

La capilla del trascoro de la catedral de Pamplona*

INTRODUCCIÓN

En su guía de la catedral de Pamplona, María Antonia del Burgo escribe: “En el brazo sur del crucero se halla la capilla del Santo Cristo Crucificado, obra del artista navarro-riojano Juan Bazcardo, que trabajó a fines del XVI o principios del XVII... Antiguamente se denominaba “Cristo del trascoro”, por estar situado en el lugar que indica su nombre, cuando el coro ocupaba el centro de la iglesia”¹.

En un trabajo, que corrió mecanografiado, un religioso pretendió demostrar que el Cristo del trascoro, atribuido antes al escultor Ancheta, procedía del convento de trinitarios de Pamplona. En la desamortización fue entregado al obispo y el obispo lo donó a la catedral. Al construirse el altar del trascoro no se colocó allí el Cristo que había antes sino éste de los trinitarios.

Una y otra hipótesis se avienen mal con los documentos contemporáneos.

EL CRISTO DE BAZCARDÓ

Al menos desde el siglo XVII el cabildo catedralicio sintió la necesidad de evitar la mala impresión que el visitante experimentaba al entrar en el primer templo diocesano. Lo primero que se ofrecía a sus ojos era la espalda desnuda del coro. En los primeros años del 600 se colocó en el centro de la misma un crucifijo de tamaño natural, labrado por el escultor Juan Bazcardo². El autor estaba satisfecho de su obra, el cabildo no tanto porque aún quedaba al descubierto demasiado espacio vacío.

* *Hispania Christiana. Estudios en honor del prof. Dr. José Orlandis Rovira en su septuagésimo aniversario*, Pamplona, EUNSA, 1988, pp. 685-718.

¹ M.^a A. DEL BURGO, *La catedral de Pamplona*, León, 1977, 44.

² M.^a C. GARCÍA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1969, 150.

EL PRIMER PROYECTO DE CAPILLA

Se pensó en crear una capilla en torno a la talla del Crucificado. Este deseo estalló con fuerza en 1760. El cabildo encargó al arquitecto Francisco de Ibero, vecino de Azpeitia y residente en San Sebastián, la elaboración de la traza, teniendo a la vista el retablo de jaspe que se había construido en la suntuosa iglesia del colegio de Loyola. El arquitecto dibujó dos planos alternativos: uno extenso y otro breve. Ambos se podrían ejecutar con tres o cuatro clases de jaspes o con una misma piedra, con lo que el costo sería sensiblemente diferente. Las plantas venían acompañadas de ciertas condiciones.

- 1.^a El que se obligare a la ejecución de la obra del trascoro debía arreglarse en todo y por todo a la traza dispuesta por el arquitecto Francisco de Ibero, vecino de Azpeitia.
- 2.^a Toda la obra, a excepción de las estatuas, medallas y capiteles, se había de ejecutar con jaspes finos bruñidos con toda solidez y perfección, al menos según se hallaba el frontal de jaspe que había en la basílica de San Ignacio de Loyola, de Pamplona y combinados de la siguiente manera: el zócalo y pedestal serían de diversos y distintos jaspes y también la significación de vaciados o paneles de éste último de lo que fueren sus netos. Asimismo en el cuerpo principal hasta la altura del arquitrabe debían ser las pilastras de diferentes jaspes de los que se empleasen en los fondos y columnas y la moldura de las columnas también sería diferente de dichos fondos. Igualmente el arquitrabe, friso, cornisa y remates habían de ser de jaspes de diferentes colores.
- 3.^a Las estatuas y medallas debían ser también trabajadas y ejecutadas de piedra blanca con especial primor.
- 4.^a Los capiteles de columnas y cartelería del friso serían también de piedra de buena calidad, ejecutadas con toda perfección y curiosidad y doradas al óleo de la misma suerte.
- 5.^a Las piedras de toda la obra se habían de poner y asentar con betún en todas sus juntas y uniones, siendo hechas éstas con tanto primor que no se pudieran conocer y distinguir a distancia de tres o cuatro varas y el hueco que quedase entre las piedras bruñidas y la pared vieja del trascoro hubiese de ser macizado a cal y canto.
- 6.^a Ejecutándose la obra según la planta más corta, contendría unos 2.100 pies cuadrados superficiales y ejecutándose según la más larga, unos 2.350. Se regula el pie cuadrado por la saca en las canteras, conducción, labra, bruñidura y asiento, 30 reales de plata vieja. A este respecto, según la planta más corta, la obra vendría a costar 63.000 reales, y según la planta más larga, 70.500, a excepción de las cuatro estatuas de ángeles y de nuestra Señora, que por ser piezas sueltas no entraban en el cálculo y también porque el arquitecto ignoraba dónde se podría encontrar piedra de buena calidad y porque siendo gusto de las partes podían ser de madera (8 de abril de 1760).

En una carta adjunta de la misma fecha, dirigida a Juan Ignacio de Carrillo, canónigo iruñés, añade algunas precisiones. Ha omitido el precio de la estatua de la Virgen y de los cuatro ángeles porque en Azpeitia no se hallaba piedra de buena calidad. Para las estatuas de la fachada de Loyola se trajo la piedra de Salvatierra de Álava. La traza no necesitaba explicación alguna pues se reducía a una arquitectura formada por ocho columnas con un nicho de media naranja en medio y medallones en los intercolumnios y remates correspondientes.

El proyecto pareció entrar en vías de ejecución. Francisco Cilveti, párroco de Urdíroz, por encargo del prior del Cabildo iruñés, preguntó a la mayor parte de sus feligreses si en los términos de aquel lugar o en los del valle de Arce había alguna cantera de piedra de jaspe de color verde o de otro color. La respuesta fue negativa. En los lugares cercanos de Úriz, Zanduetta, Saragüeta e Imízcoz recibió idéntica respuesta. El proyecto quedó archivado pero no olvidado³.

Ochandátegui contra el altar del trascoro

Santos Ángel de Ochandátegui, el constructor de la fachada neoclásica de la catedral de Pamplona, sintió la necesidad de combatirlo. Preguntado por el cabildo sobre las reformas y adornos que se podrían realizar para que el interior del templo ganase en belleza, comenzó por trazar una planta general de todas las naves y capillas de la iglesia catedral para que se pudiera comprender mejor su pensamiento.

Las obras más deseadas por la gente son un enlosado general bien construido y algún adorno o decoración en el trascoro. “El enlosado es sin disputa una de las obras más precisas y así se propondrán los dibujos para el modo de ejecutarlo; mas, en lo que mira al trascoro, no hay duda que es un error, aunque autorizado con el ejemplo de otras iglesias muy recomendables”.

Piensa que hace cosa de tres siglos se generalizó la costumbre de plantar el coro en medio de la nave principal, como si se hubiera descubierto un medio para dar mayor decoro a las iglesias.

“Luego, por una consecuencia forzosa, se advirtieron las espaldas y costados exteriores de los coros cercados de tapias, que presentaban una vista ingrata y fea, que no podía corresponder a la magnificencia de las demás partes de los templos. Y de esto resultó la necesidad de adornarlas con obras muy costosas, habiendo empleado en algunas mármoles y jaspes y ornatos de escultura, formando unas decoraciones que tienen mérito, si no lo perdiesen por la situación impropia en que se hallan.

Pero ya es bastante general el desengaño de que los coros no deben estar situados en medio de las naves y hay algunos ejemplos de haber enmendado este defecto intolerable. Y, si se resiste a ser más general y más rápida la enmienda, consiste por la mayor parte en que es necesario inutilizar las obras de los trascoros, bien que esta razón no es suficiente para impedir la resolución, aunque la retarde, y se puede asegurar sin riesgo, que al fin se vendrán a quitar precisamente los coros de las naves y se colocarán en los parajes que deben ocupar.

Por consecuencia de todo esto, lexos de desear que se execute un aparato costoso en el trascoro, se debe estimar como una fortuna el que no se haya verificado semejante ornato, porque su costo, que se habrá de inutilizar al quitar el coro, puede servir para trasladarlo adonde conviene.

El enlosado general del pavimento de la iglesia, la rebaja de las capillas y el adorno de las mismas con altares proporcionados, no hay duda que son obras muy necesarias; pero toda la hermosura que ha de recibir el templo por ellas es de muy corta entidad en comparación del despejo, decoro y majestad que le ha de proporcionar de un golpe el quitar el coro de en medio de la nave y así entiendo que no cabe duda en que debe ser ésta la primera obra del interior de la iglesia, cuando haya disposición de costear alguna.

³ Archivo Catedral de Pamplona, Caja Trascoro.

Cuando se lleve a efecto esta resolución, ya no tendrán que preguntar dónde está el templo de esta gran fachada, porque, al entrar por la puerta principal, descubrirán una nave dilatada y elevada, que los conducirá directamente a un presbiterio majestuoso y un crucero espacioso, todo de arquitectura esbelta y bien arreglada en su clase, y hallarán el templo digno de la matriz de un obispado. Y así como tiene V. S. la satisfacción de haber puesto en obra una fachada, de que apenas se encuentran ejemplares, podrá entonces tener también la gloria de haber abierto el camino para desarraigar un abuso tan perjudicial a la hermosura de las catedrales magníficas de España” (7 de agosto de 1800)⁴.

Los canónigos acogieron las revolucionarias ideas de Ochandátegui con tal frialdad que uno de ellos, Joaquín María Pitillas, poco después entregó al prior 500 pesos fuertes para ayuda del trascoro y depositó otros mil pesos fuertes para un altar en el trascoro⁵.

PROYECTO DEFINITIVO DE UGARTEMENDÍA

Un cuarto de siglo más tarde se comisionó al subprior y al sacristán mayor para que, valiéndose del arquitecto donostiarra Pedro Manuel de Ugartemendía, que entonces residía en Pamplona, se levantase un diseño del altar que con el tiempo debería colocarse en el trascoro, retirando el panteón del conde de Gages a otro sitio menos público y principal⁶.

El 30 de abril de 1830 el cabildo, habiendo tratado sobre el proyecto de construcción de nuevo altar del Santísimo Cristo Crucificado en la trasera del coro a fin de poder resolver con acierto el modo y forma con que debía hacer, de acuerdo con la legislación en vigor, determinó enviar con persona de confianza a la Academia de San Fernando para su censura de los diseños que, por encargo de los señores Aldaz y Vergara, comisionados del cabildo, había formado y remitido el arquitecto Pedro Manuel de Ugartemendía y que los comisionados participaran esta determinación al autor de los mismos por si le ocurría prevenir alguna cosa.

Ugartemendía reclamó los diseños porque él era quien tenía que enviarlos a la Academia para su aprobación antes de entregarlos a los interesados. Si había invertido el orden había sido para que el cabildo, en confianza, tuviera el gusto de examinarlos primero⁷.

La Academia de San Fernando, en su junta ordinaria de 30 de enero 1831, vio los diseños presentados por Ugartemendía para el altar del trascoro de la santa iglesia catedral de Pamplona, “en el que, y a manera de tabernáculo aislado, se intenta colocar la efigie de Cristo crucificado del tamaño natural. Y la Academia, en vista de su buen desempeño y acertada colocación, se sirvió aprobar en todas sus partes. Lo que comunico a Vm. con devolución de los diseños para su inteligencia y satisfacción” (2 de febrero de 1831)⁸.

⁴ *Ibid.*, Fajo titulado “Fábrica de las torres y fachadas de la santa iglesia” (1782-1801), n.º 66; publica J. GOÑI GAZTAMBIDE, *La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona*, en: “Príncipe de Viana” 31 (1970), 62-63.

⁵ Archivo Catedral de Pamplona, Sindicatura, 1801, n.º 12 (24 de abril de 1801); Libro 7 de Acuerdos Capitulares, 191.

⁶ *Ibid.*, Libro 9 de Acuerdos Capitulares, 666 (21 de julio de 1826).

⁷ *Ibid.*, Libro 10 de Acuerdos Capitulares, 261 y 265.

⁸ La carta está copiada en el proyecto de altar, que seguidamente pasamos a exponer (*ibid.*, Caja Trascoro).

Los diseños eran tres. Más tarde se elevarán al menos hasta 21. Faltan todos. A base de los tres primeros Ugartemendía elaboró el proyecto del nuevo altar del Cristo del trascoro, que dirigió a Miguel Ramón de Vergara y a Juan José de Aldaz, canónigos, como comisionados del cabildo de Pamplona.

El diseño n.º 1 manifiesta el frente del expresado altar mirado por la puerta principal de la iglesia: en su centro se forma el cuerpo principal de dicho altar, realizado sobre dos gradas primeras el cuerpo bajo y mesa de celebrar el santo sacrificio de la misa, con otras dos menores credenciales laterales. Y sobre este primer cuerpo perimetral existen las tres gradas para la luminaria, reduciendo su basa a la extensión conveniente a fin de fixar sobre ella el cuerpo principal de columnas corintias distribuidas en forma elíptica a manera de un tabernáculo aislado, y concluyendo esta parte de arquitectura con el cornisamento elíptico anillado, adornado por su exterior con modellones propios del mismo orden y carácter. Y en el claro o intercolumnio aislado que forman las seis columnas se presenta el santísimo Cristo crucificado, visto por todos los lados, con dos ángeles laterales sobre nubes, que presentan adoración y amargura, y concluye con la presencia del Padre Eterno que existe sobre el claro del amarillo y al par superior de su santísimo Hijo crucificado, apoyado y envuelto en un grupo de nubes de ángeles y querubines entrelazados.

En la mesa del altar indicado del centro bajo, se ven cuatro columnitas de pesto, que sostienen la tabla de la mesa o cornisa en su medio, dejando un claro profundo en que se figura la urna o sepulcro del santísimo Cristo, con algunos atributos de su sagrada pasión, cuya novedad y forma da cierta elegancia al santo de los santos.

Lo restante del lienzo de pared, que hace de espalda del coro, se adorna regularizado con una arquitectura mutilada fajeada, en que se abren por ambos lados dos marcos para otros tantos cuadros de pintura o de medio relieve de escultura, representando, en el de la derecha suya la institución del santo sacramento de la Eucaristía en el acto de la santa comunión a sus apóstoles. Y por el lado de la izquierda o su opuesto el misterio de la Oración del Huerto y presentación por el ángel el cáliz amargo de que debía cargarse el Señor para consumir el santo sacrificio de la Pasión y con ella de la redención, refiriéndose al Padre Eterno en su actitud.

En el centro o espacio que forma este cuerpo mutilado en la espalda o fondo del santísimo Cristo crucificado se manifiesta el Jerusalén y Monte Calvario.

Se advierte que este adorno mutilado de la espalda queda en la misma altura en que hoy presenta el lienzo de la pared del coro, y el cuerpo principal de columnas del tabernáculo del Señor crucificado y del Padre Eterno de su remate final como más avanzados respecto de dicha pared, se separan de las visuales de luz de la ventana alta de la nave superior sin estorbo al buen uso del coro, o más expeditas o libres que en la actualidad.

El Diseño n.º 2 demuestra la planta o huella que forma el proyecto expresado del altar, del que se hace relación, con parte de los muros y pilares del cuerpo de la iglesia con su coro, y se señala al propio tiempo el enrejado o balaustrado antepechado que debe cerrar el ámbito de dicho altar, supuesto prestan paso y comunicación bastante las dos interpilastras de las tres naves, y de este modo se presentará el altar más recogido y reverenciado.

Ultimamente el Diseño n.º 3 demuestra en punto menor la misma planta del altar con las tres entrepilastras indicadas de sus naves, puerta principal de la fachada o pórtico central de la iglesia y un perfil o sección del mismo altar tabernáculo señalado en líneas sin sombras para su más clara inteligencia.

Estos tres Diseños forman el cartapacio que los contiene por más aseo y mejor conservación de los dibujos.

Resultado de los diversos cálculos aproximados a toda costa que podrá tener la obra expresada, ejecutada que sea de piedra mármol en su totalidad o de madera pintada imitada a mármol o una y otra combinadas del modo y manera que se relacionan en siguiente, para que puedan hacer los señores del ilustre cabildo la elección que tuviesen por conveniente.

Se advierte que se refieren estos cálculos a los mármoles probados por excelentes, de la sierra de la Magdalena de la villa de Rentería, de la cordillera de Izarraiz, de las de Azpeitia y Azcoitia, de la de Usturde de Tolosa, o sus equivalentes en bondad que hubiese en esta provincia de Guipúzcoa y reino de Navarra. Igualmente se advierte que en estos cálculos no se incluye el coste de la escultura ni pintado de cuadros de figuras manifestados en los diseños. Asimismo se previene, que no se calcula el coste de los enrejados que cierran los tres lados del altar por ignorar de qué materia gustarán se execute. Ultimamente se hace presente, que los diseños del proyecto están formados con la unidad de pie de Castilla, tercera parte de su vara, y los cálculos se refieren a esta misma unidad, y a reales de vellón sus importes aproximados de coste.

Manera 1.^a de su construcción

Siendo de piedra mármol bruñido todo el altar central o cuerpo principal con sus gradas bajas; frente de la mesa de celebrar el sacrificio de la misa con inclusión de los zócalos y mesas menores de ambos costados; las tres gradas de sobre las mesas en todo el perímetro visible; las seis columnas enterizas; la cornisa y su sotabanco elípticos anillados, y los dos pedestales del adorno mutilado de la espalda del coro. De bronce o latón amarillo las cuatro columnitas que sostienen el tablero o cornisa de la mesa del altar; la corona de espinas y su adorno del sepulcro figurado. De estaño fuerte combinado con plomo y antimonio las basas y capiteles de las seis columnas mayores y los modillones de la cornisa, éstos y las basas y capiteles dorados a pan. Y de madera pintada imitada a mármol blanco o de porcelana todo el adorno mutilado del cuerpo de la espalda del coro.

Trabajado todo lo expresado con solidez y perfección, y colocado en su respectivo sitio según se manifiesta en los diseños, costará próximamente con las exclusiones indicadas de la escultura, pintados de cuadros y enrejado o balaustrado la cantidad total de *ciento y setenta mil reales de vellón*.

Manera 2.^a id.

Siendo de piedra mármol la mesa del altar; los zócalos y mesas de ambos costados del cuerpo principal, las tres gradas altas del perímetro y las seis columnas mayores. De latón las cuatro columnas pequeñas de la mesa y su adorno de la corona de espinas, claves, etc. De estaño fuerte indicado dorados a pan las basas y capiteles de las columnas mayores. De piedra fuerte común las dos gradas bajas y de madera buena imitada a pintado de jaspe la cornisa elíptica y el cuerpo mutilado de la espalda del coro.

Trabajado todo con solidez y perfección y colocado en su respectivo sitio, costará bajo este concepto y exclusiones indicadas, la cantidad de *ciento veinte y seis mil reales de vellón*.

Manera 3.^a id.

Siendo de piedra mármol las tres gradas superiores de la luminaria en su perímetro y las seis columnas mayores. De estaño fuerte mencionado dorados a pan las basas y capiteles de estas columnas; de piedra común las dos gradas bajas, y lo restante del cuerpo principal del altar y espalda mutilada de madera pintada imitada a mármol.

Trabajado todo en igual conformidad y exclusiones dichas, costará próximamente la cantidad total de *noventa y cinco mil reales de vellón*.

Manera 4.^a id.

Siendo de piedra mármol tan solamente las seis columnas mayores del cuerpo principal; de estaño fuerte y dorados a pan sus basas y capiteles; de piedra común las dos gradas bajas; y lo restante del cuerpo principal y espalda mutilada de madera pintada imitada a mármol.

Trabajado todo del mismo modo y exclusiones significadas, costará próximamente la cantidad de *ochenta mil reales de vellón*.

Manera 5.^a id.

Últimamente siendo de piedra común las dos gradas bajas; y todo lo restante de la obra de ambos cuerpos principal y mutilado de madera pintada, imitada a mármol.

Igualmente trabajado todo con perfección, costará próximamente la cantidad de cincuenta y siete mil reales de vellón. Para convenir o contratar bajo de cualesquiera manera de las relacionadas u otra que tuvieren a bien los señores comisionados con el artista ejecutor de la obra, se deberán detallar los artículos de trabajos que comprendiese el modo o manera que se eligiese y las condiciones facultativas de su labor, a fin de obligársele al cumplimiento exacto de los deberes a que se ligase el contratante, y enseguida la cantidad o importe del convenio, ya sea por unidades respectivas o ya en importe total alzado y los plazos de su pagamento.

El repetir estos detalles con referencia a todas las cinco maneras propuestas, parece excusado mientras no se haga la elección conveniente; por lo mismo he suspendido su extensión por no multiplicar relaciones inútiles hasta que llegue el caso de concretarse a voluntad de los mencionados señores comisionados o del ilustre cabildo.

Es cuanto puedo expresar en cumplimiento del encargo conferido. San Sebastián 14 de febrero de 1831.

(Firma autógrafa) “Pedro Manuel de Ugartemendía”

A la vista de los diseños, de su explicación, de la propuesta de las cinco maneras posibles de ejecución y de su coste aproximado, el cabildo determinó que los comisionados escribiesen al arquitecto, que viera si podía venir a tratar del asunto en pasando la Pascua de Resurrección, pues les parecía el mejor modo de asegurar el acierto en la elección y demás circunstancias (17 de marzo de 1831)⁹.

A consecuencia del anterior acuerdo vino de San Sebastián el arquitecto Pedro Manuel de Ugartemendía con objeto de tratar de la construcción del altar del trascoro.

y, después de haber tenido una larga conferencia con el mismo maestro en la sala capitular, se acordó a presencia suya que desde luego se diese principio a la obra con arreglo a la primera manera propuesta en la explicación que acompañaba a los diseños, conforme a los cuales debía ejecutarse el proyecto con toda la brevedad y perfección posibles bajo la dirección del referido Ugartemendía, valiéndose éste de los operarios que tuvo para hacer el altar de la iglesia de Tolosa o de los que tuviere por conveniente, prefiriendo a los navarros, si los hubiese a propósito.

Que los dos pasajes de la Cena del Señor y Oración de Huerto, representados en el dibujo a los dos lados del tabernáculo o cuerpo principal se pintasen en lienzo por los mejores profesores de Madrid, e igualmente que la ejecución de la parte de escultura figurada en el mismo diseño se encargase a maestros de conocido mérito.

Que la valla o enrejado haya de ser de bronce con la solera de mármol negro igual al del zócalo; y que la curva formada por aquél al frente de la mesa del altar, no

⁹ *Ibid.*, Libro 10 de Acuerdos Capitulares, 354-355.

excediese de la línea recta tirada desde la parte más saliente de los pilares de la nave principal a fin de que quedase libre y expedito el paso para las procesiones.

Que el apronto de materiales de mármol se hiciese echando mano en igualdad de circunstancias de los que se puedan encontrar en este reino de Navarra; pero sin perjuicio de servirse de los que suministran las canteras de Guipúzcoa, Vizcaya y otras siendo superiores en calidad.

Que se hagan también de mármol bruñido el zócalo de las caponeras, que en la actualidad está cubierto con azulejos, para cuando se ponga la barandilla o antepecho igual a la nueva valla del cuerpo de la iglesia.

Que el mencionado arquitecto pusiese por escrito con la mayor extensión y en términos facultativos lo determinado en este cabildo, para que se tenga presente al tiempo de la ejecución de la obra.

Ultimamente se nombró una junta compuesta de los señores prior, Vergara y síndico infrascrito a fin de que se entienda con ella el maestro director en todo cuanto le ocurra relativo a la realización del proyecto, recibiendo las cantidades que fuesen necesarias para el acopio de materiales en bruto, jornales y demás que se ofreciere, y que a dichos señores se les entregarán en la contaduría las sumas que pidan al intento bajo recibo de uno de los tres comisionados, debiendo ante todas cosas satisfacer al mismo arquitecto el importe de su trabajo en disponer y formar los diseños, gastos de conducirlos a Madrid y los que se le hubiesen ocasionado con motivo de su viaje a esta ciudad, que todo ascendió a 4000 reales vellón, los cuales se le entregaron puntualmente¹⁰.

En una sesión extraordinaria del cabildo, celebrada tres días más tarde, “se leyó el pliego en que Ugartemendía había extendido las resoluciones del M. I. Cabildo en el extraordinario precedente sobre la construcción del proyectado altar del trascoro y se acordó que se conservara con los demás papeles concernientes al asunto en legajo separado”¹¹.

CANTERAS DE GUIPÚZCOA Y NAVARRA

Durante un año entero apenas se oye hablar de otra cosa que de canteras de mármol y de jaspe¹². En carta del 6 de mayo de 1831 Ugartemendía comunicaba a Vergara que habiendo reconocido la cantera de Villabona (Guipúzcoa), se encontraba mármol a propósito para el zócalo del nuevo altar. Contaba también con algunos operarios inteligentes en la materia. Además hizo reconocer las canteras de Aldaz (Navarra) por un experto de su satisfacción.

Vergara le contestó que, supuesto que los mármoles en bruto no pagaban derechos de entrada en Navarra, el arquitecto podría hacer lo que mejor le pareciese consultando siempre a la mayor economía y ventajas de la obra. Pero le advertía. “No ignora V. lo que son cosas de comunidad ni tampoco ignora que yo no soy más que un comisionado particular en el asunto de que se trata y, supuesto que el prior es, bajo todos los aspectos, presidente del cabildo y de la comisión, podrá V. en lo sucesivo entenderse con él sin perjuicio de que, cuando a V. le ocurriese hacer alguna observación particular, se dirija a mí con la mayor confianza que debe mediar entre nosotros respecto del enlace de familias” (11 de mayo de 1831).

¹⁰ *Ibid.*, Libro 10 de Acuerdos Capitulares, 368-370. Era síndico el Dr. José Ayensa y Munárriz.

¹¹ *Ibid.*, 370.

¹² Mientras no se avise otra cosa toda la documentación de este apartado se halla en el Archivo Catedral de Pamplona, Caja Trascoro.

El experto que reconoció las canteras de Aldaz, junto a Lecumberri, se llamaba Joaquín de Ansola. Había dos canteras. De las dos se podían sacar piezas de buena calidad. De hecho dejó comisión para que se extrajesen sendas muestras.

El 15 de mayo del mismo año el arquitecto, desde San Sebastián, solicitó permiso de la villa de Villabona para sacar, con destino a la santa iglesia catedral de Pamplona, cincuenta o sesenta piezas de piedra negra de las canteras de Isturre, que algún tiempo antes habían sido utilizadas para la iglesia parroquial de Tolosa. El ayuntamiento de Amasa Villabona accedió cuatro días más tarde.

Al mismo tiempo se arrancaron muestras de jaspe de las canteras de Almándoiz (Navarra), recientemente utilizadas por José Poudez, quien afirmó que eran de las mejores canteras.

Ugartemendía escribió a la comisión el 17 y 23 de mayo, con observaciones sobre el número de piedras de mármol de las canteras de Villabona y Rentería, necesarias para el proyectado altar, cálculo aproximado de su coste, condiciones para la subasta de la extracción y conducción al camino real, etc. Todo mereció la aprobación de la junta, la cual le autorizó para disponerlo todo a su arbitrio. “Esperamos igualmente que luego que V. examine las muestras de las canteras de Aldaz (de Echarri Larraun parece ser el territorio donde están sitas) se servirá manifestarnos su opinión de la calidad y otras circunstancias, como también si serán a propósito para la obra las piedras que se extraigan de ellas, teniendo presente que nuestro ilustrísimo cabildo desea, como V. mismo oyó, que siempre que pueda conciliarse sin perjuicio de la hermosura, solidez y combinación de los colores y demás que sea atendible, se eche mano de todos los artículos y operarios que puedan proporcionarse dentro de este reino de Navarra... Participamos a V..., que se nos asegura hay también cantera de mármoles en Aizcorbe, valle de Araquil, a tres leguas de esta capital, y creemos se sacó de ella piedra para la pia bautismal que V. vio aquí” (25 de mayo de 1831).

El 7 de junio Francisco Cruz Aramburu remitió a Ansola unas pequeñas muestras de las canteras de Almándoiz y de Echarri, cerca de Lecumberri. Por su parte Ansola envió a Ugartemendía muestras de la cantera de Aizcorbe, llamada Arrondo y una piedra blanca de Almándoiz. De la cantera de Aizcorbe se podrían hacer cinco o seis viajes al camino real; la cantera estaba sin bancos y se debía sacar a tiro, pero como tenía una elevación terrible el tiro podría hacer buen efecto. El 12 de junio de 1831 se hizo el remate de las piedras de Usterre en la tasación sin rebaja alguna.

Cinco muestras de jaspes de canteras navarras, con la censura favorable del arquitecto, parecieron muy hermosas al Cabildo. Por otra parte los canteros que contrataron las 53 piezas de mármol negro de las canteras de Villabona estaban próximos a cumplir su compromiso el 3 agosto 1831. En efecto, estaban extraídas para el 22 del mismo mes. Todas ellas y las demás eran conducidas al cubierto ancho que había a la entrada de la huerta del Cabildo, destinado a taller de los operarios marmolistas. Los carreteros las traían hasta la puerta llamada del Dormitalero, inmediata a dicho sitio, donde las recibía el maestro Francisco Cruz Aramburu, que comprobaba si venían sin lesión alguna y si eran las mismas enviadas por Ugartemendía con una nota sobre sus dimensiones, color, etcétera.

Las canteras de Irura, cerca de Tolosa (Guipúzcoa), suministraron 53 piezas de piedra caliza. Otras 21 piezas fueron compradas a la iglesia parroquial de Tolosa, que le sobraron. Algunas de estas últimas estaban algo defectuosas.

A todo esto el 12 de noviembre de 1831 aún no se había abierto el taller ni habían comenzado a trabajar los marmolistas. El cabildo suspiraba por la venida de Ugar-

mendía, cuya atención estaba volcada en la obra de la casa consistorial de San Sebastián, después de haber terminado la obra de la iglesia parroquial de Tolosa.

El arquitecto anunció que los marmolistas entrarían en acción en la primavera de 1832 y aseguraba que había “colectado la porción necesaria de piedras de mármoles preciosos que, en fragmentos útiles, han sobrado en la obra de Tolosa de mi dirección, de verdes, aconchados, blancos y azules, naturales de Granada y Génova, con destino para embutidos de esa obra. Y últimamente he trabajado también la porción necesaria de modelos y plantillas para las piedras que se deben extraer a principios del precedente (!) año en las canteras de Navarra”.

Con todo esto disimulaba mal que había tenido casi marginada la obra del trascoro. Quizás no lo comprendieron así los comisionados. Lo cierto es que le comunicaron con fecha del 4 de enero de 1832:

Ha merecido en todas sus partes nuestra aprobación el papel del cálculo y condiciones formado por V. para la subasta del transporte de las piedras consabidas, el cual le devolvemos a fin de que proceda a verificarla el día señalado en los edictos, para que lo antes posible se dé principio a la elaboración de los mármoles con destino a la obra del altar en el trascoro de esta santa iglesia, que desea ver principiada este ilustrísimo cabildo, y que V. venga a dar la idea o diseño de la barandilla o antepecho de bronce que ha de colocarse en las tribunas del antecoro proponiendo al mismo tiempo las mejoras de que sea susceptible esta pequeña obra, a cuyo intento tenemos ya comprado el metal desde septiembre último, y quisiéramos que se hiciera pronto, pues habiéndose colocado ha más de cinco meses la nueva valla ante el cuerpo de la iglesia, causa grande disonancia el ver todavía la de fierro en dichas tribunas o caponeras, hasta las cuales ha de llegar aquélla y se halla incompleta por este atraso.

Queda en poder del maestro Aramburu el librito que V. nos ha remitido para que le sirva de gobierno al tiempo de recibir las 74 piezas de piedra, cuyas dimensiones se detallan en él.

Firman los tres comisionados Muguiro, Vergara y Ayensa.

El 8 de abril del mismo año Ugartemendía sembró el optimismo entre los miembros de la junta al anunciarles que los ocho operarios marmolistas destinados al trabajo de la obra del trascoro, concluían las labores comprometidas para fines de aquella semana y había resuelto noticiarles que estuviesen preparados para marchar a Pamplona a fines de las fiestas de Pascua de Resurrección para abrir el taller. Incluía la nota de sus nombres con el jornal que habían de percibir por cada día completo de trabajo, conforme lo habían cobrado en la obra de la iglesia parroquial de Tolosa bajo su dirección. Eran los siguientes. Oficiales canteros marmolistas: José Antonio de Barrera, como principal, 16 reales de vellón; José María de Aramburu, 12; Juan José de Argaya, 12; Julián de Treviño, 12; Nemesio de Igueralde, 12, y Francisco de Arruebarrena, 10. Peones bruñidores: Ramón de Izaguirre o José de Galarza, 9 reales. Todos ellos llevarían consigo herramienta menuda propia: cinceles, punteros, macetas y picos. La obra pondría la herramienta mayor: bujandas, martillos, palancas, tornillos, betunes, reglas y el aguzamiento de todos los instrumentos, menudos y gruesos.

En las últimas conferencias manifestó a la comisión que se podrían incorporar, como aprendices de marmolistas, dos o tres jóvenes naturales de Pamplona, de unos 14 o 15 años como mínimo, dotados de buena fibra, cuerpo bastante y conducta arreglada, con un jornal de 3 reales de vellón por cada día de trabajo; otros tres o cuatro más robustos o formados para bruñidores y otros de más edad para la sierra. Así se forma-

rían operarios útiles en cada clase, tan convenientes o indispensables en una población de su nombradía.

En la primera jornada a Pamplona tomaría los conocimientos necesarios acerca del punto donde sería más conveniente hacer la subasta para la extracción de piedra de las canteras de Aldaz, Echarri y Aizcorbe.

Avisa que pagó 4.000 reales al carretero que llevó las piedras negras de Villabona a Pamplona, con la rebaja de una piedra que entregó rota. Pide que se le proporcionen unos 8.000 reales para reembolsarse este anticipo y subvenir a los gastos de modelos, planos, hilas, herramientas, etc., que estaba preparando para las canteras y talleres, poniendo el dinero en poder de Pedro Juan de Latasa, del comercio de Pamplona.

Los comisionados aceptaron todas las indicaciones del arquitecto y pagaron los 8.000 reales tan pronto como Latasa tuvo orden de recibirlos; pero el 27 de abril Ugartemendía participó a la junta que la inseguridad y rigidez del tiempo le obligaban a retrasar su salida a las canteras de Echarri, Aldaz y Aizcorbe, hallándose preparado con todo lo necesario para el viaje.

Los canónigos se llevaron un gran chasco al ver que habían pasado ya tantos días sin haber venido los marmolistas y mucho más cuando con fecha del 27 de abril les escribió sin asegurar el día de su venida, y no pudieron menos de extrañarlo, pues aunque el tiempo no era favorable para pasar a las canteras podía haber dejado esta diligencia para más adelante, haciéndola desde Pamplona, ya que se hallaban a corta distancia, y que entretanto diesen principio a la elaboración de las piedras de Villabona. Porque al considerar los canónigos lo poco que se había adelantado en un año trascurrido desde que se tomó el acuerdo de ejecutar la obra del trascoro, crecía su impaciencia y a todas horas estaban preguntando a los comisionados: “¿Cuándo se empieza a trabajar?” Esto supuesto esperaban que sin detención alguna se presentaría en Pamplona y desde aquí acordaría el viaje a las canteras de Aizcorbe, etc., cuando mejor le pareciese y el tiempo lo permitiera (28 de abril de 1832).

Lo del mal tiempo no era más que un pretexto. La causa verdadera del retraso y de la congelación de la obra del trascoro radicaba en las ocupaciones y compromisos que le ataban a la ciudad de San Sebastián. Al recibo de la carta comenzó a desembarazarse para ponerse en camino el 2 de mayo; “pero siempre con designio de ver de paso las canteras, porque me hacen al caso para las primeras instrucciones de las montañas”. Dio orden a los marmolistas de ponerse en camino directamente a Pamplona, donde el maestro Aramburu les diría lo que tenían que hacer (30 de abril de 1832).

El 30 de mayo Ugartemendía, desde Pamplona, rogó por escrito a los comisionados que revisaran los papeles que había preparado para subastar el arranque y desbaste de 22 piedras blancas pintadas de las canteras de Almándoiz, convenientes al complemento del trascoro y de las tribunas del antecoro, cuyo coste aproximado ascendía a 159 duros y medio. Deseaba marchar enseguida a Almándoiz a fin de poner en acción la subasta. En una nota adjunta indicaba las medidas, clases y color de las 22 piezas.

La subasta se celebró en Elizondo el 14 de junio del mismo año y se quedó con ella Juan Ignacio de Ezpeleta por 149 duros y medio. Por olvido el arquitecto no incluyó en la subasta otras seis piezas. Ezpeleta se avino a extraerlas y desbastarlas por 51 duros (31 julio 1832). El transporte de estas seis piezas costó 48 duros.

El 14 de junio de 1832 se subastó también el arranque y desbaste de 39 piezas de piedra de jaspe de las canteras de Aizcorbe, 18 de las de Aldaz y 22 de las de Echarri. Antonio Gurruchaga y Miguel Machiandiarrena se comprometieron a entregarlas en el cargadero para el 15 de octubre de 1832 bajo ciertas penas. No habiendo podido cumplir el contrato por causas imprevistas, solicitaron prórroga hasta el 15 de no-

viembre. El cabildo sólo les concedió hasta el 5 del mismo mes¹³. Su transporte costó 841 duros.

El 9 de abril de 1834 se cambió el horario y el lugar de los oficios divinos durante la obra del antecoro. Concluida la obra se volvió a la normalidad el 6 de junio del mismo año¹⁴. En el citado día 9 de abril el refectorio fue ocupado por la autoridad militar para acomodar enseres de guerra. En él se hallaban las piedras elaboradas para el trascoro y el antecoro. Fue preciso evacuarlo rápidamente. Se condenó la puerta junto al púlpito, abriéndose la que daba a la calleja de las casas nuevas y de la del dormitalero. Y se permitió colocar en la capilla de la Cruz del claustro una imagen de las extraídas del convento de padres mercedarios¹⁵.

Suspensión de las obras

No obstante el arquitecto propuso que podría principiarse enseguida la apertura de los cimientos (23 de abril de 1834)¹⁶. Era una idea poco realista. Antes había que quitar el mausoleo del conde de Gages, que estaba allí desde el año 1813 al quedar el convento de capuchinos profanado y desierto. Francisco Javier Sanz y López, en nombre del cabildo, puso el hecho en conocimiento del guardián del convento capuchino de extramuros de Pamplona para que determinase lo que estimase conveniente (28 de abril de 1834)¹⁷. El guardián dio la callada por respuesta. El sepulcro no se tocó de momento.

Poco después, el 9 de julio de 1834, tras un largo debate, por mayoría de votos se acordó suspender las obras costeadas con fondos de la comunidad debido a la guerra civil. La catedral no podía cobrar sus rentas y se veía agobiada todos los días con exacciones e impuestos exorbitantes. Se decidió comunicar esta resolución por medio de un propio al arquitecto director Ugartemendía, para que propusiese los medios de evitar mayores perjuicios a unos materiales de tanto coste y de procurar su conservación para cuando se pudiese llevar a efecto el proyecto, previniéndole que concluyese sus labores y trabajos con el objeto de guardarlos archivados, de suerte que fuesen realizables por otras manos si llegaba a faltar su dirección personal y que se le pagarían sus honorarios cuando gustase.

Ugartemendía, lamentando la decisión, anunció que dentro de quince días se presentaría en Pamplona para dirigir la recogida de los materiales y que entretando los marmolistas continuaran trabajando (13 de julio de 1834). Sus honorarios ascendían a 41.534 reales de vellón y 7 maravedís hasta fines de agosto del mismo año, es decir, mes y medio más de lo debido y pidió que se le abonasen con la mayor brevedad, como así se hizo¹⁸.

El ayuntamiento de Pamplona también pasó su factura, 930 reales fuertes que costó el reparo de los desperfectos causados en el empedrado de las calles por el acarreo de mármoles desde la esquina de Miguel José Borda, sita en la plaza del Castillo, hasta el punto de la Dormitalería (24 de enero de 1835)¹⁹.

¹³ *Ibid.*, Libro 10 Acuerdos Capitulares, 473 (8 de octubre de 1832).

¹⁴ *Ibid.*, Libro 11 Acuerdos Capitulares, 70, 89v-90.

¹⁵ *Ibid.*, 68 y 70.

¹⁶ *Ibid.*, 74v.

¹⁷ *Ibid.*, Sindicatura, 1834, n.º 37.

¹⁸ *Ibid.*, Libro 11 Acuerdos Capitulares, 102v-103, 115v; Sindicatura, 1834, n.º 61.

¹⁹ *Ibid.*, Sindicatura, 1835, n.º 3.

MUERTE DE UGARTEMENDÍA

El 15 de junio de 1836 manifestó el señor Vergara haber tenido aviso del fallecimiento de Pedro Manuel de Ugartemendía y quedó encargado de procurar se trajesen los papeles y planos del difunto, relativos al trascoro y a otras obras de la catedral²⁰. Había fallecido nueve días antes (6 de junio) en las inmediaciones de Bayona de Francia, donde permanecía provisionalmente a causa de sus indisposiciones que le causaron la muerte. Así lo comunicó su hijo político Fidel Guerenziáin desde San Sebastián (3 de julio de 1836)²¹.

Al darle el pésame se le comunicó el acuerdo del 15 de junio. Prometió cumplirlo y de hecho lo cumplió. Gracias a él se han conservado muchas cartas originales que le dirigieron los comisionados y el pintor Gálvez y las minutas de sus respuestas, que de otra manera se habrían perdido con grave detrimento de la historia de la catedral. Con frecuencia nos han servido de base y aún no hemos terminado de recurrir a ellas.

Los cuadros del pintor Gálvez

La paralización no fue completa. No afectó a las obras de escultura, pintura y bronce, que se hallaban contratadas y escrituradas en la Corte, Zaragoza y Tolosa²².

Aconsejado por su amigo Custodio Moreno, el 20 de junio de 1831 Pedro Manuel de Ugartemendía había encargado a Juan Gálvez, pintor de cámara de Su Majestad y director general de la Academia Nacional de Bellas Artes de San Fernando, que pintase, en el plazo de dos años, un cuadro de la Última Cena del Señor y otro de la Oración del Huerto, de unos 10 pies y medio de lado para el trascoro de la catedral de Pamplona. Gálvez contestó el 11 de julio del mismo año aceptando el encargo y manifestando su deseo de conocer las medidas exactas de los cuadros para poder comenzar a pensar en la composición de ambas escenas. Conviene no olvidar la fecha de la aceptación, ni se puede poner en duda el hecho en sí mismo de la aceptación, ya que se conserva la carta original dirigida por Juan Gálvez a Ugartemendía²³.

El arquitecto donostiarra tardó cerca de dos años en remitirle unos diseños de parte del templo en planta y perfil para que se diera cuenta del emplazamiento de los cuadros, sus medidas exactas, las luces que se cruzaban en el trascoro y dos observaciones de los canónigos. Como el altar-tabernáculo remataba en el Padre Eterno en gloria rodeado de ángeles, nubes, etc., la actitud del Hijo en la Oración de Huerto debía referirse al mismo Padre Eterno. Y en la institución de la Eucaristía en la Última Cena, ¿no convenía que apareciera Jesucristo en la misma postura? Le advertía que hasta fin del año 1834 o más bien mediados del siguiente no necesitaría los cuadros.

Gálvez acusó recibo de la carta, dibujos y nota y prometió entregarse de lleno a la obra de los cuadros y satisfacer los deseos de los canónigos en lo relativo a la postura de Jesucristo (2 de junio de 1834). Conservamos la respuesta original del pintor.

Cuando los dos cuadros se hallaban bastante adelantados recurrió al cabildo y a su portavoz Francisco Javier Sanz y López, sin duda pidiendo dinero, pero no recibió respuesta alguna por haberse perdido las dos cartas. Invitó al obispo de Pamplona, Severo Andriani, presente en Madrid (1837-1839), para que viera los cuadros, como efectivamente los vio, declarándose muy satisfecho tanto por la ejecución de los mismos co-

²⁰ *Ibid.*, Libro 11 Acuerdos Capitulares, 204.

²¹ *Ibid.*, Sindicatura, 1836, n.º 24.

²² *Ibid.*, Libro 11 Acuerdos Capitulares, 103.

²³ Salvo aviso contrario, los documentos se hallan en Sindicatura, 1842, n.º 19.

mo por lo adelantados que estaban. Pero el gran tamaño de los cuadros ocasionó a Gálvez gastos de alguna consideración. Su situación económica se volvió difícil a causa de sus numerosas obligaciones y el enorme atraso en el cobro de sus sueldos tanto en la Academia como en la casa real. De ahí que pidiera al cabildo el libramiento de alguna cantidad de dinero a buena cuenta o la asignación de un tanto mensual con que ocurrir a la conclusión de los cuadros (11 de marzo de 1839).

Avanzado el mes de marzo el cabildo recibió el anterior escrito, el primero que llegaba a sus manos. Queriendo contestarle del mejor modo posible en aquellas fatales circunstancias, resolvió ver si en los papeles del difunto Ugartemendía descubría los convenios mediados entre éste y el pintor. Hubo que esperar a que los papeles llegasen de Francia, lo que retrasó la respuesta. Y, como no se encontró en ellos la menor alusión a contratos, el cabildo acordó en sesión del 14 de junio de 1839 que Francisco Javier Sanz y López escribiera al pintor que le informara de cuanto había ocurrido sobre el particular entre él y el arquitecto. El portavoz del cabildo añadía por su cuenta que había sido muy sensible a la corporación que ni los cuadros ni la obra principal hubieran llegado a término, y que no menos dolía al cabildo tener que dejar sin admisión las propuestas que Gálvez había hecho en su carta. Sin embargo, a la vista de la contestación que esperaban del pintor y a pesar de la desastrosa situación de la contaduría de la catedral, se haría tal vez un esfuerzo (15 de junio de 1839).

El 12 de julio siguiente, enterado Sanz de que su carta había sido interceptada, volvió a repetirla a la letra.

En su contestación Gálvez explica a su modo lo que pasó. En el año 1831 Ugartemendía le encargó que pintase dos cuadros para el trascoro de la catedral de Pamplona, pero no le fue posible admitir la propuesta por hallarse ocupado en las obras de la real casa. En el año 1834 Ugartemendía repitió la oferta brindándole más tiempo. Como Gálvez se hallaba más aliviado en sus trabajos no tuvo inconveniente en admitirla. En sus primeros escritos Ugartemendía le manifestó la más lisonjera confianza sin que mediasen pactos ni convenios. Gálvez le advirtió que el costo de cada cuadro podría subir a 17 o 18.000 reales. El arquitecto le contestó que tanto el cabildo como él habían puesto a su cuidado la obra y que nada había que hablar sobre el asunto. Gálvez no quedó del todo satisfecho y anunció que le remitiría los bocetos pintados para que así el cabildo como él mismo pudieran formarse una idea cabal. La respuesta fue que no era necesario el envío de los bocetos por tener la mayor confianza en sus talentos. No hubo más pactos ni más condiciones. Cuando estén concluidas las pinturas, el cabildo puede practicar cuantas diligencias estime oportunas (3 de agosto de 1839).

Antes de recibir esta carta, por la correspondencia entre el pintor y el arquitecto, el cabildo ya estaba persuadido que no había mediado pacto ni estipulación alguna acerca del precio de los cuadros. El cabildo sabía también que Gálvez ya el 11 de julio de 1831 (no en 1834) se había hecho cargo de la ejecución de ambas pinturas. Pero lo que más extrañaba al cabildo es que en las cartas cruzadas entre pintor y arquitecto jamás se aludía al coste de los cuadros. Algunos canónigos recordaban haber oído a Ugartemendía que cada uno de los cuadros costaría unos 15.000 reales vellón. Si los hubiera terminado para mediados de 1835 habría cobrado su importe puntualmente. La situación actual de la iglesia no le permitía acceder a las propuestas formuladas por el pintor. Haciendo un esfuerzo extraordinario le libraría a buena cuenta 6.000 reales de vellón, sin poderle ofrecer seguridades para lo sucesivo (3 de septiembre de 1839).

Gálvez aceptó el ofrecimiento y declaró que los cuadros se hallaban en un estado que con poca fatiga podían ser concluidos (1 de octubre de 1839). Once días después

el cabildo giró una letra a favor del pintor por valor de 6.000 reales de vellón. Este manifestó a Gregorio Lapiedra, agente del cabildo en Madrid, sus deseos de dejar concluidos los cuadros antes de que su estado físico, efecto de sus años, le imposibilitase dejar terminada aquella nueva obra. No lo deseaba menos el cabildo, que rogó a Lapiedra animase a Gálvez a acabar las pinturas, indicándole que el cabildo le entregaría por lo menos otros 6.000 reales en prueba de que anhelaba la finalización de la obra (9 de mayo de 1840).

El pintor prometió trabajar sin intermisión esperando concluirla para últimos de septiembre o principios de octubre del mismo año. Naturalmente aceptó la nueva oferta de 6.000 reales (18 de mayo de 1840). En efecto, terminó los cuadros para los primeros días de septiembre. El cabildo le giró la expresada cantidad y prometió completar el pago lo antes y conforme le fuese posible (29 de septiembre de 1840). Los cuadros no se podían embalar hasta que se secase la pintura. Por eso convenía que permaneciesen quietos bastante tiempo, según indicó su autor (10 de octubre de 1840).

Medio año más tarde Gálvez se presentó dos veces ante Lapiedra para saber si Sanz o el cabildo le habían ordenado algo acerca del traslado de los cuadros a la catedral y al paso saber también definitivamente el arreglo de su precio, pago, etc., porque le hacía falta, ya que no cobraba los sueldos de sus cargos. Lapiedra le contestó negativamente, pero se brindó a insinuárselo a Sanz, como lo hizo el 7 de abril de 1841, para que si le pareciese lo hiciera presente al cabildo por si quería librarle alguna cantidad a buena cuenta o resolver algo sobre el particular, así como sobre la conducción de los cuadros, porque Gálvez estaba pensando en mudarse de casa y los cuadros le ocasionarían trastornos y gastos.

El cabildo insistió en que cada cuadro costaría 15.000 reales de vellón, según declaración verbal de Ugartemendía, mediando también para no subir de esta cantidad el retraso de la obra, el estado de la iglesia, etcétera. De momento se le librarían otros 3.000 reales a buena cuenta. En cuanto al traslado de los cuadros, el cabildo no lo estimaba oportuno en aquel momento y preguntó a Lapiedra si los podía guardar en su casa o se le ocurría algún medio de simplificar y asegurar la operación cuando hubiese necesidad de ejecutarla (24 de abril de 1841).

El pintor se creyó ofendido como si el cabildo dudase de su veracidad y en un primer momento pensó en una vindicación legal de su honor. Después propuso que las pinturas fuesen justipreciadas por profesores del mismo arte (1 de mayo de 1841). El cabildo pudo retorcer el argumento, ya que Gálvez dudaba de la veracidad de los canónigos que aseguraban haber oído a Ugartemendía que cada cuadro valía unos 15.000 reales. Además, en la carta del 3 de agosto de 1839, en que hablaba de que los cuadros valían 17 o 18.000 reales, se equivocó en la fecha en que se comprometió a pintarlos, 1831 y no 1834. ¿No se habría equivocado también en el precio?

En cuanto a la acogida provisional de los cuadros, no cabían en casa de Lapiedra, pues, en opinión de Gálvez debían permanecer tendidos. Si el pintor se mudase de casa, Lapiedra vería si cabían en la capilla de San Fermín de los Navarros, en cuyo caso se entendería con su presidente o capellán para colocarlos hasta que los canónigos determinasen otra cosa o buscasen otro local (30 de abril de 1841).

Leída en sesión capitular la carta de Gálvez del 1 de mayo de 1841, el cabildo ordenó a Sanz hacer memoria:

de que V., se encargó de la ejecución de los cuadros... por julio de 1831 bajo prevención... de que, para cuando se necesitasen, pasarían lo menos dos años, los cuales no sólo han transcurrido, sino otros varios más, en cuyo intermedio esta iglesia

ha sufrido gravísimas alteraciones y detrimentos extraordinarios poniéndola en estado el más apurado con proximidad a un trastorno general.

También me ha mandado recordar que, habiéndose recibido una comunicación de V. haciendo una súplica y proposiciones a fin de continuar la obra que tenía V. paralizada el cabildo, sin embargo de la fatal situación, deseoso de no dar un paso fuera del camino de lo justo, trajo desde Francia los papeles del difunto Sr. Ugartemendía y, no encontrando en ellos ninguna escritura ni nada de convenios ni más noticias que alguna correspondencia entre V. y el citado Sr. Ugartemendía sin la menor expresión en punto a pactos o ajustes de su obra, solicitó y supo de V. que realmente no los hubo de ninguna especie y sí tan sólo ciertas explicaciones hechas por cartas, que aquí no se encuentran, como tampoco la en que parece que V. advirtió al Sr. Ugartemendía que el costo de cada un cuadro vendría a salir de 17 a 18 mil reales vellón y por lo tanto su señoría hubo con dolor de dejar sin admisión las propuestas y quiso dijese yo a V., ...que si para el año de 1835 se hubieran hecho los cuadros, se hubiera realizado puntualmente su pago, porque se hallaba la contaduría de la iglesia en bien distinto estado del que en particular tiene desde 1836, e indiqué al propio tiempo que algunos señores recordaban haber oído a D. Pedro Manuel de Ugartemendía, que cada uno de los cuadros costaría unos 15.000 reales vellón.

Últimamente tiene presente el M. I. Cabildo, que habiéndole hecho fuerza las poderosas reflexiones que el celo del (expresado amigo) Sr. D. Gregorio Lapiedra se sirvió dirigirme posteriormente a consecuencia de haberle V. instruido del estado de los cuadros y de los deseos de dejarlos concluídos antes que su estado físico le imposibilitara de hacerlo, se determinó y esforzó, a trueque de no perder la ocasión de que quedase esa nueva memoria o muestra de las muchas y grandes obras de la habilidad de V., a lo más que podía hacer, que fue ofrecer librar a favor de V. a buena cuenta 6.000 rs. vn., sin que las lamentables circunstancias y estado de la iglesia le permitiesen ofrecer a V. seguridades para lo sucesivo, y por efecto de las mismas consideraciones se significó en 1840 al Sr. Lapiedra, que nos sería muy grato que hablase a V. excitándole a que acabase la pintura de los dos cuadros, cuyo estado nos tenía dicho en 1.º de octubre de 1839 ser el de que con poca fatiga pudiera concluirse, previniéndole expresamente que en aquel caso podría indicar a V. que el cabildo le entregaría por de pronto otros 6.000 rs. vn. en prueba de que por su parte anhelaba la finalización de la obra. Así se verificó, y con posterioridad se libraron a V. 3.000 rs. vn... Y reproduciendo para satisfacer a la pregunta que el insinuado Sr. Lapiedra hacía a nombre de V. acerca del precio de los cuadros lo que se tenía expresado en otra ocasión, siendo mis palabras literales las siguientes:

Que su Señoría subsiste y persiste en lo que sobre el precio de los cuadros tiene expresado a dicho Sr. Gálvez por mi conducto en carta de 3 de setiembre de 1839, esto es, que cada uno de ellos costaría por declaración verbal, que se recordaba del Sr. Ugartemendía, 15.000 rs. rv., mediando también para no subir de esa cantidad las circunstancias del retraso de la obra, del estado actual de la iglesia y otras varias que no quiero detenerme a explicar por no haber necesidad.

En vista, pues, de esta fundada declaración y con presencia de todos los antecedentes que quedan tan minuciosamente referidos, no ha dejado de sorprendernos el estilo en que está concebida la mencionada carta de V. de 1.º de mayo, porque nada hallamos que haya debido ser causa para tomar el lenguaje y rumbo que V. nos presenta inesperadamente en aquélla. Y, en efecto, el cabildo, cuando procediendo con la delicadeza que le es propia, procuró saber hasta de V. mismo, si mediaron pactos, convenios o ajustes acerca del precio de los cuadros, y se ha convencido y V. lo ha confesado, que no ha habido ninguno o que nada consta del particular. Cuando el cabildo manifestó a V. igualmente con ingenuidad, que, según recordaban algunos señores por haberlo oído al Sr. Ugartemendía, el precio de cada cuadro sería el de 15.000 rs. vn., y cuando interrogado nueva y recientemente por V. ha repetido sen-

cillamente lo propio, añadiendo sin ánimo ni pensamiento de ofender a V., que para no subir de esta cantidad median circunstancias tan funestas cual son las indicadas y otras que no cabe se oculten a V. ¿Cómo había de persuadirse que V. encontraría en ello un agravio u ofensa de su pundonor de caballero y había de venir proponiendo medio de vindicación, de que sin duda alguna no hay necesidad? No la hay, no, señor Gálvez, porque el cabildo está y ha estado muy distante de querer ofender a V. en lo más mínimo; pero sin embargo conviene mucho que V. se haga cargo de que si su señoría no hubiera sido invitado por V., excitado por el Sr. Lapiedra y convencido de lo conveniente que es el que queden completamente concluidos por la mano hábil de V. los dos cuadros que se le encargaron en tiempos diferentes y no por los actuales, hubiera hecho sin duda lo que en otras obras parciales para el mismo trascoro, que se han dejado en el estado en que se hallaban al empezar las ocurrencias de la guerra, paralizándose todo y perdiéndose preciosidades por no poderse hacer otra cosa ni haber remedio para semejantes males. Y de igual manera importa que tampoco ignore V. que su persona ha sido privilegiada, pues se le va e irá pagando el valor de los cuadros, según los estimó el Sr. Ugartemendía, como mejor se pueda, a pesar de que, sin necesidad de que los justiprecien profesores del arte, se sabe que obras de aquella clase no valen en el día lo que a su tiempo y en una regularidad de éste; a pesar de que no se necesitan ahora los cuadros para nada, si no es para tener acabada por V. una obra que de otro modo perdería o desmerecería su mérito, por lo cual, a saberse lo que ocurre, se hubiera suspendido o dejado absolutamente la obra; y a pesar de que para dar a V. los reales que se le han dado y se pueden dar, se hace un esfuerzo extraordinario y singular, que acaso no fuera imitado, y que el cabildo lo hace faltando tal vez a otras circunstancias de mayor obligación y sin necesidad imperiosa ni estar para semejantes gastos.

Concluyo esta carta, que ha salido demasiado larga, con la esperanza de que, penetrándose V. de todo lo que en ella se dice, se servirá acomodar a lo que tiene expresado el M. I. Cabildo en punto al precio de los cuadros y desistir de toda contradicción para terminar el negocio con la armonía que desea su seguro servidor y capellán Q. B. S. M. (28 de junio de 1841).

Sanz envió la carta a Lapiedra para que la pasara a manos de Gálvez, contribuyendo por su parte a que se arreglase la cosa sin nuevas contestaciones desagradables:

Cuando hable a V. el Sr. Gálvez sobre el particular, deseamos que V. le manifieste que no solamente no cumplió en tener concluída la obra para el tiempo indicado por Ugartemendía, sino que aun al entablar la correspondencia que se cita..., estaba retrasadísima y que, según hemos sabido, se le comunicó por dicho Ugartemendía la orden de suspensión, como al escultor de Zaragoza D. Tomás Llovet y a otros encargados de varias pertenencias del trascoro, las cuales están en el que estaban entonces y que también se ha desechado una invitación semejante a la del Sr. Gálvez, parando en persuadirlo... que se le paga bastante en 15.000 rs. vn. por cada cuadro y que se deje de insistir en contra de esto aquietándose y terminando la diferencia en armonía (28 de junio de 1841).

Lapiedra contestó el 5 de julio:

Habiendo entregado al Sr. D. Juan Gálvez la que me incluía para él mismo, se me presentó ayer en casa sumamente incomodado y resentido su amor propio del estilo y lenguaje que, al parecer, usa V. a nombre de ese M. I. Cabildo después de dos meses en la contestación a su carta sobre el valor de los dos cuadros que va para un año tiene concluídos para esa iglesia catedral, porque, al insistir Vs. que no se le pagarán más de los 15.000 rs. vn. de cada uno, porque así lo manifestó el difunto Ugartemendía, equivale a suponer que Gálvez miente cuando siempre le dijo que costarían de 17 a 18

mil rs. vn... Que tampoco ha sido culpable en el cargo que se le hace por el cabildo de no haber concluido la obra en el tiempo que se le señaló, cuando ninguno se fijó; pues, aunque es cierto que Ugartemendía le escribió el año 31, también lo fue que le contestó que no podía comprometerse entonces a hacerlos por sus ocupaciones en palacio y los sitios (aquí le falla la memoria; el 11 de julio de 1831 se comprometió a pintarlos; el Cabildo poseía la carta original de Gálvez); posteriormente²⁴ le volvió a escribir haciéndole igual súplica de que se encargase; lo verificó; pero hasta mayo de 1834 no le mandó las medidas o dimensiones que debían tener. A su virtud principió la obra y, como luego después sobrevinieron las vicisitudes políticas, murió Ugartemendía y el Sr. Gálvez se halló sin saber a quién dirigirse para su continuación hasta que habló con el señor obispo y escribió a V., sin que jamás se le hubiese ordenado por nadie que la suspendiese, no pudo hacer más que concluirlos para el tiempo que últimamente designó, que fue el setiembre del año último. Que él bien conoce el cambio de circunstancias que ha habido en todas las cosas, pero no por ellas es acreedor a que se le trate en el sentido que contiene la carta de V.

Lapiedra procuró templar el enojo del pintor y después de una larga discusión en que Gálvez insistía en la tasación de los cuadros antes que pasar por el precio señalado por los canónigos a base de un dicho incontrolable, concluyeron la discusión con decirle que Lapiedra mediaría entre el cabildo y el pintor para cortar aquel desagradable incidente. Gálvez accedió a pasar por lo que Lapiedra decidiese si los canónigos se aviniesen a lo mismo (5 de julio de 1841).

El cabildo autorizó a Lapiedra a hacer de mediador, previniendo a Gálvez que cualquiera que fuese el precio de los cuadros que se arbitrara el pago no se verificaría sino cuando y como buenamente se pudiese y que se procuraría tomar alguna medida sobre el traslado de los cuadros (15 de julio de 1841).

En cuanto recibió esta carta Lapiedra, en presencia del pintor, zanjó la cuestión resolviendo que el cabildo le pagase 16.000 reales de vellón por cada uno de los dos cuadros a la brevedad que le permitiese el estado de sus fondos y que los trasladase también a su iglesia o sacase de su casa lo antes posible.

Aunque al principio Gálvez mostró alguna repugnancia diciendo que no debía rebajarse tanto, al fin se sometió al fallo, a condición de que el cabildo designase un término fijo para el pago de lo que restaba, ya que el pintor necesitaba el dinero (23 de julio de 1841).

El cabildo aprobó la sentencia arbitral, siempre que Gálvez aceptase el pago de los 17.000 reales que se le debían en tres soluciones iguales: la primera en septiembre de 1841, la segunda y tercera en junio y diciembre de 1842, a lo que se obligaría mediante escritura pública. En carta a Lapiedra, Sanz le decía que si Gálvez no se acomodaba a lo que se le proponía probablemente todo se daría al traste.

A Gálvez no le gustó mucho la proposición por lo largo de los plazos, se tomó tiempo para pensarlo y se empeñó en que el cabildo le pagase todo de una vez (27 de septiembre de 1841). Refrenando con violencia todos sus sentimientos, una hora después de recibir la carta Sanz le contestó tres cosas:

- 1.^a que recordase Lapiedra que en 29 de junio Sanz escribió a él y a Gálvez las proposiciones del cabildo y que habiendo vuelto a escribir a Lapiedra en 7 de sep-

²⁴ ¿A qué años se refiere? Ugartemendía le envió las medidas el 5 de mayo de 1834 sin cursarle nueva invitación. La carta comienza: "Ya es tiempo que remita a Vm. las medidas justas de los dos cuadros de que se halla Vm. encargado desde junio del año de 1831 y que tenía a Vm. prometidas". El pintor trata de tergiversar los hechos sin tener en cuenta que toda la correspondencia cruzada entre él y Ugartemendía estaba en poder de los canónigos.

- tiembre, temiendo se hubiese perdido la carta, hasta la citada carta nada se le había dicho sobre aquel acuerdo ni por Lapiedra ni por el señor Gálvez;
- 2.^a que mientras Lapiedra dictaba su mencionada carta del 27 de septiembre y aumentaban los sinsabores de los canónigos, éstos estaban arreglando la escritura y la carta-orden adjunta;
 - 3.^a que teniendo Sanz obligación de mirar por su propia tranquilidad, suplicaba a Lapiedra que no le volviese a hablar directamente de aquel asunto y que por la misma razón dejaría de leer cualquier carta que recibiese del señor Gálvez.

Aquí se interrumpió la correspondencia entre Gálvez y Sanz. El pintor no devolvió la carta-orden relativa al primer plazo. El 15 julio 1842 se leyó una carta de Gregorio Lapiedra y en virtud de lo que en ella decía se determinó librar a su favor el segundo plazo para que lo transmitiese al pintor, previniéndole que preparase los cuadros para su traslado y conservación con su correspondiente instrucción y que avisase oportunamente para disponer la conducción. El pago se efectuó rápidamente y tanto el pintor como Lapiedra se mostraron dispuestos a cumplir el acuerdo del 15 de julio sobre el traslado de los cuadros. El 27 septiembre de 1842 fueron embalados en un cilindro de madera provisto de ruedas metido en un cajón. Para cuando se giró la última letra (27 de enero de 1843), los cuadros llevaban ya bastante tiempo en poder del cabildo. Debieron de llegar el 29 octubre de 1842²⁵. De momento las pinturas se pusieron en la Barbazana, cubiertas con unas cortinas blancas hasta que se reanudaron y terminaron las obras del trascoro. Madrazo califica los cuadros de “desnudos de toda inspiración y fríos como un hogar sin lumbre”²⁶.

OBRAS DE ESCULTURA DE LLOVET

Tomás Llovet, escultor, vecino de Zaragoza, encargado desde el 6 de agosto 1831 por Ugartemendía de algunas obras de escultura para el altar del trascoro, quiso saber si se dedicaría a concluir su obra antes de empeñarse en otra de las que igualmente se hallaban paralizadas. El cabildo comenzó por revisar los papeles del difunto arquitecto donostiarra, sin encontrar en ellos nada relativo al importe de las obras de escultura. Por eso preguntó al interesado cuál era el estado de las obras y su valor, así como el coste de ellas después de concluidas. Con estas noticias se tomaría la decisión que permitiesen las circunstancias presentes del cabildo (27 de marzo de 1841).

Tomás Llovet contestó manifestando el cálculo prudencial del valor o precio de los trabajos invertidos en la elaboración de los modelos para la obra del trascoro. En su vista se resolvió librarle 1.100 reales de vellón y recoger dichos trabajos y modelos que, al parecer, se hallaban todavía en su fase inicial (28 de mayo de 1841). Se confió esta doble misión a Juan Bautista Lopetedi y se le rogó que lo trasladara todo a la ciudad de Pamplona por medio de algún carretero seguro. El 14 de enero de 1842 el síndico Francisco Javier Sanz y López presentó en el cabildo algunos papeles que habían sido remitidos desde Zaragoza a una con los modelos trabajados por el escultor Llovet, siendo aquéllos, planos del arquitecto Ugartemendía, y todo, referente al proyectado altar del trascoro de esta santa iglesia²⁷.

²⁵ Archivo Catedral de Pamplona, Libro 12 de Acuerdos Capitulares, 319v, 320v, 342v-343 y 347v-348.

²⁶ P. MADRAZO, *Navarra y Logroño*, Barcelona, 1886, 11, 354 (España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia).

²⁷ Archivo Catedral de Pamplona, Libro 12 Acuerdos Capitulares, 261v-262, 276, 287v, 290 y 307.

PLATEROS DE PAMPLONA Y TOLOSA

El 2 de enero de 1835 se leyó un memorial de Celedonio Iturzaeta, maestro platero de esta santa iglesia, exponiendo que mediante la contrata hecha con el arquitecto Ugartemendía, verificada con la anuencia de los comisionados, tenía concluida la corona de espinas con los tres clavos dorados a fuego para el centro de la urna o sepulcro figurado de debajo del altar y el engrecado de 62 pies lineales castellanos en 26 trozos, añadiendo que la corona de espinas con sus clavos había merecido la plena aprobación de Ugartemendía y que el exponente había abonado al maestro herrero el importe de toda la ferrería correspondiente al mencionado engrecado. Por tanto suplicaba al cabildo le librase los 8.000 reales vellón con arreglo al artículo séptimo de las condiciones, sujetándose a que su obra fuese reconocida por quien designase el cabildo. La corporación accedió a la instancia con la reserva de merecer la aprobación de Ugartemendía toda la obra construida después de la salida del mismo²⁸.

El caso de los plateros Sebastián Arístegui y Esteban Caballero, vecinos de Tolosa (Guipúzcoa), era más delicado y complicado. Obligados por una contrata, celebrada en 13 de febrero de 1833 con el arquitecto Ugartemendía, a la construcción de varias piezas de metal para el trascoro, tenían cobrados dos plazos, que importaban 12.000 reales de vellón. Pero gran parte de ellas les fueron arrebatadas al ausentarse de sus casas en 1835 durante la guerra civil, dando a entender que esa pérdida debía tomárseles en cuenta. El cabildo supo con disgusto el mal estado de las piezas contratadas, cuyo valor no correspondía al dinero cobrado, y tomando diversas cláusulas favorables del contrato y las que prevenían la mutua obligación de los artífices y del fiador, acordó se les dijese lo que competía (4 de diciembre de 1840).

La carta del cabildo les causó sensación al comprobar que la corporación miraba con excesiva severidad los términos del contrato. El cabildo no tenía la más mínima parte en las extraordinarias desgracias que les habían ocurrido. Tales calamidades, imposibles de prever, los habían reducido a un estado de absoluta imposibilidad de cumplir lo estipulado sin que el cabildo les tendiera una mano. Ellos se obligaban a dejar la obra en el estado a que había llegado de valor de 13 a 14.000 reales, sólo con que se les suministrase lo meramente indispensable para comprar los materiales, dispuestos a poner de nuevo la mano de obra y a dar por enteramente perdido su trabajo anterior en las piezas que les habían sido arrebatadas. Se contentaban con 2.500 reales. Una vez reparada la obra continuarían trabajando en ella hasta su conclusión sin ninguna otra alteración o reclamación. El cabildo, compadecido, les alargó 2.000 reales con ciertas condiciones (17 de diciembre de 1840). Arístegui y Caballero aceptaron el donativo, dando por perdido el trabajo anterior en las piezas inutilizadas, dejándolas en el estado convenido a más tardar para fin de abril de 1841. A instancias suyas se les despachó la libranza.

El cabildo trató de que se trasladaran a Pamplona las piezas ya concluidas, que no necesitaban volver al taller, pero desistió de ello al ver que se les quería cobrar derechos de aduana (23 de agosto de 1841). En un principio la corporación no parecía inclinada a que se concluyera la obra de los plateros. Pero habiendo visto el señor Ayensa a su paso por Tolosa el estado en que estaban las piezas, y encontrando bastante racional la propuesta hecha por los plateros, que comprendía la terminación, traslado y colocación, autorizó a los señores Tabla y Ayensa, como comisionados de las obras del tras-

²⁸ *Ibid.*, Libro 11 Acuerdos Capitulares, 141.

coro, para que con las modificaciones que merecieron la aprobación general finalizasen el asunto entendiéndose con los artífices Caballero y Arístegui (14 de octubre de 1842)²⁹.

REANUDACIÓN Y FIN DE LAS OBRAS

En 1849 Pascual Madoz, bien informado, escribía: “Sobre la pared del coro corre un antepecho sencillo de hierros y en su mitad, sobre el sepulcro de Gages, se levanta un gran crucifijo mirando a la puerta principal... Para cuyo adorno [se refiere al coro] se proyectó una obra magnífica...; mas los disturbios políticos la paralizaron y por ahora no hay intención de llevarla a cabo. El principal adorno debía estar en el trascoro, pues se trataba de formar en él un altar de jaspes, en el cual se colocaría el Crucifijo que hay en la Barbazana y a sus lados unos hermosos cuadros que algunos años ha se pintaron ex-professo en Madrid por el Sr. Gálvez, pintor de cámara de su Majestad: el uno representa la Cena y el otro la Oración del Huerto. Hasta tanto que se continúe la obra, se conservan éstos en la Barbazana con el mayor esmero, cubiertos con cortinas blancas; los mármoles y jaspes de esta obra están en la capilla que fue del duque de Alba³⁰. Sin duda se refiere a los mármoles y jaspes elaborados; los materiales en bruto debieron de quedar en el taller de la huerta.

En sesión extraordinaria del Capítulo del 10 de febrero de 1854 “se deliberó detenidamente sobre si en el estado actual convendría o no continuar la obra del suntuoso altar de mármol, que ha de colocarse en el trascoro, supuestos los muchos trabajos que se han hecho al efecto y se mandaron suspender el año 1834 por causa de la guerra civil. Se acordó que se continuaran las obras preparatorias y se comisionó al Sr. Ayensa, sacristán mayor, para que tomara conocimiento de los operarios necesarios y en su vista se resolvería llamarlos y comenzar a trabajar”.

Practicadas las diligencias oportunas se presentaron dos de los principales marmolistas que habían trabajado anteriormente, José Antonio Barrena y Francisco Arruebarrena; teniendo apalabrados otros compañeros de confianza, también guipuzcoanos, en disposición de comenzar los trabajos cuando el cabildo lo determinase. El 18 de julio de 1854, hallándose presente asimismo con el carpintero de la iglesia, el arquitecto por la Real Academia de San Fernando, Anselmo Vicuña, vecino de Estella, llamado para ponerse al frente de las obras, “conformaron todos en continuarlas hasta su conclusión bajo la misma forma que las tenía ideadas, trazadas y dibujadas el difunto arquitecto de igual clase D. Pedro Manuel de Ugartemendía en los tres diseños aprobados con elogio por la dicha Real Academia, sin variar ni omitir nada de lo que al tiempo de la suspensión y por orden del M. I. Cabildo dejó dispuesto, delineado y prevenido en diferentes papeles que se conservan, el referido Ugartemendía, para el caso que él llegase a faltar y se concluyera el proyecto por otras manos distintas. En consecuencia de todo resolvió su señoría por unanimidad, que desde luego se diese principio a trabajar”.

Se nombraron comisionados a Rufino Fernández como presidente y a Ayensa, que ya estaba designado desde 1831. “En virtud de este acuerdo se abrió el taller de los marmolistas y se principiaron de nuevo los trabajos el 27 del mismo mes, a los 20 años...

²⁹ *Ibid.*, Libro 12 Acuerdos Capitulares, 245v-249, 286v-288v, 291v, 329v-330.

³⁰ P. MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1849, XII, 354.

de haberlos suspendido”³¹. Los marmolistas que trabajaron en esta etapa final fueron, desde el 27 de julio, Francisco Arruebarrena, con 20 reales diarios de sueldo; José Antonio Barrena, con 18; Ignacio Zubelzu, con 12; Martín José Arrillaga, con 12; Víctor Iribarren, con 12; Gabriel Zubelzu, con 10; Francisco Malcorza, con 10; Santos Amunárriz, bruñidor, con 10, pero murió en Tolosa el 17 de junio de 1855; Donato Galatras, desde el 10 de enero de 1855, con 12; Francisco Barrenechea, desde el 11 de enero de 1855, con 10; José María Rodríguez Arerradondo, desde el 10 de enero, con 8 reales: se le despidió el 18 de junio de 1855; Ignacio Irigoyen, peón, desde el 11 de septiembre de 1854, con 6; Victoriano Larrañeta, aprendiz, desde el 7 de agosto de 1855, se le aumentó un sueldo; y José Marillarena, desde el 25 de septiembre de 1855, con 4 reales³².

Según Madrazo³³, “la obra del trascoro no se llevó a efecto con la magnificencia proyectada; los mármoles y jaspes que para ella estuvieron muchos años almacenados en la capilla llamada del duque de Alba, no llegaron todos a tener colocación”. Tales afirmaciones no concuerdan con las actas de la sesión del 18 de julio de 1854, que acabamos de copiar.

El altar del trascoro fue inaugurado el 30 de noviembre de 1857 con una misa rezada, que celebró el obispo Severo Andriani, seguida de un *Te Deum* que se cantó a toda orquesta³⁴. El santo Cristo, que se hallaba en el altar de la Cruz de la capilla Barbazana y que era objeto de una particular devoción al menos desde mediados del siglo XVII³⁵, fue colocado en el altar del trascoro, sustituyéndole en la Barbazana el santo Cristo colgado sobre el lienzo trasero del coro. Esto obligó a cambiar la procesión que al menos desde fines del siglo XVII se hacía los miércoles y viernes de cuaresma. En lugar de dirigirse a la Barbazana, en adelante se encaminó al altar del trascoro³⁶. Actualmente el Cristo de Bazcardo preside el Museo Diocesano desde la pared del fondo. En 1946 se trasladó el coro al presbiterio y el trascoro, al brazo sur del crucero, menos los dos cuadros de la Cena y de la Oración del Huerto, que quedaron colgados en el ábside³⁷.

³¹ Archivo Catedral de Pamplona, Libro 13 Acuerdos Capitulares, 197 y 201.

³² *Ibid.*, Caja Trascoro.

³³ Op. y lug. cit. en nota 30.

³⁴ Archivo Catedral de Pamplona, Libro 13 Acuerdos Capitulares, 239 v.

³⁵ En sesión capitular del 23 de noviembre 1646, el prior propuso que una persona devota deseaba entregar al cabildo mil ducados para que con sus réditos se suministrase el aceite necesario a una lámpara que quería poner en la capilla de Barbazán “delante del Santo Cristo” y que el resto se destinase a la compra de 200 velas de cera blanca para el monumento de Jueves Santo. El cabildo admitió el donativo (*ibid.*, Libro 1 Acuerdos Capitulares, 65). En un inventario de la sacristía catedralicia, hecho el 26 de enero de 1651, se precisa de qué Cristo se trataba: “Item un San Jerónimo de bulto, que está en la capilla de la Barbazana, juntamente con un santo Cristo crucificado. Son hechuras de Ancheta” (*ibid.*, *Libro inventario de los ornamentos de la sacristía mayor de la catedral de Pamplona; Año de 1649* (1649-1688), 5 v). En la documentación jamás se alude al Cristo de los trinitarios.

³⁶ *Ibid.*, Libro 13 Acuerdos Capitulares, 243.

³⁷ “Príncipe de Viana” 7 (1946), 607.