

Hacia un panorama general de la pintura navarra durante los siglos del Barroco

EDUARDO MORALES SOLCHAGA*

INTRODUCCIÓN

Este artículo trata de dar unas breves pinceladas sobre el arte de la pintura en el foco navarro durante los siglos XVII y XVIII, incidiendo en los artífices más importantes, tanto por volumen de obra como por calidad de la misma. La situación en Navarra es muy diferente con respecto a la de otros focos pictóricos del panorama nacional, pues, por norma general, los autodenominados pintores no lo eran en la práctica, ya que se consolidaron en una legión de policromadores y doradores de retablos principalmente, dejando en un segundo lugar la pintura sobre lienzo, quizás porque la legislación del propio gremio de San Lucas favorecía la llegada de pintura y artistas foráneos, sin imponerles trabas de ningún tipo. Este último factor condicionó la producción pictórica sobre lienzo en la práctica totalidad del Viejo Reino, que, como ha quedado demostrado¹, se servía de maestros extranjeros e importaciones para ello. El hecho de que arribara pintura de calidad, posibilitó que las clases más pudientes de la ciudad se sirvieran de ella, realizando sus encargos extramuros. Al no existir demanda de pinturas de caballete, los

* Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra.

¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., "Para un panorama de la pintura barroca en Navarra: nuevos lienzos de escuela madrileña" en *Príncipe de Viana*, nº 11 (1988), pp. 87-95; AGÜERA ROS, J. C., "La pintura española foránea del siglo XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión" en *Príncipe de Viana*, nº 198 (1993), pp. 29-50. Este último basado en el anterior.

pintores locales se especializaron en la policromía, dorado y estofado, materias en las que se desarrollaron de una forma más adecuada.

Ello no determinó el devenir de la pintura sobre lienzo, pero sí que condicionó su producción, y sobre todo, su calidad, puesto que la legión de policromadores que ejercitaba los pinceles en Navarra sí que realizó lienzos, la mayoría de ellos para ser venerados en manos particulares, como se deduce de los inventarios de bienes protocolizados por los notarios de la ciudad, en los que se puntualizaba un apartado específico para ellos, diferenciándolos por tamaños y soportes. De todos modos este tipo de representaciones, de las que muy pocas se han conservado, no destacaron por su calidad pictórica ni por su riqueza iconográfica, puesto que estaban basados en grabados bien conocidos y muy difundidos por la capital. En cambio, las pinturas encargadas por grandes personajes e instituciones de mayor entidad, normalmente eran importadas desde la Corte o reinos circunvecinos, o bien se mandaba llamar al pintor elegido para tales cometidos, merced a la mediación de agentes, que no podía ser molestado por las autoridades locales, si bien después del encargo debía partir de inmediato a su localidad de origen, a no ser que se sometiese al pertinente examen por los veedores de la hermandad de San Lucas, lo que le capacitaría para abrir obrador y ejercitarse en la capital.

Todos estos motivos explican que la producción de pintura sobre lienzo en la capital, y en la mayor parte del Reino de Navarra, resultase testimonial, si se la compara con el resto de producción policroma, centrada principalmente en los retablos, que en el caso de Navarra mostraron siempre una mayor presencia e importancia de la escultura y el relieve², como se deduce de un estudio monográfico sobre ellos. Los que mostraron pintura, en su mayoría, fueron realizados para albergar lienzos llegados de otros focos pictóricos, salvo en muy contadas excepciones, como por ejemplo Vicente Berdusán que trabajó diversos encargos para ser ubicados en retablos de nueva planta. Únicamente se registra la intervención de pintores locales en los áticos de los mismos, donde generalmente se ubicaba un lienzo el Calvario, que no presentaba muchas dificultades iconográficas ni compositivas, y que, desde luego, nunca iba a poder ser juzgado desde cerca. A todo lo anteriormente expuesto hay que sumar el hecho de que muy pocos pintores firmaron, mediante rúbrica o monograma, su producción sobre lienzo, por lo que es muy difícil atribuir diversas obras, muchas veces desubicadas, a los maestros que afincaron sus obradores en territorio foral. Además, la descontextualización de muchos lienzos dificulta la identificación documental de los mismos.

Dentro de la pintura navarra, al contrario de lo que la lógica podría indicar, no resulta erróneo calificar al panorama pamplonés como pobre en lo que se refiere a la pintura, pues focos administrativamente de menor importancia como Tudela se mostraron mucho más fructíferos en sus resultados. Esta pobreza estética y estilística también se hace extensible a la totalidad del territorio navarro, si se compara con el resto de talleres peninsulares, en los que la pintura se desarrolló, con más o menos incidencia, durante

² Basta con realizar una mirada general a lo expuesto por Fernández Gracia en su monografía: FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.

los siglos XVII y XVIII. A continuación se da cuenta de los pocos maestros en pintura de lienzo documentados, tanto en el foco pamplonés como en los adyacentes, de cuya obra se tiene constancia física o documental, que no alcanzaron el 10% del total de policromadores allí asentados.

EL SIGLO XVII

Pamplona y su demarcación

Como ya se ha relatado, el siglo XVII resultó crucial para Pamplona en lo que a pintura se refiere, puesto que a mediados del mismo se estableció en la capital del Reino cofradía de San Lucas *ad hoc*. A pesar de que en ella se integraron multitud de artífices, no más de un puñado de ellos, a juzgar por la documentación y obra conservada, se ejercitaron en la pintura sobre lienzo, que muy probablemente se comenzó a estilar en el segundo tercio del siglo.

Hasta entonces, como constata la monografía de Pedro Luis Echeverría, la pintura se ejercitó básicamente sobre tabla y con cierta calidad. Ello no es óbice para que algunos maestros de la capital comenzaran a utilizar una mezcla de ambos soportes, pegando finos lienzos en tablas. Entre ellos destacó el propio Juan Claver³, que en 1604 realizó para Ambrosio de Bengoechea, escultor guipuzcoano, una coronación de espinas, un Ecce Homo y una Magdalena, encargo que suscitó un pleito entre ambos maestros, por el que el primero debió de devolverle el lienzo que le había sido prestado por Bengoechea para tal efecto. Además de ello retocó otro lienzo de Juan de Lumbier, afinado en Tudela: *por no estar aquel con la perfección que se requería, le trajo a casa de su parte para que volviera a pintar todas las imperfecciones que tenía, y así lo obligó por 6 ducados*⁴.

Dejando de lado todos aquellos casos testimoniales, entre los pintores más aventajados que se habían afinado en la capital destacaron básicamente cinco, Lucas de Pinedo y Pantoja, Juan de Espinosa, José de Sola, Juan Andrés de Armendáriz y Pedro de Ibircu, si bien, como más adelante se ha de explicar existen testimonios de otros tantos pintores de caballete.

Por lo que respecta a Lucas de Pinedo y Pantoja⁵, había nacido en Burgos en 1602. Para 1635 ya se encontraba afinado en Pamplona, realizando diversos encargos, tanto para mercaderes como para particulares. Fue uno de los miembros fundadores de la hermandad de San Lucas de los pintores de Pamplona y, sin duda, uno de los más aventajados artífices de la capital durante la primera mitad de siglo. Fue nombrado veedor de pintura del gremio de pintores en 1652, y anteriormente, en 1639, veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, puesto que conservaría hasta su muerte, acaecida en 1654. Su taller quedó localizado en la Rúa Chica de Pamplona, donde habitó junto a su mujer, desde su matrimonio, celebrado en 1649, y donde, según

³ Biografiado por ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento en Navarra...*, pp. 413-415.

⁴ Archivo General de Navarra (en lo sucesivo AGN), procesos, nº 149826, fol. 5.

⁵ MORALES SOLCHAGA, E., "La autoafirmación de un pintor de caballete en la Pamplona del siglo XVII: un lienzo inédito de Lucas de Pinedo" en *Príncipe de Viana*, nº 235 (2005), pp. 311-340.

su partida de fallecimiento, murió pobre. Sólo se ha conservado un lienzo de cierta calidad de sus manos, como atestigua su rúbrica, fechado en 1650, con la iconografía de la Adoración de los Reyes Magos, basado en un grabado del flamenco Luc Vostermann, discípulo de Rubens. El resto de su producción pictórica conservada es en lo referente a policromías de retablo, sin intervención alguna sobre lienzo.



Adoración de los Magos, Lucas de Pinedo (1650)

Otro de los firmantes de las ordenanzas de 1640 fue Juan de Espinosa, a quien corresponde un lienzo de la Visión de San Benito, firmado en 1642 y conservado en las benedictinas de Lumbier⁶. De todos modos, en las fechas mencionadas su taller permaneció abierto en la capital, si bien no se conoce obra firmada de su mano. Según un estudio sobre el mismo, debió de nacer entre 1615 y 1620 en Pamplona y abandonó la capital en 1644, cediendo su casa al pintor Juan Ibáñez, también firmante de las ordenanzas. Se trasladó entonces a la zona riojana, naturalizándose en Logroño y pintando una serie de cuadros para San Miguel de la Cogolla, si bien en aquellas fechas (1652) estaba avecindado en Puente la Reina. Entonces, entre 1646 y 1648, contrajo matrimonio con Jerónima Díaz de Ororbia y asentó un taller de cierta importancia en Nájera⁷, donde falleció en 1653.



Visión de San Benito, Juan de Espinosa (1642)

⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Para un panorama de la pintura barroca en Navarra...”, p. 88.

⁷ GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo XVII” en *Príncipe de Viana*, anejo 11 (1988), pp. 216-220.

Otro de los más prestigiosos maestros resultó ser Juan Andrés de Armendáriz, nacido en 1619, proveniente de una familia de pintores. Hijo de Miguel de Armendáriz y María de Medina, probablemente se formó en el taller familiar. Casó con María de Arcaya, y murió en 1681, habiendo ostentado no en pocas ocasiones la mayordomía del gremio de San Lucas de los pintores de Pamplona. Su labor se centró sobre todo en la policromía de retablos, no sólo de la capital, sino de otros muchos puntos de la merindad, si bien también se conoce que actuó como pintor para el ayuntamiento de Pamplona, donde se conserva un lienzo, realizado en 1657, con el motivo de la declaración de San Francisco Javier y San Fermín como patronos por igual del Reino de Navarra. El citado cuadro, de discreta factura, está firmado por Juan Andrés en la esquina inferior derecha, y constituye uno de los pocos ejemplos de lienzos firmados en aquellas fechas en Pamplona⁸. También se conoce que el regimiento pamplonés realizó diferentes encargos a su persona, al igual que lo haría el Reino, para quien pintó la galería que cerraba la plaza del Castillo en 1677 o por diversos remiendos en la casa de las Comedias⁹.

También trabajó en la capital José de Sola, cuya primera noticia se tiene en 1664, a raíz de un pleito conservado en el Archivo General de Navarra¹⁰. En él se describe cómo, tras realizar una timba en casa de Juan de Enciso, discutió con un compañero de profesión, de origen francés, Erve de Guimaro, a raíz de la deuda que el primero mantenía por unos colores que le había cedido, y *a lo que llegaron a la esquina del convento de San Francisco que corresponde a la Calle Nueva, sacó prontamente una daga el dicho Sola, y sin decirle palabra ni poderse defender el dicho Guimaro, porque no llevaba ninguna arma, le empezó a tirar cuchilladas las cuales le hicieron muy mal en la cabeza*. Una vez en prisión, el propio José de Sola declaraba ser *un pobre mozo, padeciendo en la prisión muchas necesidades*, por lo que se infiere que debía de haber nacido a mediados del siglo XVII, al ostentar todavía la condición de mozo. Finalmente se llegó a un acuerdo por el que Sola cedía a Guimaro *para ayuda de los gastos que ha tenido el otorgante, le haya de dar 7 ducados, calzón u ropilla de rasilla que tiene, y dos frutereros que están prevenidos para pintarlos*, de lo que se deduce también que José de Sola pintaba bodegones. Tras el acuerdo, y el pago de las costas y cirujano, el pintor avecindado en Pamplona quedó libre, con la condición de no ofender ni tomar represalias con el francés. Había pasado casi dos meses en las cárceles reales. Al margen de su “agitada” vida social, poco más se conoce del citado José de Sola, salvo una pintura de San Ambrosio en apoteosis, de cierta calidad y de respetables dimensiones conservada en una colección particular de la capital, rubricada por él mismo.

⁸ MOLINS MUGUETA, J. L., “San Fermín y San Francisco Javier, patronos del Reino de Navarra” en *San Francisco Javier en las artes, el poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 332-333.

⁹ AGN, Cuentas del Vínculo, Libro I (1632 -1715), cuentas de 1674 y 1682. Ese último año, su viuda recibía los 100 reales como finalización de pago, por la galería que cerraba la plaza de toros, por la corrida de San Fermín.

¹⁰ AGN, Procesos, nº 203402.



Compatronato de San Fermín y San Francisco Javier, Juan Andrés de Armendáriz (1652)

El quinto de los maestros en cuestión es Pedro de Ibiricu, hijo del también pintor y fundador de la hermandad de San Lucas de los pintores Miguel de Ibiricu y de Catalina de San Martín. Debía de haberse formado con su padre, pero este falleció en la década de los sesenta del siglo XVII, y su madre lo firmó en abril de 1671 con Juan Andrés de Armendáriz por un periodo de 7 años¹¹, después del cual estuvo preparado para ejercitarse en todas las materias que comprendía el arte de la pintura. Mientras tanto, su otro hermano, Mateo, optó por la vida religiosa, alcanzando el grado de presbítero¹². Dejando de lado su labor meramente polícroma en numerosos retablos y esculturas, fue uno de los pocos

¹¹ AGN, Prot. Not. Pamplona, Pedro Zabala, 1671, nº 90.

¹² AGN, Procesos, nº 004482.



Martirio de San Andrés, Pedro de Ibircu (1687)

que ejerció la pintura sobre lienzo, si bien sólo se tiene testimonio de haberlo hecho en Estella, donde se afincó en la década de los ochenta de ese mismo siglo. Conocemos parte de su producción pictórica gracias a un pleito suscitado por las hechuras de varios lienzos para el retablo mayor de San Pedro de la Rúa de Estella¹³: Calvario, San Andrés, San Pablo, San Juan, San Sebastián y un Nacimiento. Varios de ellos se conservan hoy tanto en dependencias de la iglesia, como en los fondos del ayuntamiento de Estella. El pleito se suscitó porque el intermediario no veía que los lienzos tuvieran la perfección adecuada: *cinco de los siete poseen muchos defectos en tanto grado que los bultos no se divisan en el retablo ni se conocen qué santos sean por ser los rostros muy pequeños y no correspondientes a dichos bultos y padecen otros muchos defectos*. Finalmente se llevó a cabo una nueva tasación, por parte de Juan Montes y Francisco de Arteta que obligó a Juan de Zalduondo, presbítero en representación del marqués de Cortes, a pagarle 350 reales puesto que *han reconocido y visto con toda satisfacción los dichos siete cuadros que estaban puestos en el dicho altar y declaran que todos ellos están trabajados conforme a arte y reglas del ejercicio de pintar y muy decentes para el paraje en que se hallan, y, aunque fuera para otros retablos de mayor graduación, sin que ninguno de ellos padezca y se le reconozca ninguna imperfección*. Como se ha señalado se conservan varios de ellos, de cierta calidad para lo acostumbrado en el taller pamplonés, y firmados mediante un monograma, elemento más arcaizante que la firma, con la que los pintores comenzarán a autoafirmarse en el siglo de la pintura.

Otro de los artistas que trabajaron en Pamplona durante el siglo XVII fue Juan de Gaspar, pintor al parecer foráneo, que quedó afincado en Pamplona a mediados del siglo XVII. En 1667¹⁴ recibió un encargo por parte del regimiento consistente en realizar una pintura del San Fernando Rey, que había sido canonizado aquel año, por lo que se le pagaron 22 ducados de los 1.000 que habían sido destinados para la celebración de aquella festividad. Juan Andrés de Armendáriz, en esta ocasión, se encargó de dorar el marco del lienzo, que se conserva entre los fondos municipales en la actualidad. De todos modos, no fue un encargo puntual, sino que Juan de Gaspar estableció taller en Pamplona, y en 1676 fue invitado por la hermandad de San Lucas de los pintores para que se examinase en el arte de la pintura, mostrándose presto a hacerlo, al contrario que otros muchos pintores. Casó con Juana de Aquerreta, y todavía en 1682 se encontraban vecindados en Pamplona, arrendados en una casa propiedad del señor del palacio de Gollano, quien ese mismo año, les obligó a que abandonasen su propiedad, pues se mudaba desde Estella a la capital y no tenía donde afincarse¹⁵.

En 1687 se detecta la presencia de otro maestro pintor de lienzos en el foco pamplonés, Dionisio de Lara, pintor *natural de la villa de Madrid y residente en la de Pamplona, maestro pintor muy perito en el arte*, quien actuó como primer tasador de los lienzos realizados por Pedro de Ibiricu, para la parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella, si bien, como se ha descrito anteriormente, fue necesaria otra tasación pues *no es del Reino, pues de serlo tendría noticia el que de-*

¹³ Archivo Diocesano de Pamplona (en lo sucesivo ADP), caja 1153, nº 11.

¹⁴ Archivo Municipal de Pamplona (en lo sucesivo AMP), Cuentas de Propios, 1667.

¹⁵ AGN, Procesos, nº 228785

pone [Juan de Amezqueta] *porque con ocasión de ser maestro escultor y arquitecto, y haber hecho muchas obras en este Reino, conoce a los más pintores de él, y nunca ha oído de semejante pintor*¹⁶. A pesar de ser descartada la primera tasación, debieron de abonar al pintor madrileño lo correspondiente por acudir desde Pamplona hasta Estella, que conformó 6 ducados. En el mismo proceso se da a conocer otro pintor pamplonés, Juan Montes, que también había realizado ciertos remiendos en el retablo de la Cofradía de San José y Santo Tomás de los Carpinteros (1692), para quienes trabajó además en diversas materias de menor estimación, en la década de los veinte del XVIII.



San Fernando Rey, Juan de Gaspar (1667)

¹⁶ ADP, caja 1153 nº 11, fols. 44 y 46.

Por lo que respecta a los pintores de Asiáin, aunque no se ha conservado lienzo alguno, se debe de aseverar lo esgrimido por Jimeno Jurío, que en su día dejó constancia de que en el inventario de bienes de Alonso de Logroño y Vega constaban multitud de lienzos, muy probablemente ejecutados con maestría por él mismo¹⁷. Otro pintor de la vecina localidad, Juan de Astiz, trabajó para Juan Martínez de Beasoáin, afincado en Pamplona, en varias obras por las que reclamaba 117 ducados en 1646, aunque algunas de ellas eran sobre tabla, destacando sobremanera un apostolado completo encargado por el abad de Larraza (Cizur), que no se conserva hoy en día, una Magdalena pintada, un apóstol y la Virgen de Belén. Además de ello mostró también la faceta de dorador en dos relicarios con sus rayos que había dorado para el citado Martínez de Beasoáin¹⁸. De ello se infiere que el propio Juan Martínez, casado con María de Iriarri, a quien ayudaba, también pudo realizar pinturas sobre lienzo, aunque lo más cercano a ello de lo que se tiene constancia son frontales de altar pintados (los mercedarios de Pamplona pleitearon contra él en 1652 por no ejecutar siete de ellos, por los que había recibido entre otras cosas 27 varas de lienzo, probablemente materia prima para sus pinturas)¹⁹, que como bien refleja Jimeno Jurío, no pueden considerarse como obras de caballete.

Todo ello en lo referente a hechos prácticos y documentales, pero también es posible identificar a maestros que pudieron ejecutar lienzos por pura deducción, como los veedores de pintura del obispado, o algunos de los veedores civiles (en cuanto a pintura) del gremio, como Juan Aparicio de Falces (su hermano Pedro también había pasado el examen de maestría en Pamplona). Ello puede hacerse extensible a Miguel Ezcurra, natural de Asiáin, hijo de Juan Ezcurra (cofundador de la hermandad de San Lucas de los pintores en 1640), que se afincó en San Sebastián donde adquirió cierto prestigio, y donde en 1676 examinó satisfactoriamente a Juan de Olmos, en cuanto a pintura, dorado y estofado, de lo que se supone que ambos ejercitaron adecuadamente la pintura sobre lienzo. De todos modos, y como ya se ha advertido, es muy posible que la mayoría de pintores realizasen pinturas sobre lienzo, si bien los que lo hicieron de modo profesional, firmando sus obras y siendo reconocidos por su clientela, sólo alcanzaron un pequeño porcentaje, destacando sobre ellos Lucas de Pinedo, Juan Andrés de Armendáriz y Pedro de Ibiricu.

Esbozo del panorama navarro

Un potente foco pictórico se estableció en la Ribera navarra durante el siglo XVII, encabezado por el celeberrimo Vicente Berdusán (1632-1697), pintor nacido en Ejea de los Caballeros y formado en Tudela y Madrid²⁰, donde entró en contacto con el taller de Carreño, con quien probablemente optimizó sus cono-

¹⁷ JIMENO JURÍO, J. M^a, "Pintores de Asiáin (Navarra) I" en *Príncipe de Viana*, nº 171 (1984), p. 32.

¹⁸ AGN, Procesos, nº 090397, fol. 53.

¹⁹ AGN, Procesos, nº 151172, fol. 3.

²⁰ Existe una generosa bibliografía sobre el pintor aragonés, de entre cuyas principales obras destacan las siguientes: CASADO ALCALDE, E., "Berdusán" en *Príncipe de Viana*, nº 152-153 (1978), pp. 507-546; LOZANO LÓPEZ, J. C., *El pintor Vicente Berdusán en Aragón. Catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas*, Universidad de Zaragoza, 2005; GUTIÉRREZ PASTOR, I., "Obras de Vicente Berdusán en La Rioja" en *Príncipe de Viana*, nº 15 (1993), pp. 143-153; GUAYO LECUONA, J. del, "La pintura de Vicente Berdusán" en *El Arte en Navarra*, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, vol. II, pp. 514-528; GARCÍA GAÍNZA, M^a C., "Nuevas obras de Vicente Berdusán en Aragón" en *III Coloquio de Arte Aragonés* (1988), pp. 295-308; ANSÓN NAVARRO, A., "Los

cimientos pictóricos. Prácticamente monopolizó la pintura en la zona meridional de navarra, donde su producción de lienzos alcanzó a todas las cotas de la sociedad del momento. Además de ello, también trabajó en territorio aragonés, exportando parte de su obra a muy diversas localidades del territorio foral y riojano. Su estilo, alejado del tenebrismo que en aquellos momentos caracterizaba a la pintura navarra, imbuyó a las nuevas generaciones de pintores tudelanos, que con desigual fortuna, coparon aquel panorama pictórico durante las primeras décadas del siglo XVIII, como por ejemplo su hijo Carlos Berdusán, que no alcanzó su categoría, ni en volumen de producción, ni en calidad pictórica.



Santiago Matamoros, Vicente Berdusán

cuadros de Vicente Berdusán en el Museo de Zaragoza” en *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 8 (1989), pp. 63-72. DÍAZ DE RÁBAGO CABEZA, B., “El pintor Vicente Berdusán en los fondos del Museo de Zaragoza” en *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 8 (1989), pp. 31-62; BORRÁS GUALIS, G. (coord.), *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697). Catálogo de la exposición*, Pamplona, Museo de Navarra, 1998; LÓPEZ MURÍAS, I., *La pintura de Vicente Berdusán*, Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz, 1990.

Dejando de lado al pintor de Tarazona, máximo representante de la pintura del siglo de oro en Navarra, también hay que contar con una serie de maestros foráneos, como los murcianos Matías Guerrero y Sebastián García Camacho. El primero de ellos se estableció en Cascante, donde firmó numerosas obras, tanto de pintura mural como de caballete. Destaca sobremanera un lienzo suyo conservado en el convento de Araceli de Corella²¹, en que San Francisco Javier aparece adorando a la Virgen en Loreto, circundado por una guirnalda de flores, como se estilaba en los Países Bajos. El restante Sebastián García Camacho, trabajó en la última década del XVII y primeros años de la siguiente centuria, que en 1704 ejecutó una pintura con el descanso en la huida a Egipto en un retablo lateral de la parroquia de San Miguel de Corella y un año después firmó una Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana, conservada en el convento de capuchinas de Tudela.



San Francisco Javier en Loreto, Matías Guerrero (1671)

²¹ MORALES SOLCHAGA, E., "San Francisco Javier en la pintura de flores durante los siglos del Barroco" en *Actas del VI Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, SEHN, 2006, pp. 467-480.



Descanso en la huida a Egipto, Sebastián García Camacho (1704)

También destacó el tudelano José de Fuentes, yerno de Juan de Lumbier, quien colaboró con Francisco Gurrea y casado en la realización del retablo mayor de Ablitas, donde su labor se centró en varios lienzos de distintos tamaños, con escenas de la titular de la parroquia, santos de devoción local y pasajes de la vida de la Virgen y Jesucristo, que conformaron lo sustancial del citado retablo, ejecutadas en 1657, si bien el retablo de había concluido tres años atrás²². Es preciso destacar también al pintor Francisco de Crespo y Cobia, hermano de Pedro de Crespo, tallista, que se mantuvo activo durante el segundo tercio del siglo, conservándose obras suyas fundamentalmente en Corella, como un lienzo de la Asunción del retablo de San Antonio, en la parroquia del Rosario y varios lienzos del retablo de San Antón, ubicado en la ermita de Nuestra Señora del Villar, a las afueras de aquella ciudad, en el que también intervino su hermano. También en aquella ciudad y en similares fechas trabajó Francisco Leonardo de Arguensola, quien casó con Jerónima de Ribas, y ejecutó los lienzos de San Francisco de Asís, San Rafael y la Virgen del Villar, todos ellos asentados en el retablo de Nuestra Señora del Carmen de la parroquia de San Miguel, y otros dos pequeños lienzos, asentados en el banco del retablo mayor del convento del Carmen. También realizó unas tablas pintadas y un lienzo tenebrista de San José, en el retablo de San Roque, en la parroquia del Rosario de la misma localidad en 1650. Un año después fue obligado a abandonar su hogar a causa de un pleito entablado con los cabezaleros del propietario, que había fallecido²³.

²² FERNÁNDEZ GRACIA R., *El retablo barroco en Navarra...*, p. 183.

²³ AGN, Procesos, nº 102996, fol. 1.

Para finales de siglo se encontraba trabajando en Tudela Jacinto Cascajares, probablemente hijo del dorador Francisco Cascajares, en cuyo inventario de bienes, realizado en el momento de su muerte, aparecen numerosos lienzos, entre los que se incluye un retrato del monarca, diferentes representaciones religiosas, y varios paisajes, entre los que se incluía uno presidido por un toro. A pesar de no haberse conservado obra firmada, la variedad de géneros que aparentemente había cultivado demuestra que no era un simple policromador, y que probablemente se tratara de un pintor con cierta entidad, aunque desconocido²⁴.

Por las mismas fechas, concretamente en 1639, se detecta en la capital del Ega a un pintor, Gregorio Gómez, hijo de Pedro Gómez, también pintor, que entabló un curioso pleito con una boticaria de aquella ciudad. Amén de las usuales labores policromas, se conoce que realizó un retrato sobre una superficie insólita, un naipe, algo al parecer usual en la época, ya que resultaba sencillo enviarlo mediante carta a los familiares cercanos. El proceso se entabló porque se negaron a pagarle, según relató ante el Consejo Real: *el dicho retrato lo hizo en un naipe y en el puso horas de trabajo y con mucho arte y primor lo hizo y alabó, y por semejantes retratos del menor tamaño le han pagado a mi parte los 12 ducados y mas que tiene pedidos, y no está la cosa en ser mayor o menor, sino en lo que en ellos se trabaja*²⁵. El problema radicaba en que varios artífices de Madrid, lo habían reconocido y no lo veían conforme al arte, ante lo que Gregorio Gómez se defendió alegando que con el paso del tiempo, pues lo había pintado doce años atrás y había sido maltratado por el transporte y manipulación.

Los testimonios de los pintores contrarios resultan muy interesantes, porque dan cuenta de la situación en la corte. Juan Gutiérrez (28 años)²⁶ fue claro en su exposición en la que justificó los argumentos de Juana de Olite: *Está en un naipe de Francia ancho cercenado de lo largo y a casi despaldas a él está [sic] sabe que el dicho retrato vale de 6 a 8 reales, no más, pero respecto de que para hacer semejantes retratos los que han de hacer se ocupan en ir a casa de las personas que han de retratar, se le pueden dar al maestro que le hizo un ducado y con lo cual quedará pagado del valor de él y de su ocupación, y lo sabe porque el dicho retrato está muy imperfecto por que no tiene dibujo ni se parece y esto responde y lo que alcanza conforme a su arte por conocer a doña Petronila de la Mota pues de se saco el retrato de 10 años a esta parte, y ni entonces ni ahora se parece, y que el dicho retrato aunque haya 12 años o mas que se haya hecho no solamente no podía haber perdido, sino que estuviera más perfecto y valiera más*²⁷. Más severo se mostró José de Ba-

²⁴ AGN, Procesos, nº 017761, el inventario está inserto en el litigio sin foliar.

²⁵ AGN, Procesos, nº 178503, fol. 2.

²⁶ Quizá filiado con Francisco Gutiérrez. Firma como testigo en el testamento del pintor Antonio Hernani en 1672. AGULLÓ y COBO, M., *Documentos para la historia de la pintura española*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 52. Testigo también en el testamento de Eugenio Cajés, en 1634. AGULLÓ y COBO, M., *Noticias sobre pintores madrileños del siglo XVI y XVII*, Universidad de Granada, 1978, p. 39. También aparece como testigo en la tasación de pinturas por la muerte de Jacinta de Tamayo y Pedraza, en 1650. AGULLÓ y COBO, M., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, 1981, p. 100.

²⁷ AGN, Procesos, nº 178503, fol. 21.

rrera (34 años)²⁸, también pintor madrileño: *El dicho retrato no tiene valor alguno por cuanto no está dibujado ni pintado, ni puede haberlo hecho quien tenga nombre de pintor*²⁹. En la causa incluso se dejó pronunciar a un aprendiz de pintor José Gallego (20 años)³⁰, quien se expresó de modo similar que los anteriores: *Dicho retrato está muy malo e imperfecto y se pueden dar por el 14 reales, esto en consideración de que se hizo hace 12 años o 13 cuando se dice haber hecho el dicho retrato, se pagaba la pintura a más ventajadamente... y el dicho retrato por ser antiguo no sólo no ha perdido pero antes era causa de que estuviese mejor conforme al arte*, de lo que se deduce que las pinturas, con el paso de los años, y con el asentamiento de los pigmentos y el barniz, ganaban en calidad³¹. Finalmente, el consejo, oídas las pruebas, sentenció que sólo se le abonaran 25 reales, en vez de los 132 que pretendía el pintor estellés.

En la misma merindad, se tiene constancia de la presencia de un maestro local, Pedro Francisco de Landa, que en 1698³², según la documentación o en 1692, según inscripción que lo atestigua, realizó para la parroquia de la Asunción de Riezu un lienzo con San Francisco Javier peregrino entre San Blas y San Fermín. La factura del mismo, restaurado recientemente, es muy modesta, como lo fueron la mayor parte de las pinturas realizadas en ámbitos locales, debidas, como se ha mencionado a la intervención de policromadores con poca formación pictórica e intelectual. De todos modos la importancia radica en su adscripción al citado Pedro Francisco de Landa, que a buen seguro trabajó por la zona, además de en la citada parroquia donde policromó el púlpito, cuatro nichos y sus marcos y diferentes jaspes además del cielo cercado con un florero, y en medio el Espíritu Santo³³. Se había formado con el dorador Juan Pérez de Azpeitia durante seis años y medio, con quien le concertó su hermana Clara en 1681³⁴, de ahí su discreta calidad en la pintura sobre lienzo.

²⁸ En 1640 puso a su hija al servicio de doña Ana de Pedraza. AGULLÓ y COBO, M., *Más noticias sobre pintores madrileños...*, p. 26.

²⁹ AGN, Procesos, nº 178503, fol. 34.

³⁰ Alcanzó la maestría, pues en 1689 figura como tasador de las pinturas de Fernando de Azofra, platero de oro. AGULLÓ y COBO, M., *Más noticias sobre pintores madrileños...*, p. 88.

³¹ *Ibíd.*, fol. 20.

³² ADP, caja 1398, nº 10.

³³ ARDANAZ IÑARGA, N., "San Francisco Javier con San Fermín y San Blas" en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 336-337.

³⁴ AGN, Prot. Not., Pamplona, Juan José Ciriza, 1681, nº 305.



San Fermín, San Francisco Javier y San Blas, Pedro Francisco de Landa (1698)

EL SIGLO XVIII

El foco de Pamplona

Si en el siglo XVII, el modesto y tímido foco pamplonés asistió a la formación de discretos artífices de la pintura auspiciados bajo el efímero gremio de San Lucas de los pintores, el panorama durante el siglo de las luces tampoco varió en demasía, apareciendo registrados muy pocos pintores de calidad, asistiendo a una saga de policromadores y doradores, como los del Rey, Rico o Logroño, que poco o nada trabajaron sobre lienzo, aunque se pueda aplicar lo mismo que se ha dicho para el siglo XVII, el hecho de que realizaran pinturas de menor entidad, para clientes con más modestia. De los que ejercitaron los pince-

les sobre el citado soporte destacó, sin duda alguna, Pedro Antonio de Rada († 1768)³⁵, probablemente riojano cuya actividad pictórica se registra en la capital desde 1736, cuando se le encargaron cuatro grandes lienzos para la capilla de San Fermín. Su actividad se vio muy ligada al obispo Gaspar de Miranda y Argáiz, quien realizó multitud de encargos a su protegido, tanto pinturas sobre lienzo como labores de policromía y dorado. Quizás su obra más relevante fue la decoración de lienzos pintados en la sacristía rococó de la catedral de Pamplona (1762)³⁶, donde dejó plasmada para la posteridad una inscripción de autoría en latín: *Sumptibus cuiusdam devoti Petrus a Rada me fecit. Anno 1762.*



San Cristóbal, Pedro Antonio de Rada

En la propia seo pamplonesa también colaboró policromando diferentes partes del claustro gótico e interviniendo activamente en la nueva biblioteca, ejecutada en sus últimos años, amén de realizar labores de pintura en los sucesivos monumentos, gigantes del cabildo y obras de menor importancia. También se le atribuye un lienzo titular del colateral de San Francisco Javier

³⁵ Resultan de gran utilidad los índices del *Catálogo Monumental de Navarra* y la voz homónima en la *Gran Enciclopedia Navarra*, compuesta por Ricardo Fernández Gracia.

³⁶ GARCÍA GAÍNZA, M^a C., “La sacristía mayor de la catedral de Pamplona: mecenas y artistas” en *Príncipe de Viana*, nº 60 (1999), p. 390.

de la basílica de San Ignacio de Pamplona, hoy en manos particulares, basado en una composición de Ciro Ferri, dibujada por Locatelli y finalmente grabada por François Louvemont³⁷. A su vez trabajó para el regimiento pamplonés, donde se conserva un lienzo de su mano que representa a San Fermín en su desaparecido baldaquino y capilla, siguiendo los modelos establecidos por José Lamarca en su grabado de 1765. Compaginó los encargos arzobispales y municipales, con los emanados del reino, para quien realizó tres pinturas de la Virgen, San Fermín y San Francisco Javier en 1742³⁸, policromó los estantes del nuevo archivo en 1745³⁹, un trampantojo que dividía la Diputación⁴⁰, realizó dos lienzos de Fernando VII y Bárbara de Braganza en 1749 (que iniciaron la galería de retratos del reino) y doró y encarnó dos estatuas de la Purísima y San Francisco Javier, en enero de 1768, en fechas muy cercanas a su muerte, acaecida ese mismo año⁴¹. Tras su fallecimiento el reino se sirvió en ocasiones de Manuel de Rada, probablemente hijo del pintor que nos atañe, cuya colaboración más importante fue la brindada para la redecoración de la sala del reino, en 1780. No resulta aventurado afirmar que con la muerte de Pedro Antonio de Rada se pone punto y final a la pintura barroca producida en el foco de Pamplona, si bien Díaz del Valle continuará su labor hasta los primeros decenios del siglo XIX en la zona meridional.

Por las mismas fechas trabajaron en Pamplona dos pintores asociados, Domenico Rocco, italiano de nacimiento, y Francisco Castel, oriundo de Francia, su oficial. Entre ambos realizaron diversas pinturas para el desaparecido convento de trinitarios de la capital, si bien el segundo se encargaba simplemente de moler los colores, alumbrar a su maestro y labores de menor importancia. La alianza se rompió en 1759, pues el francés denunció a Rocco por impagos, y, a pesar de contar con el apoyo de los propios monjes trinitarios y su testimonio, debió de indemnizar al segundo con 25 reales, en concepto de los servicios prestados durante prácticamente el mes que ocuparon los variados trabajos que ejecutaron en la citada casa conventual⁴². Los aires neoclásicos que comenzaron a brotar por la capital del Viejo Reino trajeron consigo la participación de artífices italianos, como por ejemplo Francesco Capelaris, quien trabajó en 1757 para aderezar la nueva tribuna o galería donde el Reino contemplaba los toros en San Fermín, realizando diversos lienzos decorativos “al temple”, sobre la estructura compuesta por Martín de Somaiz, carpintero del reino⁴³. Por las mismas fechas recibió diversos pagos por parte del cabildo catedralicio en relación al *lavatorio y rayos de la Resurrección y otras cosas que limpió y compuso*⁴⁴.

³⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El fondo iconográfico del P. Schurhammer. La memoria de Javier en imágenes*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006, pp. 59-60 y 68.

³⁸ AGN, Cuentas del Vínculo, Libro II (1716-1744), fol. 423.

³⁹ *Ibid.*, Libro III (1744 -1763), fol. 17.

⁴⁰ *Ibid.*, fol. 193.

⁴¹ *Ibid.*, Libro IV (1764-1791), fol. 51v.

⁴² AGN, Procesos, nº 168106.

⁴³ FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829)*, Pamplona, Parlamento de Navarra, 1994, Libro 9, pp. 169-170 [526].

⁴⁴ Archivo Capitular de Pamplona (en lo sucesivo ACP), Libro de Sacristía (1724-1781), años 1755 y 1757.

En este mismo sentido, destaca la asociación, mediante contrato en 1779, de Santiago Gondón y Jaso, natural de Arete (Francia) y de José Ferrán, nacido en San Remo. Se aliaron estableciendo una serie de capítulas, especializándose en limpieza de retablos y superficies, como demuestra el trabajo realizado en el convento de San Francisco de Pamplona, o el intento de limpieza de la totalidad de la catedral, rechazado en capítulo del cabildo en 1780. La escritura, con duración de tres años, repartía gastos y ganancias por igual entre ambos socios, establecía un riguroso seguimiento de cuentas, e incluso la participación de los dos hermanos del primero, Félix y Fernando Gondón. Finalmente el contrato se rompió con acusaciones mutuas, en cuya probanza se da cuenta de que por lo menos José Ferrán tenía cierta experiencia en la restauración de lienzos, además de mostrarse como hábil retratista, pues en su tiempo libre había realizado un retrato de la mujer de Juan Antonio Bescansa⁴⁵, carpintero sangüesino enriquecido para el cual trabajaban en el dorado de una serie de muebles y esculturas⁴⁶.

Finalizando el siglo XVIII, concretamente en 1799, se detecta todavía un pintor de cierta entidad trabajando en la capital, Bernardo de Costa. A pesar de realizar trabajos de restauración como el de un lienzo de la Inmaculada Concepción del convento de recoletas de Pamplona, se mostró como hábil retratista. Merced a un litigio entablado por Juan Francisco de Elorz, carpintero de Pamplona, se conoce que en esas fechas estaba trabajando en dos retratos de cuerpo entero y que ya había finalizado “el retrato del Señor Azanza”, cuyos marcos todavía no había pagado al citado Elorz⁴⁷, a quien adeudaba la cantidad de 117 reales.

En el resto de Navarra

En el resto de Navarra la pintura también sufrió cierto decaimiento durante el siglo XVIII, a no ser por la puntual intervención de ciertos maestros especializados. El foco tudelano, que había experimentado una importancia sin parangón en tiempos de Vicente Berdusán, no mostrará pintores de importancia durante la primera mitad del siglo XVIII, con contadas excepciones, como por ejemplo José de Eleizegui y Asensio, seguidor del anterior, a quien en un principio se encargaron los lienzos del retablo de la Virgen de la Paz de Cintruénigo, si bien nunca llegaron a realizarse, y que fallecería en la capital ribera dos años después, en 1743⁴⁸.

En fechas parejas a la realización del citado retablo (1741) nació Diego Díaz del Valle, hijo del también pintor Ignacio Díaz del Valle, linaje afincado en la ciudad de Cascante⁴⁹. A pesar de adolecer de una calidad discreta, y por ser uno de los pocos pintores de caballete afincados en Navarra durante el último tercio del siglo XVIII, contó con muy diversos encargos en todo el territorio foral, comenzando por la propia parroquial de Cascante, la basílica de la Purísima Concepción de Cascante, el convento de Araceli en Corella, la pin-

⁴⁵ Examinado en carpintería y ensamblaje por la Hermandad de San José y Santo Tomás en 1752. AMP, Gremios y cofradías, Hermandad de San José y Santo Tomás, Libro de examinantes (1744-1766), fol. 90.

⁴⁶ AGN, Procesos, nº 169962, fol. 48.

⁴⁷ AGN, Procesos, nº 183433, fols. 1 y 40v.

⁴⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “La actividad de Diego de Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772” en *Kalakorikos*, nº 1 (1999), pp. 116-117.

⁴⁹ Biografiados en FERNÁNDEZ MARCO, I., *Cascante*, Bilbao, Editorial Vizcaína, 1983, pp. 102-103.

tura mural de Fitero, Santa Engracia de Uztárroz, murales de la iglesia del convento de San Francisco de Olite, las parroquias de San Román y Santiago de Sangüesa, y la parroquia de la Asunción de Liédena, donde se documenta su última obra, un lienzo de San Bartolomé ejecutado en 1817, cuando contaba con 76 años. Al margen de los encargos meramente religiosos, también se especializó en galerías de retratos de dudosa calidad, como la de los reyes de Navarra ejecutada para el ayuntamiento de Pamplona (1797)⁵⁰, retratos regios aislados para el regimiento de Tudela, siete lienzos en la sacristía nueva de la catedral de Tudela, en los que se representó a diversos benefactores, reyes, religiosos e intelectuales, que con sus acciones elevaron el rango de la misma de colegial a catedral⁵¹ (1784-1786 y 1796), y una galería de retratos, hoy desaparecida, para el marqués de San Adrián⁵², en fechas muy parejas.



Carlos III, Diego Díaz del Valle (1784)

⁵⁰ AMP, Cuentas de Propios, 1797. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae. Imagines et gesta*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 24-25.

⁵¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Sacristía mayor" en *Tudela, el legado de una catedral*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Artístico de Navarra, 2006, pp. 222-228.

⁵² Realizada en 1775, según datos de Pablo Guijarro Salvador, que ha realizado su tesis sobre el siglo de las luces en Tudela, sustentada en la Universidad de Navarra, bajo la dirección de García Gainza, catedrática de Historia del Arte en la misma universidad.

Dejando de lado la zona meridional, poco más se ha documentado durante el siglo XVIII en Navarra, salvo la intervención del burgalés José Bravo, *pintor mayor del arzobispado de dicha ciudad y del obispado de Calahorra y La Calzada*⁵³, en la parroquia de Santa María de Viana, donde realizó la decoración del presbiterio a base de grandes lienzos pintados en 1742, si bien Labeaga Mendiola ofrece la fecha de 1731⁵⁴. En la misma parroquia, destaca la decoración mural de la capilla de San Juan Remo, cuya autoría radica en Luis Paret y Alcazar, quien las realizó en 1784 y 1787, por un importe cercano a los 30.000 reales. Del mismo pintor se conservan otros dos lienzos, *El Anuncio del ángel a Zacarías* y *La Visitación de María a Isabel*, pintados en fechas análogas, aunque por haber sido realizadas en Bilbao, no se pueden adscribir a la pintura navarra del siglo XVIII⁵⁵.



Presbiterio de Santa María de Viana, José Bravo (1742)

⁵³ FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *op. cit.*, p. 88.

⁵⁴ LABEAGA MENDIOLA, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1984, pp. 328-329.

⁵⁵ LABEAGA MENDIOLA, J.C., *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.



Cúpula de Santa María de Viana, Luis Paret (1794-1797)

Por último es preciso destacar la existencia de un pintor rococó sangüesino, Marcos Sasal, de quien se conservan dos lienzos pintados en la parroquia de Santa María de Sangüesa, que más que por su calidad, destacan por su temática. Ambos fueron financiados por don José Javier Ramírez de Arellano, hijo de la ciudad que llegó a ser arzobispo de Burgos. El primero representa el milagro del cese de la langosta merced a la mediación de San Francisco Javier, acaecido en aquella ciudad en 1688 apreciándose la rogativa posterior al milagroso hecho⁵⁶. En el restante, representó el milagro del caballero, que se salvó, merced a su invocación a la virgen de Rocamador, de una muerte segura, pues, acorralado en el puente de la citada localidad, se lanzó al río para evitar ser apresado, momento en el que intercedió la patrona de Sangüesa⁵⁷. Se realizaron siguiendo los escritos del ayuntamiento y los conventos, y por la antiquísima inscripción conservada en una piedra, respectivamente.

⁵⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier, patrono de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, p. 88.

⁵⁷ LABEAGA MENDIOLA, J. C., "Nuestra Señora de Rocamador de Sangüesa. Culto, devoción y Arte" en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, nº 79 (2004), p. 48.



Milagro del cese de la langosta, Marcos Sasal

CONCLUSIÓN

Una vez observado el panorama pictórico de Pamplona y del resto de Navarra en el periodo comprendido entre 1600 y 1800, se puede afirmar con seguridad que el arte de la pintura en el Viejo Reino, nunca alcanzó las cotas de los territorios circunvecinos, y mucho menos de los grandes focos pictóricos de las posesiones de la monarquía hispánica. En los dos siglos en los que se inserta el periodo Barroco, apenas se registran una docena de pintores que se manejen con cierta calidad sobre lienzo, y de todos ellos es un aragonés, Vicente Berdusán, el único que se puede equiparar con los grandes maestros a nivel nacional. El resto de oficiales se convirtieron en meros policromadores, estofadores y doradores, realizando labores de menor consideración que la pintura sobre lienzo, y cuando se adentraron en dicha materia, lo hicieron vagamente y con una más que discreta calidad. Tampoco ayudó a su perfeccionamiento el hecho de que en el territorio foral triunfara el retablo com-

puesto en su mayor parte de esculturas y relieves, en vez de lienzos. Por todo ello, y como constataron Echeverría Goñi y Fernández Gracia, en Navarra la pintura de calidad procedió en su mayor parte de importaciones de otras demarcaciones, como por ejemplo la Villa y Corte, aunque no se puede inferir con seguridad si fueron estas transacciones la causa del debacle de la pintura en Navarra, o bien fueron consecuencia de la escasa calidad de la pintura local.

RESUMEN

Hacia un panorama general de la pintura navarra durante los siglos del Barroco

En el artículo se da cuenta del arte de la pintura en Navarra durante los siglos del Barroco (XVII-XVIII). Ambas centurias se analizan separadamente, estudiándose los principales artífices que trabajaron en Pamplona y en el resto del Reino en aquellos momentos. Con ello se pretende ofrecer un panorama aproximado de lo que aconteció en tierras navarras y compararlo, cuantitativa y cualitativamente, con lo que se hacía en el resto de España, de lo que se dilucida que el foco estudiado resulta, cuando menos, modesto.

ABSTRACT

Towards an overview of Navarrese painting over the Baroque centuries

This article talks about the art of painting in the Kingdom of Navarre during the Baroque Era (XVII-XVIII). Both centuries are analyzed individually. Main masters who worked in the capital, Pamplona, and in the rest of the Kingdom in those years are studied, in order to offer an approximated panorama of painting in our lands, and to compare it with his development in the other Spanish domains. As a result, the researched painting focus is labeled as poorer than many other territories' ones.

