

El papel regulador de la Real Academia de San Fernando en la implantación del Neoclasicismo en Navarra

(The regulatory role of the Royal Academy of San Fernando in the implanting of Neo-classicism in Navarre)

Azanza López, José Javier
Univ. de Navarra. Edificio Bibliotecas
Dpto. de H^º del Arte
31080 Pamplona-Iruñea

BIBLID [1137-4403 (2002), 21; 149-165]

Pese al aislamiento que procuró mantener Navarra en el último tercio del siglo XVIII respecto a la normativa artística procedente de Madrid, cada vez parece más evidente que la Real Academia de San Fernando desempeñó un importante papel regulador en el desarrollo de las artes del Reino. Significativa resulta en este sentido la polémica mantenida por Santos Ángel de Ochandátegui con diversos arquitectos y maestros de obras navarros, que plantea el enfrentamiento entre dos concepciones totalmente opuestas de entender el arte: el neoclasicismo, con su claridad estructural y su depuración ornamental; y el rococó, que con tanta fuerza había arraigado en nuestra tierra y tan difícil resultaba de desterrar.

Palabras Clave: Academia de San Fernando. Neoclasicismo. Rococó. Santos Ángel de Ochandátegui.

Nafarroak XVIII. mendearen azken herenean Madriletik zetorren arte-arauditik at egon nahi izan bazuen ere, gero eta ageriago gertatzen da San Fernandoren Akademiak eginkizun erregulatzaille garrantzitsua bete izan zuela Erresumako arteen garapenean. Ildo horretatik, esanguratsua gertatzen da Santos Ángel de Ochandátegui hainbat nafar arkitekto eta obra-maisurekin izan zuen eztabaida, zeinak artea ulertzeko guttiz elkarren kontrakoak diren bi ikusmolde aurrez aurre jartzen dituen: neoklasizismoa, bere egiturazko argitasunaz eta apaindurazko garbitasunaz; eta rococoa, hain indartsu sustraiturik gure lurraldean, eta kanporatzeko hain zaila gertatzen zena.

Giltza-Hitzak: San Fernandoren Akademia. Neoklasizismoa. Rococoa. Santos Ángel de Ochandátegui.

Malgré l'isolement que la Navarre s'est efforcée de maintenir à la fin du XVIIIe siècle au sujet de la réglementation artistique en provenance de Madrid, il paraît de plus en plus évident que la Real Academia de San Fernando a exercé un rôle régulateur important dans le développement des arts du Royaume. La polémique maintenue par Santos Ángel de Ochandátegui avec divers architectes et maîtres d'œuvres navarrais est significative. Cette polémique engendra l'affrontement entre deux façons de comprendre l'art totalement opposées: le néoclassicisme, avec sa clarté structurale et son épuration ornementale; et le rococo, qui s'était installé avec force sur notre terre et dont il a été si difficile de se débarrasser.

Mots Clés: Académie de San Fernando. Néoclassicisme. Rococo. Santos Ángel de Ochandátegui.

Pese al aislamiento que procuró mantener Navarra en el último tercio del siglo XVIII respecto a la normativa artística procedente de Madrid, cada vez parece más evidente que la Real Academia de San Fernando desempeñó un importante papel regulador en el desarrollo de las artes del Reino. Se respira durante todo este período un clima de tensión entre los profesores titulados por la Academia y los maestros de obras, que amparados en el especial régimen foral y contravinando las directrices de la corona siguieron firmando proyectos, objeto en la mayoría de las ocasiones de las críticas de los primeros. En este marco se plantea el enfrentamiento entre dos concepciones totalmente opuestas de entender el arte: el neoclasicismo, con su claridad estructural y su depuración ornamental; y el rococó, que con tanta fuerza había arraigado en nuestra tierra y tan difícil resultaba de desterrar¹. Nuevos datos de este apasionante período nos permiten adentrarnos con mayor profundidad en el conflicto y comprobar cuán cruenta pudo llegar a ser la batalla en algunas ocasiones.

1. UN NUEVO EPISODIO EN TORNO A LA FACHADA CATEDRALICIA

“En Navarra no hay en las fábricas otra cosa que piedra, y en los retablos madera, y nada de Arquitectura formal”; eran palabras pronunciadas por el arquitecto Santos Ángel de Ochandátegui, según testimonio del maestro de obras pamplonés Vicente de Arizu. Sin duda este tono altivo tuvo que causar gran malestar entre los maestros navarros, quienes en más de una ocasión manifestaron que “Ochandátegui no tiene derecho a desacreditar a nadie, ni a autorizar su gloria en la ruina de otros profesores”.

Los enfrentamientos protagonizados por el vizcaino fueron la tónica constante del último cuarto del siglo XVIII, dado que Ochandátegui desautorizó en la mayoría de sus dictámenes los proyectos diseñados por los maestros locales; sirva como ejemplo el informe que redactaba en 1797 acerca de los diseños presentados por Simón de Larrondo y Antonio Barinaga para la construcción de la capilla del Niño Jesús en la parroquia de Huarte, en el que afirmaba que “ninguno de los dos está delineado con la inteligencia y método que se requiere”²; la declaración sobre la traza presentada por Manuel de Elejalde en 1792 para la ampliación de la iglesia de Zuffia, significando que “debe procurarse mejor orden, y más regularidad e inteligencia, por lo que debe formarse otro diseño que comprenda la proporción y buen orden que deben acompañar a los edificios de los Templos”³; o su dictamen contrario al proyecto de ampliación de la parroquia de Artazu diseñado por

1. Véase al respecto la obra de LARUMBE MARTÍN, María, *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, págs. 30-32, 637-638 y 655-657.

2. AZANZA LÓPEZ, José Javier, ORBE SIVATTE, Asunción y ROLDÁN MARRODÁN, Francisco Javier, *Las parroquias de Huarte. Historia y Arte*, Huarte, 1999, págs. 120-121.

3. Archivo Diocesano de Pamplona (ADP). Navarro. C/2.416- Nº 7. Nuestro agradecimiento a don José Luis Sales Tirapu por su atención en la consulta de los documentos.

Antonio Barinaga⁴. Por su parte, los maestros de obras mostraron su recelo hacia el arquitecto vizcaino al poner en duda su capacidad para dirigir la obra de traída de aguas a Pamplona o la construcción de la fachada catedralicia.

En este contexto se inscribe la declaración efectuada por Vicente de Arizu sobre la fachada de la catedral, cuya ejecución dirigía Ochandátegui conforme al proyecto de Ventura Rodríguez⁵. El maestro pamplonés estaba “deseando por ystantes ber este Nuevo Arquitecto” que tan crítico se había mostrado con determinados proyectos; sin embargo, una vez iniciadas las obras, no podía ocultar su decepción al no encontrar nada nuevo en ellas, por cuanto a su juicio el proyecto seguía el segundo tomo de *Los cuatro libros de Arquitectura* de Andrea Palladio. Es más, Arizu se mostraba sumamente crítico con el proyecto de Ventura Rodríguez, ya que le parecía muy arriesgada la colocación de columnas exentas en una obra tan monumental, pues la experiencia demostraba que la mayoría de los edificios que se habían construido desde la antigüedad con columnas exentas habían acabado convertidos en ruinas⁶. Por contra, tras proponer a Viñola como modelo a seguir en materia de arquitectura, consideraba que para asegurar la fortaleza, seguridad y hermosa del templo, las columnas debían ir adosadas al muro, sobresaliendo del mismo dos tercios de su diámetro. Para dotar de mayor consistencia a su planteamiento, mencionaba una serie de edificios de indiscutible fama –San Pedro y San Juan de Letrán en Roma, catedrales de Londres y Lisboa– que se habían construido con arreglo a estos presupuestos, e incluso recurría a su viaje a Madrid efectuado en 1760 para señalar aquellos templos que tuvo oportunidad de ver y cuya fachada presentaba columnas adosadas y no exentas.

Deberíamos preguntarnos el motivo por el que Arizu criticaba con tanta dureza a Ochandátegui, a quien no correspondía la autoría del proyecto. Tengamos en cuenta que el diseño de Ventura Rodríguez presentaba la planta y alzado de la fachada de forma escueta, en el que si bien se podían captar la idea general y las proporciones que se quería dar a la misma, multitud de detalles esenciales para lograr su total perfección debieron ser interpre-

4. ADP Villar. C/2.812- N° 9.

5. Sobre la polémica Ochandátegui-Arizu, véase AZANZA LÓPEZ, José Javier, “El manuscrito de arquitectura de Vicente de Arizu, maestro de obras del siglo XVIII”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vols. IX-X, 1997-1998, págs. 248-251.

6. “Yo creo que si bivera oi dicho Paladio, y ubiera experimentado las grandes Ruynas, no las formaría sueltas las columnas de piedra en obras de tanta altura y gravedad, y tanpoco parecen las proporciones en las puertas ni bentanas, sin duda que se le quedaron en el tinte-ro, y las esperiencias muertas en su caveza... Y que diremos de las fabricas que hizieron con colunas sueltas de piedras sueltas mil Ruinas. Repárese, y considerese bien entre otras aquel grandiosísimo templo que dedicaron al sol los eficios en Palmira, y otras que se arruinaron y mataron a innumerables eficios, porque fallaron las colunas; y la fabrica de la casa profesa de Madrid, que no a susistido 520 años, se deshizo el año de 1782, porque fallaron sus colunas”.

tados por el arquitecto vizcaino, convirtiéndose casi en coautor de la fábrica. De hecho Ochandátegui introdujo diversas modificaciones sobre el proyecto inicial, siendo la más importante la de variar la distancia que tenían las columnas entre sí, juntándolas un poco para conseguir mayor solidez; esta circunstancia ya fue denunciada por Vicente de Arizu al afirmar que “aquellas columnas están muy juntas, y sus huecos muy estrechos y muy sofocados”⁷. Es más que probable que los maestros navarros aprovecharan cualquier oportunidad para devolverle la moneda a quien al parecer actuaba contra ellos de la misma manera.

2. ¿TRAZA MONSTRUOSA O LABOR ILUSTRE? LOS RETABLOS COLATERALES DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE MENDIGORRÍA

Un claro enfrentamiento entre dos modos diferentes de concebir el arte tiene lugar en el marco de las grandes reformas llevadas a cabo en la parroquia de San Pedro de Mendigorriá que afectaron tanto a la fábrica como al exorno del templo⁸. En septiembre de 1778 el arquitecto estellés Miguel de Garnica hizo llegar al patronato un diseño para la ejecución de dos retablos colaterales; mas conociendo el arquitecto de Pamplona Juan Antonio Bescansa que el veedor eclesiástico había puesto algunos reparos a la traza de Garnica, formó la suya propia que contemplaba una notable rebaja económica respecto a la anterior. El 18 de marzo de 1779, el cabildo eclesiástico de la localidad solicitaba que ambas trazas fueran vistas y reconocidas por Santos Ángel de Ochandátegui, “maestro aprobado por la Real Academia, persona neutral y de la mayor pericia, que acaba de construir a toda satisfacción la torre de la villa de Puente la Reina”, para que declarase las faltas o defectos que padecían y se ejecutase la obra con arreglo su dictamen⁹.

Apenas un mes más tarde el vizcaino emitía un informe en el que se mostraba sumamente crítico con los diseños de Garnica y Bescansa. Respecto a la traza del primero afirmaba que “es de arquitectura desarreglada y lizenciosa, consistiendo en una planta extrabagante de diferentes mobiliamientos obliquos boluntariamente sin proporcion ni regularidad en los yntercolumneos y demás de su distribución; y el alzado sin sujeción ni aparien-

7. Vicente de Arizu no fue el único en disentir de la labor de Ochandátegui, ya en 1790 se publicaron varios escritos que atacaban directamente al director de la obra catedralicia, firmados por José Pablo Olóriz, maestro de obras de Pamplona, y Francisco Albella, uno de los escultores que trabajó en la fachada; Ochandátegui respondió de forma clara y concisa a todas las críticas que se le hicieron, demostrando un profundo conocimiento de los teóricos. LARUMBE MARTÍN, MARÍA, op. cit., pág. 181.

8. Un completo análisis de la arquitectura y el exorno de la parroquia de Mendigorriá –si bien no recoge la información por nosotros facilitada– es el de ORBE SIVATTE, Mercedes, “Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro de Mendigorriá. I. Arquitectura. II. Escultura”, *Príncipe de Viana*, 1982, págs. 33-102 y 551-582; y “Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro de Mendigorriá. III y IV. Pintura y orfebrería”, *Príncipe de Viana*, 1983, págs. 7-28.

9. ADP Moreno. C/2.516- N° 8.

cia a ninguna de las órdenes de arquitectura, ni a compuesto alguno que con yntelixeria y buen gusto se puede formar de dichas órdenes por faltar a los preceptos más principales del Arte; a que se añade la confusión de follages de chinescos y otros quiméricos adornos, que sobre no ser a propósito para el decoro y seriedad de los altares, sirben para ofuscar lo más esencial de la Arquitectura". No salía mejor parado el pamplonés, en cuyo diseño "se notan en general con poca diferencia las mismas ymperfecciones explicadas".

Mas en su informe Ochandátegui trascendía del hecho puntual de las trazas para los retablos de Mendigorria, y su ataque se hacía extensivo al gusto rococó imperante en la segunda mitad del siglo XVIII en Navarra, al que calificaba de extravagante y fruto de la ignorancia de sus autores: "El estilo que siguen las explicadas dos trazas en su Arquitectura y adornos, no es viciado ni inventado por los relacionados Garnica y Bescansa, sino el mismo que por la ygnorancia de los profesores u otras razones se halla yntroducido hace bastante tiempo, y se practica con poca diversidad en las más de las obras con mucho detrimento de ellas y bastante afrenta de este noble Arte; y lo que es más sensible, la extrabagancia que se nota en los templos, por tanta máquina de desproporcionados retablos y otros adornos ridículos que profanan los sagrados sitios"; se trata a su juicio de retablos que lejos de mostrar belleza y magnificencia "sirben de enfado a los que tienen el más lebe conocimiento de las nobles artes, por reconocer la bista mui opuestos los objetos a la razón natural y delicado gusto". En consecuencia, concluía Ochandátegui que los retablos no debían ejecutarse con arreglo a ninguna de las dos trazas, y que él mismo había delineado un plan que "aunque no se hallará en él tanta perfección como requiere el arte, ni la que otros profesores que berdaderamente sean abiles Arquitectos podrían demostrar, no deja de tener bastante regularidad y hermosura, libre de los ridículos adornos que quedan explicados".

Como era de esperar, las reacciones provocadas por el dictamen de Ochandátegui fueron inmediatas, sobre todo por parte de Miguel Garnica, a quien el vizcaino había tratado con especial saña. En primer lugar, el maestro estellés cuestionaba su capacidad para tomar parte en este asunto y más aún para formar la traza de un retablo, pues "se ignora la profesión y pericia que Ochandátegui tenga fuera de la de cantero". A continuación mostraba las declaraciones de maestros arquitectos de reconocido prestigio como Juan Francisco de Elorz y José Pérez de Eulate, este último veedor de obras del Obispado, quien afirmaba que "conoce de vista, trato y comunicación a Miguel de Garnica, y por ello sabe es Maestro de conocida pericia y habilidad, y el testigo como tal veedor de obras de este Obispado ha asistido a reconocer diferentes trazas y fábricas de Arquitectura y ornato hechas por dicho Garnica y todas ellas ha encontrado estar trabajadas y hechas conforme a Arte".

Ante el cariz que tomaban los acontecimientos, el Gobernador y Oficial principal del Obispado de Pamplona, don Francisco Javier de Amigot, emitió una sentencia el 26 de junio de 1779 por la que ordenaba al cabildo de la

parroquia de Mendigorriá remitir las tres trazas a la Real Academia de San Fernando para que dictaminase al respecto. Al no tener el cabildo persona conocida en Madrid a quien poder encargar este cometido, solicitaron el concurso del maestro arquitecto José Ochoa, quien aceptó el encargo y se puso en contacto con Fernando del Cid, escultor residente en la Villa y Corte. El 21 de julio de 1779, el cabildo remitía a del Cid las trazas de Garnica, Bescansa y Ochandátegui, a las que se unió una cuarta, dado que José Ochoa, en connivencia con el propio Fernando del Cid, incluyó también un diseño propio. En la Junta celebrada el 5 de septiembre la Academia emitió su dictamen, que firmado por el secretario Antonio Ponz llegaba a Mendigorriá el 10 de octubre. Así decía la nota de la Real Academia:

“Mui Señor mío: en la Junta que la Real Academia de San Fernando celebró el 5 del presente, manifesté la carta de VS. de 28 de Agosto último, y así mismo las quatro trazas mandadas hacer para el Retablo de Mendigorriá, las cuales fueron examinadas con la atención debida, y desde luego se declaró que las firmadas de Bescansa y Miguel Garnica, eran ideas monstruosas, y contrarias a toda razón de Arquitectura; y por consiguiente, que no debían por ningún título de executarse, ni expender caudal alguno en ellas. Las otras dos se hallaron más regulares, y siempre sería preferible la de Ochandátegui, quando VS. no tomase el partido (que es el dictamen de la Academia) de mandar hacer nuevos dibujos a Arquitecto acreditado en esta Corte, por los cuales podía después executar la obra con acierto, alguno de los mismos que han presentado las trazas. Éste es el parecer de la Academia; y con cuyo motivo me ofrezco a la disposición de VS. cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid 12 de septiembre de 1779. Su más seguro servidor. Antonio Ponz”.

A su vez, el propio Fernando del Cid escribía una nota a José Ochoa, indicándole cuál había sido la resolución de la Academia y la intransigencia que mostraba esta institución:

“Amigo y Sr. Joseph. Me alegraré que Vmd. esté bueno, nosotros todos buenos para servir a Vmd. Mañana 24 sale de aquí el correo de la Mala, lleva el cajón con las trazas y la carta de respuesta del secretario de la Academia para el Sr. Dn. Joseph Martínez de Arizala. La de Bescansa y Garnica despreciadas enteramente, la de Vmd. y Ochandátegui son las que tal qual dicen están mejores, pero no diciendo que se pueden hazer, pues ya sabe Vmd. las cosas de la Academia, pues si dan en que han de despreciar, aunque sea lo mejor lo descharán. Madrid, 23 de septiembre de 1779. Su más afecto servidor. Fernando del Cid”.

La lectura de ambas cartas nos permite comprobar el ideal estético de la Academia, cerrado por completo a los esquemas del rococó, al que con toda seguridad pertenecían las “monstruosas” trazas de Garnica y Bescansa. Digno de mención es también su interés por controlar todos los proyectos artísticos que se ejecutasen en la península, pues ni siquiera el proyecto presentado por Ochandátegui satisfacía enteramente a sus miembros, a cuyo juicio la mejor solución consistía en encargar nuevos dibujos a un arquitecto acreditado de la Corte y, en consecuencia, hemos de suponer que mucho más cercano a los círculos academicistas. Pero todavía resulta

más evidente la afirmación de Fernando del Cid acerca de las caprichosas decisiones adoptadas por la Academia; estaba claro que dicha institución se había erigido en acérrima defensora de los postulados del neoclasicismo, y todo lo que no se ajustase a ello quedaba excluido de las reglas del juego artístico e imposibilitado para llevarse a la práctica.

Mas para un maestro de reconocido prestigio en estas tierras como Miguel de Garnica, el dictamen de la Academia de San Fernando no era tan importante como la estima y aprecio que tenían sus retablos en Navarra, cuyo dinámico diseño y rica ornamentación contribuían al buen gusto y armonía de los templos y todavía mantenían plena vigencia en la década de los setenta del siglo XVIII. Su valoración estética resultaba contraria a las normas de la obra lisa y llana dictadas desde Madrid, las cuales serían rechazadas en caso de aplicarse en el Reino, como lo hacía constar Pedro Nolasco de Echeverría, provisor del maestro estellés:

“Y porque según parece del dictado de la Real Academia es mostruosa la traza de Garnica esto sin duda alude según la opinión de los inteligentes lleva mucha labor y adorno, el qual aunque los modernos quieran reprobarlo por seguir la máxima de que la obra sea lisa y llana, esto no impide el que la de dicho Garnica sea de buena escultura, y habilidad, y quando menos no puede negarse que su idea es mui conforme a todas las obras que executan en este Reyno los de su profesión, y prueba de ello es que quantos retablos y altares se hallan colocados en el día en todas las Yglesias, no se encontrará ninguno que sean lisos y llanos, si no es todos con la labor de escultura y adorno, como el de Garnica, de manera que haga buena vista y que cause armonía, pues de otra suerte serían y son despreciadas semejantes trazas, y a ser así, y en la conformidad que al parecer adoptan los modernos, y la Academia, por ningún caso permitiría el Patronato ni el pueblo de Mendigorria se colocasen en su Iglesia retablos de esa calidad, especialmente necesitando el que los retablos que se intentan construir sean de buena vista y hermosura en el crucero, y frontis del altar maior, lo que nunca se podría conseguir si en ese lugar se colocasen unos retablos lisos y llanos conforme la traza de Ochandátegui, u otra qualquiera de igual estilo”.

Considera por tanto Garnica que su traza es la más idónea para el adorno y hermosura del crucero de la iglesia de Mendigorria, frente a la de Ochandátegui, que carece de la “labor ilustre” que se necesita para un templo de semejante magnificencia, al cual corresponde “que los retablos sean ostentosos, y no apagados como precisamente han de serlo si se hacen lisos y llanos de dicha traza”. Sin embargo, no debieron servir de mucho sus alegatos, pues la sentencia del Obispado, de fecha 17 de marzo de 1780, ordenaba que los retablos colaterales de la parroquia de San Pedro de Mendigorria se construyesen con arreglo a la traza y condiciones formadas por Ochandátegui, uno por Juan Antonio Bescansa y el otro por Juan José de Echarri, maestros arquitecto y escultor respectivamente. Finalmente, ante la imposibilidad de ejecutar Echarri su retablo, ambos corrieron por cuenta de Bescansa, siendo reconocidos el 27 de mayo de 1786 por Lucas de Mena, maestro arquitecto y escultor vecino de la ciudad de Estella.

3. UN APASIONADO DEBATE ENTRE OCHANDÁTEGUI Y MUGUIRO A PRO- PÓSITO DEL RETABLO MAYOR DE VISCARRET

Poco podía imaginar don Miguel Antonio de Eugui y Sagaseta que los 2.000 pesos que por su testamento otorgado en Lima el 4 de enero de 1778 destinaba a la iglesia de su amada localidad natal, Viscarret, iban a dar lugar a uno de los pleitos más ruidosos de toda la historia del arte navarro. Con la primera remesa de dinero indiano, arribada a Cádiz a bordo de los navíos *San José el Peruano* y *San Pedro de Alcántara*, se acometió la urgente reparación de las paredes maestras y torre de la iglesia, según condicionado del veedor Manuel de Larrondo. El propio veedor inspeccionó el retablo mayor, hallando todo su armazón carcomido de polilla, de manera que el abad de la localidad decidió emplear el segundo envío en la construcción de un nuevo retablo, para el que entregaron diseño los maestros arquitectos Juan Antonio Bescansa, Juan José Velaz y José Muguiro. Estando la parroquia en posesión de las trazas, solicitó al Obispado el nombramiento de un maestro perito que determinase cuál de ellas se ajustaba mejor a sus intereses; comisionado inicialmente Juan Martín de Andrés, éste se excusó por hallarse ocupado en el dorado de los retablos de la iglesia parroquial de Garralda, por lo que finalmente el 13 de diciembre de 1787 el informe recayó en Santos Ángel de Ochandátegui¹⁰.

La declaración del arquitecto vizcaino, fechada el 31 de diciembre, resulta una vez más demoledora. Tras haber reconocido los tres diseños, significaba que “la traza presentada por Juan Antonio de Bescansa es un Dibujo antiguo y maltratado que yo dispuse hace algunos años para otra obra distinta¹¹, por lo qual, y porque no la considero bien adaptada ni del mérito correspondiente para el Retablo maior de Biscarret no debe serbir de Diseño ni presentarse para la ejecución de este”. Tampoco se muestra conforme con el plan de Juan José Vélaz, dado que “se halla formado con la ydea de imitar algún exemplar de buena Arquitectura, pero no se allan bien entendidas las partes, y el adorno que tiene consiste también en un Dibujo de mui poca cultura y perfección”. Mas la relativa moderación que mostraba Ochandátegui a la hora de enjuiciar los anteriores proyectos desaparecía al referirse al plan de José Muguiro; la transcripción textual de sus palabras nos permitirá hacernos una idea aproximada del clima de tensión que debía vivirse en el panorama de las artes en el último cuarto del siglo XVIII en Navarra:

“por lo que respecta a la traza de Josef de Muguiro, abiendo de informar con aquella integridad de que no puedo dispensarme, me es preciso manifestar, que consiste en una Arquitectura la más desarreglada y extrabagante que puede imben-tarse, reprobada por todas las Academias y Escuelas de toda España, y aun de la Europa, así en la hera presente como en todos los tiempos y siglos en que se an cultibado con principios las Artes del Dibujo, sin que aya autor alguno nacional, ni extrangero, antiguo, ni moderno, que authorice un estilo tan delirante que sólo

10. ADP Moreno. C/ 2.612- Nº 2.

11. ¿Sería quizás la misma traza que Ochandátegui diseñó para los retablos de Mendigorriá, pleito en el que también se vio involucrado Juan Antonio Bescansa?

osberba las reglas de un capricho arbitrario sin principios, siendo en Josef de Muguiri tanto más repreensible este modo de dirigirse en sus Dibujos por quanto antes de ahora en otras ocasiones en que ha merecido igual confianza al tribunal se le a adbertido lo bastante para que se dedicara a formar los Diseños arreglados en lo posible a una Arquitectura methodica, fundada en preceptos, y authorizada por todas las hedades y Escuelas que la an ylustrado, escusando el continuar con esta clase de extrabagancias tan yndecorasas para los templos, y afrentosas para la Nación, maiormente quando para evitar los graves prejuicios que se siguen de apoiar y sobstener este estilo que produjo la ignorancia tiene S. M. establecidas diferentes Academias y Escuelas, con el objeto de enseñar como se enseña una arquitectura digna, desterrando el método de obras bárbaras como la que comprende el citado Diseño de Muguiri, abiendo también despachado varias órdenes reales que se dirigen al mismo intento; y no es de omitir la máxima y osadía de que se bale el mismo Muguiri para ocultar este desorden, y authorizar sus producciones, suponiéndose en algunas Declaraciones nada menos que Yndibiduo Profesor aprobado en las Bellas Artes por la Real Academia, valiéndose tal vez para esto de algún certificado que acredita aber asistido, como pudieran acreditar quantas Personas de todas clases que por afición o curiosidad suelen concurrir en las ocasiones que les acomoda, siendo por otra parte mui cierto el que no es Académico como se puede ver por los Cathalogs ympresos más modernos, y acredita la falta de titulo lexítimo, sino que sus Dibujos combencen de no aber tomado lección, ni comprendido aun lo que se enseña en los primeros días de Academia, y que haría bastante si estudiando allí de nuevo perenemente por mucho tiempo llegase a conseguir el título que supone tener”.

Como era de esperar, la declaración de Ochandátegui no dejó indiferente a ninguno de los tres maestros afectados, que se apresuraron a rebatir sus objeciones. Sin duda el más violento en su contestación fue José Muguiri, quien en una declaración de 12 de febrero de 1788 calificaba el informe de Ochandátegui como “una invectiva y descubierto desaogo de su desafeción en querer vejarme y molestar me, haciendo supuestos ajenos de su encargo e impropios de uno que se precia de Profesor Ylustrado”. Se defendía Muguiri de la acusación de impericia mostrando sendos certificados de fecha 20 de agosto y 30 de septiembre de 1777, de cuya lectura se deduce que fue uno de los discípulos aventajados en los estudios de arquitectura por espacio de cinco años bajo la dirección de Ventura Rodríguez y José de Hermosilla¹². Por todo ello solicita que Ochandátegui se retracte de las refe-

12. Éstos son los dos informes que adjuntaba Muguiri:

“Juan Moreno y Sánchez, Conserge de la Real Academia de las Tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura con el título de San Fernando. Certifico que por acuerdo de la Junta de la Academia celebrada en el mes de Diciembre de mil setecientos cinquenta y uno, se ordenó se matriculasen todos los discípulos asistentes actuales a los estudios en las tres clases de pintura, escultura y Architectura, y en la lista que se formó con asistencia del Director Juan Bautista de la Peña (a quien se comisionó estubiere presente) en doze de enero de mil setecientos cinquenta y dos en la clase de Architectos al número cinquenta y nueve se halla Dn. Joseph Muguiri natural de la ciudad de Tudela. Por los asientos diarios consta haver asistido a los estudios con mucha aplicación y adelantamiento en los cinco años siguientes vaxo la dirección de Dn Bentura Rodríguez y de Dn Joseph de Hermosilla, Directores actuales de la Academia en los mismos años. Y para que conste donde a su derecho combenga al expresado Dn. Joseph Muguiri doy la presente en esta Real Casa de la Academia en Madrid a beinte de Agosto de mil setecientos setenta y siete. Juan Moreno y Sánchez”.

...

ridas expresiones contenidas en su dictamen, ajenas de toda verdad, reintegrándole la estimación que merece y conduciéndose en sucesivos informes por los límites de la moderación, “pues los ejecuta por orden de un tribunal respetable que no mira con indiferencia por la conservación del honor de terceras personas”.

En absoluto accedió Ochandátegui a desdecirse de sus afirmaciones, pues entendía haber actuado en todo momento con respeto a la verdad y sin excederse en su valoración sobre los defectos que presentaba la traza de Muguiro; proponía además que tanto el diseño de éste como el que había elaborado él mismo para el retablo mayor de Viscarret se enviasen a la Academia de San Fernando para su reconocimiento y juicio: “de esta manera se evitarán los perjuicios que causan al decoro de las Artes y de la nación, y no menos de los templos por entrometerse los que no tienen la debida pericia en su Arte respectiva para la formación de Diseños, propagando lastimosamente los desaciertos y errores de su ineptitud”. Y concluía afirmando que los certificados aportados por Muguiro sólo probaban que concurrió como discípulo al estudio de Arquitectura en la Academia por espacio de cinco años, pero no que obtuviese el título de Académico de la Real de San Fernando, como ha dado en nombrarse en diferentes ocasiones: “y no habiéndose habilitado para merecer el título de Académico, se deja entender haver sido cortos sus progresos, y mucho más con la experiencia de los desaciertos en sus producciones”.

A partir de este momento, Muguiro se tomó la crítica de Ochandátegui como algo personal, de manera que acudió a diversos ejemplos para tratar de demostrar su pericia y poner en entredicho las cualidades de la parte contraria. Uno de ellos tuvo lugar en Lesaca, con motivo de la ejecución en 1785 de dos retablos colaterales para la iglesia parroquial; el diseño corrió a cargo de Muguiro, y en su reconocimiento Ochandátegui declaró que “el referido diseño es de una Arquitectura extrabagante, licenciada y ridícula sin guardar las reglas más constantes y precisas de la decoración... y los Altares lexos de desdecir y afean el Santuario con adornos extrabagantes que se oponen al arte y a la razón deben ser de una Arquitectura arreglada, y digna en lo posible de ocupar aquel sitio y aumentar el decoro”. Pese a este informe negativo, el patronato de la parroquia deseaba ejecutar los retablos conforme a la traza de Muguiro, aduciendo su interés en que “los dos colaterales nuestros se ejecuten de suerte que hagan consonancia e

...

“Dn. Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de San Fernando. Certifico que en los asientos de dicha Real Academia que están a mi cargo, consta que Dn. Joseph Muguiro escultor vecino de Pamplona fue uno de los primeros discípulos de la misma Academia, estudiando en ella su profesión con particular asistencia por espacio de algunos años. Certifico igualmente que en la Cédula Real a los estatutos de la citada Academia declara S.M. la nobleza así de la escultura como de la pintura y arquitectura, de lo qual se deduce que el ejercicio de estas artes no puede perjudicar a ninguno que los profesa, y que al contrario les proporciona para obtener cualquier honor, distinción o empleo a que se les destine. Para que conste donde combenga doy la presente certificación de orden de la Academia y la firmé y sellé con el sello de la misma. Madrid, treinta de setiembre de mil setecientos setenta y siete. Antonio Ponz”.

imiten al Retablo mayor, y otros altares que hay en la misma yglesia, cuya manufactura admira a quantos entran en ella, y los miran". La resolución final del Obispado fue encargar un nuevo reconocimiento al guipuzcoano Francisco de Ibero, quien habiendo visto el diseño de Muguiro significaba que "no contiene los defectos tan grandes que se suponen en dicho decreto, porque el mismo método an guardado de quarenta años a esta parte en disponer los diseños, y executar la obra con arreglo a ellos los Maestros más famosos que ha havido en esta Provincia de Guipúzcoa, en la de Vizcaya, y Reyno de Nabarra, particularmente Tomás de Jauregui, Juan de Aguirre, Francisco de Asurmendi, Juan de Yturburu, y algunos otros nombrados por inteligentes en semejante materia, y se han dado por buenas tales obras executadas, porque causan buena vista, y se hallan bien adornadas con ellas muchas Yglesias de estas dichas Provincias Vizcaia, y aun algunas de Navarra; pero como en las Academias de San Fernando de Madrid llevan rigurosidad en guardar las Reglas de arquitectura a los que han asistido a aprehender a ella, no les asienta el método que han dispuesto las obras dichos Maestros". Finalmente las obras se ejecutaron conforme al plan de Muguiro.

Pero la sorpresa final que se guardaba José Muguiro en este engorroso pleito estaba relacionada con la construcción en 1780 de una torre campanario de nueva planta en la iglesia parroquial de la villa riojana de Alesanco, cuya ejecución convino el patronato con Santos Ángel de Ochandátegui en la cantidad de 117.560 reales de vellón, con arreglo a su propia traza. Mas habiéndose trasladado el arquitecto a Pamplona, dejó la torre sin concluir y llena de quiebras, roturas y otros defectos, como lo declararon de manera unánime diversos peritos a los que se encargó su reconocimiento. Deseoso el patronato de conocer si Ochandátegui había cumplido con las reglas del arte y condiciones de la escritura relativas a la firmeza y subsistencia de la obra, nombró para tal efecto a don Diego de Ochoa, maestro arquitecto de mérito, individuo de la Real Academia de San Fernando, quien certificó que no estaba fabricada según arte, traza y condiciones, y que "el diseño o mapa padecía diferentes defectos que se hubieran corregido en tiempo si como lo tiene prevenido S. M. por el celo de la seguridad de edificios públicos, se hubiese remitido a la Real Academia de San Fernando antes de ponerse en ejecución". En consecuencia la torre, lejos de ser firme y consistente, se hallaba notoriamente expuesta a peligro próximo de ruina, por lo que se hacía urgente su demolición y construcción de nuevo desde los cimientos. El asunto era tan grave que el Tribunal del Obispado de Calahorra determinó remitir el expediente completo a la Academia de San Fernando, para que nombrase un maestro de su satisfacción que se trasladase a Alesanco a revisar la torre. El cometido recayó en don Alfonso Regalado Rodríguez, académico de mérito por la Arquitectura, quien tras reconocer la torre halló forzosa su reedificación de nuevo, formando traza y condicionado conforme a los cuales habría de ejecutarse la obra; su informe, firmado en Madrid, data de 2 de mayo de 1787.

Afirmaba Muguiro que se había visto en la obligación de acudir a los anteriores informes para defenderse, puesto que Ochandátegui había ultraja-

do su profesión, conducta y buen nombre, y que nada de esto habría ocurrido si se hubiese dirigido en su dictamen con la sencillez y moderación con que lo hizo en los respectivos diseños de Velaz y Bescansa. Es más, Muguiro aún admitiría la queja si ésta proviniese “de algún sabio arquitecto del primer orden, que en todas sus obras y empresas avía acreditado sus aciertos, y por consiguiente mereciese su dictamen y censura atenderse y cumplirse como precepto del arte; pero Ochandátegui debe reconocer por sí mismo hallarse distante de podersele considerar en tal esfera, y necesitado a poner más cuidado para el acierto, y desempeño de las obras que toma a su cargo”, como quedaba de manifiesto a la vista del informe de la torre de Alesanco.

Mas Ochandátegui no se dio por aludido de las acusaciones de Muguiro sobre la torre de Alesanco, pues en ningún momento le correspondió la dirección de las obras al tener que trasladarse a Pamplona; y de todos modos, aunque entre las innumerables fábricas que había ejecutado hubiese padecido un descuido, en nada influía para desautorizar su informe sobre los diseños de Viscarret. Volvía además a insistir en su empeño por que fuese la Academia la que actuara como juez en el conflicto, retando a Muguiro a enviar no sólo el diseño de Viscarret, sino también los de Lesaca “a la Real Academia de San Fernando de donde Muguiro tubo la osadía de titularse yndividuo, o a cualesquiera otra Academia de España o de la Europa que quiera elegir Muguiro, donde se enseñe la Arquitectura con principios y se pida dictamen sobre dichos diseños e informes de que se queja Muguiro”. Consideraba Muguiro desproporcionada la propuesta de Ochandátegui, pues a su juicio había algunas obras de primer orden y grandeza, de cuya perfección dependía el crédito de la nación; y otras de pequeña entidad, como la obra de Viscarret, “que en tiempo alguno a de quedar espuesta a la censura de los extranjeros porque regularmente no la a de ver ningún científico profesor; y en las de esta clase no debe ser tan riguroso el examen de las solemnidades y preceptos del arte, y si así fuese dexarían de executarse las más de pueblos pequeños porque en el escrupuloso arreglo de sus trazas se habrían de invertir cantidades muy elevadas, frente a la cortedad de las rentas de muchas iglesias”. En su respuesta, Ochandátegui se muestra sorprendido por el pretexto de Muguiro de que la obra de la parroquia de Viscarret no haya de quedar en tiempo alguno expuesta a la censura de los extranjeros, “pues sobre estar situado aquel pueblo en el camino real que dirige a Francia, y por lo mismo en más proporción que otros a la curiosidad de los estrangeros, siempre debe mirarse el retablo y tabernáculo con el respeto que es indispensable en las obras que hacen el ornamento principal del santuario, el qual si se profana con disformes ornatos como lo que contiene el diseño formado por Muguiro será tan reprehensible en Viscarret como en cualesquiera otro pueblo”. A su juicio, Muguiro era consciente de la imperfección de sus diseños, y por este motivo trataba de evitar que se reconociesen en la Academia, cuando todo profesor debía estar dispuesto a exponerlos a examen. Pretende Ochandátegui con esta solución que no se ponga más a la vista “el inculto y desarreglado sistema de sus trazas”. Adjuntaba además la Real Orden dirigida al virrey el 28 de febrero de 1787 por el Conde de

Floridablanca, que prohibía a todo tribunal, ciudad, villa, cuerpo eclesiástico o secular, conceder título de arquitecto a toda persona que no se hubiese sometido al examen de la Academia de San Fernando o la de San Carlos de Valencia¹³.

Finalmente el Tribunal dio la razón a Ochandátegui, ya que por mandato del Vicario General del Obispado, el licenciado don Joaquín Xavier de Úriz, se ordenaba que una vez finalizada la obra del retablo mayor de Viscarret se conservase la traza de Ochandátegui en la Secretaría de Cámara, para que sirviese de modelo a los planes que se habrían de formar en adelante, “para que por este medio las obras que se agan en lo futuro sean por las reglas devidas del arte, y conforme a las Reales intenciones (y a los preceptos del Arte)”. Por contra, debían retirarse los tres planos que citaba la declaración del arquitecto vizcaino, “ejecutándose la propio con cuantos se hiciesen esencialmente defectuosos, y se les ponga la nota de serlo, debiéndose guardar igualmente retirados en dicha secretaría para que no se abuse de ellos”. El espíritu neoclásico triunfaba también en Navarra.

4. EL PROFESOR DE ARQUITECTURA FRENTE AL MAESTRO ENSAMBLADOR: EL RETABLO MAYOR DE SANTA EUFEMIA DE VILAFRANCA (NAVARRA)

Un nuevo episodio tiene como protagonista a Cristóbal Salesa, Académico Supernumerario de la Real de San Fernando en la clase de escultura, vecino de la localidad aragonesa de Borja¹⁴, a quien el patronato de la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca (Navarra) remitió en 1783 el diseño que Santiago Marsili había formado para la reforma del retablo mayor,

13. Ley que sin embargo fue declarada nula y de ningún efecto por las Cortes navarras, reacias siempre a todas las imposiciones procedentes de la Corte.

14. Cristóbal Salesa es un escultor nacido en Borja hacia 1750, cuya formación tuvo lugar en Madrid como discípulo de Juan de Mena. En la primera oposición que hizo en 1772 en la Academia de San Fernando obtuvo el primer premio de la segunda clase, con un relieve que representaba al “Pontífice armando al Infante Carlos Clemente contra la infidelidad y los vicios, ciñéndole un precioso cíngulo”. Se trata de una obra de juventud en la que se adivinan las aptitudes que mostraba Salesa en los primeros años de su carrera. Su buen hacer le valió el nombramiento en 1777 de académico supernumerario por una medalla de asunto desconocido. Sin embargo, de la memoria de la Academia correspondiente a este concurso se desprende que Salesa se encontraba aquejado de una larga dolencia que le obligaba a retirarse a su lugar de nacimiento buscando un remedio a su mal, el cual le apartó definitivamente de los círculos artísticos de la Corte, aunque siguió manteniendo contacto con la Academia a través de la figura de su hermano, el pintor Buenaventura Salesa. Natural al igual que Cristóbal de la localidad aragonesa de Borja, a los pocos años se trasladó a Madrid a fin de estudiar pintura en la Academia de San Fernando, alcanzando en el concurso público de 1772 el segundo premio de la tercera clase correspondiente a su arte. Obtuvo más tarde una pensión del rey para perfeccionar sus estudios en Roma, desde donde envió a la Academia dos copias de Rafael, Santa Catalina y El entierro de Cristo. A su regreso a España, en 1799 fue nombrado pintor de Cámara y director de la clase de Pintura en la Academia de San Luis de Zaragoza. El parentesco entre ambos queda probado en una carta remitida por Antonio Ponz a Cristóbal en la que significaba que “será Vm servido en el libro de los estatutos que me pide y en el quaderno del último concurso que tendré prevenidos para quando su hermano venga a recogerlos”.

ejecutado apenas hacía cuarenta años por Vicente Frías. Salesa encontró numerosos defectos en las trazas, a la vez que consideraba excesivo el coste del proyecto; en consecuencia, propuso al patronato realizar un diseño que se enviaría a la Real Academia de San Fernando para que otorgase la correspondiente aprobación, por el cual no percibiría cantidad alguna si se le adjudicaba la obra o si era reprobado por la institución madrileña. Aceptado el ofrecimiento del escultor aragonés, éste formó un plan “arreglado a las Máximas explicadas por S. M. a consulta de la Real Academia”, que en enero de 1784 envió a Villafranca para que lo hiciese llegar a la Academia; dicho envío dará origen al litigio que entablarán ambas partes en los años sucesivos¹⁵.

El patronato de Villafranca aseguraba que remitió el diseño de Cristóbal Salesa –junto con el de Santiago Marsili– a Madrid, donde quedaron encargados de practicar las oportunas diligencias los licenciados don Jacinto Virto y don Juan Antonio Hernández. Según refería este último en carta fechada en la Villa y Corte el 16 de noviembre de 1785, los diseños fueron presentados a la censura de Ventura Rodríguez, quien los reprobó. Es digna de mención la advertencia final que hace Hernández al patronato de la villa navarra: “Si Vms. determinan que se hagan nuevos planes del retablo, prevendrán a los Maestros quiten la más talla que puedan, y aun así será dificultoso se les aprueben, por ciertas reglas de etiqueta que guarda esta Academia, y no es fácil precaven no siendo individuos vivos de ella”. Sus palabras ponen de manifiesto las diferencias entre el estilo desornamentado y sencillo de líneas propugnado por la Academia, y el gusto tardobarroco todavía vigente en el Reino con protagonismo del ornato y dinamismo arquitectónico, circunstancia que dificultaba en gran medida la aprobación de los proyectos a ella remitidos. Presentaba también el patronato villafranqués una carta de Dionisio Palomares, pintor vecino de la ciudad de Toledo que al presente se encontraba en la corte madrileña, en la cual aseguraba haber escuchado a Antonio Ponz afirmar que las trazas no valían nada.

Tras haber recibido el patronato la noticia de la reprobación de los diseños de Salesa y Marsili, se ofreció a hacer nuevo proyecto León Gómez, maestro arquitecto vecino de la ciudad de Olite, con el propósito de presentarlo a la Academia para su aprobación; pero también fue rechazado. En consecuencia, habiendo llegado el patronato al convencimiento de que cuantos diseños se remitiesen a la Academia correrían la misma suerte que los anteriores, decidió convocar a tres maestros arquitectos de reconocido prestigio como eran Juan de Angos, Diego Díaz del Valle y el propio Cristóbal Salesa, para que conviniesen entre sí la mejor forma en que podría quedar. Pero el aragonés se negó a acudir al estar convencido de que su diseño jamás llegó a presentarse en la Academia, ya que de lo contrario habría merecido su aprobación por la especial calidad del mismo. Apoyaba además su aseveración con dos cartas remitidas desde Madrid por Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia, fechadas en 1 de junio de 1784 y 31 de agosto de 1789

15. ADP Navarro. C/2.418- N° 3.

respectivamente, en las que manifestaba no haber recibido el plan¹⁶. Por tanto, acusaba al patronato de Villafranca de actuar con mala fe para concertar con otro maestro la ejecución del retablo, desobedeciendo así las circulares reales en la materia, las cuales “para obviar abusos y engaños que de la impericia de los maestros resultaban y resultan a las iglesias, ordenan por punto general que los modelos, planes, alzados y cortes que en adelante se dispusieren por el maestro o maestros que se encargaren de alguna obra de consideración, antes de proceder a dar una pincelada se hubiesen de presentar a su Real Academia para que, visto y reconocido por sus Yndibiduos directores declarasen si se hallaban los tales diseños defectuosos, acondicionando lo que conviniese o despreciando los que por su mala aberración lo mereciesen”.

Justifica además su decisión de no acudir a Villafranca en compañía de Angos y Díaz del Valle a examinar el retablo en cumplimiento de la Real Pragmática de 1782 “en la que expresamente se mandó que los Artistas para gozar de los privilegios y exenciones no se mezclen en desestimación del noble arte que profesan a asociarse con supuestos maestros, porque los honrados profesores de las Artes no deben mezclarse con los mecánicos, siguiendo en ello lo declarado por el rey Fernando VI en las Ordenanzas de la Academia, Artículo XXXIV de sus estatutos”¹⁷. Aire de superioridad adopta Salesa cuando significa que los maestros anteriormente citados “están excluidos de las Vellas Artes del Dibujo con arreglo a la citada Real Prmatica por no ser sino Asambladores, pues aunque se dicen escultores no lo son, y comunmente se emplean en desdoro del dictado que se titulan

16. Así dicen las dos cartas escritas por Antonio Ponz a Salesa:

“Madrid, 1º de Junio de 1784. Mui Señor mío: mis muchas ocupaciones no me han dejado lugar antes para responder a la suya de 23 del pasado, y ahora veo que el dibuxo de que V m me habla para Villafranca de Navarra no ha venido a mi mano; será V m servido en el libro de los estatutos que me pide y en el quadero del último concurso que tendré prevenidos para quando su hermano venga a recogerlos. Con esto quedo a la disposición de V m rogando a Dios Nuestro Señor guarde su vida muchos años. Su más seguro servidor. Antonio Ponz.”

“Madrid, 31 de agosto de 1789. Muy Señor mío: no tengo la menor especie que en estos años pasados que Vm. cita, me hayan enviado el diseño suyo los del Patronato de Villafranca, ni en la Academia para dicho diseño. Si hubiera venido no dude Vm que se lo habría avisado, según me recuerda que se lo ofrecí. Es quanto puedo decir a VM sobre este asunto y ruego a Dios guarde su vida muchos años. Su más seguro servidor. Antonio Ponz”.

17. Alude Cristóbal Salesa al artículo 34 de los estatutos aprobados en 1757, cuyo contenido resulta fundamental para comprender el papel regulador de la Academia. El citado artículo establece una separación radical entre artesanos y académicos, a los que se les otorgaba el derecho de proyectar y dirigir toda clase de fábrica, así como de tasarlas y medirlas. De ahora en adelante, los miembros de las cofradías se sitúan en una categoría inferior y tan sólo los académicos pueden utilizar el título de artista. Entre las dos categorías existe una diferencia de naturaleza: si algún académico aceptaba alistarse en una cofradía, perdería inmediatamente los honores y títulos correspondientes a su condición de artista. En la línea de los estatutos de la Academia, la libertad en el ejercicio de las nobles artes sin sujeción a gremios y cofradías quedaba confirmada en la Real Orden fechada el 16 de abril de 1782, a la que se refiere igualmente el arquitecto aragonés. BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, págs. 94-98 y 355-358.

en ejecutar sillas como harados”. Por, tanto, concluye, “así para todos los tribunales de España, y obras de mayor consecuencia, puedo yo solo por lo que a mí toca de escultura y arquitectura declarar, y jurar sin meterme yo con más profesor, y menos con quien no tenga el grado de Académico de la Real de San Fernando”.

La obtención de un título en la Academia elevaba en consecuencia al Profesor de Arquitectura por encima de los maestros de obras que no habían adquirido en ella su formación, y que a juicio de Salesa deberían verse apartados del diseño de planos y trazas al no estar debidamente capacitados para ello. Mas la crítica del aragonés no se detiene en el patronato parroquial de Villafranca ni en los maestros implicados en el conflicto, sino que se extiende también al Tribunal del Obispado de Pamplona, que en último término sanciona y aprueba los proyectos que deben ejecutarse en sus parroquias, y a sus correspondientes veedores, a quienes califica de ignorantes en los rudimentos del arte. Afirma Salesa que la mayor parte de los diseños corresponden a “hombres sin principios”, y desprecia obras de arquitectura como la propia parroquia de Santa Eufemia de Villafranca, a la que califica de “monstruosa, pues la cabeza pesa mucho más que todo el cuerpo”, o la traza del órgano de Lodosa, “diseño que estaría feo dibujado por los niños de la Escuela”. Tampoco se salva de su desprecio el propio José Muguiro, “maestro ensamblador examinado en esta ciudad, que se titula escultor quando no ha conocido en su vida el Arte de la estatuaria”; mientras artistas con un gusto tan extravagante sigan firmando diseños, se repetirán los pleitos y litigios con la Academia que vela por el buen Arte. Por el contrario, si se adoptara en el Reino la legislación real, se evitarían muchos contratiempos “y las obras tendrían estimación dando honra a la Nación como al presente le dan los antiguos de ésta gracias al famoso retablo de Santa María de Tafalla”. Resulta interesante el juicio de valor que realiza Salesa al destacar como una de las grandes realizaciones del arte navarro el retablo romanista de la parroquia de Santa María de Tafalla ejecutado por Juan de Anchieta, obra antológica de la escultura del siglo XVI hispano, coincidiendo así con otros neoclásicos como Ponz y Ceán Bermúdez que tampoco dudaron en ensalzar el retablo tafallés¹⁸.

Al parecer, los duros alegatos de Salesa contra el patronato de Villafranca, Tribunal y veedores del Obispado no surtieron efecto; o quizás sí, pero no en la dirección que esperaba el aragonés. El caso es que, ante su negativa a tomar parte en el proyecto del retablo villafranqués, el patronato decidió sustituirlo por Santiago Marsili, quien acababa de realizar una obra

18. No podemos obviar los encendidos elogios dirigidos por Antonio Ponz al mencionado retablo, del que afirmaba que “es una alhaja, y de lo más peregrino que he visto. Lo creo del tiempo de Felipe Segundo. Todo ello me ha parecido mejor que lo de Becerra, y lo de Berrugete, tanto por la expresión, corrección y buenas formas de los contornos, como por lo demás, acompañando grandemente el estofado... Qualquiera persona de gusto que pase por Tafalla haría muy mal de no ver dicha obra, teniendo noticia de ella”. PONZ, Antonio, *Viage fuera de España*, Tomo Segundo, Madrid, 1785, págs. 343-344.

semejante a ésta en el retablo mayor de Borja, concluida a plena satisfacción de su ilustre cabildo; recordemos que Borja era la localidad natal de Cristóbal Salesa, y que no podría haber mejor manera de vengar los “cariñosos” términos que éste había dirigido a los artistas navarros que recordándole que en ella habían trabajado aquéllos a quienes había vilipendiado. Los tres maestros, Angos, Díaz del Valle y Marsili, determinaron “poner al día” el retablo de Vicente Frías, concertando el patronato con el propio Marsili la labor de escultura, y con Juan José del Rey y Matías Garrido las de dorado y pintura.