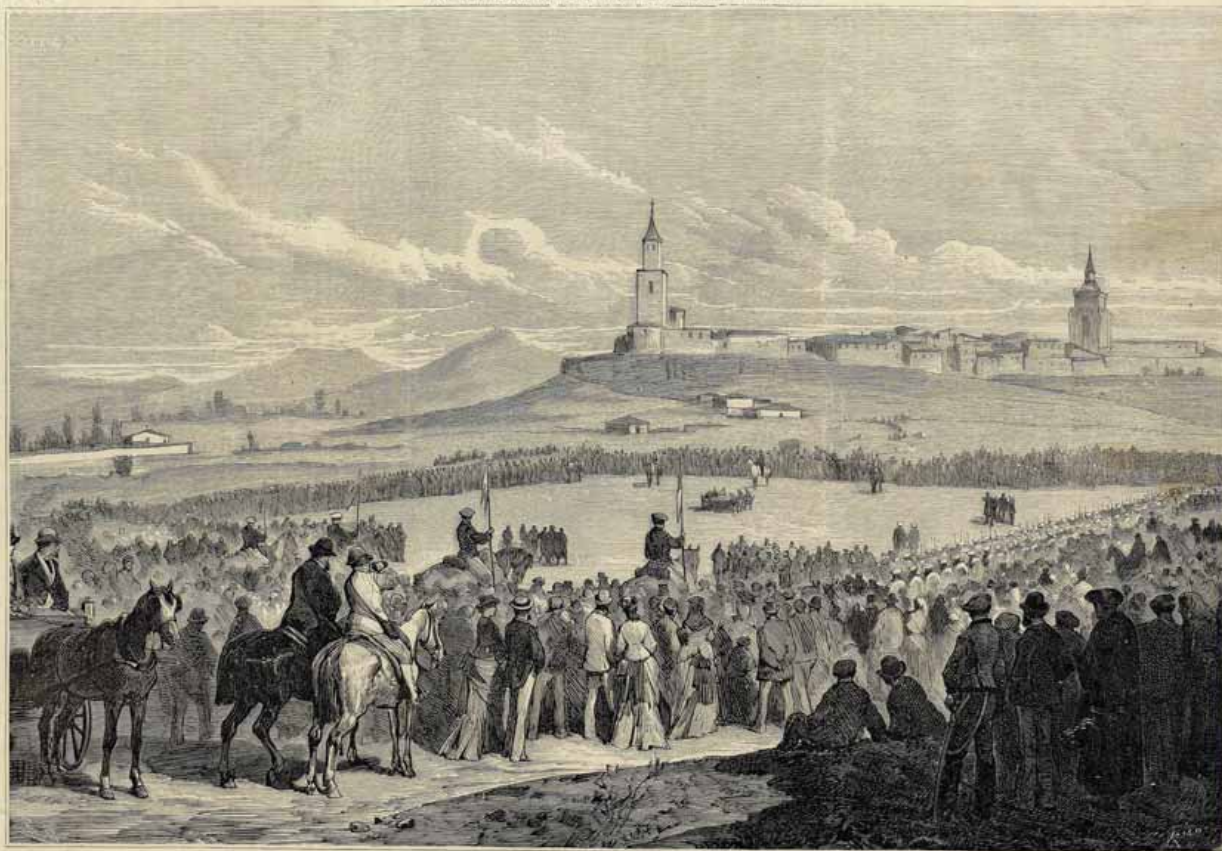
La última de las vistas contenidas en la revista ilustrada se detiene en Viana, con objeto de un intercambio de prisioneros entre las tropas carlistas y el ejército alfonsino realizado el 16 de junio de 1875⁵⁵ y que tuvo como resultado la liberación de más de seiscientos integrantes de cada uno de los referidos bandos. Del perfil de la localidad, tomado desde el sudoeste, resaltan sobre las demás dos edificaciones religiosas: por un lado, la iglesia de Santa María de la Asunción, de la que destaca su potente y prismático campanario, realizado en el siglo XVI; por el otro, la castigada iglesia de San Pedro, que sucumbió no por las acometidas carlistas sino por los fallos estructurales derivados de sucesivas intervenciones en el siglo XVIII. De hecho, para cuando se realizó la panorámica ya habían

⁵² PI Y MARGALL, F. y PI Y ARSUAGA, F., *Op. cit.*, p. 848.

⁵³ *La Ilustración Española y Americana* [22/03/1875], n.º 11, p. 189.

⁵⁴ PI Y MARGALL, F. y PI Y ARSUAGA, F., *Op. cit.*, p. 697.

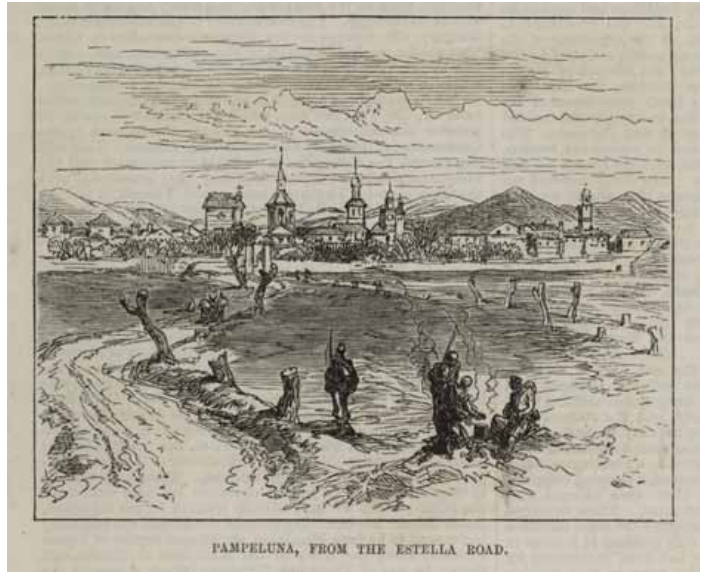
⁵⁵ *La Ilustración Española y Americana* [30/06/1875], n.º 24, p. 408.



VIANA (NAVARRA).—CANJE DE PRISIONEROS DEL EJÉRCITO DE LA NACION Y CARLISTAS, VERIFICADO EL 16 DEL ACTUAL.

Intercambio de rehenes en las inmediaciones de Viana. *La Ilustración Española y Americana* [30/06/1875].
Biblioteca Navarra Digital.

pasado más de tres décadas desde el funesto colapso. De todos modos, la litografía muestra su torre en plenitud, condición en que se mantuvo hasta que en 1979 el cuerpo superior de ladrillo se desmoronó y la Institución Príncipe de Viana desmontó parcialmente sus paredes. En cualquier caso, la vista fue tomada por un testigo presencial de los hechos, **Ramón Padró y Pedret (1848-1915)**, pintor de cámara de Alfonso XII y su cronista oficial durante la campaña de 1875. Hermano de Tomás Padró, que también colaboró en muchos de los semanarios ilustrados de la época, gozó de relativa fama como artista, aunque con posterioridad su producción se ha juzgado de un modo más severo, quizás por abandonar la línea histórico-realista que lo ensalzó⁵⁶. Sus bosquejos fueron reinterpretados por el afamado Ricardo Balaca, que firma con sus iniciales en el margen inferior izquierdo, y trasladados a la litografía por Bernardo Rico y Ortega, al que ya se ha hecho referencia en la panorámica de Vera de Bidasoa.



Vista de Pamplona desde el camino de Estella. Dick de Lonlay. *Illustrated London News* [06/03/1875]. Colección particular.

Las imágenes de las poblaciones navarras, como se ha visto en el caso de las anglosajonas, también trascendieron las publicaciones nacionales, y, gracias a los corresponsales de guerra, se difundieron en el extranjero algunos de sus perfiles. Dentro de la nómina de dibujantes foráneos cobró especial importancia **Dick de Lonlay (1845-1893)**, pseudónimo bajo el que se ocultaba Georges Hardouin, periodista e ilustrador de formación militar que participó como corresponsal en algunos de los conflictos del último tercio del siglo XIX⁵⁷. En el caso de la guerra carlista, además de para su empleador, *Le Mondé Illustré*, bosquejó composiciones para revistas ilustradas inglesas, alemanas e incluso para la propia *Ilustración Española y Americana*. En este sentido, una insólita vista de Pamplona –por su perspectiva– se publicó en el consabido *Illustrated London News* de 1875. A pesar de no estar firmada, la composición rezuma su estilo y muestra la ciudad desde el suroeste, desde el camino de Estella, actual avenida de Pío XII. A pesar de que no muestra gran detalle, son reconocibles –de

⁵⁶ Una síntesis de su biografía y obra se puede encontrar en: BELÁUSTEGUI FERNÁNDEZ, A., “Ramón Padró y Pedret”, en la página web de la Real Academia de la Historia.

⁵⁷ *Benezit Dictionary of Artists*: B00111378



Vista de Peralta. Dick de Lonlay. *Illustrated London News* [23/02/1875]. Colección particular.



Vista de Falces. Dick de Lonlay. *L'Univers illustré* [19/06/1875]. Biblioteca Nacional de Francia.

izquierda a derecha— lo que parece ser el convento de agustinas recoletas, la vieja fachada de la parroquia de San Lorenzo y la capilla de San Fermín, y las torres de San Saturnino y San Nicolás, echándose en falta la fachada de la catedral⁵⁸.

De sus manos también salieron dos litografías de Peralta, una de ellas publicada en *Le Monde Illustré*, que sigue la composición de la anteriormente explicada de Pellicer y grabada por Daniel Urrabieta y Vierge; la otra, muy parecida, aunque tomada desde la margen derecha del puente, se publicó en *L'Univers illustré*⁵⁹ y en la portada del *Illustrated London News* en fechas parejas. De la misma manera y en los mismos términos vieron la luz dos vistas de Falces, para ilustrar la recuperación del valle por las tropas alfonsinas. La primera de ellas, prácticamente un bosquejo⁶⁰; la segunda, una vista bien perfilada que

⁵⁸ *Illustrated London News* [06/03/1875], n.º 1856, p. 232.

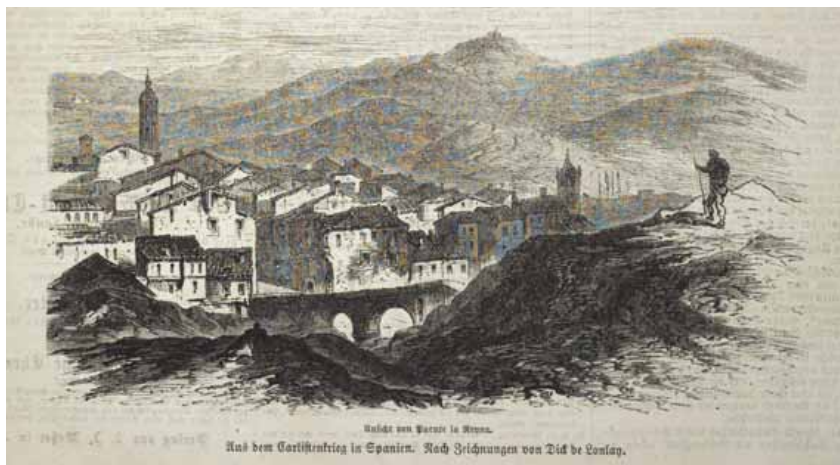
⁵⁹ *L'Univers illustré* [19/06/1875], n.º 1056, p. 396.

⁶⁰ *Le Monde Illustré* [13/02/1875], n.º 931, p. 117.

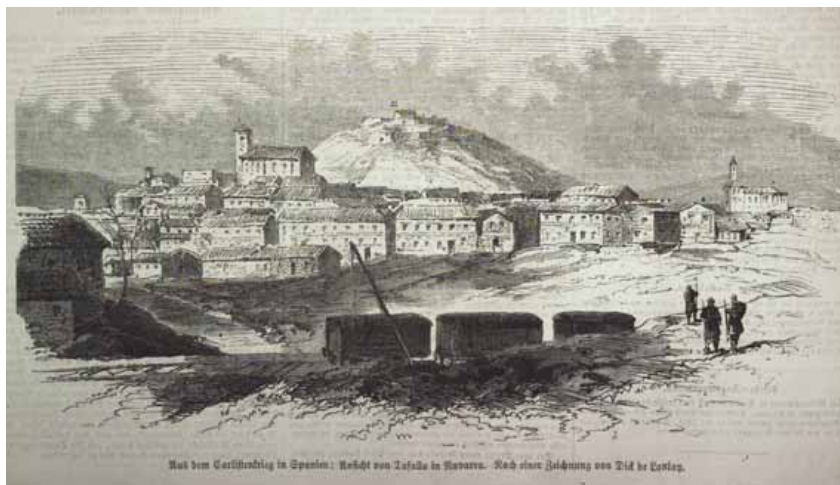
asoma tras un primer término en el que se está produciendo una revista militar, grabado que también se repite en el citado frontispicio de la revista inglesa⁶¹. En ambos perfiles, sobre el caserío de la ciudad destacan dos edificaciones: por un lado, la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora, de estilo ecléctico y contundentes formas; por el otro, sobre la peña, la basílica del Salvador del Mundo, de orígenes medievales y muy dañada durante el conflicto, por lo que tuvo que ser reedificada en 1880.

Sus composiciones también se publicaron en el *Illustrierte Zeitung* de 1875, revista ilustrada alemana de gran trascendencia y prima hermana de las anteriores. En el mismo número se incorporaron una de Puento la Reina y otra de Tafalla⁶². La primera, tomada desde una terraza a

las orillas del Arga, en la que son reconocibles el celeberrimo puente medieval, la parroquia de San Pedro Apóstol y la de Santiago, con su característica torre de finales del siglo XVIII. A lo lejos, y



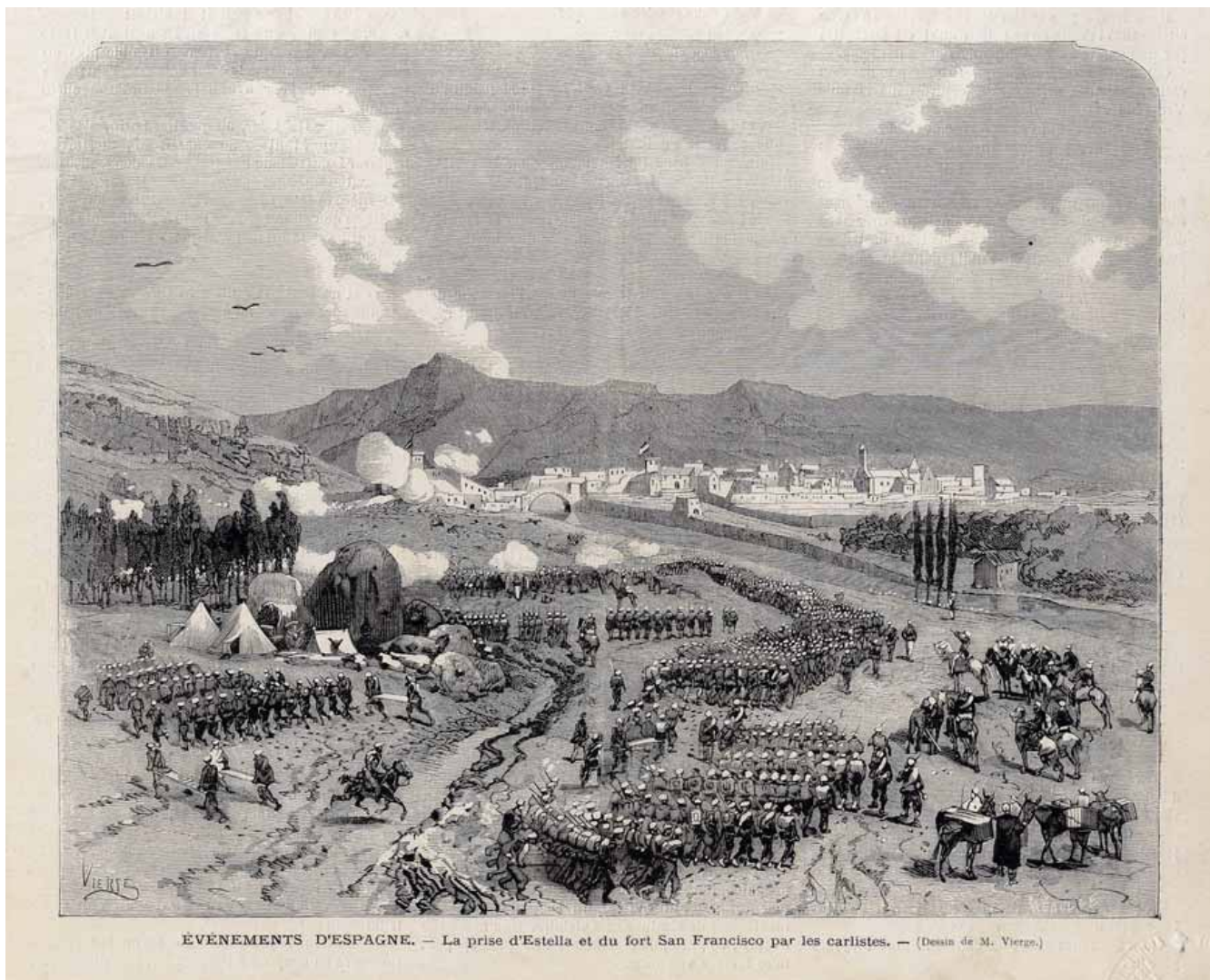
Vista de Puento la Reina. Dick de Lonlay. *Illustrierte Zeitung* [06/03/1875]. Colección particular.



Vista de Tafalla. Dick de Lonlay. *Illustrierte Zeitung* [06/03/1875]. Colección particular.

⁶¹ *Illustrated London News* [23/02/1875], n.º 1853, p. 141.

⁶² *Illustrierte Zeitung* [06/03/1875], n.º 1653, pp. 168-169.



Conquista de Estella. Daniel Vierge. *Le Monde Illustré* [13/09/1873]. Biblioteca Digital de Bizkaia.

sobre el monte que lleva su nombre, la ermita de Nuestra Señora de Arnotegui, mirador privilegiado de las tierras de Valdizarbe. La de Tafalla está tomada desde las cercanías de la estación ferroviaria y en su perfil se identifican claramente las dos parroquias de la ciudad: Santa María y, más al sur, la de San Pedro, aunque con la torre campanario ciertamente modificada y una disposición alejada de la realidad. El cerro de Santa Lucía, con el referido fuerte, corona la perspectiva.

Al margen de las ya descritas, merece la pena mencionar una impresionante litografía que campea en la portada de *Le Monde Illustré* en 1873⁶³. Representa la conquista de Estella por los carlistas y en ella se aprecia, en un segundo plano, el perfil de la ciudad del Ega, reconociéndose algunas de sus edificaciones más características, como el puente de la cárcel –reconstruido en 1976– y la zona del actual Museo del Carlismo, la iglesia parroquial de San Miguel y lo que parece ser la de San Pedro, cuyo campanario dieciochesco destaca sobre el resto del caserío. La vista parcial de la ciudad se enmarca en el montañoso paisaje de la localidad, asomando en primer plano parte del cerro de Santa Bárbara y, al fondo, el monte Belástegui. La composición fue diseñada por **Daniel Urrabieta y Vierge (1851-1904)**, dibujante y litógrafo español, que comenzó su carrera trabajando en el ámbito editorial y la consolidó trabajando en revistas ilustradas de todo tipo. En 1851 hizo su primer viaje a Francia e Inglaterra, donde estudió los progresos de la litografía, uno de sus procedimientos preferidos, que a su regreso aplicó a diversas publicaciones nacionales e internacionales. Trasladó su residencia a París, desde donde actuó como corresponsal de *Le Monde Illustré* para la Tercera Guerra Carlista y la Guerra Franco-Prusiana. Los problemas de salud lastaron su prometedor carrera, aunque alcanzó notorio y público reconocimiento⁶⁴. La litografía corrió a cargo de Fortuné Louis Meaulle, grabador prolífico de publicaciones ilustradas que no consiguió una calidad homogénea durante su dilatada trayectoria.

En otra revista similar, *L' Illustration*⁶⁵, se publicó ese mismo año una litografía de Lerín como puesto avanzado de las tropas nacionales, por entonces todavía republicanas. Tras un primer plano en el que se observan dos exploradores carlistas, se deja ver, en un cortado que se eleva 100 metros sobre el Ega, el imponente perfil de la localidad tomado desde el este. En el ángulo inferior izquierdo es reconocible el puente medieval, tristemente recordado por la muerte de cuatrocientos soldados navarros en la Guerra de la Independencia, que cuenta con una puerta fortificada de acceso hacia la localidad, hoy en día desaparecida. En el lado contrario, y también a los pies de la peña, se aprecia la ermita barroca de Nuestra Señora la Blanca, construida en ladrillo a partir de 1694 por el albañil Andrés Cruz y Medina y restaurada después de la contienda. Sobre el promontorio destaca sobremanera la torre-campanario barroca de la parroquia de la Asunción, finalizada en fechas parejas y

⁶³ *Le Monde Illustré* [13/09/1873], n.º 857.

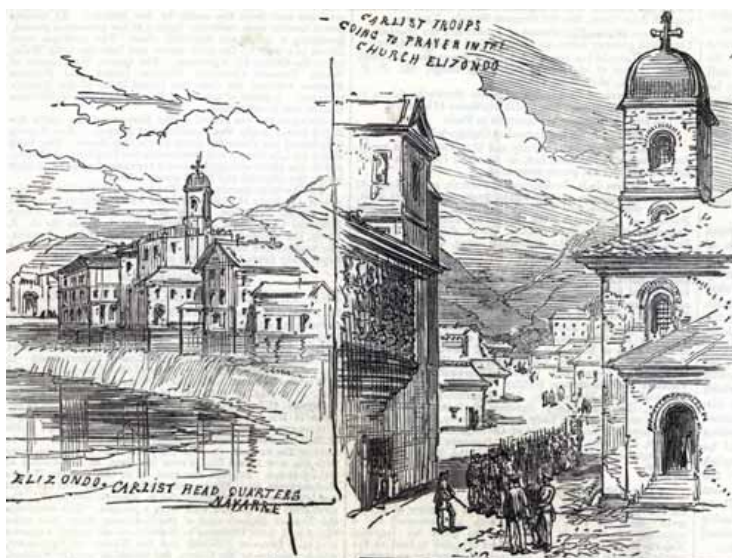
⁶⁴ BASTIDA DE LA CALLE, M. D., “La Campaña Carlista (1872-1876) en *Le Monde Illustré*: los dibujos de Daniel Vierge”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, vol. 2 (1989), pp. 273-306.

⁶⁵ *L' Illustration* [24/10/1874], n.º 1652, p. 268.



L'INSURRECTION CARLISTE EN ESPAGNE. — LERIN, POSTE AVANCÉ DE LA LIGNE RÉPUBLICAINE EN AVANT DE MONTE JÉLIA.

Vista de Lerín. Edmond Yon. *L' Illustration* [24/10/1874]. Diputación Foral de Gipuzkoa.



Vista de Elizondo. Anónimo. *Illustrated London News* [16/05/1874]. Colección particular.

construida en ladrillo a los pies de la nave central, que consta de un primer cuerpo cúbico, otro octogonal – donde se asientan las campanas– y un chapitel en el coronamiento. Del resto del caserío, muy dañado durante en agitado siglo XIX, merece la pena mencionar, en el extremo izquierdo, una estructura fortificada que se alzó sobre los restos del antiguo palacio de los condes de Lerín, hoy totalmente desaparecido, probablemente siguiendo lo dispuesto por el general Moriones⁶⁶. La ilustración fue realizada por

Edmond Yon (1841-1897), pintor y grabador de paisajes y vistas que colaboró con sus litografías tanto en publicaciones periódicas como en novelas ilustradas y que llegó a tener un cierto renombre

⁶⁶ DÍEZ Y DÍAZ, A., *Navarra. Temas de Cultura Popular: Lerín*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1978.



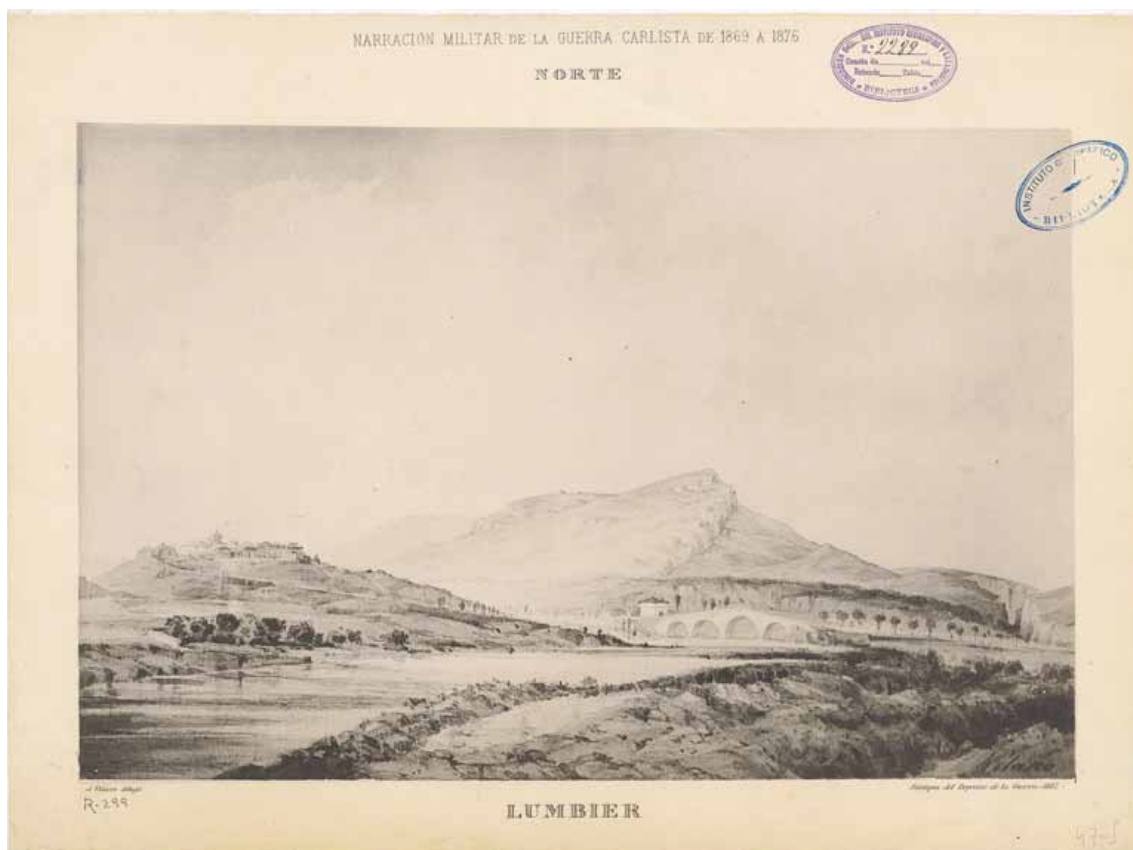
Vista de Puente la Reina. Juan Velasco de la Cuesta (1887). Biblioteca del Instituto Geográfico Nacional.

en el país vecino, obteniendo diferentes medallas y condecoraciones de entre las que destaca la Legión de Honor, apadrinado por el pintor Jules Lefebvre⁶⁷.

Se finaliza el capítulo dedicado a las revistas ilustradas con otra litografía anónima publicada en el *Illustrated London News* de mayo de 1874 en la que –como parte de un *collage*– aparece un esbozado perfil de Elizondo, acompañado de otra curiosa escena en la que las tropas carlistas se dirigen a oír misa en la parroquia de la localidad baztanesa, donde en aquellos momentos estaba establecido el cuartel general de don Carlos. Volviendo al bosquejo, tomado desde el puente y presa de Txokoto, deja entrever algunas de las construcciones más interesantes de la localidad, como las traseras de

⁶⁷ Benezit Dictionary of Artists: B00200393

VISTAS DE NAVARRA



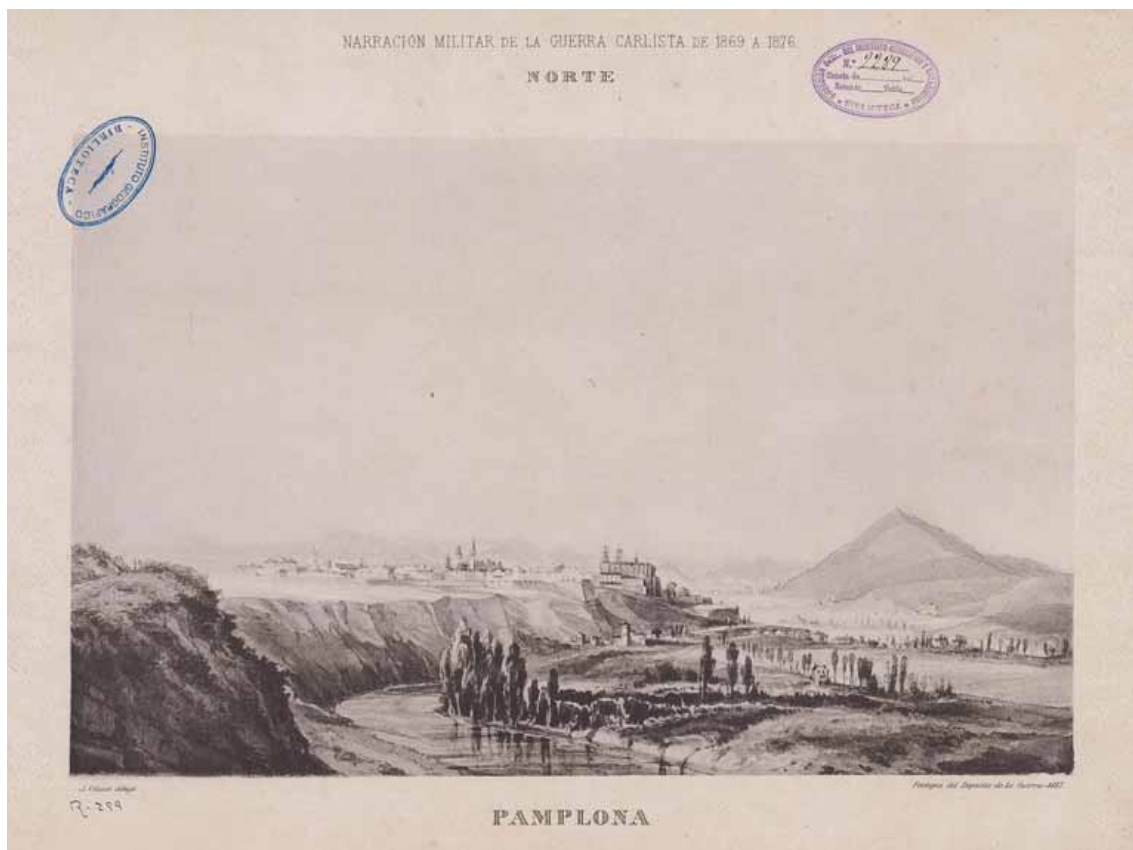
Vista de Lumbier. Juan Velasco de la Cuesta (1887). Biblioteca del Instituto Geográfico Nacional.

la plaza de Abastos –hoy biblioteca– y la casa Arizkunenea. Como curiosidad, destaca el perfil de la originaria parroquial de Santiago, que se encontraba en la plaza de los Fueros y que tuvo que ser reedificada en su actual emplazamiento tras la famosa riada de 1913, que dañó catastróficamente el edificio⁶⁸.

Dejando de lado el ámbito de las publicaciones ilustradas pero sin abandonar la Tercera Guerra Carlista, merece la pena detenerse en la obra de **Juan Velasco Fernández de la Cuesta (1821-1895)**⁶⁹, marqués de Villantonia, jefe de Estado Mayor y ayudante de campo de Alfonso XII durante

⁶⁸ *Illustrated London News* [16/05/1874], n.º 1812, p. 456.

⁶⁹ URQUIJO GOITIA, M., "Velasco Fernández de la Cuesta Juan", en *Diccionario biográfico de los parlamentarios de Vasconia (1876-1937)*, Vitoria, Parlamento Vasco, 2006.



Vista de Pamplona. Juan Velasco de la Cuesta (1887). Biblioteca del Instituto Geográfico Nacional.

el citado conflicto. Compaginó hábilmente sus funciones militares con la representación política como senador –vitalicio a partir de 1883– por la provincia de Álava, llegando a ostentar la gobernación militar de Navarra ese mismo año. En 1877 fue nombrado presidente de la Comisión histórica de la Guerra Civil y en ese contexto se enmarca la publicación de la *Narración militar de la guerra carlista de 1869 a 1876*, editada en 14 tomos a partir de 1883, que incorporaba también un atlas topográfico para situar las acciones más relevantes. A su vez, se publicaron varias vistas bajo el procedimiento de la fototipia para cumplimentar la narración, que estaban basadas en los bosquejos realizados por el propio Velasco, que firma las composiciones de los escenarios más interesantes de la campaña del norte, incluyendo –por orden de aparición– los perfiles de localidades navarras como Puente la Reina, Oricáin, Vera de Bidasoa, Lorca, Lumbier, Elizondo, Pamplona, Estella e Igúzquiza. En todos ellos, además del rigor propio de su oficio, se aprecia un más que notable do-

minio del dibujo artístico y de la aguada. A pesar de estar fechadas en 1887, se conoce que empezaron a editarse en noviembre de 1889 y que se vendían en el Depósito del Ministerio de la Guerra; sus precios oscilaban entre 0,75 y 2 pesetas por unidad, dependiendo de si se compraba la colección entera o ejemplares separados⁷⁰. De todos modos, en la mayoría de las panorámicas los enclaves quedan en un segundo plano, como lejanos escenarios en los que se desenvuelven las acciones militares. De entre todas, destacan una vista de Puente la Reina parecida a la ya explicada de Dick de Lonlay, otra de Lumbier en la que cobra casi más protagonismo el puente de la Ida –con un arco de más– que el promontorio donde se asienta la localidad, y una delicada vista de Pamplona tomada desde la Ripa de Beloso con una perspectiva muy similar a las estudiadas de Petit de Meurville y Sanz y Benito. Al margen de ellas destaca un perfil de Estella tomado desde el interior, junto al río Ega, hacia San Pedro de la Rúa, cuyas contundentes formas medievales son inconfundibles. Al igual que en otras ocasiones, esta última vista inspiró directamente otra bastante similar de José Passos⁷¹.

Una vez finalizado el conflicto, la triste realidad es que el interés por Navarra y sus poblaciones languideció durante las últimas décadas del siglo. Tomando como ejemplo la propia *Ilustración Española y Americana*, las litografías editadas, que escasean en número, son bien vistas parciales de algunos puntos de Pamplona, bien edificios característicos de la entonces provincia que, aunque importantes, no configuran ninguna visión de las localidades en cuyos términos se asentaban.

Algunas de las composiciones que se han estudiado inspiraron otras muchas contenidas en variadas publicaciones que se editaron en España a partir de la década de los ochenta del siglo XIX y sirvieron para difundir los horizontes o edificios de algunas de las localidades navarras, detectándose incluso la reutilización de las planchas originales de las litografías. Sin lugar a duda es una centuria clave en la elaboración y difusión de las imágenes de las poblaciones navarras, no solo en ámbito nacional sino también europeo e hispanoamericano. De todos modos y como se ha comentado, en muchas ocasiones se trata de visiones particulares, distorsionadas o sesgadas de algunos de los municipios que salpican la geografía navarra, echándose de menos no pocas localidades con relevancia dentro de la actual Comunidad Foral. No será hasta el periodo de entre siglos, gracias a iniciativas particulares –por ejemplo, la creación de la llamada Escuela del Bidasoa– y a la generalización de las diversas técnicas fotográficas, cuando los perfiles y horizontes de las localidades navarras comenzaron a difundirse *per se* y no por algún acontecimiento particular, bélico o de actualidad, que las afectase. Este proceso se agilizó en la medida en que el siglo XX progresó, de la mano de la creación de una escuela artística navarra independiente y de la variada bibliografía que multiplicó el conocimiento sobre el territorio foral. A su vez, la consecución de una autonomía propia y diferenciada tras el proceso constituyente posibilitó la configuración de una imagen regional de amplio espectro difundida de manera global gracias a iniciativas tanto gubernamentales –institucionales,

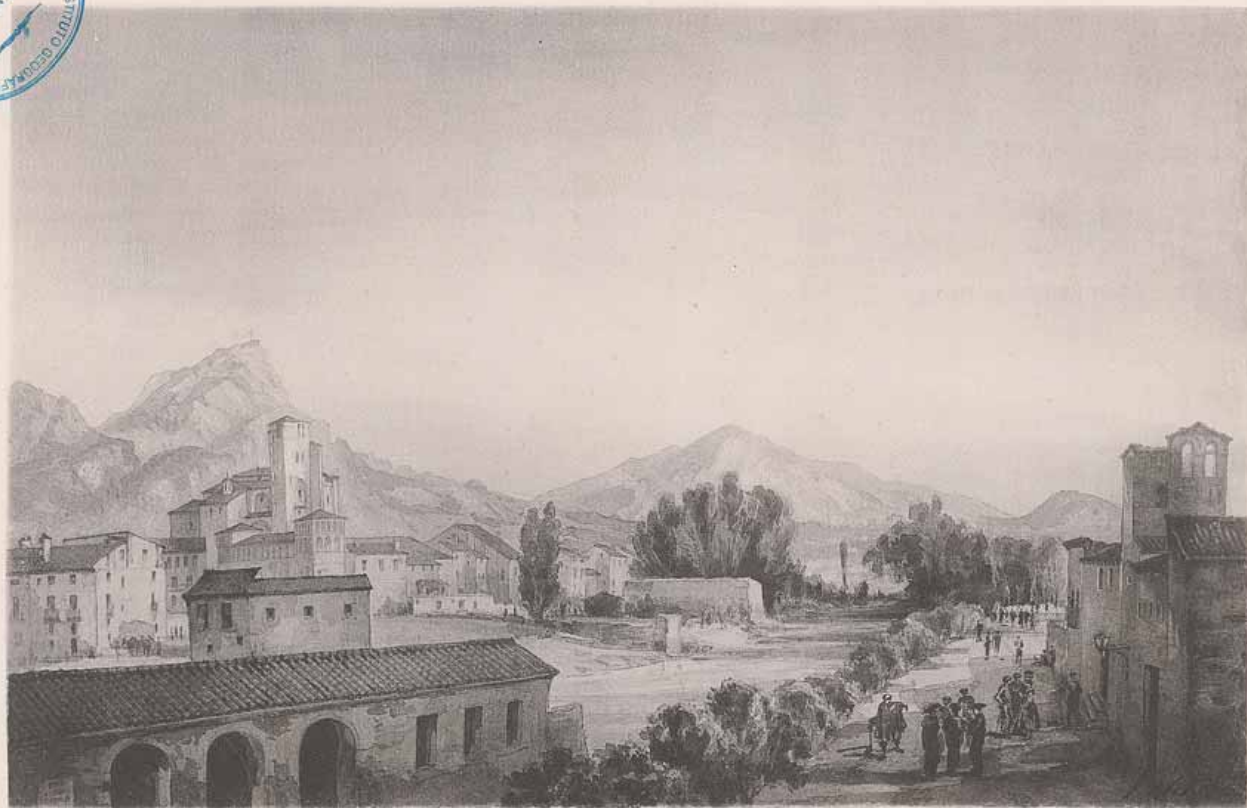
⁷⁰ *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra* [15/01/1890], p. 79.

⁷¹ PI Y MARGALL, F. y PI Y ARSUAGA, F., *Op. cit.*, p. 844.

NARRACIÓN MILITAR DE LA GUERRA CARLISTA DE 1869 A 1876

NORTE

2217



J. Velasco delgado

R. 299

Fotografía del Depósito de la Guerra - 1887.

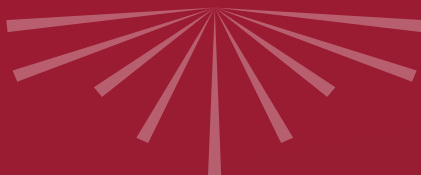
ESTELLA

Vista de Estella. Juan Velasco de la Cuesta (1887). Biblioteca del Instituto Geográfico Nacional.

editoriales y educativas, fundamentalmente– como de carácter privado, mediante la creación de organismos culturales de todo tipo y la financiación de entidades bancarias que languidecieron con la crisis de principios de siglo XXI.



7.
LA CONTRIBUCIÓN
DE LOS HERMANOS
LAGARDE-CARRIQUIRI





Retrato de Aniceto Lagarde. Colección particular.



Retrato de Nemesio Lagarde. Colección particular.

En la difusión de la imagen de Navarra y sus poblaciones cobraron especial protagonismo a partir del segundo tercio del siglo XIX los hermanos Aniceto y Nemesio Lagarde y Carriquiri, prácticamente los únicos navarros de la amplia nómina que se ha manejado, aunque de origen vascofrancés. Durante las dos últimas décadas su figura ha sido recuperada por múltiples estudios que surgieron a partir de la publicación del llamado *álbum de la Guerra Civil*, al que más adelante se hará referencia⁷². Amén de su faceta militar, cultivaron la más puramente artística e ilustradora, perteneciendo también al grupo más granado, en lo que a lo cultural se refería, de la capital navarra. Ambos hermanos, Nemesio por afición –y más adelante por su profesión– y Aniceto por su propio oficio de ingeniero, cultivaron hábilmente el dibujo con plumilla, en ocasiones a la aguada. A pesar de que Aniceto se mostró más rígido y lineal en sus composiciones y de que Nemesio ejecutó una técnica mucho más liberada y dinámica, colaboraron en algunas empresas con interesantes resultados.

⁷² URRICELQUI PACHO, I., *Recuerdos de una guerra civil: álbum del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008. El autor glosa acertadamente lo sustancial de ambos hermanos. Para este epígrafe, hemos perfilado su aportación con otros datos extraídos de algunos estudios propios editados en la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Eran hijos de Juan Pedro Lagarde Baccarerra (1783-1874)⁷³, comerciante de oficio y natural de Lucgarier (Béarn), que se estableció en Pamplona en 1803, avecindándose en la calle Estafeta, junto al domicilio de su futura mujer, Dionisia Carriquiri Ibarregaray (1801-1885), hermana del afamado banquero y rico industrial Nazario Carriquiri. El padre de ambos, Pedro Carriquiri Etchecopar, oriundo de Idaux (Soule) y también comerciante de oficio, se había establecido en la capital en 1799. Por tanto, la afinidad entre las familias era vecinal, laboral y de paisanaje, pues provenían del País Vasco francés. Además, ambos cabezas de familia obtuvieron su naturalización como navarros en 1828. El a todas luces “inevitable” enlace, que también aunó dos de las mayores fortunas del momento –poco importaba el origen de estas, en parte éticamente cuestionable–, se celebró en la parroquia de San Juan Bautista de la catedral en 1831. Del matrimonio nacieron Aniceto, Eustaquia, Casildo, Nazaria, Ignacio, León y Nemesio⁷⁴, que pudieron disfrutar de una desahogada situación y una privilegiada posición en la sociedad pamplonesa gracias a las circunstancias anteriormente descritas.

Aniceto Lagarde y Carriquiri (1832-1909) realizó sus estudios en Francia y obtuvo el título de ingeniería civil en la Escuela Central de Artes y Manufacturas de París en 1858. De vuelta en Pamplona, trabajó como primer ayudante de obras públicas y ostentó la dirección de Caminos del Departamento Sur de la Provincia de Navarra en 1869, ascendiendo en 1887 a la Dirección General de la Provincia, cargo que ocupó durante veinte años hasta su jubilación (1867-1907)⁷⁵. Casó con una hermana de Antero de Irazoqui y Echenique, político de entidad en ámbito nacional, representante del Partido Conservador en ambas cámaras. Liberal convencido, tomó parte activa durante la Tercera Guerra Carlista, no solo en las operaciones militares durante el bloqueo de Pamplona, sino también actuando como corresponsal de guerra, remitiendo sus croquis y bosquejos a revistas de importancia como *La Ilustración Española y Americana*, y realizando no pocas acuarelas, que han visto la luz en los últimos años.

Figuró entre los miembros fundadores de la Cruz Roja Navarra, formando parte del selecto grupo conocido como “Los camilleros de Landa” que actuaron por primera vez en 1872. Fue miembro de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona y de la Comisión de Monumentos de Navarra, y participó activamente en empresas de gran importancia, como la salvaguarda del Palacio Real de Olite, el reconocimiento y dignificación del corazón de Carlos II “el Malo” en Ujué, o la traslación de los restos

⁷³ Una buena síntesis del origen familiar de los Lagarde se encuentra en la página web de Víctor Manuel Egia Astibia, en un artículo de 2020 titulado “La finca Lagarde. Las casas blanca y colorada”.

⁷⁴ De Eustaquia (n. 20/10/1833), de Nazaria (18/12/1837-21/12/1854) y de Ignacio (n. 1840), pocos datos se tienen; por su parte, León (28/06/1842) se formó entre 1861 y 1864 en la Escuela Especial de la Administración Militar de Madrid y falleció en 1869. Finalmente, de Casildo (09/04/1836) se conoce su faceta de ilustrador (*La Joven Navarra*-1860) y su labor como decorador, a veces en colaboración con Aniceto. Para 1885 solo sobrevivían Aniceto y Nemesio, pues son los únicos que figuran en la esquila de su madre, en el diario de Pamplona *Lau-Buru* del 30 de marzo de ese año.

⁷⁵ PÉREZ GOYENA, A., *Ensayo de Bibliografía Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1962, t. VIII, pp. 111-113.



Vista de Pamplona. Aniceto Lagarde.
Colección particular (1859).

de Espoz y Mina a Pamplona desde La Coruña, entre otras muchas de interés. Sus labores en este campo propiciaron que fuese nombrado académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. También ocupó puestos de importancia en la Asociación Euskara de Navarra, desempeñando labores en su Sección de Industria. De todos modos, sus ocupaciones como arquitecto provincial y la deriva nacionalista que experimentó la citada institución hicieron que primero rechazase la presidencia (1880) y posteriormente causase baja (1882). Vocal del Orfeón Pamplonés, también estuvo entre los promotores de la asociación cultural “El Liceo” (1881) y participó activamente en otras instituciones que configuraban la rica vida cultural de la Pamplona finisecular.

Trabajó con Maximiliano Hijón tanto en la decoración del salón del trono del Palacio de Navarra –en colaboración con su hermano Casildo, que también firma los diseños–, como en la construcción del Instituto Provincial. Entre sus obras de ingeniería destacan los puentes de Carcastillo y Sangüesa, la carretera de las Améscoas y el camino desde Pamplona a la estación. Su labor no solo se centró en empresas meramente públicas, pues se tiene constancia de que proyectó la capilla mausoleo del marqués de Jaureguizar –conservándose el diseño en manos particulares– y el altar de la parroquia de San Esteban de Vera de Bidasoa (1866), localidad de la que era oriunda su mujer, María de Irazoqui.

En cuanto a su contribución a la difusión de los perfiles de Navarra, su primera obra documentada es una vista a grafito de Pamplona, firmada con sus iniciales y datada en 1859. Dominan el perfil de la capital, enmarcada entre las sierras de Tajonar y del Perdón, sus construcciones más significativas; son reconocibles el palacio arzobispal, la catedral, las parroquias de San Saturnino y San Lorenzo e incluso en un extremo lo que parece ser el convento de agustinas recoletas. También se identifican los elementos esenciales del recinto amurallado de la ciudad, desde el Frente de la Magdalena al de la Taconera. Otra construcción claramente reconocible es el puente de la Magdalena que daba acceso a la barriada homónima. Fue tomada desde el término de la “Casa Blanca”, que hace referencia a una de las dos casas (la otra era la “Colorada”) de la “Finca Lagarde”, heredada de su abuelo Pedro Carriquiri y que fue enajenada en el siglo XX al convento de las Esclavas del Sagrado Corazón. Se trataba de una finca de recreo que poseía un manantial de agua natural muy característico que dio origen a una coplilla popular: “Si entras en la Casa Blanca/ con permiso de su dueño/ al susurro de sus fuentes/ puedes conciliar el sueño”. Es prácticamente el mismo horizonte retratado por Letre y Capuz en 1868 al que anteriormente se ha hecho referencia.

Una acuarela mucho más conocida y de considerable tamaño (42 x 123 cm), muestra de nuevo Pamplona, desde el término de los Cuatro Caminos, que como se ha visto se convirtió en uno de los preferidos de la capital⁷⁶, pues ofrecía una perspectiva única y diferenciada. En ella se aprecian la práctica totalidad de los montes que conforman la Cuenca, destacando la Sierra de Sarbil, Dos

⁷⁶ ANDUEZA UNANUA, P., “Vista de Pamplona”, en *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 252-253.





Vista de Pamplona. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).

VISTAS DE NAVARRA



Vista de Pamplona. Aniceto Lagarde. *La Ilustración Española y Americana* [15/11/1875]. Colección particular.

Hermanas, San Cristóbal, Ezcaba y Oricáin. Sobre el perfil de la ciudad asoman la catedral y las torres de las tres parroquiales: San Saturnino, San Nicolás y San Lorenzo. En lo que al recinto defensivo se refiere, destaca la Ciudadela, el frente de la Magdalena y el fortín de San Bartolomé. También se pueden diferenciar edificios muy característicos de extramuros, como el molino de los Caparoso-fundición de Salvador Pinaqui; la barriada de la Magdalena, el convento de Capuchinos, y las localidades de Berrioplano, Berriozar, Artica, inicios de Burlada y Villava. Curiosamente, con motivo de la Tercera Guerra Carlista, en 1875, el autor remitió un croquis muy similar a la *Ilustración Española y Americana*, que fue litografiado por el ya mencionado Tomás Carlos Capuz. De todos modos, y para encuadrarlo en la citada publicación, la vista está sesgada por la izquierda, desde la catedral, y comprimida por la derecha, aunque los elementos esenciales son los mismos. Como curiosidad, presenta una de las consecuencias más drásticas del bloqueo, la tala sistemática del arbolado cercano a la muralla, para abastecerse de combustible durante el citado cerco, mejorar la visibilidad de la artillería liberal, y evitar que los carlistas lo utilizaran durante sus escaramuzas⁷⁷. Idéntica estructura sigue una panorámica que forma parte de una composición a modo de *collage* dedicada a Navarra –junto con otra del monasterio de Irache, el crucero románico de Roncesvalles y la heráldica de Pamplona– contenida en el *Diccionario de España y Ultramar* de Pablo Riera⁷⁸.

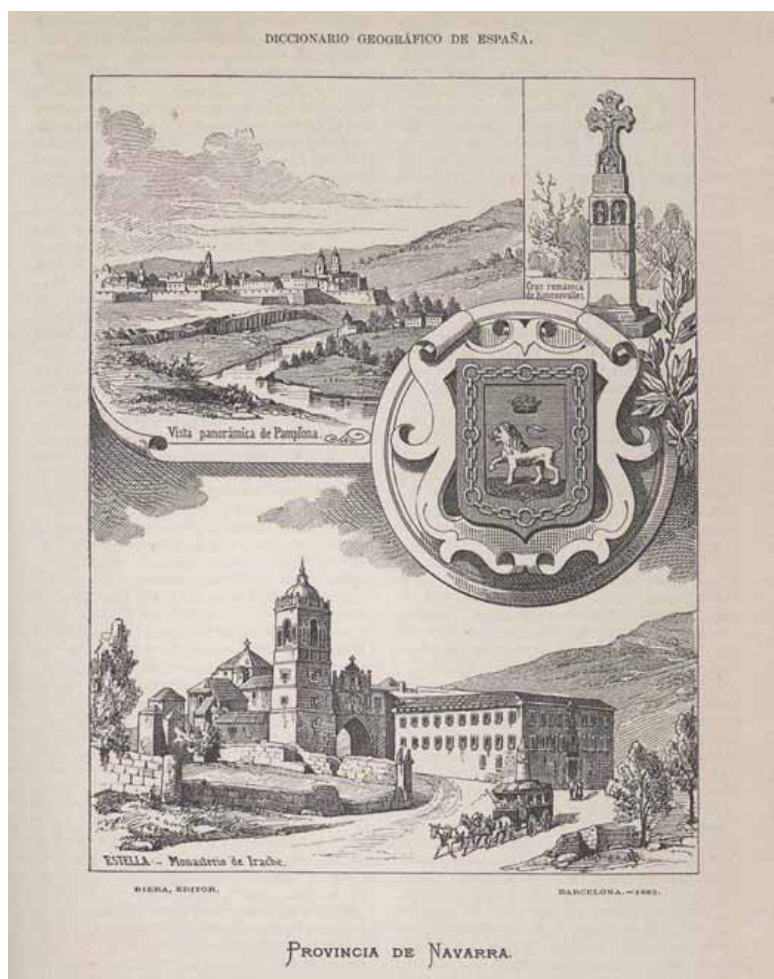
⁷⁷ *La Ilustración Española y Americana* [15/11/1875], n.º 42, p. 302.

⁷⁸ RIERA Y SANS, P., *Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico, postal, municipal, militar, marítimo y eclesiástico de España y sus posesiones de ultramar*, Barcelona, Imprenta del heredero de Pablo Riera, 1885, vol. VII, pp. 644-645.

En una colección particular se han conservado varias de sus acuarelas, que representan los perfiles de Ablitas, Barillas, Cior-dia, Corella, Lumbier, Miranda, Monteagudo, Murchante, Navas-cués, Rocaforte, Sangüesa, Tu-dela y Tulebras, entre otros sin identificar⁷⁹. La mayoría se ciñen a la Merindad de Sangüesa y a la zona meridional de Navarra, algo que claramente hay que relacionar con la mencionada Dirección de Caminos ostentada por el autor. A pesar de que se reproduce la totalidad de la colección, merecen especial mención las que vieron la luz posteriormente a modo de litografía en la referida publicación ilustrada, y aquellas con perfiles más desarrollados.

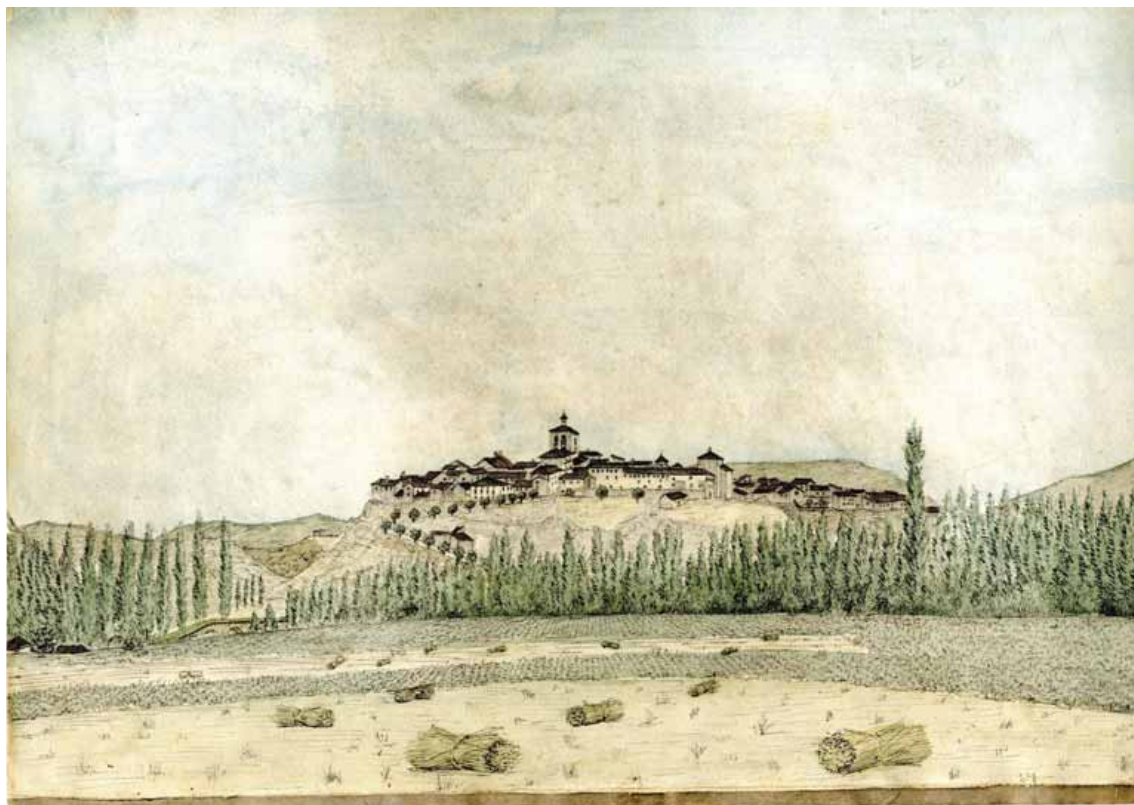
Muy reconocible es la vista de Lumbier, situada sobre un cerro de cumbre plana, en la confluencia entre los ríos Irati y Salazar. De su perfil destacan sobre todo dos edificaciones, por un lado, el inconfundible campanario de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción;

por otro y a su derecha, el convento de Santa María Magdalena, perteneciente a la orden de las benedictinas, que en tiempos recientes ha sido transformado en centro cívico. En la parte inferior izquierda se puede apreciar el llamado puente de la Ida, al que se ha hecho referencia en la fototipia de Velasco de la Cuesta. Esta acuarela sirvió de base o croquis para la realización de una litografía



Vista de Pamplona. Anónimo. *Diccionario de España y Ultramar* (1885). Colección particular.

⁷⁹ Sus acuarelas relativas a localidades navarras están en una exposición virtual alojada en la página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro: MORALES SOLCHAGA, E., “Una mirada sobre la Navarra del siglo XIX: algunas vistas de Aniceto Lagarde”.



Vista de Lumbier. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).

de la última guerra carlista que aparece en la portada de *La Ilustración Española y Americana*. Realizada por Bernardo Rico, reproduce, además del entramado urbano, el paisaje circundante al por menor y se acompaña de una relación de los combates que en su entorno tuvieron lugar y por una breve reseña de la localidad, en la que se dan unas pinceladas de su historia, desde la antigüedad hasta la Primera Guerra Carlista⁸⁰. Por tanto, la fecha *antequem* para la acuarela sería 1875.

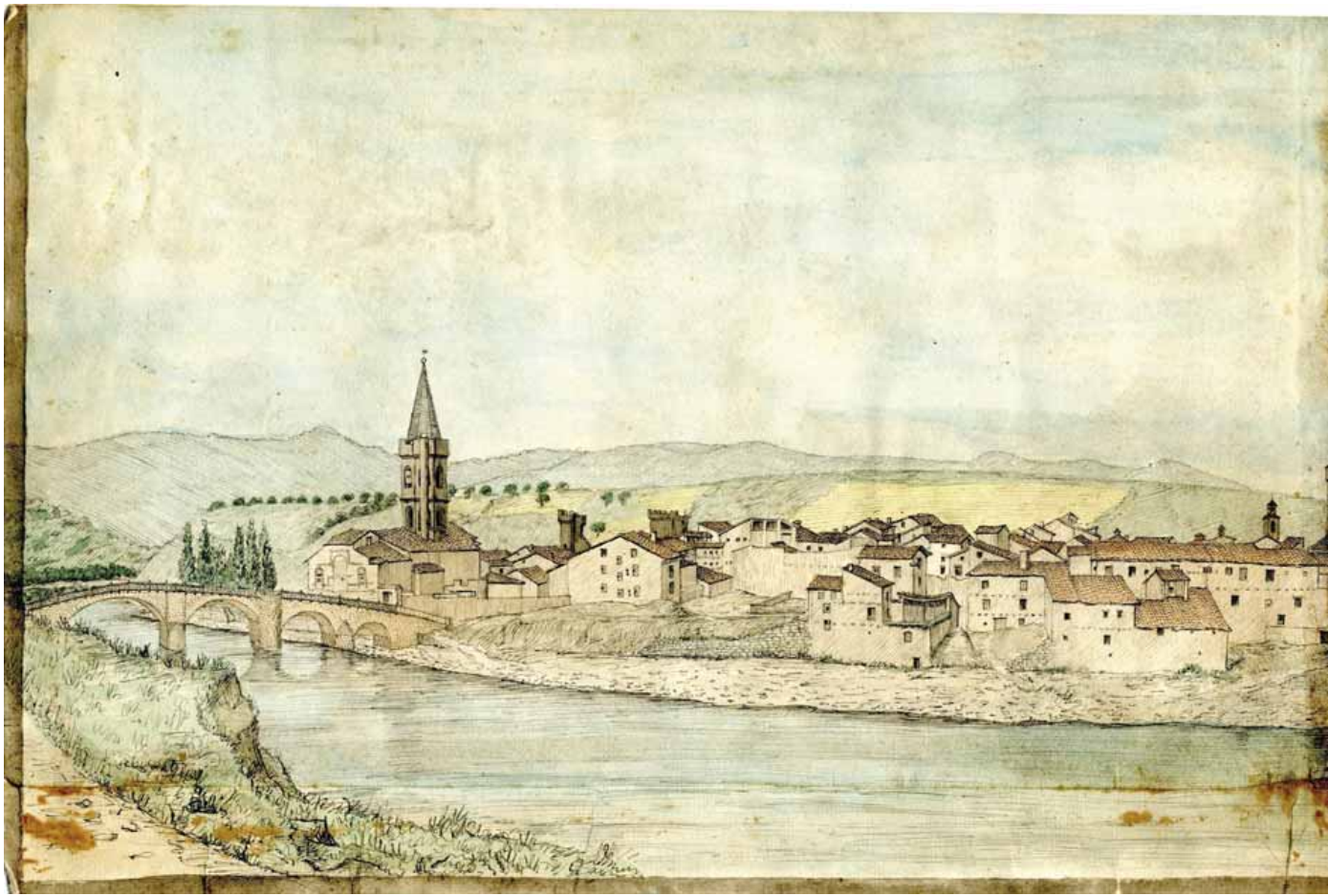
En mayor formato se diseñó la acuarela de Sangüesa, cabeza de dicha merindad, y situada en la ribera del Aragón y a los pies de la Sierra de Leyre. El perfil es muy reconocible, pues se conservan buena parte de las edificaciones que Lagarde dibujó. De izquierda a derecha destaca, en el acceso al pueblo, la iglesia de Santa María la Real, con su inconfundible torre gótica octogonal con chapitel; tras ella se deja ver el frente norte del palacio del Príncipe de Viana, flanqueado por dos torres al-

⁸⁰ *La Ilustración Española y Americana* [08/11/1875], n.º 46.



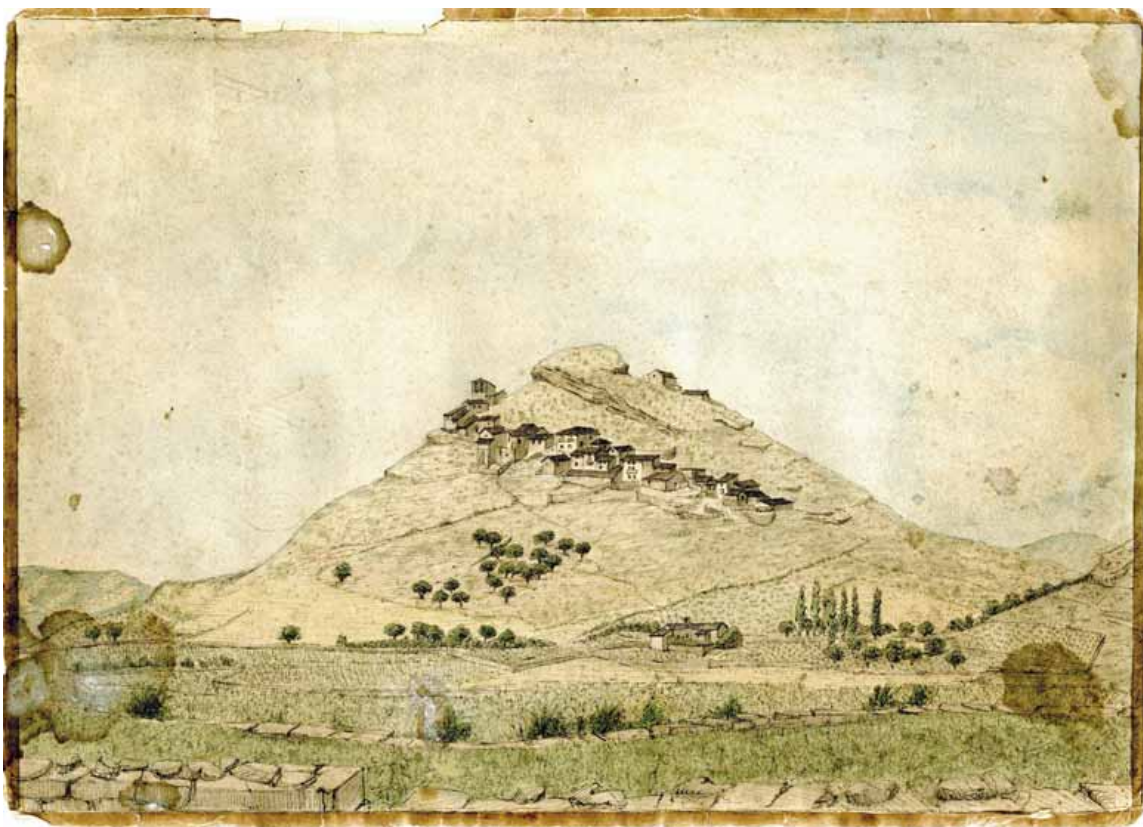
Vista de Lumbier. Aniceto Lagarde. *La Ilustración Española y Americana* [08/11/1875]. Biblioteca Digital de Bizkaia.

menadas. Siguiendo hacia la derecha se aprecia la parroquia medieval de Santiago “el mayor”, cuyo fortificado campanario, entonces rematado con chapitel, fue modificado en la restauración de 1966; tras ella aflora la espadaña del convento de San Francisco de Asís, desacralizado en aquella época. Más a la derecha se deja ver la iglesia de San Salvador, también gótica, de la que se destaca parte de su característica fachada porticada, así como también su campanario, detallado al por menor. Cierran la composición el complejo conventual de Nuestra Señora del Carmen, desamortizado en el siglo XIX, y que en fechas parejas sería convertido en hospital municipal, y alejado tras él, el cementerio de la localidad. Al margen de todas estas edificaciones destaca sobremanera el puente medieval de la villa, que, con muchos remiendos y modificaciones por las continuas crecidas del Aragón, permaneció inalterado hasta 1891. Curiosamente el proyecto de eliminación de parte de la estructura y su sustitución posterior por otra metálica fue llevado a cabo por el autor de la acuarela. Dicha fecha sería *antequem* para la realización de la vista. De todos modos, una litografía

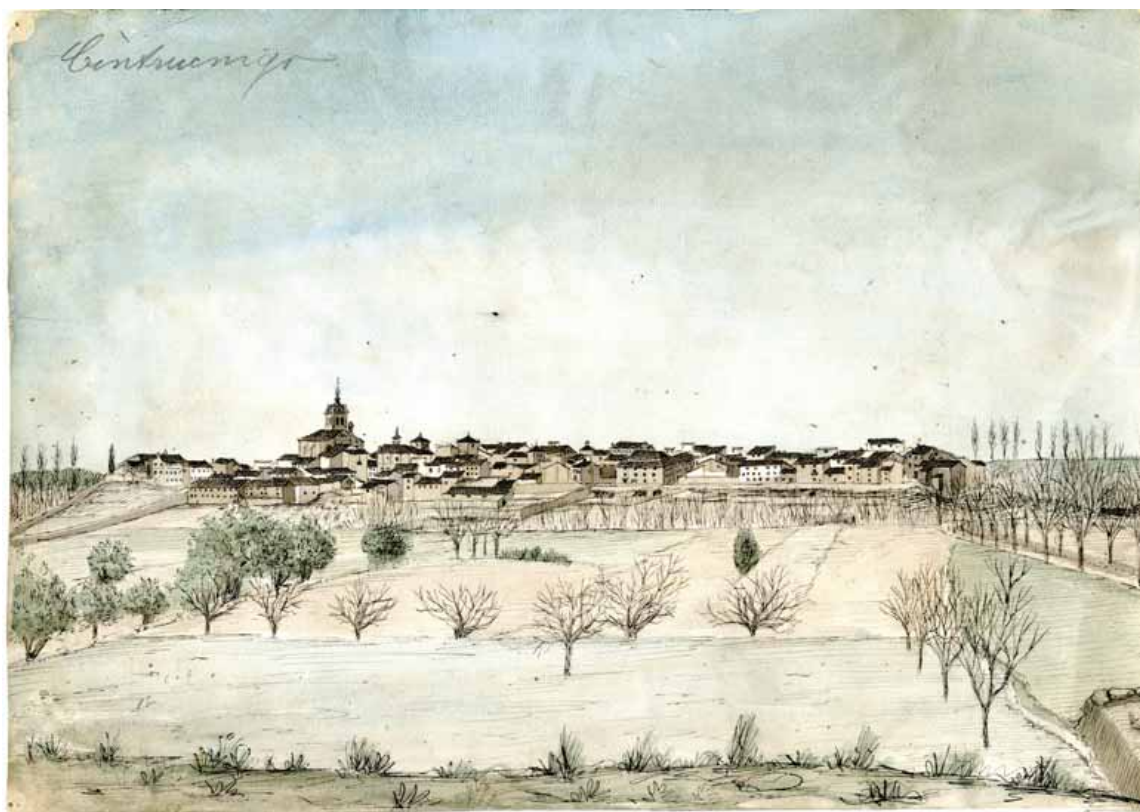




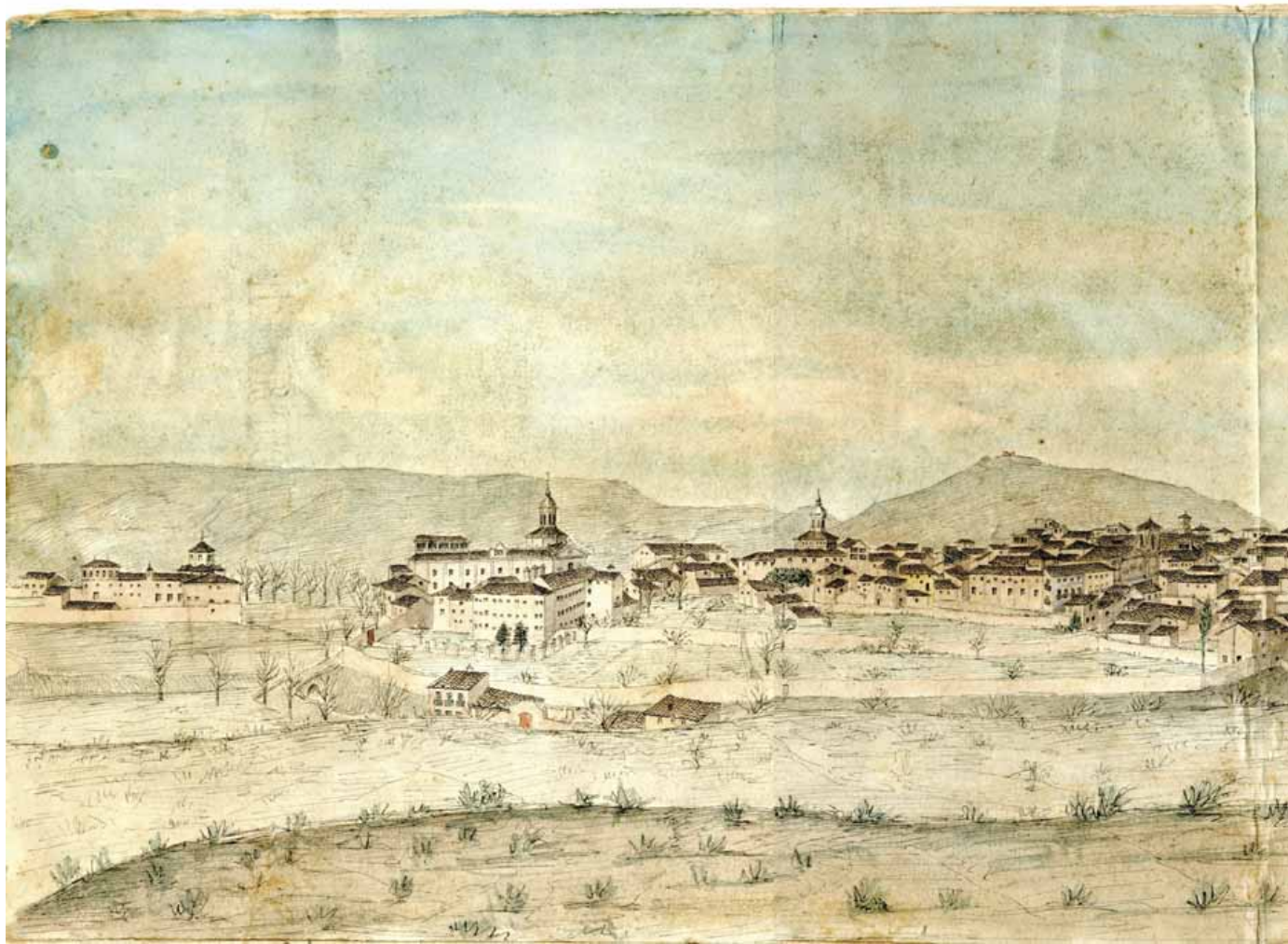
Vista de Sangüesa. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).



Vista de Rocaforte. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).



Vista de Cintruénigo. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).





Vista de Tudela. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).

de José Passos publicada diez años después todavía muestra el mencionado puente en su estado original⁸¹.

En fechas parejas debió de realizar el perfil de la villa de Rocaforte o Sangüesa “la vieja”, situada justo enfrente, en la ladera del monte. Domina la vista, tomada desde la carretera, la torre campanario de la iglesia parroquial de la Asunción, de orígenes medievales, aunque ampliada en los siglos posteriores. El resto de las estructuras son meramente caserío, salvo la ermita de San Miguel, situada a los pies del pueblo. A pesar de que se derrumbó en parte en 1973, todavía hoy en día son reconocibles la iglesia, la casa del ermitaño y un patio cerrado donde crecen –y crecían, a juzgar por la acuarela– higueras.

Otra de las composiciones más interesantes del conjunto es la correspondiente a la capital ribera, ya que ofrece una panorámica mucho más detallada que la comentada de Alejandro de Retz. Comenzando desde la izquierda, se aprecia el convento de capuchinas, a las orillas del Queiles –que como se puede ver todavía no había sido soterrado hasta su desembocadura–, destacando en su perfil la linterna de la iglesia y el elegante mirador hacia las huertas. Muy cerca es reconocible el convento de dominicas, fundación del siglo XVII, donde sobresale sobremanera su fachada manierista, su espadaña lateral y su torre octogonal. Siguiendo la vista, se atisba, aunque enmascarada, la grandiosa cúpula octogonal de la iglesia de la Enseñanza de Tudela, de planta central y realizada en el siglo XVIII. A su lado se encuentra el convento del Carmen de Tudela, establecido por los carmelitas observantes en el siglo XVI, con su fachada manierista en ladrillo que incorpora un solo campanario. Encima y alejada de ella se encuentra –aunque desubicada– la torre de la parroquia medieval de la Magdalena. Siguiendo hacia la derecha se aprecian dos torres superpuestas: la primera, de la parroquia de San Jorge, antigua iglesia jesuita del colegio de San Francisco Javier, y la de la parroquia de San Nicolás, con un basamento de piedra y los cuerpos que se aprecian en ladrillo. La siguiente estructura de interés es la espadaña de la casa consistorial, y justo después de ella se encuentra la catedral de Tudela, de orígenes medievales aunque modificada en los siglos posteriores. Destaca sobre el conjunto la torre barroca de finales del siglo XVIII. Pegado a ella se asoma el palacio decanal, construido por iniciativa del deán Villalón en el siglo XVI. Todavía se aprecia la torre mudéjar, derribada en 1883, fecha *antequem* de la acuarela. A la misma altura y en el frente se distingue la Real Casa de Misericordia de Tudela, institución benéfica de evocación ilustrada hoy en día transformada en establecimiento hotelero. Por último, se identifica el complejo de hospital e iglesia de Santa María de Gracia, fundado por frey Miguel de Eza en el siglo XVI, que actualmente cumple la función de residencia de ancianos. Dominan toda la vista las ruinas del castillo-alcazaba de Tudela ubicadas en el Cerro de Santa Bárbara, donde desde 1942 se encuentra el Corazón de Jesús.

⁸¹ PI Y MARGALL, F. y PI Y ARSUAGA, F., *Op. cit.*, p. 690.

Lagarde también se detuvo en la cercana villa de Cintruénigo, población de entidad situada en la Ribera navarra, a los pies del río Alhama, desde donde también está tomado el apunte. Lamentablemente, dicho posicionamiento hizo imposible que en el dibujo se representase la ermita de la Purísima Concepción, tan característica de la localidad. Domina la vista la iglesia de San Juan Bautista, en unos momentos en que todavía no había sido ampliada, presentando una fachada renacentista que hoy en día no se conserva. Ello dota a la acuarela de una fecha *antequem*, pues la reforma a la que se hace referencia comenzó en 1877. También asoman construcciones de carácter civil y señorial, como quizás la casa Ligués. En la parte izquierda de la imagen destaca una parcela alargada con edificaciones que probablemente formaban parte del cenobio de capuchinos, desamortizado en tiempos de Mendizábal si bien su iglesia siguió funcionando hasta entrado el siglo XIX. En el mismo emplazamiento se encontraba el antiguo hospital, desaparecido en 1884.

Otra de las localidades riberas retratadas al por menor es la ciudad de Corella, enclave conventual y barroco hasta la médula cuya vista se disgregó de la colección, preservándose también en manos particulares. Tomada desde la parte meridional, en las inmediaciones del río Alhama, en su perfil, auténtica cápsula del tiempo, se identifican, de izquierda a derecha: el convento de las benedictinas de la Encarnación, adquirido en 1970 por José Luis de Arrese y convertido posteriormente en museo de Arte Sacro; la fachada torreada de la iglesia del convento de la Merced, construcción del siglo XVII que languideció paulatinamente tras la desamortización de Mendizábal y acabó derribándose en 1978; la iglesia parroquial de San Miguel, todavía inconclusa, pues su fachada fue terminada en 1898, lo que proporciona una fecha *antequem* para la panorámica; a continuación, la parroquia del Rosario, con la antigua torre campanario sustituida en 1953 en una reforma integral del exterior del edificio dirigida por el citado Arrese; y por último y a las afueras, el convento del Carmen de los carmelitas descalzos, que tras sobrevivir al turbulento siglo XIX y a tres exclaustaciones, fue reedificado en su práctica totalidad –salvando la iglesia– en 1998.

También merece atención especial la inconfundible panorámica de Miranda de Arga cuyo apunte fue tomado desde el colindante término de “El Tirujón”. Recorriendo la vista de izquierda a derecha, la primera edificación reconocible es el cementerio municipal, que todavía conserva su antigua demarcación. Seguidamente, en una explanada del Alto de los Moros se puede apreciar la ermita de la Virgen del Castillo, construida en el siglo XVII y sede de algunas de las más importantes celebraciones litúrgicas de la localidad, que además alberga dos pequeños cementerios para acoger a personajes religiosos de la población. Junto a ella hoy se preserva un torreón de fusileros que permaneció en ruinas hasta que fue reconstruido en 1874, en el contexto de la Tercera Guerra Carlista. Por tanto, esa fecha sería *antequem* para la acuarela. También se aprecia la iglesia parroquial de la Asunción, destacando su torre-campanario defensiva de origen románico y la torre renacentista del reloj, construida en estilo mudéjar. Descendiendo hacia la ribera se identifica claramente la casa de los Vizcaíno –hoy en día sede de la casa consistorial–, construida entre los siglos XVII y XVIII, caracterizada por

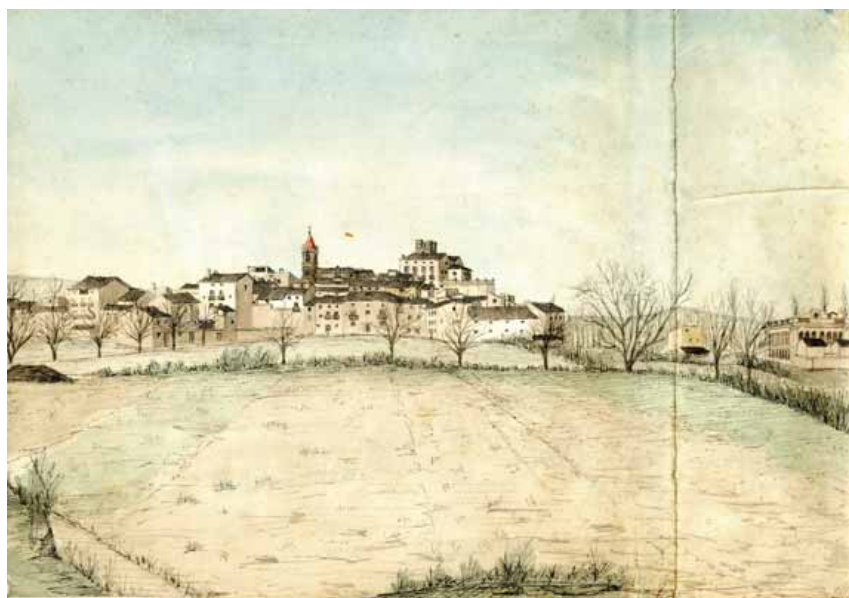




Vista de Corella. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).



Vista de Miranda de Arga. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).



Vista de Monteagudo. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).

las dos torres que la flanquean y coronada por el escudo de su promotor, Juan José Vizcaíno. Por último, se observa el puente sobre el Arga, de orígenes medievales aunque muy reformado por las habituales crecidas del río. De hecho, y como se puede apreciar en la acuarela, a finales del siglo XIX contaba con una torre defensiva de acceso, actualmente desaparecida.

La fronteriza localidad de Monteagudo, fácilmente reconocible por el perfil de algunos de sus edificios más representativos, también mereció la atención del ingeniero. En primer lugar figura la parroquia de Santa María Magdalena, de orígenes renacentistas. Destaca sobremanera la torre, realizada en gran parte en estilo mudéjar, si bien el último cuerpo hoy en día se encuentra alterado, pues como se aprecia en la acuarela concluía en chapitel, mientras que el actual es un historicismo de evocación mudéjar. A su derecha asoma el castillo-palacio de los marqueses de San Adrián, muy refor-

mado en el siglo XVIII, cuando se decidió dignificar las ruinas medievales incluyéndolas en un edificio mucho más confortable y pragmático que domina la localidad. En las afueras destaca una edificación configurada a base de dos pisos sobrepuestos de logias cuyo lugar –si nos ceñimos estrictamente a su demarcación exacta– ocupa una edificación señorial de la época. Quizás sea una referencia al convento de agustinos recoletos, en la actualidad muy reformado, aunque más distante del centro urbano.

La última de las acuarelas destacables es la de Tulebras, enclave situado entre Cascante y Monteagudo y regado por el río Queiles. Hasta la Constitución de Cádiz y la abolición de los señoríos jurisdiccionales, el término simplemente contenía el complejo monástico cisterciense de Santa María de la Caridad, fundado en el siglo XII. No ha sido hasta tiempos relativamente recientes, a mediados del siglo XX, cuando la población se ha desarrollado realmente como un municipio más de la Comunidad Foral. La práctica totalidad de la acuarela, tomada desde un peirón o cruz de término de piedra que se conserva en su mismo enclave, muestra el citado monasterio. Hoy en día está algo enmascarado por edificaciones posteriores en su frente, pero los rasgos esenciales permanecen inalterados. Se



Vista de Tulebras. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).



Vista de Ablitas. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).



Vista de Navascués. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).

puede intuir el sobreclaustro, la casa abacial y, sobre todo, la linterna de la cúpula de la capilla de San Bernardo, realizada en el siglo XVIII. Se han perdido los dos puentes que aparecen a la izquierda de la composición y que daban acceso a la población.

Otras de las acuarelas son mucho más sencillas en sus perfiles y emplazamientos, y por ello algunas resultan más difíciles de identificar. Entre ellas destaca la de Ablitas, en la que se distinguen los restos de la torre del homenaje del castillo que en su día coronaba la población y la parroquia de Santa María Magdalena, reconocible claramente por el campanario de ladrillo, con una estructura octogonal, añadido a la estructura medieval en pleno siglo XVIII; o una de Navascués en la que sobresale el caserío con sus típicas balconadas y la parroquia gótica de San Cristóbal con su característico campanario rematado en chapitel, antes de la reforma de 1907, que incorporó el reloj y la terraza. Por otra parte, las de Barillas y Murchante tienen un carácter arqueológico, pues en ellas se observan sus parroquias, que

han desaparecido en su práctica totalidad. De la primera, dedicada a san Miguel, solo se conserva parte de la torre campanario, construida en ladrillo y con decoración mudéjar de rombos en uno de sus cuerpos; la segunda, bajo la advocación de la Asunción, fue reedificada íntegramente en 1952.

Nemesio Lagarde y Carriquiri (1845-1902) fue el benjamín de la familia y durante sus primeros años debió de ser introducido por su hermano Aniceto en el círculo cultural más selecto de Pamplona. Tras completar sus los estudios de bachiller, ingresó en la Academia de Ingenieros de Guadalajara el 1 de septiembre de 1864, licenciándose el 9 de julio de 1870. Tras el paréntesis de la Tercera Guerra Carlista, en la que participó activamente en el Ejército del Norte, reingresó en la citada institución por “una gracia especial” para finalizar con brillantez (fue el número uno de su promoción) y con el grado de teniente sus estudios reglamentarios, obteniendo destino en el Primer Regimiento de Ingenieros de Madrid. Era el principio de una exitosa carrera que le llevaría a la obtención del grado de teniente coronel en 1902, cuando ya estaba muy enfermo.



Vista de Barillas. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).



Vista de Murchante. Aniceto Lagarde. Colección particular (c. 1875).

Coincidiendo con su ascenso a capitán en 1883, fue nombrado profesor de la Academia General Militar de Toledo, en la que se mantuvo hasta 1892 desempeñando las clases de dibujo, artillería, fortificación y castrametación, teoría del tiro, armas portátiles y material de guerra. Una vez disuelta dicha institución, fundó en 1893 una academia preparatoria militar de carácter privado que se mantuvo abierta en Toledo durante casi una década en dos emplazamientos diferentes. Fue un centro de cierta entidad y prestigio, e incluso albergó en régimen interno a personalidades de relativa importancia, como el futuro conde de San Antonio de Vista Alegre.

Fue autor, entre otros muchos escritos, del *Manual de Zapa* (1886), *Ideas generales sobre armas portátiles y descripción de los principales fusiles* (1896) y del tratado de *Puentes militares y paso de ríos* (1886), que publicó en colaboración con el general José Suárez de la Vega y Lamas, ilustrando todas estas obras personalmente. A su vez fue el encargado de realizar diez dibujos, algunos de los cuales se conservan en colección particular, para ilustrar una serie de postales editadas por la Casa Laurent de Madrid sobre el episodio nacional *De Oñate a La Granja* de Benito Pérez Galdós, que vieron la luz en el cambio de siglo, participando también con otras diez en el episodio dedicado a Tomás de Zumalacárregui.

Por otra parte, en la Exposición Universal de París de 1878 presentó una colección de dibujos a pluma compuesta de treinta litografías con los diferentes uniformes y utillaje de las unidades del ejército español. Obtuvo por ello una merecida medalla de bronce.

Aparte de los muchos conocimientos de ingeniería de Lagarde, su especialidad era el dibujo, gozando, dentro y fuera del Ejército, de un gran renombre artístico. Hábil caricaturista, incontables son los trabajos, a pluma y a lápiz, con los que ilustró muchas obras, como las anteriormente mentadas. En el transcurso de la última carlistada, colaboró como corresponsal gráfico de *La Ilustración Española y Americana*, remitiendo también croquis y bosquejos a otras publicaciones que difundían la imagen de la citada contienda. Una vez finalizada, sus dibujos se difundieron a través de *La Ilustración Nacional*, *La Ilustración Hispanoamericana*, *La Ilustración Militar* e incluso el *Blanco y Negro*. En la primera de ellas, se le dedicaron unas merecidas líneas de las que se hicieron eco otras publicaciones nacionales, que hablan muy bien de su buen hacer en dicha disciplina:

Después de [Ricardo] Balaca, los buriles de los grabadores en madera no han interpretado más que líneas sin color, sin expresión y sin vida. Salvo algún momento afortunado de Ferrant, de Muñoz, de Comba o algún otro dibujante, todo el original que publican las *Ilustraciones* españolas no sirve ni para pliegos de aleluyas. Hay solo un dibujante en España que tiene el secreto de aquella gracia y naturalidad sorprendente de Balaca. Este dibujante es [Nemesio] Lagarde; pero vive en España, es militar, y en nuestra tierra hay la piadosa costumbre de no conceder a los militares ni aún el derecho de pensar. En otro país, Lagarde sería conocidísimo y su nombre sería popular y estimado; aquí es solo un soldadote más⁸².

⁸² *La Ilustración Nacional* [30/03/1886], n.º 9, p. 134.

En igual sintonía se pronunció la Real Orden por la que se le concedió, en virtud de su labor docente y gráfica, la cruz de primera clase al mérito militar pensionada, el 29 de julio de 1893: “El capitán Lagarde es sin duda alguna uno de los mejores dibujantes conocidos en España. Tiene portentosa facilidad para manejar el lápiz y concibe sus asuntos con una precisión tal que rara vez tiene que retocar o modificar algo de lo que con inimitable soltura bosqueja de primera intención”⁸³. Todo ello se refrenda también en una de sus necrológicas: “Aparte de los muchos conocimientos de ingeniería que poseía Lagarde, su especialidad era el dibujo; con justa razón llamado el ‘Charlet español’, gozaba, dentro y fuera del ejército, de envidiable renombre artístico”⁸⁴.

El arte y el buen hacer de Nemesio Lagarde tuvo continuidad en la figura de su hijo Eduardo, nacido de su matrimonio con María Dolores Aramburu, figura poliédrica que en los últimos años está siendo objeto de una más que merecida recuperación⁸⁵.

Al margen de todas estas noticias referentes a su trayectoria profesional y artística, también se conoce que participó en 1881 en la fundación del Círculo Militar de Madrid, destinado a la oficialidad de todas las armas del Ejército, con el principal objeto de unir lazos fraternales y evitar las rivalidades entre los diversos cuerpos que lo componían.

De todos modos, y al contrario que su hermano, Nemesio no se prodigó en la realización de vistas de localidades, sino más concretamente en acciones y hechos relevantes que acontecieron durante la susodicha guerra civil. La excepción más notable se encuentra en un ejemplar de *La Ilustración Hispano-americana* (no debe confundirse con la que se viene tratando durante este estudio), publicación ilustrada barcelonesa que alardeaba en su portada de la originalidad de sus grabados. En 1891 bosquejó un conjunto de cuatro litografías dedicadas al valle del Roncal, a modo de homenaje póstumo a los orígenes de uno de los navarros más universales, Julián Gayarre. Acompañadas de un pequeño artículo en el que se glosaban las virtudes del afamado tenor y de la tierra que le vio nacer, presentan los perfiles de Navascués (que realmente es Urzainqui), Roncal, Isaba y Burgui⁸⁶. La reseña adolece de notables deficiencias, ya que deja de lado las localidades de Garde, Uztárroz y Vidángoz; y de estimaciones muy subjetivas, minusvalorando Burgui, Isaba y Urzainqui.

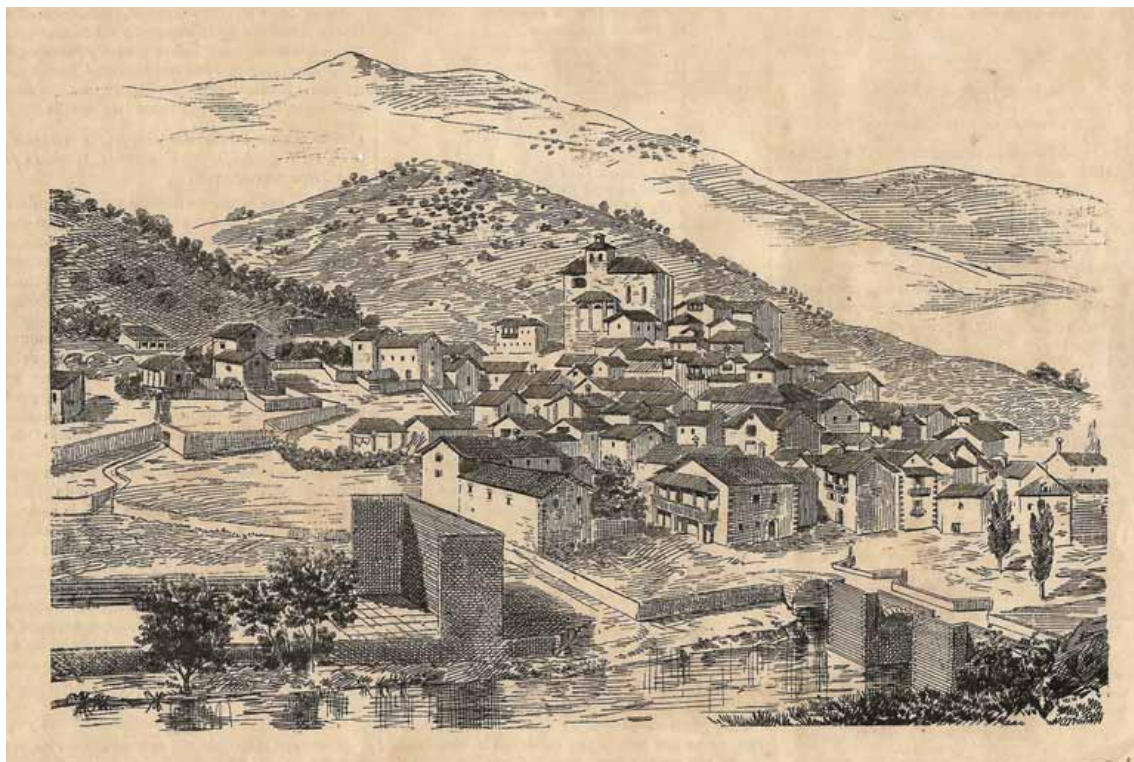
Las litografías que se incorporan, de las que se desconoce el ilustrador, resultan sencillas, aunque muy descriptivas, identificándose algunas de las edificaciones más interesantes de cada una de las villas, así como también los característicos accidentes geográficos que acompañan al valle de Roncal. De todos modos, las vistas no están exentas de errores e imprecisiones, provenientes de la reinterpretación de los bosquejos que se enviaron a la revista.

⁸³ *Gaceta de Madrid* [29/07/1903], n.º 210, p. 318.

⁸⁴ *Memorial de Ingenieros del Ejército* [mayo de 1903], n.º 5, p. 150.

⁸⁵ MARTÍN-CALERO GASTAMINZA, M. y PAGOLA LAGARDE, E., “Eduardo Lagarde Aramburu. Arquitecto, pintor y promotor del arte guipuzcoano”, en *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián y Gipuzkoa*, n.º 56 (2003), pp. 113-154.

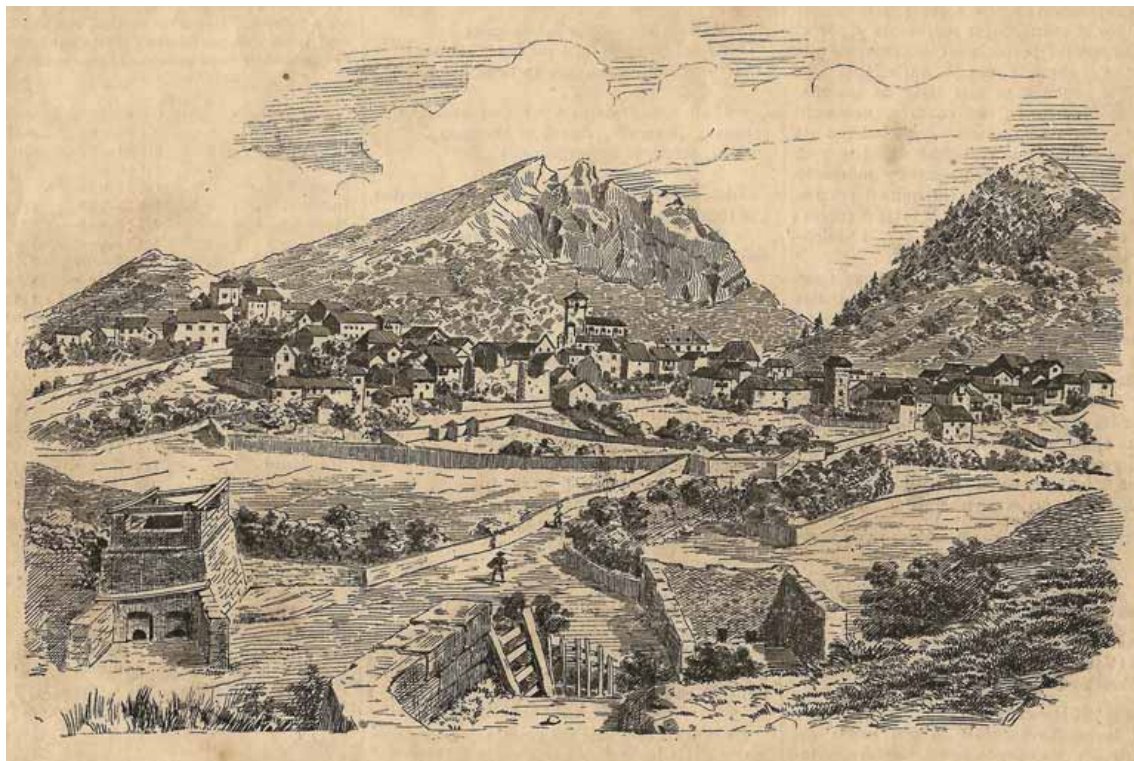
⁸⁶ *La Ilustración hispano-americana* [04/01/1891], n.º 531, pp. 13-14.



Vista de Roncal. Nemesio Lagarde. *La Ilustración hispano-americana* [04/01/1891]. Colección particular.

En lo que respecta a la capital del valle, en primer término se aprecia el puente sobre el río Esca y, a sus orillas, el frontón que en su día sufragó Julián Gayarre, como indica el artículo, y en el que se detiene Fernández Villegas en su monografía *Por los Pirineos* (1898): “Digno de Atenas es el frontón edificado a sus expensas y cuyo coste no baja de 80 000 duros”. Entre el caserío, que presenta una estructura muy homogénea, destaca la casa-palacio Sanz Orrio, de la segunda mitad del siglo XVII, cuya caja central emerge sobre el tejado de forma muy característica y la identifica. Finalmente, dominando con su silueta todo el casco urbano, se encuentra la parroquia de San Esteban, levantada en su mayor parte durante el siglo XVI en estilo gótico renacentista. Sus exteriores forman un gran prisma de sillar en el que destaca la torre que se alza sobre un sencillo pórtico de tres tramos que hace de mirador, por el que se accede al templo.

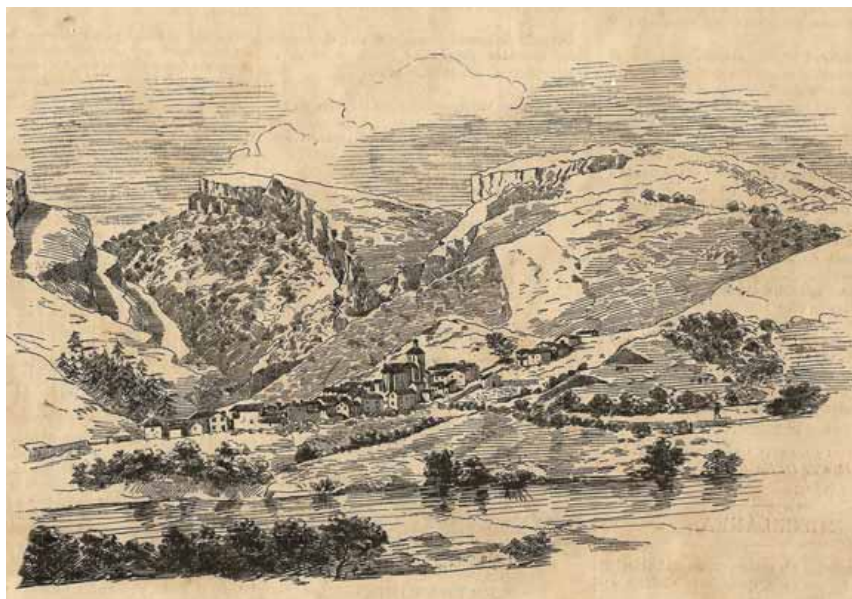
Muy controvertida resulta la vista titulada “Navascués”, pues presenta notables variaciones con la topografía de la villa. Si se observa con atención, el perfil no corresponde a dicha localidad y almiradío, ajena al Valle, sino que representa claramente otro enclave roncalés, Urzainqui. En primer



Vista de Urzainqui. Nemesio Lagarde. *La Ilustración hispano-americana* [04/01/1891]. Colección particular.

término se reconoce la iglesia de San Martín de Tours, de orígenes medievales y con múltiples alteraciones posteriores, de la que destaca su imponente torre-campanario, algo más desarrollada en la litografía que en la realidad. El panorama de la villa no ha variado en demasía con respecto al incorporado en el artículo, salvo por dos edificaciones: el frontón realizado en 1948 a las orillas del Esca, junto a la plaza de la iglesia; y el puente medieval, de dos ojos y con tajamar, que fue sustituido a mediados del siglo XX por el que actualmente se asienta en el mismo lugar. En el margen derecho de la composición asoma parte de lo que parece ser la ermita del Salvador, construida en el mismo estilo que la citada parroquia.

Al contrario, la vista de Isaba es muy reconocible por el característico perfil montañoso que le sirve de fondo, la Peña Ezcaurre. Tomada desde la carretera de Urzainqui, en las inmediaciones del río Esca, destacan en primer plano sendas construcciones en estado ruinoso, hoy desaparecidas. Entre su caserío sobresalen dos edificaciones identificables: por un lado, la imponente iglesia parroquial de San Cipriano, con aspecto de fortaleza medieval y con un imponente campanario que domina



Vista de Isaba. Nemesio Lagarde.
La Ilustración hispano-americana [04/01/1891]. Colección particular.



Vista de Burgui. Nemesio Lagarde.
La Ilustración hispano-americana [04/01/1891]. Colección particular.

el panorama de la villa; por el otro, y muy cerca de la anterior, asoma el último cuerpo y el inconfundible coronamiento de la casa consistorial, construida en la segunda mitad del siglo XIX. Este es el perfil que menos modificaciones ha sufrido durante la última centuria. Otra interpretación de la localidad litografiada por Girard se publicó en la obra *El Oasis: viaje al país de los fueros* de Juan Mañé y Flaquer, editada en Barcelona en 1878.

Por último, el artículo ofrece la vista de Burgui, también algo reinterpretada, ya que el río Esca, en primer término, no circula por dicho perfil de la localidad, donde deberían apreciarse fértiles pastos, sino justamente por el contrario. De todos modos, el enmarque montañoso donde se asienta, la foz homónima a la localidad, donde el Esca circula entre las sierras de Illón y de la Peña, resulta clarificador. Entre el caserío de la panorámica, que se aleja del perfil preferido de la villa, solo destaca la iglesia

parroquial de San Pedro Apóstol, simple y severa construcción acompañada de un contundente campanario que le dota de un inconfundible carácter de fortaleza defensiva.

Ambos hermanos colaboraron en algunas ocasiones configurando un tándem casi perfecto, pues Aniceto, por su condición de ingeniero de caminos, estaba muy familiarizado con los planos y dominaba a la perfección el dibujo y la representación de la orografía de la provincia; y Nemesio, como militar y reportero gráfico, se desenvolvió con soltura por los teatros de la guerra, tomando apuntes del natural, atinentes a los escenarios, refriegas y tipos militares de ambas facciones. De su trabajo conjunto surgieron tanto un *álbum de la Guerra Civil* como el llamado *Mueble del Bloqueo* que, entre otras muchas ilustraciones relativas a la última guerra carlista, contienen un puñado de panorámicas de localidades navarras con las que se finaliza el presente estudio.

Con respecto al primero, titulado *Recuerdos de una Guerra Civil*, perteneció al conde de Rivero y se preserva en el Archivo Real y General de Navarra. Sus 46 páginas constituyen una importante recopilación de materiales tanto gráficos como hemerográficos, fotográficos y documentales del conflicto, con particular atención al bloqueo de Pamplona, tratados desde un punto de vista liberal y anticarlista. En ocasiones, las acciones y temas adolecen de un humor fino y cáustico que concuerda perfectamente con el jocosero gráfico tan característico del siglo XIX español, especialmente durante el Sexenio Democrático. En cuanto a la autoría, la práctica totalidad de las imágenes corresponden a militares con una cierta destreza en el pincel, entre los que destacan los hermanos Lagarde⁸⁷.

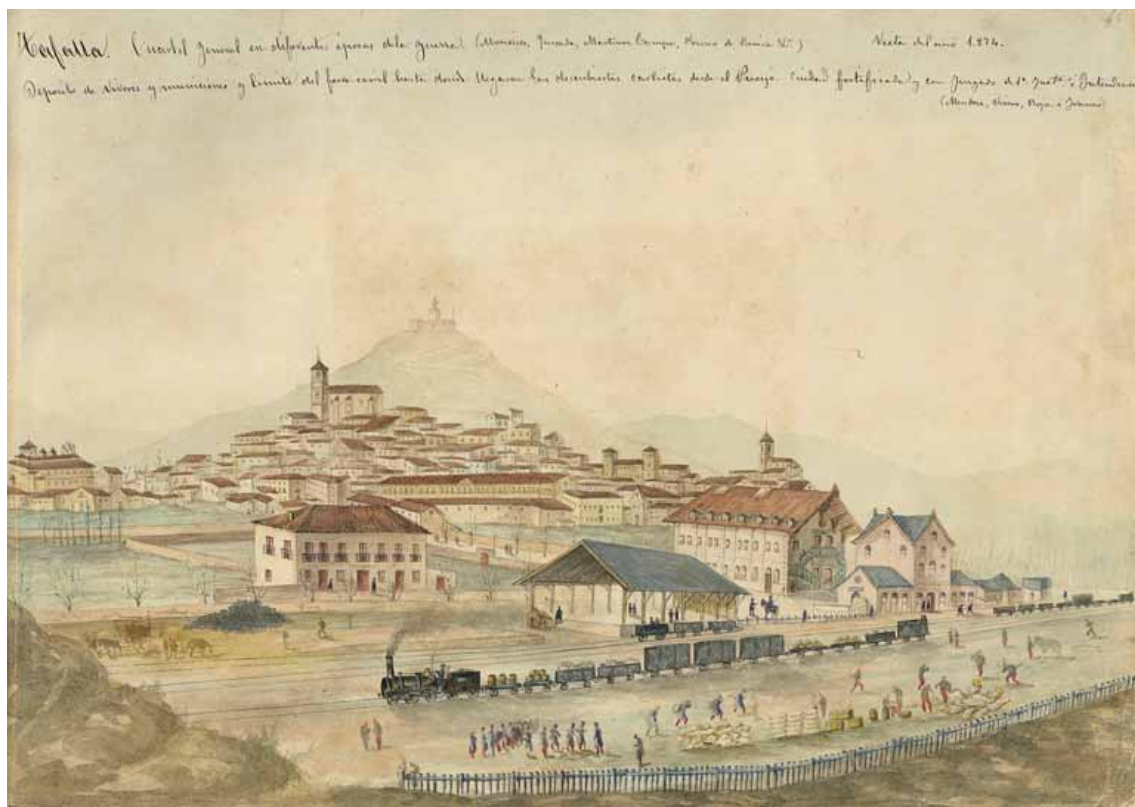
La primera vista, realizada a pluma y lápiz, pertenece a Pamplona. Está tomada desde la Ripa de Beloso, como tantas otras panorámicas de finales de siglo⁸⁸. Su autoría claramente es de Aniceto, coincidiendo en estilo y composición con el perfil de la ciudad publicado en noviembre de 1875 en *La Ilustración Española y Americana*, al que ya se ha hecho referencia en este mismo epígrafe.



Vista de Pamplona. Aniceto Lagarde.
Recuerdos de la Guerra Civil (c. 1875). Archivo Real y General de Navarra.

⁸⁷ URRICELQUI PACHO, I., *Recuerdos de una guerra civil: álbum del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008. Estudio acompañado de una edición facsímil del original, conservado en el Archivo General de Navarra: AGN, CÓDICES, L. 19.

⁸⁸ AGN, CÓDICES, L. 19, fol. 7.



Vista de Tafalla. Aniceto Lagarde. *Recuerdos de la Guerra Civil* (c. 1875). Archivo Real y General de Navarra.

Su estilo también es palpable en una vista a toda página de Tafalla⁸⁹, tomada desde las inmediaciones de la estación de tren, que presenta evidentes afinidades con las panorámicas que Pellicer y Lonlay realizaron ese mismo año, combinando ambas composiciones. En un primer plano se muestra a soldados nacionales descargando diversos materiales de un ferrocarril de aprovisionamiento y en un segundo plano la –todavía hoy– estación de la localidad, inaugurada en 1860. Destaca también la casona que hace esquina entre el paseo de la Rueda y la avenida de Sangüesa, que actualmente conserva en uno de sus frentes una decorativa escalera con dos tramos simétricos en forma de “<>” que recuerda, salvando las distancias y exclusivamente en su estructura, a una escalera imperial. Del resto del caserío, que se extiende desde el convento de concepcionistas recoletas hasta la parroquial de San Pedro, y de las inmediaciones del enclave, lo sustancial ya ha sido comentado

⁸⁹ *Ibid.*, fol. 44.



Vista de Igúzquiza. Nemesio Lagarde. *Recuerdos de la Guerra Civil* (c. 1875). Archivo Real y General de Navarra.

anteriormente. Las únicas novedades que aporta la vista, además de la estación, son la incorporación de la plaza Nueva, finalizada en 1866 siguiendo los diseños de Martín de Saracíbar y presidida por la casa consistorial cuyo frontón es claramente identificable; y el palacio de los Mariscales de Navarra, también conocido como la *Casa del Cordón* por el que luce como detalle ornamental en las tres ventanas que se abren en la planta principal. Construido en el siglo XVI y reconvertido en biblioteca, cuenta con una monumental fachada de sillería formada por dos pisos y ático a cuyos lados se alzan dos torreones que, a juzgar por la vista, han perdido el último cuerpo.

También se retrató la localidad de Igúzquiza, tomada desde el camino de la sima donde los carlistas, liderados por Rosas Samaniego, “el ogro de Igúzquiza”, y su lugarteniente, Ezequiel Llorente “Gergón”, hacían desaparecer tanto a soldados como a colaboradores liberales⁹⁰. A pesar de todo ello, la imagen en su totalidad resulta evocadora y sencilla en su composición, destacando la severa torre románica de la parroquia de San Pedro y, alejado del caserío, el palacio cabo de armería fortificado de los Vélaz de Medrano, en el que se alza una reconocible torre defensiva de planta cuadrada que marca su perfil. El inconfundible pico del monte Monjardín, en el que se atisban los restos del castillo que se aprovecharon durante la guerra, domina la composición. La autoría de esta vista, tanto por estilo como por la propia ubicación, es atribuible a Nemesio Lagarde, como también lo es la última de ellas que perfila la localidad de Echarri-Aranaz, enclave estratégico tomado por los carlistas en el citado conflicto cuyo aspecto ha variado muchísimo en los últimos 150 años. Destacan entre el núcleo urbano la parroquia tardogótica de Nuestra Señora de la Asunción,

⁹⁰ *Ibid.*, fol. 44. Noticias tomadas de la monografía de Urricelqui. El propio álbum, en el folio 13, recoge unos recortes dedicados al referido “Gergón”.



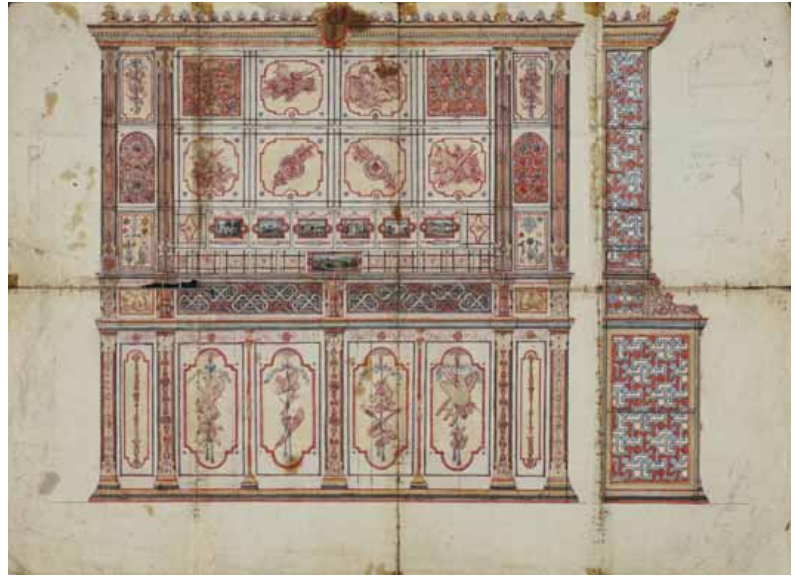
Vista de Echarri-Aranaz. Nemesio Lagarde. *Recuerdos de la Guerra Civil* (c. 1875). Archivo Real y General de Navarra.

con su caprichosa torre cilíndrica, y a la izquierda de la composición y alejado de la población, el cementerio de la villa⁹¹.

Ambos hermanos también colaboraron en el *Mueble del Bloqueo*, fechado entre noviembre de 1874 y octubre de 1875 y conservado hoy en día en manos particulares. De considerables dimensiones y realizado con un notable virtuosismo, es un vestigio más de la referida guerra en el que se mezclan reminiscencias nazaríes con triunfos militares y composiciones clásicas que hacen referencia a las ciencias y a las artes. A juzgar por las propias inscripciones que contiene, fue proyectado, tallado y compuesto por Aniceto, mientras que los episodios y la policromía del conjunto salieron de los pinceles de Nemesio, empleándose para todo este trabajo algo más de 2 500 horas en total. Contiene una quincena de acuarelas, algunas de las cuales sirvieron como bosquejos para las litografías de *La*

⁹¹ *Ibid.*, fol. 43.

Ilustración Española y Americana, aunque solo una de ellas perfila la capital desde la cuesta de Beloso, repitiendo la consabida disposición realizada por vez primera por Petit de Meurville y reproducida en varias ocasiones por el mayor de los Lagarde, lo que apunta a que a él pertenece la autoría, contradiciendo lo afirmado en la inscripción antecedente⁹². Se encuentra en el centro del primer registro de cajones, flanqueada por dos episodios en cada uno de sus lados. Lamentablemente, es la que en peor estado se conserva de la colección, ya que presenta unas notorias manchas de humedad que han desvirtuado en parte su composición. El diseño original del mueble, preservado en la misma colección, solo contemplaba inicialmente la incorporación de cinco acuarelas, destacando en tamaño y emplazamiento la panorámica de la capital, que campearía sola en el citado primer registro del aparador.

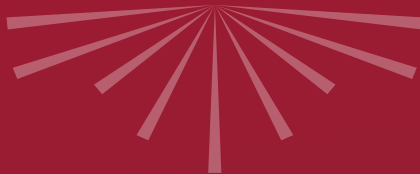


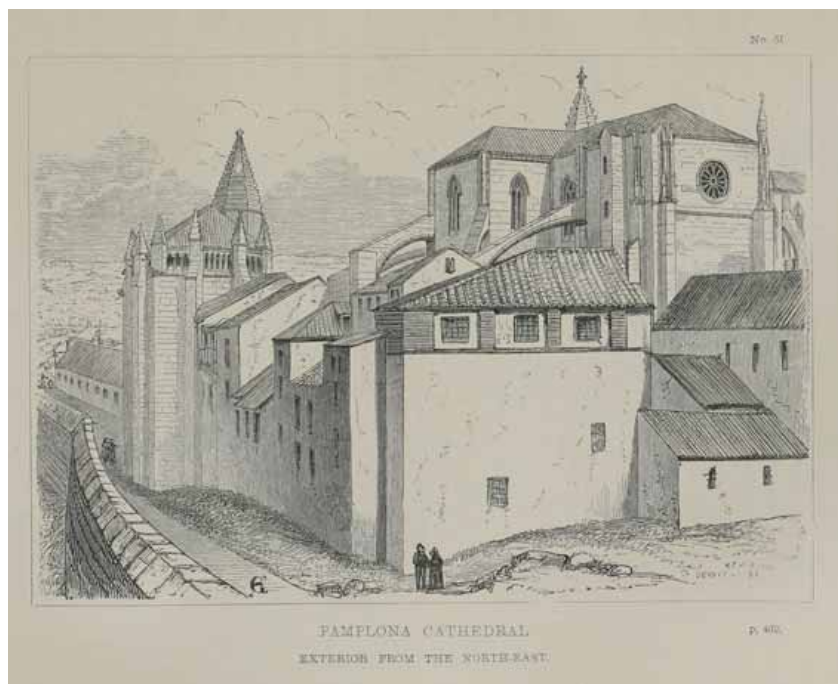
Diseño del *Mueble del Bloqueo* con vista de Pamplona. Aniceto Lagarde. Colección particular (1875).



⁹² URRICELQUI PACHO, I., *Recuerdos de una guerra civil: álbum del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 146-152.

8.
EPÍLOGO:
AL HILO DE LAS VISTAS
PARCIALES





Exterior de la catedral de Pamplona. George E. Street (1865).

Capítulo aparte suponen aquellas composiciones en las que se describe solo alguno de los elementos principales y definitorios de las vistas de las poblaciones navarras. Estos pueden encontrarse tanto en los casos urbanos como en parajes adyacentes, separados de los propios perfiles. Aunque configuran en ambos casos visiones incompletas de las localidades, en ocasiones suponen la esencia de estas y, por tanto, merecen al menos una pequeña aproximación. Para el caso de Navarra cobran especial relevancia algunos recintos religiosos, defensivos, palaciales, me-

dicinales e incluso industriales. En este pequeño epílogo se realiza un acercamiento a su estudio, que de por sí requeriría monografía específica.

En cuanto a los complejos religiosos más interesantes del Viejo Reino y comenzando por las sedes episcopales, destaca sobremanera el caso de la seo pamplonesa, que hace ya unos lustros mereció un estudio monográfico dentro de un volumen dedicado a Jesús María Omeñaca⁹³, al que estas líneas se remiten. De entre la pléyade de artistas, fundamentalmente foráneos, que fijaron su atención en el ecléctico edificio, cabría destacar al margen de a los ya mencionados en capítulos anteriores, al sueco **Axel Herman Haig (1835-1921)** y al británico **George Edmund Street (1824-1881)**, uno de los máximos diseñadores del Gothic Revival durante el esplendor económico de la época victoriana cuyos diseños fueron litografiados por Thomas Orlando Jewitt (1799-1869) en su celeberrima obra *Some account of Gothic architecture in Spain*⁹⁴. Curiosamente, solo ofrece un plano y una vista de la trasera del edificio, con el crucero, la Barbazana y otras dependencias catedralicias,

⁹³ AZANZA LÓPEZ, J. J. y URRICELQUI PACHO, I., "La imagen de la catedral de Pamplona en las artes plásticas de los siglos XIX y XX", en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º 1 (2006), pp. 497-526.

⁹⁴ STREET, G. E., *Some account of Gothic architecture in Spain*, Londres, John Murray, 1865.



Fachada de la catedral de Pamplona. Tomás Carlos Capuz. *Crónica General de la Provincia de Navarra* (1868). Diputación Foral de Gipuzkoa.

sin incluir el palacio arzobispal. No se muestra la fachada neoclásica, pues opinaba que la portada de Ventura Rodríguez era una “desdichada composición pagana, en completo desacuerdo con el resto del edificio”.

Dentro del panorama nacional, sin duda destacan los grabados de **Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854)**, reconocido y galardonado pintor romántico, académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Editó en París una colección de litografías, publicadas en tres volúmenes entre 1842 y 1850 bajo el nombre genérico de *España artística y monumental*, donde se recogían las vistas y la descripción de los más destacables monumentos de la Península⁹⁵. Entre los materiales preparatorios se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano una acuarela de su mano que muestra el refectorio de la catedral, que nunca llegó a publicarse junto a las que reproducen algunas de sus dependencias. Desgraciadamente, dejó de lado –al igual que Street– el exterior y su fachada neoclásica, en la que sí se detuvo Letre, para ilustrar la ya explicada *Crónica General de la Provincia de Navarra* de Julio Nombela, que también contiene una litografía del claustro del mismo estilo que la realizada por Villaamil⁹⁶. Curiosamente, el frontispicio también campea en la parte superior del cartel de San Fermín de 1885 realizado por el litógrafo zaragozano **Eduardo Portabella Arrizabalaga (1846-1911)**⁹⁷.

⁹⁵ PÉREZ VILAAMILL, J., *España artística y monumental*, vol. 3, París, Alberto Hauser, 1850.

⁹⁶ En dicho estudio también se incorporó una litografía del interior del claustro de la citada catedral y una vista de la puerta del Amparo.

⁹⁷ SERRANO PABLO, L., “Litografía Portabella: breve historia de un gran establecimiento de Artes Gráficas en Zaragoza”, en *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 48 (1999), pp. 401-414.



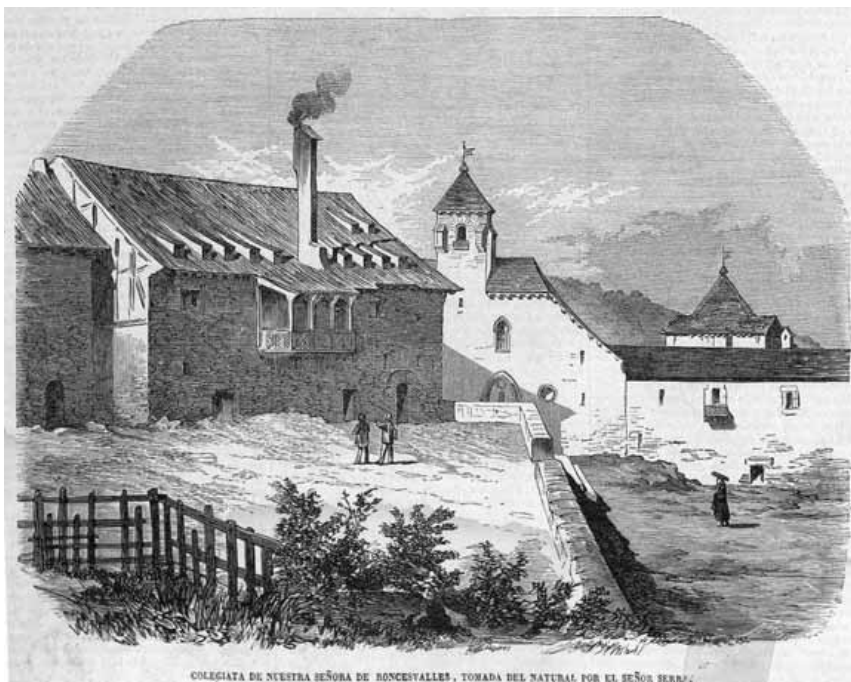
Bajada del ángel. Catedral Tudela (1787). Gobierno de Navarra.

Por lo que respecta al panorama navarro, especial mención merece **Inocencio García Asarta** (1861-1921), uno de los pintores más destacados del cambio de siglo, que contó con una amplia formación tanto en ámbito nacional como europeo, destacando sus estancias en Roma y en París. Con anterioridad a esta segunda experiencia, hacia 1890, firmó una pequeña vista tomada desde el actual paseo de la Medialuna donde el conjunto catedralicio asoma, altanero, sobre la terraza del Arga. A pesar de que se trata de un capricho muy abocetado, constituye un interesante ejemplar, ya que compositivamente se inscribe en la tradición pictórica instaurada a mediados del siglo XIX⁹⁸.

Menos interés suscitó la catedral de Tudela, aunque apareció en 1869 en la mencionada publicación de Street. En dicho volumen se recogieron, junto a interesantes comentarios estéticos, iconográficos y constructivos, algunos de sus bosquejos tomados en 1862, que fueron litografiados por el susodicho Hewitt, destacando la nave principal de la seo, mirando desde el coro, un capitel del claustro y un plano del complejo. El exterior no provocó un especial interés por su naturaleza ecléctica, tan denostada por los historicismos. Tangencialmente, también aparece en un dibujo del ilustrador tudelano **Juan Antonio Fernández Pascual** (1752-1814), una de las más interesantes y

⁹⁸ AZANZA LÓPEZ, J. J. y URRICELQUI PACHO, I., *Op. cit.*, p. 502.

poliédricas figuras de la Tudela del Siglo de las Luces, entre cuya extensa obra se conservan numerosos testimonios similares. Realizado en 1787, describe la tradición de la bajada del ángel utilizando como fondo la catedral, con la capilla de Santa Ana y la torre, algo desproporcionada en sus dimensiones para adaptarse a la composición. Pocos años antes había realizado un plano de la seo que fue incorporado en el plano de Tudela realizado por el cartógrafo de Su Majestad, Tomás López, en 1785⁹⁹.



Colegiata de Roncesvalles. El Museo Universal [28/01/1866]. Jaime Serra.

Los complejos conventuales y monásticos, sobre todo los de origen medieval (Fitero, Irache, La Oliva, Roncesvalles, Tulebras, entre otros muchos), fueron también objeto de algunas vistas de relativa calidad que vieron la luz en forma de litografía en múltiples libros de viaje, misceláneas de todo tipo y publicaciones ilustradas, que ya han sido estudiadas con anterioridad y en las que resulta imposible adentrarse de una forma minuciosa.

Entre todos ellos destaca la Real Colegiata de Roncesvalles, fundación de Sancho VII “el Fuerte” de principios del siglo XIII y uno de los más memorables conjuntos góticos de estilo francés –junto al claustro de la catedral de Pamplona– preservados en Navarra. Su imagen, al igual que en la mayoría de los ejemplos estudiados, gozó de especial difusión en el siglo XIX y ha sido objeto de diferentes estudios en los últimos años¹⁰⁰. El primero de ellos es una litografía de 1823 realizada por el tándem François Delpech-Victor Adam, a los que se ha hecho referencia al estudiar el caso de Pam-

⁹⁹ MORALES SOLCHAGA, E., “Dibujos preparatorios para el plano de Tudela y su catedral”, en *El dibujo en el proceso creativo de las artes: trazas y diseños navarros, 1500-1800*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2023, pp. 520-521.

¹⁰⁰ MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., “Roncesvalles en el grabado europeo”, en *Pregón siglo XXI*, n.º 59 (2021), pp. 103-108.

plona. Se editó con ocasión de la irrupción de los Cien Mil Hijos de San Luis y representa la llegada de las tropas del duque de Angulema al emplazamiento, que asoma al fondo de la composición, tras el cruzar la frontera entre ambos reinos.

Más interesante, por fantástica y romántica, resulta una vista parcial y deformada de la colegial que vio la luz en el *Semanario Pintoresco Español* en 1851¹⁰¹, realizada por **Jules Louis Marie Jaëgher (1816-1882)**, prolífico ilustrador y talentoso paisajista bretón¹⁰², originario de Morlaix, quien en su juventud compaginó su puesto como profesor de dibujo en Brest con la pintura de fotografías en el taller de Elisabeth Francart Disdéri, una de las pioneras de la fotografía en Francia. En la misma década (1858) se realizó un dibujo dado a conocer en tiempos recientes que representa el cenobio desde su parte trasera, en el que se reconocen edificaciones hoy desaparecidas. A su vez, se utilizan números para identificar los materiales de los diferentes elementos. Fue realizada por **Jules Hebert (1812-1897)**, destacado paisajista, grabador y litógrafo suizo que completó su formación en el taller parisino de Ingres y ostentó la cátedra de dibujo del natural en la Escuela de Bellas Artes de Suiza hasta su jubilación en 1886¹⁰³. Treinta años después, en 1890, debió de regresar a la colegiata, ya que en 2018 salió a pública subasta una acuarela que muestra el complejo desde los aledaños de la regata de Arrañosin, cobrando especial protagonismo la capilla de San Agustín, que acoge el sepulcro del último de los Jimeno.

Poco años después vio la luz en *El Museo Universal*¹⁰⁴ un fragmento del viaje por España de Gustavo Adolfo Bécquer que ofreció una somera descripción de la colegiata y su emplazamiento, acompañándose de una vista frontal del conjunto en la que se introducen pintorescos personajes que lo dotan de un carácter evocador. La composición fue bosquejada por **Jaime Serra y Gibert (1834-1877)**, dibujante, litógrafo y pintor-decorador que acompañó a Pedro de Madrazo en el viaje que, por encargo de la Comisión de Monumentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, este llevó a cabo por tierras de Navarra y La Rioja en 1864. En dicha comitiva, en la que también participó el ya estudiado Valentín Carderera, dibujaron numerosos monumentos que, reunidos en un álbum que se preserva en la Fundación Lázaro Galdiano, suponen una contribución inequívoca a la difusión de la imagen de Navarra¹⁰⁵. El croquis que nos ocupa, cuyo origen hay que encontrarlo en el citado viaje, fue reinterpretado por el ya estudiado Federico Ruiz y litografiado por Bernardo Rico, mientras que de Carderera se conservan cinco preciosas acuarelas en la susodicha institución.

¹⁰¹ *Semanario Pintoresco Español* [20/07/1851], n.º 29, p. 225.

¹⁰² *Annales de l'Académie de Mâcon*, Mâcon, Protat Fères, 1885, p. 205.

¹⁰³ MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., “Un antiguo dibujo de Roncesvalles”, en *Pregón siglo XXI*, n.º 59 (2021), pp. 116-117.

¹⁰⁴ *El Museo Universal* [28/01/1866], n.º 4, p. 28.

¹⁰⁵ VÉLEZ VICENTE, P., “Jaume Serra i Gibert”, en *Ad limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, n.º 1 (2010), pp. 255-258.



Colegiata de Roncesvalles. Valentín Carderera (1864). © Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



Convento de agustinas recoletas de Pamplona (c. 1655). Anónimo.

El complejo también fue reproducido en la *Crónica General de la Provincia de Navarra* de Julio Nombela (1868), aunque el grabado de Capuz prestó particular atención al interior, centrándose en el claustro del cenobio. Ya en el ámbito de la última guerra carlista, en *La Ilustración Española y Americana* se publicó un *collage* de Roncesvalles acompañando un artículo que glosaba el final de la guerra en ese 1876 y el recorrido tomado por don Carlos en su retirada hacia territorio francés. Junto a una instantánea de Burguete y a una vista de la cruz románica allí emplazada, se incorporó una vista general del complejo monástico desde el camino de Valcarlos. La imagen fue bosquejada por los ya explicados Pellicer y Becerro de Bengoa y posteriormente litografiada por Bernardo Rico¹⁰⁶, que la aprovechó veinte años después en el *Viaje por España* de Manuel María Guerra¹⁰⁷. El cenobio también recibió su particular homenaje con un detallado estudio en *El Oasis: viaje al país de los fueros* de Juan Mañé y Flaquer (1878), que incorpora una litografía tomada desde el mismo emplazamiento de **Alexandre-Nicolás Belhatte (1811-1882)** y de **Hubert Girard (n. 1823)**, que se asociaron en su taller parisino bajo la firma “Belhatte & Girard” en la segunda mitad del siglo XIX, ilustrando publicaciones-nacionales y foráneas-de todo tipo.

Otro ejemplo interesante, por su actualidad, es un insólito lienzo del convento de las agustinas recoletas de Pamplona que fue dado a conocer en 2023 tras una minuciosa restauración, cofinanciada por las fundaciones Fuentes Dutor y Gondra Barandiarán. A pesar de que no figura en los registros del convento, hay pistas que sugieren que podría haber sido creada alrededor de 1655, debido a la re-

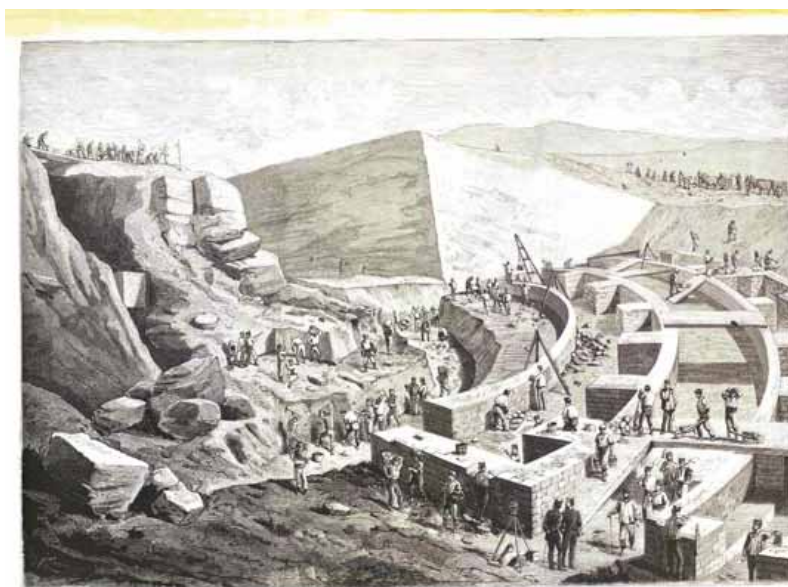
¹⁰⁶ *La Ilustración Española y Americana* [15/03/1876], n.º 10, p. 181.

¹⁰⁷ GUERRA, M. M., *Un viaje por España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1896, p. 97.

presentación de la Virgen en el frontispicio de la iglesia conventual. Ilustra tanto el citado cenobio como el paraje de la Taconera y sus inmediaciones, consolidándose en una síntesis única de la vida diaria y festiva en dicho emplazamiento de la ciudad, lo que la hace aún más especial. Con gran probabilidad se comisionó para que los fundadores, los marqueses de Montejaso, lo tuviesen en su casa en la Corte, regresando en fecha indeterminada a la clausura pamplonesa¹⁰⁸.

En lo que respecta a las fortificaciones –al margen de la ciudadela que forma parte del perfil de la capital–, destacan algunas de menor entidad, como el fuerte fusilero de Castejón construido durante la última carlistada y otras con mayor empaque, como el fuerte de Alfonso XII en San Cristóbal, el castillo de Javier o el castillo de Marcilla.

Del fuerte de San Cristóbal se conservan dos litografías referentes a su construcción editadas en *La Ilustración Española y Americana*¹⁰⁹ y en *La Ilustración Militar*¹¹⁰ en 1881 y 1882, respectivamente. Resultan muy interesantes porque se aprecia la evolución del proceso constructivo de la fortificación, más concretamente el llamado fuerte viejo, edificación inicial del conjunto. La primera de ellas salió de los bosquejos del ya mentado Nemesio Lagarde y fue litografiada por Bernardo Rico y Ortega, del que también se han ofrecido unas pinceladas; la segunda, probablemente también del mismo autor, fue grabada a la piedra por el prolífico madrileño **José Masi del Castillo (n. 1840)**, destacado alumno de la escuela superior dependiente de la Academia de San Fernando que completó su formación con los artistas ingleses Crastons y Carter¹¹¹. Aunque estos grabados manifiesten



Construcción del fuerte de San Cristóbal (1881).
La Ilustración Española y Americana [22/04/1881]. Nemesio Lagarde.

¹⁰⁸ MARTINENA RUIZ, J. J., “Un cuadro que nos acerca a la Pamplona del siglo XVII”, en *Diario de Navarra* [30/12/2023].

¹⁰⁹ *La Ilustración Española y Americana* [22/04/1881], n.º 15, p. 253.

¹¹⁰ *La Ilustración Militar* [03/1882], n.º 18, p. 301.



Castillo de Javier con la pila bautismal del santo.
El Oasis: viaje al país de los fueros (1865). Tomás Padró.
 Diputación Foral de Gipuzkoa.

los progresos del fuerte de Alfonso XII en sus primeros años de construcción, su desarrollo se prolongó hasta 1919, momento en el que este tipo de fortificación resultaba obsoleta, debido sobre todo a la incorporación de la aviación. A pesar de ello, su valor radica en que fue la última de las defensas de la capital navarra y la más importante de su género en la España del cambio de siglo¹¹².

Por lo que respecta al castillo del navarro más universal, se cuenta con numerosos testimonios del siglo XIX, desde diseños hasta fotograbados, que tienen un carácter arqueológico, puesto que muestran el recinto antes de la restauración –y posterior contra restauración– que le dotó de una fisonomía muy diferente. Existen referencias a la edificación en la cartografía y en las estampas devocionales desde el siglo XVII, aunque se alejan bastante de la realidad. Los ejemplos más interesantes son dos acuarelas que salieron de los pinceles del marqués de Villantonia, al que se ha hecho referencia por su *Narración militar de la guerra carlista*, que se preservan en el museo de la fortificación. Ambas vistas, tomadas desde el noreste y sudoeste respectivamente, remiten a los gustos románticos de la primera mitad de siglo y describen un edificio decadente, aunque evocador. El origen de estas se encuentra en el general carlista Mariano Larumbe, administrador del conde de Guaquí, que habitó durante un largo periodo en el Torreón de Undués. Encargó ambas obras al susodicho marqués, Juan de Velasco, tras la recomendación de su patrón¹¹³.

También es preciso detenerse en el ya mencionado *El Oasis: viaje al país de los fueros* de Juan Mañé y Flaquer (1878). Su interior, entre otros muchos edificios memorables de Navarra, alberga una litografía del castillo tomada de su vertiente oeste en la que se introduce, a modo de *collage*, la descripción de la pila bautismal de la parroquia en la que fue cristianizado el santo. La composición, basada en un bosquejo del ya estudiado Tomás Padró, fue rubricada por **Eugenio Alós y Martí (act.**

¹¹¹ OSSORIO Y BERNARD, M., *Op. cit.*, vol. I, p. 428.

¹¹² ELIZALDE MARQUINA, E., “La edificación del fuerte de Alfonso XII por Nemesio Lagarde en *La Ilustración Española y Americana* y *La Ilustración Militar* (1881-1882)”, en *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2010*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011, pp. 246-249.

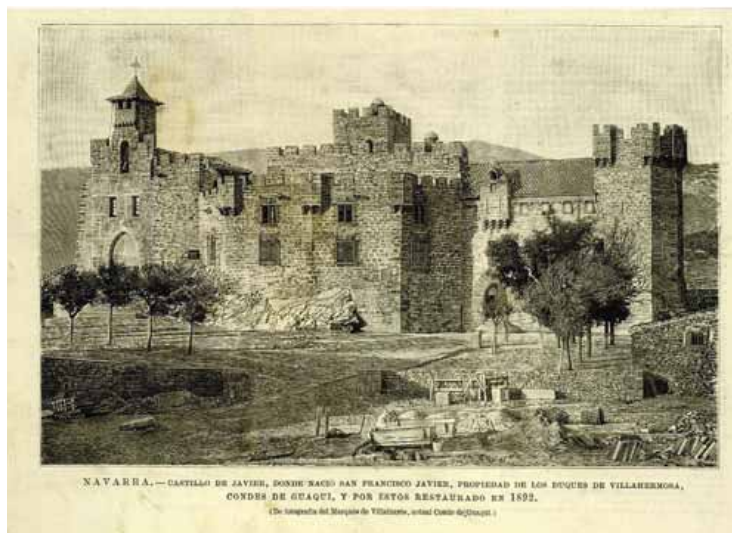
¹¹³ RECONDO IRIBARREN, J. M., *El castillo de Xavier. Ensayo arqueológico*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1957, p. 349.

2ª mitad del XIX), xilógrafo valenciano discípulo de Capuz, muy activo en la Barcelona del último cuarto del siglo XIX y que colaboró en publicaciones periódicas y variopintas ediciones. En 1894 fue condenado a catorce años de cárcel por falsificar billetes de banco de Francia y de Argelia junto a su socio José Figueras Marí¹¹⁴.

Entre los fotograbados destaca el editado por **José Tomás y Bigas (1852-1910)**, uno de los más importantes especialistas en este procedimiento y fundador de la famosa Casa Thomas de Barcelona, que se mantuvo activa hasta mediados del siglo XX. Fue publicado en la portada de

La Hormiga de Oro en diciembre de 1886¹¹⁵ y muestra una vista del castillo desde la entrada principal, incluyendo también el complejo abacial anejo a la parroquia. Inspiró claramente el grabado de José Passos incorporado en la ya mencionada *Historia de España del siglo XIX*, publicada en 1902¹¹⁶. También vio la luz otro fotograbado en *La Ilustración Española y Americana* de 1895, adornando un artículo sobre él que versaba sobre las obras de consolidación efectuadas por los duques de Villahermosa en los últimos años. De hecho, el fotograbado se inspiró en una fotografía del propio duque, **José Manuel de Goyeneche y Gamio (1831-1893)**, aficionado a dicha disciplina que por entonces ya había fallecido¹¹⁷. El complejo se muestra desde su vertiente meridional, pudiéndose diferenciar sus partes esenciales, sobresaliendo sobre las demás la torre del homenaje y la primitiva capilla.

Otra de las fortalezas más destacables de Navarra es el castillo de Marcilla, construido a instancias de Mosen Pierres de Peralta a partir de 1424 y residencia de los marqueses de Falces hasta 1976. Es uno de los pocos castillos que se libró de la demolición decretada por el cardenal Cisneros en 1516



Fotograbado del castillo de Javier. *La Ilustración Española y Americana* [15/03/1895]. José Manuel de Goyeneche y Gamio.

¹¹⁴ FONTBONA DE VALLESCAR, F., *La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1992, pp. 148-150, 174 y 206.

¹¹⁵ *La Hormiga de Oro* [01/12/1886], n.º 49.

¹¹⁶ PI Y MARGALL, F. y PI Y ARSUAGA, F., *Op. cit.*, vol. 6, p. 74.

¹¹⁷ *La Ilustración Española y Americana* [15/03/1895], n.º 10, p. 160.



Castillo de Marcilla. Valentín Carderera (1864).
© Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

romanticismo muy genuino¹¹⁸. En la fachada principal se observa el pórtico sobre el cuerpo de guardia, que hoy en día ha desaparecido. Probablemente inspiró a **Federico Ruiz (1837-1868)**, dibujante madrileño discípulo de Villaamil y Vallejo, para componer una ilustración, litografiada por Bernardo Rico, que vio la luz en el *Museo Universal* en 1867¹¹⁹ y que prácticamente calca la segunda de las aguas de Carderera. La acompañaba un pequeño artículo con noticias sobre su historia, remarcando que sirvió como prisión de Blanca de Navarra. Tan solo un año después de la publicación, el director de la revista pagó el sepelio del malogrado artista, que tras una azarosa vida falleció, dejando familia, en la más absoluta pobreza¹²⁰.

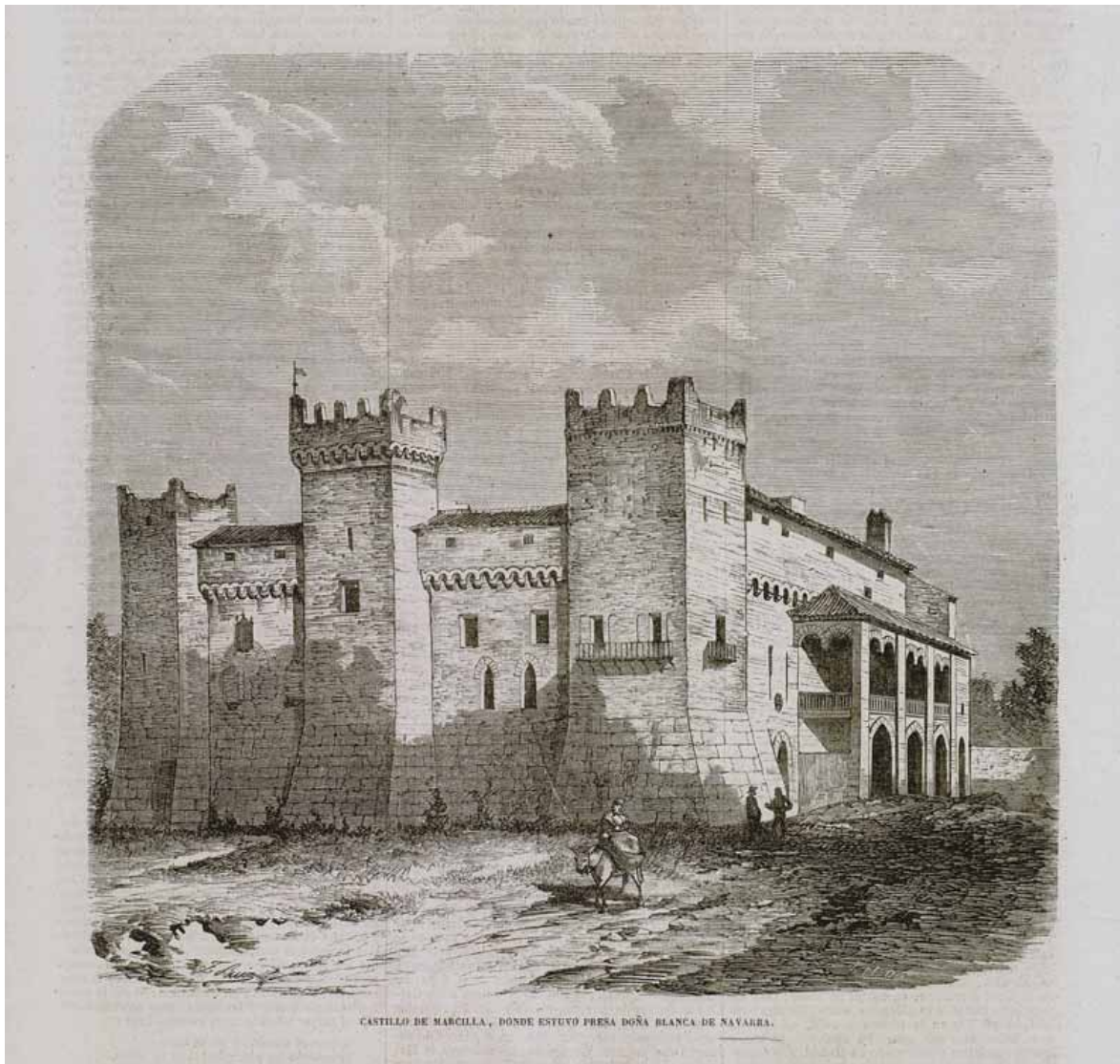
La composición de Ruiz fue literalmente reproducida en el volumen *Castillos y tradiciones feudales de la Península Ibérica* de José Bissó, publicado en Madrid en 1874¹²¹. La lámina fue dibujada y litografiada por un relativamente desconocido **Isidoro Salcedo y Echevarría (act. 1840-1880)** que se había formado en la Escuela Superior de Pintura, dependiente de la Academia de Nobles Artes

¹¹⁸ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, F. J. y TOSTÓN OLALLA, M., “Dibujos de Navarra en la Fundación Lázaro Galdiano”, en *Navarra en el corazón. Monumentos y paisajes desde la mirada del siglo XIX en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2009, p. 66, n.º 2.

¹¹⁹ *El Museo Universal* [03/03/1867], n.º 9, p. 68.

¹²⁰ “Federico Ruiz, acuarelista y dibujante español”, en *El Museo Universal* [08/02/1868], n.º 12, pp. 43-44.

¹²¹ BISSÓ Y VIDAL, J., *Castillos y tradiciones feudales de España*, Madrid, Achille Ronchi, 1874, pp. 283-284.



CASTILLO DE MARCILLA, DONDE ESTUVO PRESA DOÑA BLANCA DE NAVARRA.

Castillo de Marcilla. *El Museo Universal* [03/03/1867]. Federico Ruiz. Biblioteca Navarra Digital.



Palacio Real de Olite. *España artística y monumental*. Jenaro Pérez Villaamil (1850). Biblioteca Digital de Castilla y León.

de San Fernando, que colaboró en diversas publicaciones ilustradas en el último tercio de siglo¹²². Otra litografía, de menor calidad y de similares características, probablemente reproducida a partir de la del *Museo Universal*, vio la luz en la publicación *Un Viaje por España* de Manuel María Guerra, editada por Saturnino Calleja en 1896¹²³.

El Palacio Real de Olite, uno de los atractivos turísticos más importantes de Navarra, aún en su condición el carácter fortificado. Promovido por Carlos III en los albores del siglo XV, su imagen no comenzó a difundirse hasta el siglo XIX a través de las visiones románticas y por erigirse en escenario de diferentes conflictos que afectaron al territorio foral y que lo llevaron prácticamente a la ruina¹²⁴.

¹²² OSSORIO Y BERNARD, M., *Op. cit.*, vol. II, p. 192.

¹²³ GUERRA, M. M., *Op. cit.*, p. 103.

¹²⁴ URRICELQUI PACHO, I., “Génesis de la imagen romántica del palacio real de Olite”, en *Palacio Real de Olite, 1869: los textos, dibujos y planos de Juan Iturralde y Suit y Aniceto Lagarde que evitaron su demolición*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 81-85.

Este recorrido lo inició en la década de 1840 Jenaro Pérez Villaamil en la monografía anteriormente citada, mostrando sus agonizantes ruinas desde la zona de la torre de la Atalaya, asomando en el fondo el convento de San Francisco de la capital y aderezando el primer plano una evocadora pareja de lugareños, tan típicos de las visiones románticas. La escena fue litografiada por Mathieu y Ciceri, y hacia 1862 fue reinterpretada por el ya citado



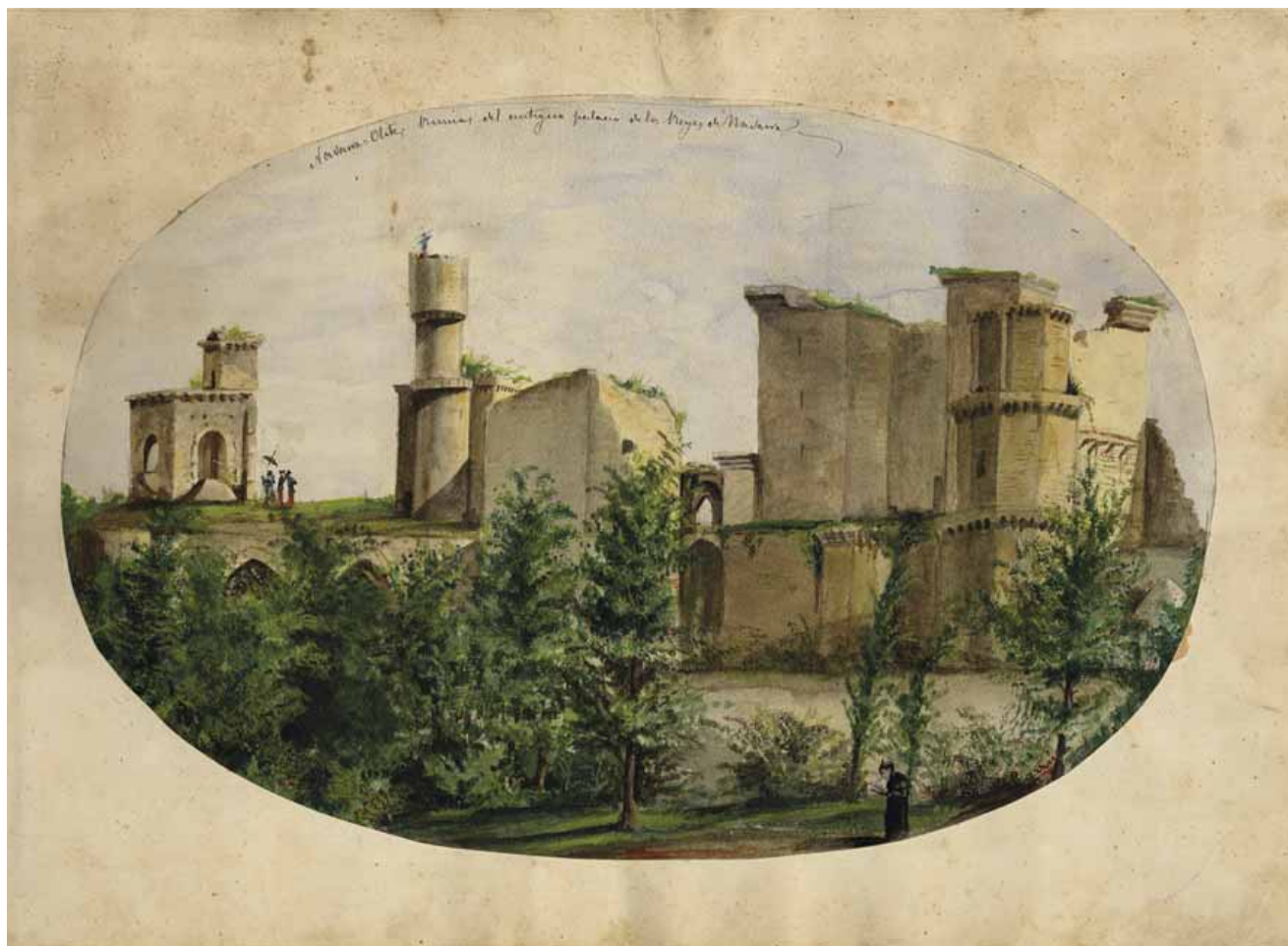
Palacio Real de Olite. Valentín Carderera (1864). © Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Carderera y Solano en una acuarela que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid que ofrece una panorámica completa de la fortaleza describiéndola al por menor, aunque aportando la frescura típica de su estilo¹²⁵. En 1866, acompañando un artículo de Gustavo Adolfo Bécquer, en *El Museo Universal* se publicó una litografía, también al estilo romántico, que muestra parte del perímetro del complejo y que fue dibujada y litografiada por los referidos Federico Ruiz y Bernardo Rico, respectivamente. La misma composición fue reproducida literalmente en 1868 por Letre y Capuz en la *Crónica General de la Provincia de Navarra* de Julio Nombela, anteriormente estudiada.

Determinante en la toma de conciencia del valor histórico y artístico del edificio resultaron los trabajos del polifacético **Juan Iturralde y Suit (1840-1909)** y Aniceto Lagarde en la *Memoria sobre las ruinas del Palacio Real de Olite*, realizada entre 1869 y 1870 por encargo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, que incorporó diseños y vistas de lo que en aquellos momentos se conservaba.

Poco después, con el comienzo de la última carlistada, el castillo de Olite, como teatro de esta, fue retratado por dos litografías que vieron la luz en *La Ilustración Española y Americana* en 1874 y 1875, respectivamente. La primera de ellas reaprovechó la plancha litográfica del *Museo Universal*, aunque retocándola en su perímetro, y la restante, más modesta en su composición, fue tomada de un croquis de M. Somoza, probablemente militar. Posteriormente fue litografiada por el susodicho Rico en base a una reinterpretación de **Manuel Nao (1843-1884)**, prolífico dibujante y tallista, discípulo

¹²⁵ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, F. J. y TOSTÓN OLALLA, M., *Op. cit.*, p. 68, n.º 23.



Palacio Real de Olite. *Álbum del bloqueo* (1875). Larrú. Archivo Real y General de Navarra.

de Luis Ferrant y José Vallejo, que trabajó en el Depósito Hidrográfico de la Guerra como auxiliar artístico y colaboró con diversas publicaciones periódicas de la época¹²⁶. El Palacio Real también aparece en el *álbum del bloqueo*, al que se ha prestado atención en el capítulo sobre los hermanos Lagarde Carriquiri¹²⁷. En él se inserta una acuarela realizada por Larrú, probablemente otro militar como en el caso anterior, que incide en el carácter romántico y evocador del edificio, introduciendo también diversos personajes en la composición, que nada tiene que ver con las anteriores y que refleja –a todo color– la grandeza de lo decadente.

La composición de Ruiz volvió a ser literalmente reproducida en 1874 en el volumen *Castillos y tradiciones feudales de la Península Ibérica* de José Bissó, al que con ocasión del castillo de Marcilla se ha hecho referencia¹²⁸. La lámina fue dibujada y litografiada por el francés **Santiago Llanta y Guerín** (**act. 1866-1874**), que se había formado en la Escuela Imperial de Bellas Artes de París y que colaboró, fundamentalmente con retratos, en diversas publicaciones ilustradas en el último tercio de siglo¹²⁹. La misma visión fue recuperada poco después por Capuz en la mencionada obra *El Oasis: viaje al país de los fueros* de Juan Mañé y Flaquer (1878) y reaprovechada en el *Viaje por España* de Manuel María Guerra (1896), en este caso firmada por Bernardo Rico¹³⁰.

El palacio de los Mencos, que junto al convento anejo de concepcionistas recoletas configura uno de los conjuntos urbanísticos barrocos más impresionantes de Navarra, es parte esencial del entramado urbano de Tafalla¹³¹. Como tal, apareció en diferentes publicaciones del siglo XIX, destacando sobre las demás el ya citado *Views in Spain* de Locker (1824) del que se conservan las acuarelas y dibujos preparatorios. La vista, litografiada por Westall y titulada erróneamente “Convento de la Confesión. Tafalla”, incide fundamentalmente en el cenobio, quedando en un segundo plano la casa principal, deliberadamente dañada por Espoz y Mina ese mismo año de 1813. Acompañaron a la imagen algunas noticias históricas de la villa, aunque Locker no se detuvo a describir la construcción, centrándose en una reflexión sobre la facilidad con que se concedían las hidalguías en el territorio peninsular. Ya en el ámbito de la Tercera Guerra Carlista, y con Tafalla como uno de los baluartes de las tropas nacionales, apareció en una litografía de *La Ilustración Española y Americana*¹³². En este caso, no se muestra el convento anteriormente citado y se incide en su papel como primer hospital de campaña de la Cruz Roja. El grabado reproduce fielmente la casa principal,

¹²⁶ MARTÍNEZ DE VELASCO, E., “Don Manuel Nao”, en *La Ilustración Española y Americana* [22/12/1884], p. 371.

¹²⁷ URRICELQUI PACHO, I., *Recuerdos de una guerra civil: álbum del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, p. 102.

¹²⁸ BISSÓ Y VIDAL, J., *Op. cit.*, pp. 646-647.

¹²⁹ OSSORIO Y BERNARD, M., *Op. cit.*, vol. II, p. 362.

¹³⁰ GUERRA, M. M., *Op. cit.*, p. 101.

¹³¹ ANDUEZA UNANUA, P., “Arquitectura civil y desarrollo urbanístico: el caso de Tafalla en el Antiguo Régimen”, en *Príncipe de Viana*, n.º 243 (2009), pp. 7-36.

¹³² *La Ilustración Española y Americana* [30/03/1875], n.º 12, p. 204.



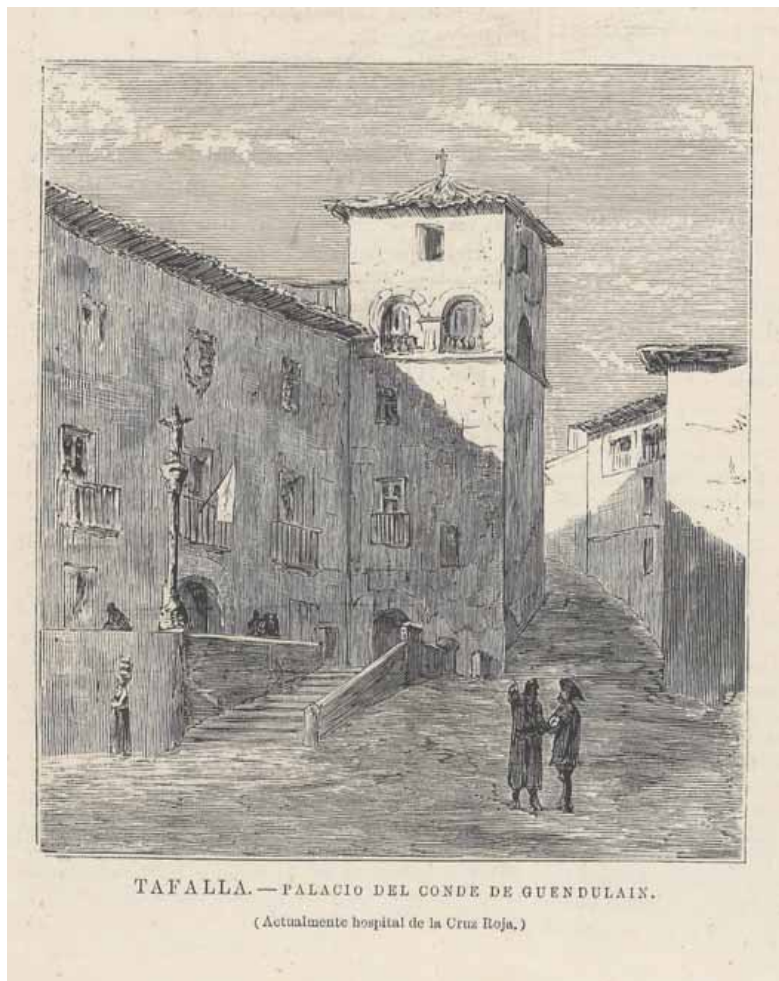
Palacio de los Mencos y convento de la Concepción de Tafalla.
 Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (1823).



Palacio de los Mencos y convento de la Concepción de Tafalla. William Westall. *Views in Spain* (1823).
 Biblioteca Digital de Bizkaia.

aunque en el margen derecho se incorpora una edificación de la que no se tiene constancia. De nuevo, y al igual que en la de Locker, aderezan la escena castizos personajes que imprimen un romanticismo ya por entonces pasado de moda. La composición, litografiada por Capuz, forma parte de un *collage* bosquejado por **Ángel Rodríguez Tejero** (1837-1908), pintor, dibujante y militar español muy activo en el citado conflicto¹³³, y Ricardo Becerro de Bengoa, al que ya se ha hecho referencia en una de las vistas de Vera de Bidasoa.

En el paraje de El Bocal de Fontellas se conserva otro palacio que, aunque muy reformado, mereció especial atención por ser promovido por Carlos I a principios del siglo XVI, dentro del primigenio proyecto del Canal Imperial que aseguraría el suministro de la huerta aragonesa y que no sería culminado hasta el siglo XVIII. Siguió la disposición habitual de los palacios aragoneses torreados de la época y fue objeto de una actualización romántica en el siglo XIX que alteró claramente su fisonomía. Fue reproducido y litografiado por **Henri Pierre Léon Pharamond Blanchard** (1805-1873)¹³⁴, pintor, ilustrador y dibujante



TAFALLA. — PALACIO DEL CONDE DE GUENDULAIN.
(Actualmente hospital de la Cruz Roja.)

Palacio de los Mencos de Tafalla. *La Ilustración Española y Americana* [30/03/1875]. Ángel Rodríguez Tejero.

¹³³ GALLEGO LÁZARO, E., *Biografía del general de Infantería Ángel Rodríguez Tejero*. Publicación virtual en la web de la Academia de las Ciencias Militares. 11/03/2021.

¹³⁴ Una buena síntesis de su figura recientemente publicada es: JUSUÉ SIMONENA, C., “Un francés en el Canal Imperial: León Pharamond Blanchard”, en *Diario de Navarra* [03/08/2024], p. 67.



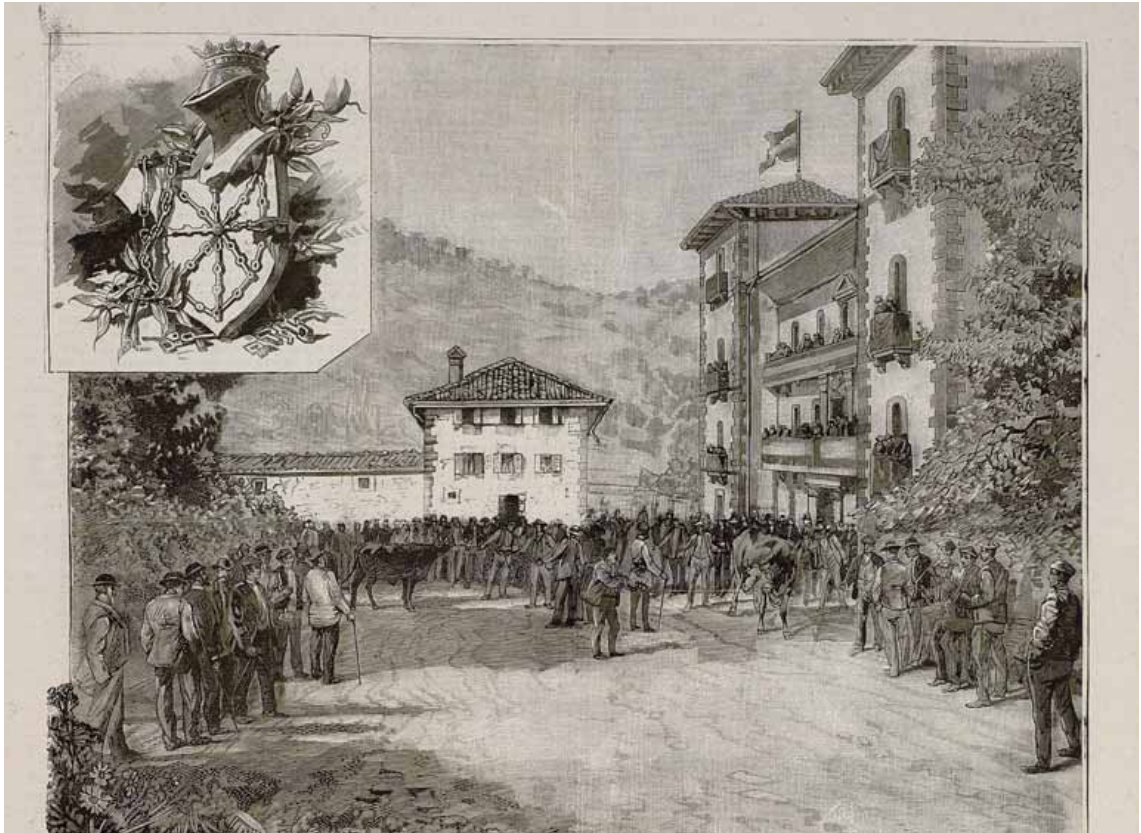
Palacio de Carlos V en el Bocal. *Memoria del Canal Imperial de Aragón* (1833). León Pharamond Blanchard. Biblioteca del Banco de España.



Palacio de Carlos V en el Bocal. *España artística y monumental*. Jenaro Pérez Villaamil (1850). Biblioteca Digital de Castilla y León.

francés especializado en pintura de historia y género que completó su formación en el taller Antoine-Jean Gros y que realizó diferentes viajes por España, México y el norte de África, donde trabajó para ilustres comitentes. En la *Memoria del Canal Imperial de Aragón* (1833), editada en la imprenta madrileña de José Palacios, presenta tres detalladas vistas del palacio que atañen a las partes trasera, frontal y lateral, respectivamente. La más interesante es la de la fachada principal, que atiende a los aspectos principales de su arquitectura, que adolece de lo estilado en el valle del Ebro. La construcción, realizada enteramente en ladrillo, sobresale por sus torres y su galería de arquillos en el ático. En el piso principal campean las armas del Emperador y en el basamento destacan, por un lado, cuatro bocas tapiadas por las que en su día pasaba el agua del río, y por el otro, el acceso, adornado con cadenas, pues sirvió de residencia a Fernando VII y a María Josefa Amalia de Sajonia en su visita de 1828¹³⁵. Años después, Jenaro Pérez Villaamil también supo valorar su importancia y lo incorporó a su obra anteriormente referida. Se trata de una vista par-

¹³⁵ Láminas 4, 13 y 15.



Palacio Reparacea de Oyergui. *La Ilustración Española y Americana* [15/08/1891]. Inocencio García Asarta. Biblioteca Navarra Digital.

cial del palacio tomada desde la ribera del Ebro. La escena nocturna, aderezada con personajes muy castizos, rezuma romanticismo en su totalidad.

La misma estructura del palacio de Carlos V se reproduce, aunque con un estilo muy diferente, en el palacio de Reparacea de Oyeregui, al que se ha hecho referencia en una de las acuarelas de Locker, donde aparece parcialmente representado dentro del núcleo urbano de la población. Curiosamente, también se reprodujo tangencialmente en *La Ilustración Española y Americana*¹³⁶, ocupando media página de una composición relativa a la inauguración de las estaciones pecuaria y piscícola financiadas por la Diputación Foral. En este caso, la escena, litografiada por Rico, muestra la fachada de la casa principal como parte esencial de la localidad, siguiendo los trazos de un joven

¹³⁶ *La Ilustración Española y Americana* [15/08/1891], n.º 30, p. 84.



Baños viejos de Fitero. *Monografía de los Baños y Aguas Termo - Medicinales de Fitero* (1870). Celestino Verdaguer. Biblioteca Nacional de España.

Inocencio García Asarta, del que ya se han dado unas pinceladas en el presente estudio.

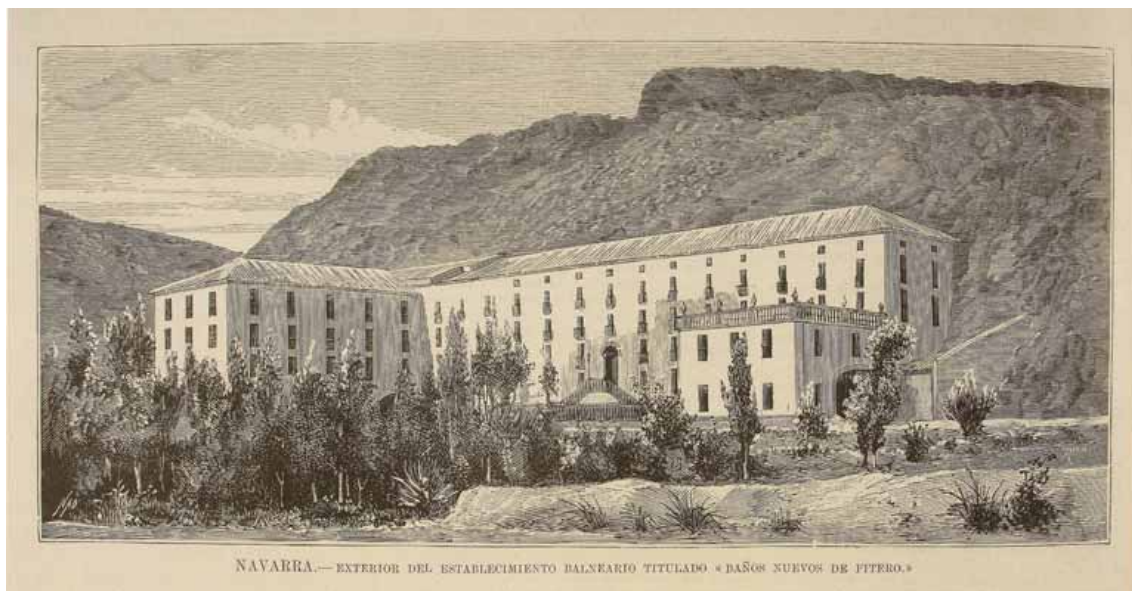
Abandonando el capítulo de la representación de palacios y casas principales, que por su diversidad y cantidad merecerían un estudio monográfico, Navarra también participó del termalismo. Aunque se remonta a la antigüedad, experimentó un desarrollo excepcional durante el siglo XIX de mano del movimiento romántico, amparado por sus propiedades terapéuticas e integrado en el incipiente fenómeno del turismo. En dicha centuria se acondicionaron, renova-

ron o comercializaron en territorio foral diferentes manantiales; por orden de antigüedad, en Fitero, Betelu, Belascoain, Arike, Elgorriaga, Ibero, Alsasua y Burlada¹³⁷.

Sin duda, el establecimiento de Fitero es, por su trayectoria, el más importante de los anteriormente mencionados y fue objeto de una minuciosa investigación hace unos pocos años¹³⁸ que da cuenta de todos sus entresijos históricos, que superan los objetivos de la presente monografía, aunque aporta valiosa documentación gráfica para realizar un estudio de su imagen en el siglo XIX. Se compone de dos unidades: los baños viejos (Juan de Palafox) y los baños nuevos (Gustavo Adolfo Bécquer). Por lo que respecta al primero, con orígenes en tiempos romanos y continuidad en el medievo, fue destruido en su práctica totalidad tras un conflicto territorial con la vecina localidad de Alfaro en 1507 y revitalizado en el último tercio del siglo XVIII con objeto de la apertura del proceso de beatificación a don Juan de Palafox y Mendoza. Ya en el siglo XIX, diversas reformas lo ade-

¹³⁷ LIZARRAGA SANZ, K., *Exposición virtual: Balnearios de Navarra*, en la web del Museo Vasco de la Medicina y de la Ciencia de la Universidad del País Vasco.

¹³⁸ OLCOZ YANGUAS, S., *Los baños romanos de Fitero*, Fitero, Ayuntamiento de Fitero, 2017.



Baños nuevos de Fitero. *La Ilustración Española y Americana* [15/07/1878]. Manuel Nao. Diputación Foral de Gipuzkoa.

cuaron a las necesidades de balneoterapias del momento, mientras que en 1847 se levantó el segundo complejo, que fue objeto de tres reformas de entidad durante la citada centuria.

Este contexto es el punto de partida de la difusión de su imagen, cuyo primer testimonio se sitúa en 1852 en un suplemento del semanario madrileño *La Ilustración. Periódico Universal*¹³⁹, que ofrecía una descripción pormenorizada del nuevo complejo, incluyendo una litografía del establecimiento tal y como había sido concebido. De modesta factura, quizás por la limitación de su tamaño, resulta prácticamente imposible aproximarse a su autoría, pues la composición está rubricada con dos monogramas “P^o” y “M^a”, que quizás hagan referencia a Cecilio Pizarro (†1886) y a un desconocido Murcia, que trabajaron en varias de las ilustraciones de la susodicha publicación¹⁴⁰.

La siguiente vista se publicó en una monografía sobre los baños realizada por el doctor Tomás Lletget y Cayla (1870)¹⁴¹, médico-director del balneario desde 1857 a 1874. Muestra las instalaciones del primigenio establecimiento, que entonces contaba con tres edificaciones, destacando la principal sobre el resto. La litografía adolece de una mayor calidad que la anterior, lo que permite mostrar al

¹³⁹ *La Ilustración. Periódico Universal* [07/08/1852], n.º 32, p. 309.

¹⁴⁰ QUESADA NOVÁ, A., “*La Ilustración. Periódico Universal* (1849-1857). Panorámica general”, en *Anales de Literatura Española*, n.º 25 (2013), p. 249.

¹⁴¹ LLETGET CAYLÁ, T., *Monografía de los Baños y Aguas Termo-Medicinales de Fitero*, Barcelona, Celestino Verdaguier, 1870.



Baños viejos de Fitero. Aniceto Lagarde (1888).
Colección particular.

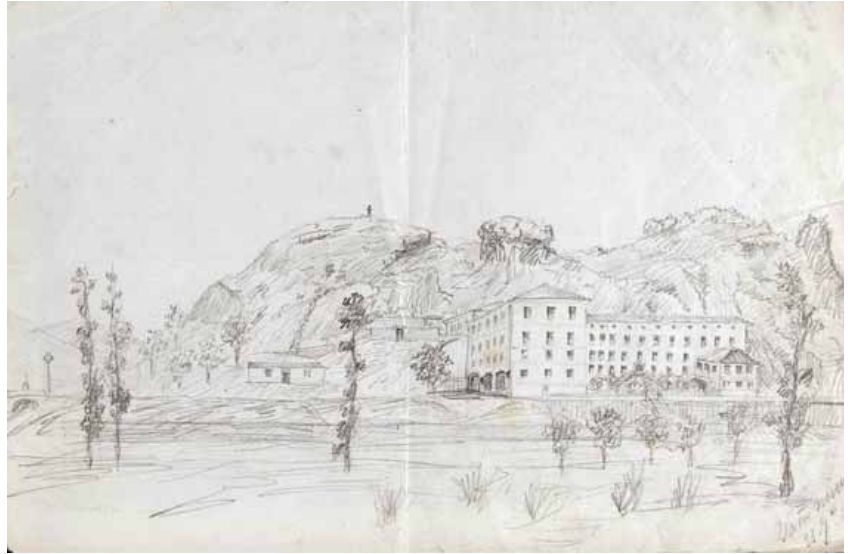
ampliación del edificio de 1878. En cuanto al autor de la composición, solo se menciona la dirección del establecimiento litográfico (calle Silva, 12, Madrid), que en esos momentos estaba regentado por **Nicolás González**, editor de todo tipo de publicaciones, almanaques y revistas en las últimas décadas del siglo.

En fechas parejas se publicó en *La Ilustración Española y Americana* (1878)¹⁴² la primera imagen de los baños nuevos, junto a un breve artículo en el que se promocionaba la reciente ampliación y se describía el complejo y su ubicación, además de glosarse los innegables beneficios de sus aguas termales. La composición, mucho más elaborada que las anteriores, fue reinterpretada por Manuel Nao y litografiada por Bernardo Rico, ya estudiados en el presente capítulo. No se conoce al autor del bosquejo, pero no resultaría aventurado que se tratase de Aniceto Lagarde y Carriquiri, colaborador habitual de la revista, al que se le ha dedicado un epígrafe en esta monografía. Sus problemas articulares hicieron que frecuentase este tipo de establecimientos, conservándose algunos dibujos en manos particulares. Entre ellos se encuentran dos que reproducen a grafito las instalaciones de Fitero, incluyendo el balneario viejo y balneario nuevo, respectivamente. A su vez, a modo de viñeta y con estilo desenfadado, se describen algunas de las estancias del complejo termal. Ambas están rubricadas el 21 de julio de 1888, una década después de la litografía antecedente.

detalle las características del complejo e introduce algunos lugareños que, como siempre, vivifican la escena. Lleva la firma de **Celestino Verdager**, tipógrafo y litógrafo barcelonés que también se encargó de editar la obra. Esta imagen se reprodujo casi literalmente, aunque con menor calidad, en otro estudio publicado por el nuevo arrendatario en 1880, bajo el título *Baños Viejos o Primitivos de Fitero (Navarra)*. De todos modos, resultaba anacrónica, pues no se representaba la

¹⁴² *La Ilustración Española y Americana* [15/07/1878], n.º 36, pp. 32 y 34.

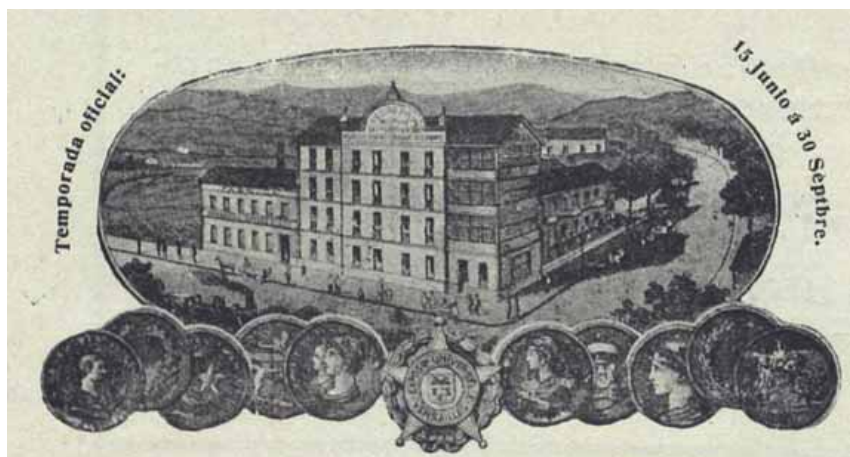
Otro de los más afamados complejos de balneoterapia que funcionó desde 1818 a 1865 fue el situado en Betelu, en el lugar que hoy ocupa la embotelladora de aguas, a orillas del río Araxes. Llegó a contar con doscientas habitaciones y acogió a ilustres visitantes, entre ellos al propio Alfonso XII. Precisamente dos litografías de *La Ilustración Española y Americana* acompañan un artículo sobre su estancia en 1884. Ambas salieron de los pinceles de **Juan Comba García (1852-1924)**, que había completado su formación con Eduardo Rosales y era colaborador habitual de la citada publicación. Tras realizar diversas estancias en el extranjero, tuvo el honor de acompañar al rey Alfonso XII en todos



Baños nuevos de Fitero. Aniceto Lagarde (1888).
Colección particular.



Balneario de Betelu. *La Ilustración Española y Americana* [08/07/1884]. Juan Comba y García. Diputación Foral de Gipuzkoa.



Balneario Prim de Alsasua (1912). Biblioteca Navarra Digital.

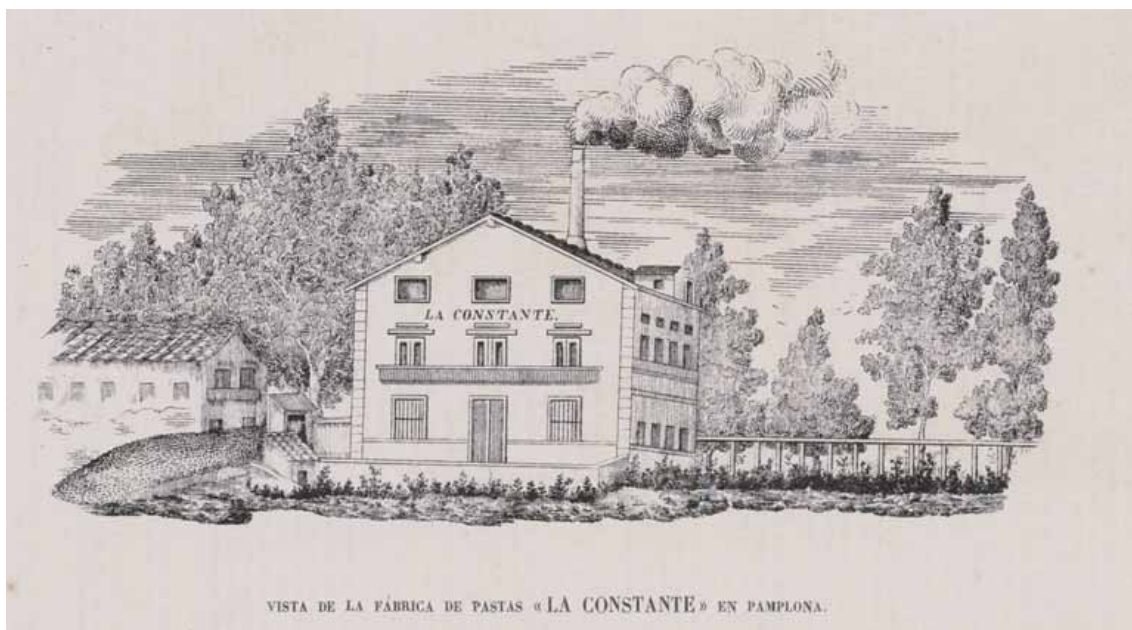
sus viajes por España, así como a la gira por Centroeuropa, por lo que la Casa Real lo distinguió con honores y cargos oficiales¹⁴³. Este es el contexto donde se enmarcan las ilustraciones. La primera, litografiada por Arturo Carretero y Sánchez (1847-1903), ocupa la portada del número y reproduce el despacho que se habitó al monarca dentro del establecimiento termal, acompañándose de una minuciosa descripción de los aposentos reales. En el mismo número y a página completa se presentan varias escenas a modo de *collage*, presididas por las armas de la villa de Belu: una vista exterior de las instalaciones, la sala de hidroterapia, la ornamentación del salón de baile y una escena del propio baile cerrado, ejecutado el 29 de julio. En este caso, el dibujo fue litografiado por Bernardo Rico¹⁴⁴.

También existió un complejo de cierta entidad en Alsasua. Las aguas del manantial Iturbendicatu, utilizadas desde antiguo, fueron analizadas en 1825 y, tras su declaración de utilidad pública en 1870, se levantó la casa de baños del prestigioso doctor Pedro Prim Fernández, cirujano ortopédico y rehabilitador, donde se ofrecían tratamientos de todo tipo y también se comercializaba el agua del susodicho nacedero. Hoy desaparecido, en su solar se levantó el colegio de corazonistas de la villa. De finales de siglo es una litografía anónima que se publicó con asiduidad en la prensa de la época, introduciéndose en algunas composiciones las distinciones obtenidas por el establecimiento. Una de las más completas puede observarse en el programa de las fiestas de San Fermín de 1912, que muestra el edificio principal, de estilo ecléctico, surmontado por los galardones que lo distinguían.

La industria en Navarra se desarrolló con cierta lentitud durante el siglo XIX, sin participar de las bases del crecimiento de otras regiones como Cataluña y País Vasco. Aunque en términos generales no contó con gran impacto en la economía de la provincia, sí que proliferaron industrias de pequeña

¹⁴³ BOBO MÁRQUEZ, J., "Juan Comba García, cronista gráfico de la Restauración", en *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, n.º 15 (2006), pp. 365-404.

¹⁴⁴ *La Ilustración Española y Americana* [08/07/1884], n.º 29, pp. 65 y 68.



Fábrica de pastas “La Constante”. *El Mundo Pintoresco* [16/09/1860]. Biblioteca Nacional de España.

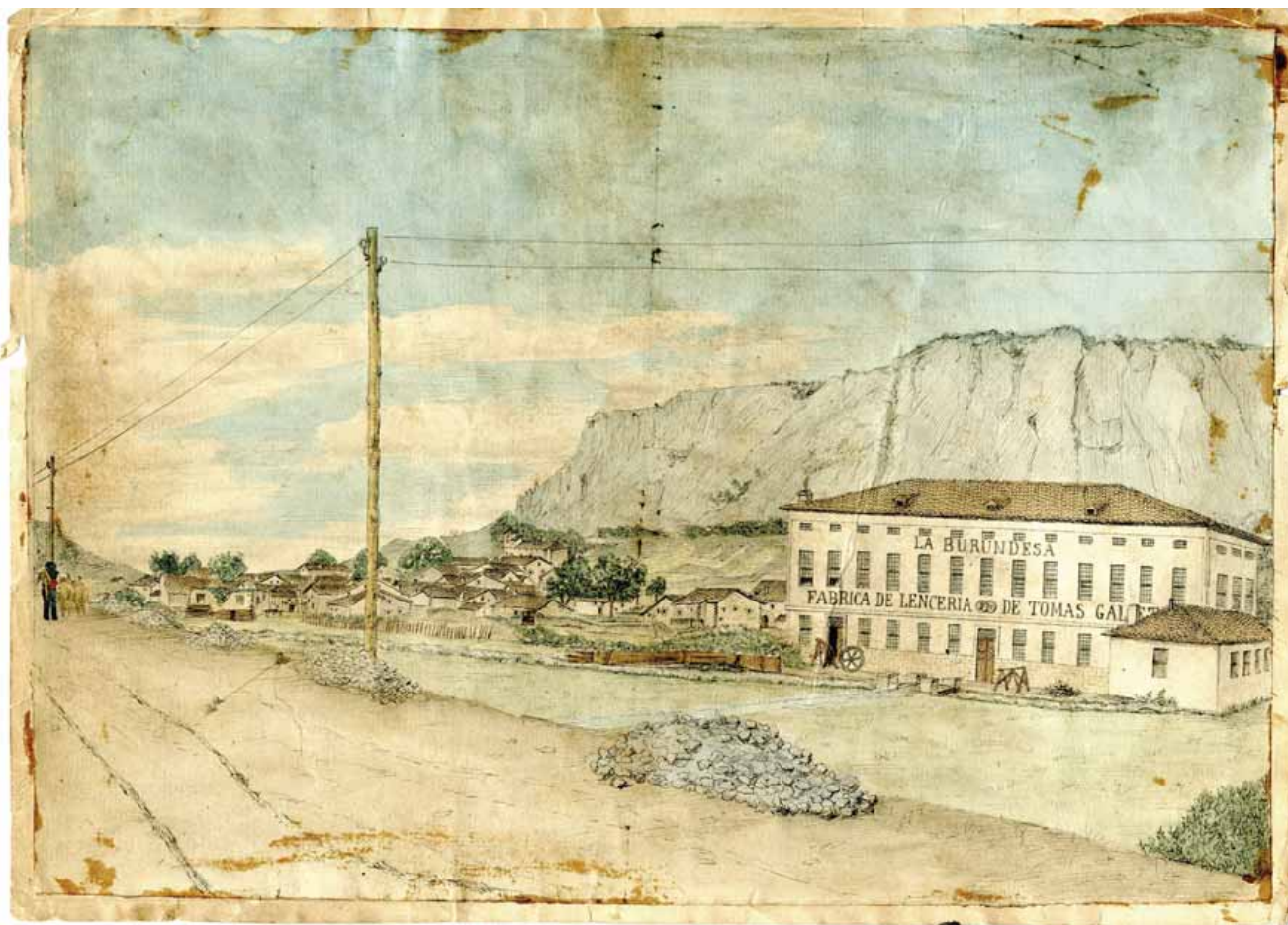
entidad¹⁴⁵, que en algunas ocasiones dejaron su huella en forma de imagen. El primer testimonio de ello se da en el *Mundo Pintoresco*, revista ilustrada de escaso recorrido que en septiembre de 1860 incorporó un grabado –sin explicación– con una vista de la fábrica de pastas “La Constante”. Lamentablemente no existe información sobre la fábrica ni sobre la naturaleza de sus pastas, ubicada –según reza la inscripción– en Pamplona. La litografía presenta un edificio muy tradicional con una chimenea que evoca su naturaleza industrial. Ningún elemento definitorio del paisaje aporta información adicional para poderla localizar¹⁴⁶.

Una de las vistas de Navarra realizadas por Aniceto Lagarde a las que se ha hecho referencia con anterioridad muestra el perfil de Ciordia, localidad situada en la Barranta. En primer plano aparece la fábrica de lencería “La Burundesa”, perteneciente al empresario Tomás Galvete y Gastaminza, fundada en 1859 cuando contaba con veinticuatro años y que todavía estaba en pie en 1951. Elaboraba fundamentalmente telas blancas de hilo. Durante la Tercera Guerra Carlista fue habilitada como hospital por las tropas de Carlos VII, apareciendo un grabado casi exacto a la acuarela en un número de *La Ilustración Española y Americana* de 1875¹⁴⁷, sustituyendo simplemente a un pastor con

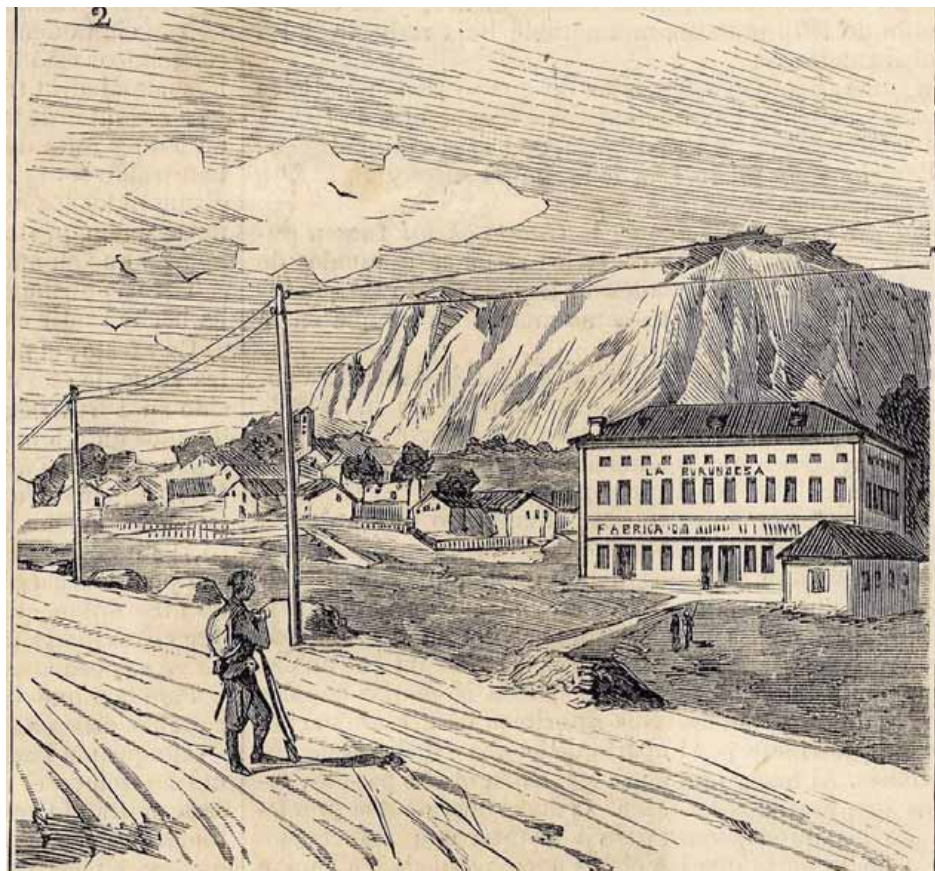
¹⁴⁵ GONZÁLEZ ENCISO, A., “La industria navarra en el siglo XIX”, en *Príncipe de Viana*, n.º 15 (1993), p. 322.

¹⁴⁶ *El Mundo Pintoresco* [16/09/1860], n.º 38, p. 301.

¹⁴⁷ *La Ilustración Española y Americana* [08/04/1875], n.º 13, p. 228.



Fábrica de lencería “La Burundesa” de Ciordia. Aniceto Lagarde (c. 1870). Colección particular.



Fábrica de lencería "La Burundesca" de Ciordia. *La Ilustración Española y Americana* [08/04/1875]. Aniceto Lagarde. Biblioteca Navarra Digital.

dos bueyes que se encuentra en primer plano por un soldado carlista en posición altanera. Estos dos datos ofrecen fechas *antequem* y *postquem* para la aguada, que fue reaprovechada como croquis para la citada publicación. El resto de la localidad solo queda esbozada, cobrando total protagonismo la factoría de Galvete, dominando toda la escena la Peña de Urbasa, correspondiente a los montes de Alzania. La composición a modo de *collage* en la que se inscribe la vista fue realizada por José Luis Pellicer, al que ya se ha hecho referencia con anterioridad.

El recorrido sobre las vistas parciales termina con una litografía que muestra la fundición de Salvador Pinaqui, en su día situada en el molino de los Caparrosos, a orillas del Arga. Se publicó en el interior de *La Ilustración Española y Americana* acompañando la biografía de Julián Gayarre,



Fundición de Salvador Pinaqui. *La Ilustración Española y Americana* [08/01/1890]. Ricardo de Ojeda y Perpiñán. Biblioteca Navarra Digital.

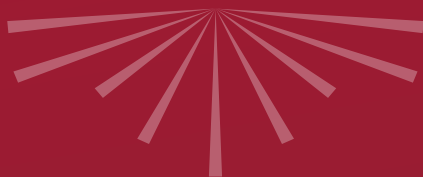
puesto que en aquel establecimiento se ganaba la vida antes de destacar como tenor. La composición fue dibujada por el zaragozano **Ricardo de Ojeda y Perpiñán (1840-1906)**, ilustre militar y colaborador habitual de la revista¹⁴⁸, y posteriormente litografiada por Bernardo Rico¹⁴⁹.



¹⁴⁸ “Noticia de un ilustre militar relacionado con Borja”, publicación virtual en la web del Centro de Estudios Borjanos. 28/09/2022.

¹⁴⁹ *La Ilustración Española y Americana* [08/01/1890], n.º 1, p. 5.

9.
FUENTES
EMPLEADAS



BIBLIOGRAFÍA

- ALTUBE BARIANDARÁN, F., *Guipúzcoa-San Sebastián (1857-1873)*. Didier Petit de Meurville, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1994.
- Annales de l'Académie de Mâcon*, Mâcon, Protat Fères, 1885.
- ANDUEZA UNANUA, P., “Vista de Pamplona”, en *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 252-253.
- ANDUEZA UNANUA, P., “Arquitectura civil y desarrollo urbanístico: el caso de Tafalla en el Antiguo Régimen”, en *Príncipe de Viana*, n.º 243 (2009), pp. 7-36.
- ANDUEZA UNANUA, P., “Proyecto de alcantarillado de Pamplona”, en *El dibujo en el proceso creativo de las artes*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2023, pp. 360-364.
- ARTHUR, D. y SMITH, D., “Sur un collaborateur énigmatique de l'Encyclopédie: Jean-Michel Moreau dit le Jeune”, en *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n.º 43 (2008), pp. 145-157.
- AZANZA LÓPEZ, J. J. y URRICELQUI PACHO, I., “La imagen de la catedral de Pamplona en las artes plásticas de los siglos XIX y XX”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º 1 (2006), pp. 497-526.
- BALEZTENA ASCÁRATE, I., “Los cuadros de la venida de Felipe IV a Pamplona”, en *Estudios Eclesiásticos. Revista de investigación e información teológica y canónica*, n.º extra (1960), pp. 337-344.
- BASTIDA DE LA CALLE, M. D., “José Luis Pelli- cer, corresponsal artístico en la última guerra carlista”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, vol. 2 (1989), pp. 343-376.
- BASTIDA DE LA CALLE, M. D., “La Campaña Carlista (1872-1876) en *Le Monde Illustré: los dibujos de Daniel Vierge*”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, vol. 2 (1989), pp. 273-306.
- BISSÓ Y VIDAL, J., *Castillos y tradiciones feudales de España*, Madrid, Achille Ronchi, 1874.
- BOBO MÁRQUEZ, J., “Juan Comba García, cro- nista gráfico de la Restauración”, en *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, n.º 15 (2006), pp. 365-404.
- DE LA OSA LÓPEZ, J. M., “A propósito del quinto arco del puente medieval de Tudela”, en *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, n.º 30 (2022), pp. 98-100.
- DEHAN, M., *Didier Petit de Meurville (1793-1873): suivi de l'histoire abrégée de la Sablière à Caluire-et-Cuire*, Gleizé, Ediciones del Poutan, 2013.
- DÍEZ Y DÍAZ, A., *Navarra. Temas de Cultura Popular: Lerín*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1978.
- DOVAL TRUEBA, M. M., “La vista de Pamplona de Mazo”, en *Goya*, n.º 292 (2003), pp. 54-57.

- ELIZALDE MARQUINA, E., “La edificación del fuerte de Alfonso XII por Nemesio Lagarde en *La Ilustración Española y Americana* y *La Ilustración Militar* (1881-1882)”, en *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* 2010, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2011, pp. 246-249.
- FONTBONA DE VALLESCAR, F., *La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1992
- Galería militar contemporánea: colección de biografías y retratos de los generales que más celebridad han conseguido en los ejércitos liberal y carlista durante la última guerra civil*, Madrid, Tipografía de Hortelano y Compañía, 1846, vol. II.
- GARCÍA-SANZ MARCOTEGUI, A., “La Joven Navarra: periódico liberal pamplonés de 1860”, en *La prensa de los siglos XIX y XX: metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1986, pp. 511-524.
- GAVARD, C., *Galerías históricas del palacio de Versalles*, París, Imprimerie Royale, vol. 5, 1840.
- GONZÁLEZ ENCISO, A., “La industria navarra en el siglo XIX”, en *Príncipe de Viana*, n.º 15 (1993), pp. 321-331.
- GUIJARRO SALVADOR, P., “Plano y vista de Tudela por el ingeniero Alejandro de Retz. El estado del castillo y las murallas en 1800”, en *Pulchrum: Scripta varia in honorem M.ª Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 382-392.
- GUERRA, M. M., *Un viaje por España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1896.
- HAUTECOEUR, L., “Une famille de graveurs et d’éditeurs parisiens. Les Martinet et les Hauteceur (XVIII^e et XIX^e siècles)”, en *Paris et Ile-de-France. Mémoires*, s/n (1967), pp. 205-343.
- HUGO, A., *France militaire: histoire des armées françaises de terre et de mer, de 1792 à 1833*, París, Imprimerie de Rignoux, 1838, vol. 5.
- LABORDE A., *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, París, Pierre Didot, t. IV, 1820.
- LLETGET CAYLÁ, T., *Monografía de los Baños y Aguas Termo-Medicinales de Fitero*, Barcelona, Celestino Verdaguier, 1870.
- LOCKER, E. H., *Vistas de España*, Madrid, Museo Universal, 1984.
- MARTÍN-CALERO GASTAMINZA, M. y PAGOLA LAGARDE, E., “Eduardo Lagarde Aramburu. Arquitecto, pintor y promotor del arte guipuzcoano”, en *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián y Gipuzkoa*, n.º 56 (2003), pp. 113-154.
- MARTINENA RUIZ, J. J., “Un valioso documento gráfico de la Pamplona de hacia 1650”, en *Pregón siglo XXI*, n.º 55 (2020), pp. 5-11.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, F. J. y TOSTÓN OLALLA, M., “Dibujos de Navarra en la Fundación Lázaro Galdiano”, en *Navarra en el corazón. Monumentos y paisajes desde la mirada del siglo XIX en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2009, pp. 53-99.
- MORALES SOLCHAGA, E., “La autoafirmación de un pintor de caballete en el siglo XVII: Un lienzo inédito de Lucas de Pinedo”, en *Príncipe de Viana*, n.º 235 (2005), pp. 311-340.

- MORALES SOLCHAGA, E., “Vista de Pamplona. 1824”, en *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 269-272.
- MORALES SOLCHAGA, E., “Pamplona. Visiones de una ciudad”, en *La imagen visual de Navarra y sus gentes*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022, pp. 30-39.
- MORALES SOLCHAGA, E., “La complicada constitución de los horizontes navarros durante el siglo XIX”, en *La imagen visual de Navarra y sus gentes*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022, pp. 40-49.
- MORALES SOLCHAGA, E., “Dibujos preparatorios para el plano de Tudela y su catedral”, en *El dibujo en el proceso creativo de las artes: trazas y diseños navarros, 1500-1800*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2023, pp. 520-521.
- MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., “Roncesvalles en el grabado europeo”, en *Pregón siglo XXI*, n.º 59 (2021), pp. 103-108.
- MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., “Un antiguo dibujo de Roncesvalles”, en *Pregón siglo XXI*, n.º 59 (2021), pp. 116-117.
- NOMBELA TABARES J., *Crónica de la Provincia de Navarra*, Madrid, Rubio, Grilo y Vittori, 1868.
- OLCOZ YANGUAS, S., *Los baños romanos de Fitero*, Fitero, Ayuntamiento de Fitero, 2017.
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1883-1884, 2 vols.
- PARIS, X., *Carle Vernet, peintre de père en fils*, París, Artena, 2010.
- PÉREZ GOYENA, A., *Ensayo de Bibliografía Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1962, t. VIII.
- PÉREZ VILLAAMIL, J., *España artística y monumental*, vol. 3, París, Alberto Hauser, 1850.
- PI Y MARGALL, F. y PI Y ARSUAGA, F., *Historia de España en el siglo XIX*, Barcelona, Casa Seguí, vols. 5-6, 1902.
- RECONDO IRIBARREN, J. M., *El castillo de Xavier. Ensayo arqueológico*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1957.
- RIERA Y SANS, P., *Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico, postal, municipal, militar, marítimo y eclesiástico de España y sus posesiones de ultramar*, Barcelona, Imprenta del heredero de Pablo Riera, 1885, vol. VII.
- SERRANO PABLO, L., “Litografía Portabella: breve historia de un gran establecimiento de Artes Gráficas en Zaragoza”, en *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 48 (1999), pp. 401-414.
- SOUTHEY, R., *History of the Peninsular War*, Londres, John Murray, 1823, vol. I.
- STREET, G. E., *Some account of Gothic architecture in Spain*, Londres, John Murray, 1865.
- URQUIJO GOITIA, M., “Velasco Fernández de la Cuesta Juan”, en *Diccionario biográfico de los parlamentarios de Vasconia (1876-1937)*, Vitoria, Parlamento Vasco, 2006.
- URRICELQUI PACHO, I., “Génesis de la imagen romántica del palacio real de Olite”, en *Palacio Real de Olite, 1869: los textos, dibujos y planos de Juan Iturralde y Suit y Aniceto Lagarde que evitaron su demolición*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 81-85.

- URRICELQUI PACHO, I., *Recuerdos de una guerra civil: álbum del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008.
- URRICELQUI PACHO, I., “Teatro romántico, teatro sangriento. las guerras carlistas y la imagen de Navarra en el siglo XIX”, en *La imagen visual de Navarra y sus gentes. De la Edad Media a los albores del siglo XX*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022, pp. 203-211.
- VALVERDE Y ÁLVAREZ, E., *Plano y guía del viajero en Pamplona, Tudela, Tafalla y Olite*, Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1886.
- VELASCO, V., *Glorias vasco-navarras. Ricardo Becerro de Bengoa*, Vitoria, La Ilustración de Álava, 1899.
- VÉLEZ VICENTE, P., “Jaume Serra i Gibert”, en *Ad limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, n.º 1 (2010), pp. 255-258.
- VV. AA., *Alicante, paraje exótico. La mirada de Petit de Meurville (1793-1873)*, Alicante, Diputación de Alicante/MUBAG, 2021.
- VV. AA., *Aventuras de un “gentleman” en la Tercera Guerra Carlista. Imágenes de la sanidad en guerra (1872-1876)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.
- VV. AA., *Paisajes, tipos y monumentos. De Roncesvalles a San Millán. Facsímiles de los dibujos de Valentín Carderera y Jaume Serra i Gibert* [catálogo de la exposición en Nájera], Madrid, Ministerio de Cultura, 2008.

HEMEROGRAFÍA

Diario de Navarra [1903-]

Diario Oficial del Ministerio de la Guerra
[1888-1928]

El Mundo Pintoresco [1858-1860]

El Museo Universal [1857-1869]

Gaceta de Madrid [1697-1923]

Illustrated London News [1842-2003]

Illustrierte Zeitung [1843-1944]

L' Illustration [1843-1944]

La Correspondencia de España [1859-1925]

La Época [1849-1936]

La Hormiga de Oro [1884-1936]

La Ilustración Española y Americana [1869-1921]

La Ilustración hispano-americana [1880-1891]

La Ilustración militar [1880-1884]

La Ilustración Nacional [1884-1901]

La Ilustración. Periódico Universal [1849-1857]

La Joven Navarra [1860]

Le Monde Illustré [1857-1948]

L'Univers illustré [1858-1900]

Memorial de Ingenieros del Ejército [1881-1936]

Semanario Pintoresco Español [1836-1856]

The Graphic [1869-1932]

RECURSOS EN INTERNET

Benezit Dictionary of Artists. Oxford University Press.

Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia

Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX^e siècle. École Nationale des Chartes

Exposiciones Virtuales. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra

GALLEGO LÁZARO, E., “Biografía del general de Infantería Ángel Rodríguez Tejero”, publicación virtual en la web de la Academia de las Ciencias Militares. 11/03/2021

LIZARRAGA SANZ, K., *Exposición virtual: Balnearios de Navarra*, en la web del Museo Vasco de la Medicina y de la Ciencia de la Universidad del País Vasco

“Noticia de un ilustre militar relacionado con Borja”, publicación virtual en la web del Centro de Estudios Borjanos. 28/09/2022

Web de Augusto Ferrer-Dalmau

Eduardo Morales Solchaga es licenciado en Historia por la Universidad de Navarra y doctor en Historia del Arte por la misma institución, donde colabora con la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro desde su fundación.

Además de su tesis doctoral, que versó sobre los gremios artísticos en la Pamplona del Barroco, ha publicado diversos artículos monográficos en revistas especializadas, así como también estudios resultantes de comunicaciones y ponencias en congresos nacionales e internacionales.

Al margen de las publicaciones propias y ajenas a la Cátedra, ha participado con estudios y fichas catalográficas en variadas misceláneas y catálogos de exposiciones, destacando entre ellas la del quinto centenario del nacimiento de san Francisco Javier, en la que también ejerció funciones de coordinación.

Colaboró en todas las campañas del Catálogo de Bienes Muebles del Patrimonio Cultural de Navarra y en otros proyectos de catalogación de patrimonio mueble y documental, en especial la digitalización, informatización y sistematización del archivo personal de don Juan de Palafox y Mendoza. A su vez, realizó un Postgrado en Archivística organizado por la Fundación Carlos de Amberes de Madrid y un Curso de Especialización en Gestión Cultural en la Universidad Pública de Navarra. En la actualidad, al margen de su labor investigadora, ejerce como docente en el ámbito extrauniversitario.

EDITA



Universidad
de Navarra

CÁTEDRA DE
PATRIMONIO Y
ARTE NAVARRO

PATROCINA

Gobierno
de Navarra



Nafarroako
Gobernua



9 788480 818360

