

## **Navarra y la Contrarreforma: una nueva imagen religiosa**

**Jesús Rivas Carmona**  
**Universidad de Murcia**

### **Resumen**

Desde finales del siglo XVI y gracias al impacto de la Contrarreforma se produjo un gran desarrollo de las artes en Navarra, a fin de adecuar los templos a su programa de renovación religiosa y litúrgica. La Catedral de Pamplona y otros grandes templos del viejo reino así como las parroquias y los conventos dan testimonio de ello y de la nueva imagen religiosa introducida por tal programa. Curiosamente, ese desarrollo del arte de la Contrarreforma debió mucho a la aportación foránea, propiciada tanto por las órdenes religiosas como por los obispos.

Un capítulo fundamental de este arte de la Contrarreforma se dedicó a la exaltación de la Eucaristía, como bien representan las actuaciones practicadas en la Catedral de Pamplona bajo patrocinio del obispo Zapata, específicamente con su retablo mayor y las andas de plata del Santísimo Sacramento. Otro importante capítulo está en relación con el culto mariano, enaltecido en templos, capillas y retablos, caso que puede ejemplificar la basílica de la Purísima de Cintruénigo. Además, se favoreció como un tercer gran pilar la devoción a los santos, reflejada en obras tan extraordinarias como el santuario de San Gregorio Ostiense o en el desarrollo del culto a los patronos del reino, San Fermín y San Francisco Javier.

### **Abstract**

In line with the need to adapt churches to the program of religious and liturgical renewal inaugurated by the powerful impact of the Counter-Reformation, the development of art in Navarre advanced dramatically from the end of the 16th century onwards. The new image of the religious such development encompassed is reflected in the Cathedral in Pamplona, other great churches in the ancient kingdom, as well as in parishes and convents. Perhaps surprisingly, the evolution of Counter-Reformation art owed a great deal to the effect of foreign influences, through religious orders or at the behest of bishops.

The exaltation of the Eucharist was a cornerstone of Counter-Reformation art, which is exemplified by the work commissioned by Bishop Zapata in the

Cathedral in Pamplona: the high altarpiece and the silver platform for the Blessed Sacrament. Another key theme was the cult of the Virgin Mary, who was praised through the construction of churches, chapels and altarpieces – as in the basilica of the Blessed Virgin in Cintruénigo. Devotion to the saints was the third great pillar of such art, which is reflected in the extraordinary work carried out at the sanctuary dedicated to St Gregory Ostiense, and in the spread of devotion to the patron saints of the kingdom, St Fermín and St Francis Xavier.

En el año 1597 el obispo don Antonio Zapata y Mendoza, al poco tiempo de tomar posesión de su sede de Pamplona, emprende la obra de un magnífico retablo mayor para cubrir el fondo del presbiterio de la catedral, a la vez que un elegante templete de plata destinado a la veneración del Santísimo Sacramento, dando respuesta ambas realizaciones a un plan premeditado y unitario en sus intenciones con el fin de propiciar una nueva imagen y mayor realce al culto catedralicio y para significar prioritariamente los escenarios y las celebraciones principales del mismo<sup>1</sup>. Dos siglos después, en el año 1800 exactamente, el arquitecto Santos Ángel de Ochandátegui, el constructor y director de la obra de la fachada de Ventura Rodríguez, confeccionó a solicitud del Cabildo un informe para reformar el interior de la catedral, en el que se postulaba la supresión del coro de la nave y su traslado al fondo del presbiterio, detrás del altar mayor, lo que evidentemente suponía la eliminación del retablo erigido en las postrimerías del siglo XVI<sup>2</sup>. De momento no prosperó tal iniciativa, aunque se vio cumplida en la reforma llevada a cabo entre 1939 y 1946<sup>3</sup>.

Ambas empresas representan más que meros proyectos realizados o planteados, pues en sí encarnan profundas concepciones de muy distinta índole o, si se prefiere, diferentes presupuestos sobre el templo y su función litúrgica. La primera significa la puesta en práctica de los ideales de la Contrarreforma, aprovechando incluso un lugar tan emblemático como el presbiterio de la catedral, o sea como una propuesta de marcado carácter referencial, llamada a servir de ejemplo y modelo para otros templos, mientras que la segunda implica su superación y el triunfo de nuevos valores, auspiciados por el credo

<sup>1</sup> El patrocinio del obispo Zapata ha sido estudiado por GARCÍA GAINZA, M.C., “El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la Catedral de Pamplona”, *Scripta Theologica*, De la Iglesia y de Navarra. Estudios en honor del Prof. Goñi Gaztambide, Vol. XVI, 1984, pp. 579-589, y “Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona”, *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria, Ephialte, 1992, pp. 111-124.

<sup>2</sup> Sobre este plan de Ochandátegui consultar los estudios de FERNÁNDEZ GRACIA, R., “El espacio interior de la catedral de Pamplona en el Antiguo Régimen”, en RAMALLO ASENSIO, G., (Coord. y Ed.), *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 393 y ss. y “Documentación del Archivo Diocesano para el estudio de la Historia del Arte navarro. A modo de ejemplo: la fachada de la catedral de Pamplona y los epígonos del barroco en Navarra”, *Príncipe de Viana*, nº 231, 2004, pp. 117 y ss.

<sup>3</sup> Para este asunto ver FERNÁNDEZ GRACIA, R., “La restauración de la postguerra”, *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M<sup>a</sup> Omeñaca*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, nº 1, Pamplona, 2006, pp. 293-309.

de la Ilustración. En definitiva, sus respectivas fechas, esos años de 1597 y 1800, pueden marcar muy convenientemente la época de la Contrarreforma, que simbólicamente se inaugura y concluye con uno y otro acontecimiento, no sólo en la propia catedral sino en todo el viejo reino de Navarra.

Efectivamente, durante dos siglos, el XVII y el XVIII, la Catedral de Pamplona y Navarra entera asisten a un importante desarrollo de las artes, que difícilmente podría entenderse sin la influencia de la Contrarreforma, su interés por la dignidad del culto y su fomento de lo devocional. Incluso fue tal su significación que cabría tomar este ejemplo de Navarra como bien representativo de lo que aconteció en España por entonces. En verdad, la Navarra medieval y renacentista se revistió con los nuevos ropajes contrarreformistas, sucesivamente bajo la impronta de lo romanista, lo clasicista, lo barroco y lo rococó, hasta el punto de propiciarse una nueva imagen religiosa. La misma Catedral de Pamplona ilustra magníficamente tal renovación, que hizo que el edificio gótico se llenara de retablos, empezando por el mayor y siguiendo por otros del siglo XVII y de los inicios del XVIII, a la par que se formó la monumental Sacristía Mayor bajo el obispado de Zapata, aunque acabó por adquirir una rutilante decoración rococó, que por sí sola es representativa de las importantes empresas que por ese tiempo se llevaron a cabo en la catedral<sup>4</sup>. Todas estas realizaciones permitieron no sólo una nueva apariencia artística sino que, además, inspiraron nuevos significados al presbiterio, al ámbito de la girola, a las capillas y a otros recintos, otorgándole, en suma, nuevos contenidos y conceptos. Otro tanto debería señalarse en cuanto a la mejora y enriquecimiento del ajuar litúrgico, pues al objeto de dar brillantez al culto catedralicio se fueron incorporando una y otra vez vistosos ornamentos<sup>5</sup>, al igual que cuidadas piezas de platería<sup>6</sup>, desde que el repertorio contrarreformista se inaugura con el ya citado templete eucarístico, obra del platero Velázquez de Medrano, y que en el esplendor del siglo XVIII aún dejó el aparato de plata del altar mayor con la hornacina de la Virgen del Sagrario, sus gradas y bustos-relicario<sup>7</sup>.

Pero no sólo hay que referirse a la Catedral de Pamplona sino igualmente a los demás grandes templos del viejo reino. Así, también resulta muy ilustrativo el caso de la antigua Colegiata de Tudela, sobre todo en lo que respecta a las dos grandiosas capillas dedicadas a Santa Ana, la patrona de la ciu-

<sup>4</sup> Una magnífica secuencia de todas estas realizaciones se encuentra en el estudio de FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El espacio interior de la catedral...", ob. cit.

<sup>5</sup> Esta cuestión es estudiada por FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función. Los ornamentos", *Príncipe de Viana* n° 217, 1999, y ANDUEZA PÉREZ, A., "El patrimonio textil desaparecido a la luz de los inventarios de sacristía", *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M<sup>a</sup> Omeñaca...*, pp. 151-165.

<sup>6</sup> Fundamental es, al respecto, el libro de GARCÍA GAINZA, M.C. y HEREDIA MORENO, M.C., *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978, así como otros trabajos publicados a continuación, específicamente GARCÍA GAINZA, M.C. y AZANZA LÓPEZ, J.J., "Orfebrería", *La catedral de Pamplona*, T. II, Pamplona, 1994, pp. 92-109 y GARCÍA GAINZA, M.C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J.J., *Catálogo Monumental de Navarra V. Merindad de Pamplona*. T. III. Pamplona, 1997, pp. 83-97.

<sup>7</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Navidad en la catedral de Pamplona. Ritos, fiestas y arte*, Pamplona, 2007, pp. 22-26.

dad, y al Espíritu Santo, que en realidad funcionan como iglesias propias dentro del templo, aunque en especial sobresalen por su inusitada riqueza de yeserías<sup>8</sup>, que en la primera se conjunta con un vistoso revestimiento de mármoles, formando el zócalo. Además se llevaron a cabo otras obras, incluso de la importancia de la monumental torre de ladrillo, que figura entre las más destacadas del reino. Incluso se pensó modificar la imagen del templo con el intento de sustituir el retablo tardogótico de pinturas por otro más apropiado a la época<sup>9</sup>. Este ejemplo, a pesar de que no llegase a prosperar, es sumamente revelador de la importancia que en los programas contrarreformistas tenía la capilla mayor y su adecuado acondicionamiento. Si en este caso fracasó, no así en otros grandes templos medievales. Además de lo ya señalado para la Catedral de Pamplona, cabe añadir la Colegiata de Roncesvalles, cuya cabecera fue modificada poco después que la de la catedral, también con la erección de un gran retablo mayor, a la par que con la nueva disposición del sepulcro real de Sancho el Fuerte, a la manera de El Escorial. Igualmente los viejos monasterios de La Oliva, Irache y Fitero, donde asimismo se labraron magníficos retablos<sup>10</sup>.

Si la Catedral de Pamplona, las colegiatas de Tudela y Roncesvalles y esos grandes monasterios supieron ponerse a la altura de las circunstancias, no menos las demás iglesias del reino<sup>11</sup>. Por supuesto, las parroquias que, por su propia significación para el culto y la atención de los fieles así como por su valor emblemático y representativo dentro de los barrios o de las poblaciones, reclamaron continuamente obras de nueva fábrica, de ampliación o de adaptación, de extraordinaria relevancia en muchos casos, como pueden ser las dos parroquias de Corella, San Miguel y Ntra. Sra. del Rosario, cuando no se enriquecieron con retablos y más retablos, como también dejan ver esas mismas parroquias de Corella<sup>12</sup>, incluso los viejos templos de la Edad Media o del siglo XVI cambiaron de aspecto con la incorporación de impresionantes retablos, circunstancia bien patente en la parroquia de Miranda de Arga<sup>13</sup>. La dignificación de su culto requirió asimismo un incremento de sus repertorios de platería y textiles, especialmente para las fiestas de sus titulares, cuyo aumento corrió paralelo al de la importante serie de sacristías parroquiales, destinadas a acoger tales ajuares.

<sup>8</sup> RIVAS CARMONA, J., "Las yeserías del Barroco tudelano en relación con el arte aragonés contemporáneo". *Seminario de Arte Aragonés*, 1981.

<sup>9</sup> Para las obras barrocas de este templo puede remitirse a FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Patronos, proyectos y artistas durante los siglos del barroco", *La Catedral de Tudela*, Pamplona, 2006, pp. 287-315.

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Promotores en el exorno de los grandes templos navarros: las capillas mayores tras el Concilio de Trento", *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, nº 2, Pamplona, 2007, pp. 189-217.

<sup>11</sup> Para las consideraciones sobre la arquitectura y los retablos de este tiempo se han tenido en cuenta los libros de AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, 1998, y R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, 2002. Además, deben mencionarse los distintos tomos del *Catálogo Monumental de Navarra*, publicados entre 1980 y 1997. Sin olvidar tampoco el estudio pionero de GARCÍA GAINZA, M.C., "Notas para el estudio de la escultura barroca en Navarra", *Letras de Deusto*, nº 10, 1975, pp. 127-145.

<sup>12</sup> Los citados templos de Corella exigen la cita del libro de ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, 1963.

<sup>13</sup> Ver ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Miranda de Arga entre el Gótico y el Barroco*, Estella, 1983.

De todas formas, el impacto de la Contrarreforma encuentra una de sus mejores expresiones en los conventos, que en esta época se multiplicaron, sobre todo, por las principales ciudades del reino<sup>14</sup>. Sus iglesias, en particular, ofrecen una tipología que notoriamente marca el cambio con la anterior arquitectura religiosa<sup>15</sup>. Una amplia nave abovedada con medio cañón, sola o acompañada de capillas laterales, un destacado crucero rematado en cúpula y capilla mayor recta definen lo esenciales de esta iglesia conventual, que encuentra una de sus muestras más representativas en la iglesia del Carmen, de carmelitas descalzos, de Pamplona<sup>16</sup>. Pero, sobre todo, este tipo de templo entrañaba grandes ventajas, muy convenientes para el uso contrarreformista; por un lado, su sencillez geométrica, aunque no exenta de monumentalidad y nobleza, facilitaba su difusión y construcción y, de otro, su desahogada especialidad y unidad favorecían el culto congregacional y el servicio de la predicación, sin encontrar ninguna clase de obstáculo en su larga nave enfocada directamente al altar mayor, al tiempo que su disposición en cruz llevaba implícita una importante carga simbólica. Todo ello contribuyó a desplazar las tipologías religiosas existentes hasta entonces, incluso a que tal plan fuera acogido por otras iglesias, como las parroquias, que también encontraron en él una solución muy satisfactoria a sus necesidades, de modo que hasta viejos templos parroquiales de tres naves acabaron configurándose según dicho esquema, caso de la grandiosa parroquia de Los Arcos. La contribución conventual fue igualmente significativa en cuanto a los retablos. De nuevo, en la definición de un genuino retablo contrarreformista con el protagonismo del sistema de orden único y monumental, muy adecuado para la exaltación religiosa que se requería, como puede demostrar el retablo del Carmen de Tudela, que difiere notablemente de las compartimentadas trazas que aún conservaba el romanismo anterior. Pero también resulta significativa esa contribución conventual por el elevado número de retablos que propició, por lo común de gran categoría, contándose entre ellos algunos de los más destacados ejemplos de la retablística navarra del Barroco, tal como deja ver el muy decorativo de las Agustinas Recoletas de Pamplona. En fin, las órdenes religiosas tuvieron un gran peso en este desarrollo artístico, según correspondía a su papel fundamental dentro de la Contrarreforma. Incluso favorecieron de manera muy particular el encargo de pintura, recogiendo en sus conventos mucho de lo mejor y más representativo de la misma<sup>17</sup>. Por ejemplo, Vicente

<sup>14</sup> Sobre particular ver AZANZA LÓPEZ, J.J., "El Barroco conventual", *El arte en Navarra*, T. II., Pamplona, 1994, pp. 383-400. Asimismo hay que tener en cuenta algunos estudios particulares, como los de GARCÍA GAINZA, M.C., "El convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1973, pp. 335-344, y SEGOVIA VILLAR, M.C., "El convento de Agustinas Recoletas de Pamplona", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1980, pp. 255-284.

<sup>15</sup> Esto ya fue advertido por GARCÍA GAINZA, M.C., "Notas para el estudio de la escultura..." op. cit., p. 128.

<sup>16</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Arquitectura", *Príncipe de Viana*, 1981.

<sup>17</sup> Una buena idea de lo que llegaron a reunir los conventos navarros en este sentido puede encontrarse en el artículo de ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Exorno artístico", *Príncipe de Viana*, nº 164, 1981, pp. 819-891.

Berdusán, el más genuino maestro de la pintura barroca en Navarra, trabajó con frecuencia para los conventos de Tudela y de otros lugares del viejo reino<sup>18</sup>.

La impronta de esta nueva imagen religiosa propiciada por la Contrarreforma no sólo se manifestó en el interior de los templos, su ornato y ajuares. En realidad, tan importante como el espacio del culto fue su exposición al exterior. Una vez más, Navarra da ejemplo en este sentido con la nutrida serie de fachadas, especialmente de esquema serliano-vignolesco, las más apropiadas para las iglesias conventuales, cuya idoneidad para las mismas hizo que se extendiera su uso incluso hasta el siglo XVIII, pero igualmente con lucidas portadas, que en este caso se asocian sobre todo a los templos parroquiales y a los santuarios, así como con las numerosas torres que caracterizan las siluetas de muchos lugares, siendo frecuentes sus adornados cuerpos de campanas, de disposición ochavada. Con tal presentación, las iglesias se remetían en los viejos cascos urbanos, confiriéndole un evidente carácter religioso, que incluso se hacía predominante y protagonista por el propio sentido monumental y también más ornamentado de dichos edificios y asimismo por el cuidado en su ubicación, pues se procuró localizarlos en lugares destacados de una calle o en el frente de una plaza o compás. Las ciudades y los pueblos, por tanto, adquirieron un significado sagrado, escenificado particularmente en torno a esos templos. Más aún, las principales ciudades del reino, por su misma importancia, llegaron a contar con numerosos edificios religiosos, entre parroquias, conventos y otros, hasta el punto de convertirse en las típicas ciudades convento de la España de entonces, como ejemplifican Pamplona, Tudela, Estella o Corella<sup>19</sup>. Desde luego, los núcleos urbanos quedaron bien marcados y en buena medida su semblante monumental obedece al ímpetu religioso de esta época. La vista que proporciona Villafranca con la grandiosa fábrica de la parroquia de Santa Eufemia y su torre y detrás de ellas el convento del Carmen no hace si no demostrar el alcance de lo dicho y, en definitiva, el valor de la nueva imagen religiosa de la Contrarreforma, encarnada incluso por el urbanismo y sus conjuntos monumentales.

Pero, a su vez, esa escenografía sagrada se extendió a las afueras de las poblaciones o a lugares de sus términos con los santuarios y ermitas, frecuentemente de gran veneración. El santuario de la Virgen del Romero de Cascante, emplazado en un alto próximo a la localidad y comunicado con ésta a través de un largo pórtico de arcos, denota la especial significación de estos “sacromontes” y de la implicación también del paisaje en la nueva imagen religiosa con esa curiosa coexistencia de lo religioso, lo artístico y lo pintoresco.

---

<sup>18</sup> Para Berdusán y su contribución a la pintura navarra ver el Catálogo de la Exposición *El pintor Vicente Berdusán 1632-1697*. Pamplona, 1998. Asimismo los estudios de CASADO ALCALDE, E., “Berdusán”, *Príncipe de Viana*, nº 152-153, 1978, pp. 507-546, y LÓPEZ MURIAS, I., *La pintura de Vicente Berdusán*, Tudela, 1990.

<sup>19</sup> Por ejemplo, así es reconocido para el caso de Tudela por ORTA RUBIO, E., “Tudela en la época de los Austrias”, FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Vicente Berdusán y su entorno artístico” y GARCÍA GAINZA, M.C., “Vicente Berdusán, el pintor y su obra”, *El pintor Vicente Berdusán...*, op. cit., pp. 15, 28 y 62.

Evidentemente, bajo el impacto de la Contrarreforma se escribió un capítulo muy importante del arte navarro. Sin embargo, no deja de ser curioso que ese esplendoroso desarrollo artístico, que tan decididamente marcó a Navarra, al margen de los aspectos favorables que propició el propio reino, obedece a un fenómeno de carácter universal, vinculado a toda la Iglesia Católica. En consecuencia, se enmarca en un programa general cuyas concepciones fueron acogidas por igual en todos los países católicos, aunque también debe advertirse que se adaptó a las peculiaridades de la religiosidad y de las devociones de la tierra. Pese a ello, no hay que olvidar el papel de unos agentes externos, como muy bien se reconocen en el caso de las órdenes religiosas, que impusieron unas tipologías arquitectónicas ya consagradas, sobre todo en el entorno cortesano, frecuentemente por la participación de sus propios tracistas<sup>20</sup>. Así, no extraña que los conventos y sus iglesias se ajunten a unos esquemas difundidos por España entera.

Pero no sólo hay que referirse al papel de las órdenes religiosas, pues igualmente fue muy importante el cometido de los obispos, que también sirvieron de importante vía de introducción de lo de fuera y más teniendo en cuenta que ellos mismos procedían de otros lugares, además de los periplos seguidos en sus carreras eclesiásticas, los cuales favorecieron el conocimiento de otras realidades, con todo lo que ello pudo tener de repercusión para el arte y para introducir nuevos modelos y referencias artísticas. Sin embargo, debe valorarse fundamentalmente su decisiva intervención tanto en la implantación como en el desarrollo de la Contrarreforma, en correspondencia con sus obligaciones episcopales y las exigencias tridentinas al respecto. En este sentido resulta esencial la actuación del obispo don Bernardo de Rojas y Sandoval, cuyas Constituciones Sinodales de 1590, editadas al año siguiente, representan la institucionalización oficial de la Contrarreforma en el obispado de Pamplona. Sus instrucciones constituyen todo un alegato a favor de la dignidad que precisaba el arte religioso y de su valor para el culto conforme al ideario contrarreformista. Así, se comprende la importancia concedida a la imagen así como a su decoro, lo mismo que a la limpieza formal de los objetos de culto, que cabe entender desde el purismo ya imperante por entonces<sup>21</sup>. No obstante, conviene destacar la aportación del sucesor de Rojas y Sandoval, el ya mencionado don Antonio Zapata, dado que con su patrocinio queda definitivamente consagrado el arte contrarreformista. Y ello lo alcanzará teniendo por fuente de inspiración el arte cortesano, o sea la lección de El Escorial, lo que no extraña con las relaciones que el prelado tuvo con la Corte, sin olvidar tampoco el valor concedido al modelo de la Catedral de Toledo, de la que fue canónigo, antes de su elección episcopal<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> En este sentido resulta muy ilustrativo el caso de los carmelitas, estudiado por ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y arquitectos de la Orden", *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, 1982.

<sup>21</sup> Respecto al texto de las Constituciones sinodales y sus contenidos, se remite a GARCÍA GAINZA, M.C., *La escultura romanista en Navarra*, 2<sup>o</sup> edición, Pamplona, 1986, pp. 259 y ss.

<sup>22</sup> Tanto para la figura de este prelado como para su actuación debe remitirse a la bibliografía reseñada en la nota 1. Asimismo tiene que citarse a GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo XVI*, Vol. IV, Pamplona, 1985, pp. 650 y ss.

Zapata, un gran eclesiástico de su tiempo, se perfila como el típico prelado contrarreformista y, por tanto, decidido impulsor del espíritu emanado de Trento y de su puesta en práctica. Su gestión al frente de la diócesis de Pamplona da perfecto cumplimiento de ello e ilustra magníficamente sobre los medios de que se valía un obispo de ese tiempo para resaltar y dar brillantez al culto. Por supuesto, promoviendo el esplendor litúrgico, a lo que obedece el legado que al poco de llegar a Pamplona destinó para hacer más suntuoso el ceremonial de la catedral, a fin de dotar mejor la capilla de música y el servicio de acólitos, así como la reforma del reglamento del coro, inspirada en los usos de la catedral primada<sup>23</sup>, una circunstancia ya de por sí reveladora de la importancia del modelo toledano. Y asimismo buscó la brillantez del culto fomentando el encargo artístico, como uno de los recursos más adecuados en la consecución de tal fin y también para expresar el programa contrarreformista. Efectivamente, en el corto periodo de tiempo que estuvo en Pamplona, durante los últimos años del siglo XVI, patrocinó importantísimas empresas artísticas, encaminadas en particular a que la catedral se adaptase a las nuevas propuestas de la Contrarreforma. Este empeño le llevó incluso a erigir una grandiosa Sacristía Mayor, que hizo que la catedral pamplonesa se pusiera a la altura de otras catedrales españolas que por entonces disponían de monumentales estancias para tal función<sup>24</sup>. Incluso la Catedral de Toledo estaba por entonces empeñada en la construcción de una imponente sacristía.

De todas formas, la empresa más emblemática del prelado en su actuación contrarreformista es el retablo mayor<sup>25</sup>. Su ubicación en lo más principal de la catedral lo convirtió en escaparate fundamental para mostrar las grandes verdades de la fe, reafirmadas por Trento, y así manifestarlas en toda su significación y con el rango oficial que propiciaba tan privilegiado recinto del primer templo del reino. Por tanto, su programa representa una exaltación de los misterios de la Redención y con ellos de la Virgen, titular de la catedral, a través de la Asunción que preside el conjunto, y también de San Pedro en cátedra, con todo lo que el tema suponía en la afirmación contrarreformista del papado, y por último de los santos, sobre todo con los grandes relieves de Santa Leocadia y San Ildefonso, santos toledanos que se justifican en la comentada relación del obispo con la Ciudad Imperial. Evidentemente, tal compendio religioso y el requerimiento de la adecuada y digna presentación del mismo, que asimismo contribuyera a su exaltación, exigieron el oportuno programa artístico, que para Zapata, hombre próximo a Felipe II, tenía su máxima expresión en el arte oficial de la Corte. De este modo, no extraña que dicho retablo se ajuste al esquema del de El Escorial.

<sup>23</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Promotores en el exorno de los grandes templos navarros..." op. cit., p. 194.

<sup>24</sup> Sobre este particular cabe señalar la reciente tesis doctoral de Francisca del BAÑO MARTÍNEZ, *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*. Universidad de Murcia, 2008.

<sup>25</sup> Además de la bibliografía de GARCÍA GAINZA respecto al obispo Zapata, ya señalada, hay citar de esta misma autora el artículo "El retablo romanista", *Imafronte*, nº 3-4-5, 19887-88-89, pp. 96-98. También debe mencionarse el trabajo de CRIADO MAINAR, J., "Nuevas noticias documentales sobre el antiguo retablo mayor de la Catedral de Pamplona", *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra...*, pp. 145-160.

Pero esta relación con El Escorial se advierte igualmente en el carácter otorgado al tabernáculo eucarístico, que siguiendo el ejemplo de ese monasterio y su retablo mayor se dispuso ostensiblemente en la caja central del primer cuerpo, elevado sobre el alto banco y custodiado por una especial estructura arquitectónica a manera de solemne frontis con arco de medio punto entre las parejas de columnas correspondientes a dicha caja central y frontón triangular de remata. En ello, lógicamente, se encontraba el propósito de dar especial protagonismo a la presencia del Santísimo Sacramento y de esta forma destacar y realzar el papel de la Eucaristía según la doctrina de la Contrarreforma, incluso como epicentro del culto y del templo<sup>26</sup>. De aquí que Zapata promoviera esa ubicación tan principal del tabernáculo eucarístico y, a su vez, el empaque de su apariencia, como verdadero “sancta sanctorum” dentro de la capilla mayor, imagen misma del arca de la Nueva Alianza. Con esto, además, vino a seguir una pauta ya instaurada en las catedrales, como bien representa el ejemplo de Astorga con el retablo de Gaspar Becerra, iniciado en 1558<sup>27</sup>. Incluso desde antes las catedrales comenzaron a incorporar un sagrario como elemento destacado de sus retablos mayores, caso de la Catedral de Ávila o, mejor aún, el de la Catedral de Toledo, donde una primorosa aguja del gótico tardío guarda notorio parentesco con la custodia de Enrique de Arfe<sup>28</sup>. Este último ejemplo no conviene olvidarlo por el conocido vínculo de Zapata.

A pesar de la significación otorgada al tabernáculo eucarístico dentro del conjunto del retablo mayor, lo que entonces se dispuso ha quedado alterado con el paso del tiempo. No ya por el hecho de que el retablo catedralicio se trasladara a otra iglesia de Pamplona a mediados de la pasada centuria sino por la sencilla razón de que dicho tabernáculo fue reemplazado por otro nuevo en el curso del siglo XVIII, exactamente en 1769, en virtud de una iniciativa del obispo don Juan Lorenzo Irigoyen y Durati<sup>29</sup>. Lógicamente, este nuevo templete rococó alcanzó a modificar el aspecto original del retablo de Zapata y de su tabernáculo eucarístico, aunque por lo menos confirma que éste detentó gran protagonismo al ocupar su mismo lugar y seguir manteniendo su destacada presencia. En otras palabras, ratifica la gran importancia que el citado obispo concedió al templete del Sacramento.

La apoteosis eucarística promovida por Zapata tuvo otra manifestación fundamental en torno a la fiesta del Corpus Christi, cuya procesión la enri-

<sup>26</sup> Ver sobre el particular el estudio de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, 1991.

<sup>27</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Precisiones sobre Gaspar Becerra”, *Archivo Español de Arte*, 1969, GARCÍA GAINZA, M.C., “El retablo de Astorga. Una nueva tipología de retablo de época de Felipe II”, *Felipe II y las Artes*. Madrid, 2000, y ARIAS, M. y GONZÁLEZ, M.A., *El retablo mayor de la catedral de Astorga*, Salamanca, 2001.

<sup>28</sup> KROESEN, J.E.A., *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch Schiereiland. Vorm, plaats, boodschap*, Groningen, 2003, pp. 111-113, 122, 274, 298 y 353. Asimismo PÉREZ HIGUERA, T., “El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo”, *Anales de Historia del Arte* n° 4, 1993-1994, pp. 471-480 y SANZ, M.J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000, pp. 28-31.

<sup>29</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...* op. cit., p. 28.

queció el prelado con las suntuosas andas de plata, concebidas como magnífico baldaquino o dosel de respeto del ostensorio portador del Santísimo<sup>30</sup>. Al igual que en el retablo mayor, El Escorial propició de nuevo el modelo, en este caso el templete central del patio de los Evangelistas<sup>31</sup>, que inspiró su disposición cuadrada con esquinas en chaflán, el protagonismo de las columnas dóricas y la cúpula de remate, aunque tal prototipo fue hábilmente adaptado por el platero José Velázquez de Medrano a su específica función de custodia de andas, de suerte que la rotunda macicez escurialense y su sobrio empaque se reconvirtieron en una delicada estructura calada para permitir la mejor visión de la Sagrada Forma, al tiempo que ricamente decorada con un completo programa de historias e imágenes en relieve, según convenía a su carácter de abreviado templo eucarístico, de acuerdo con lo usual entonces en esta clase de piezas de platería, tal como demuestra la custodia de Juan de Arfe para la Catedral de Sevilla<sup>32</sup>. Sin embargo, nada de ello entorpece el noble clasicismo que distingue a su arquitectura, bien patente en las correctas y destacadas columnas de orden dórico, y que, evidentemente, venía a poner de manifiesto la perfección requerida por su especial función y sagrado simbolismo, lo mismo que la excelente armonía de sus proporciones, sobre todo la dupla que informa la relación anchura-altura, de manera que ésta duplica a aquélla. Con tales características, nada extraña el notorio parentesco existente con el antiguo retablo catedralicio, incluso con una curiosa coincidencia de elementos con éste, desde los pedestales con relieves de figuras a las pirámides con bolas del coronamiento, sin dejar de señalar el recrecimiento de las columnas a base de unos elementos prismáticos con hermes adosados, a modo de atlantes, que en el retablo tiene su parangón en las parejas de niños que también recrecen las columnas del ático. Precisamente, ya se ha destacado que entre custodia y retablo se alcanzara “correspondencia y unidad de estilo”, haciendo pensar que “el obispo Zapata tomó la iniciativa de hacer ambas obras a la vez y en relación una con otra”<sup>33</sup>, explicándose así que el mismo maestro platero de la custodia tuviese a su cargo la traza del retablo<sup>34</sup>. Está más que claro que se buscó tal relación, que incluso se percibe en el pro-

<sup>30</sup> Sobre esta custodia deben tenerse en cuenta los estudios citados en nota 6, además de la bibliografía de García Gainza sobre Zapata. A ello se puede añadir la aportación de HEREDIA MORENO, C., “Templete eucarístico”, *Orfebrería de Navarra 2. Renacimiento*, Pamplona, 1988, pp. 65-68 y “Reflexiones sobre las andas del Corpus de la catedral de Pamplona”. *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M<sup>a</sup> Omeñaca*,..., pp. 201-209. Asimismo ORBE SIVATTE, A., *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, 1999.

<sup>31</sup> Esta circunstancia así como las variaciones respecto al mismo han sido puestas de relieve por HEREDIA MORENO, C., “Reflexiones...” op. cit., p. 206.

<sup>32</sup> SANZ, M.J., *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978.

<sup>33</sup> GARCÍA GAINZA, M.C., “Actuaciones de un Obispo...” op. cit., p. 122.

<sup>34</sup> Esta autoría ya fue señalada por BIURRUN Y SOTIL, T., *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento*, Pamplona, 1935, p. 362. Respecto a dicha autoría del retablo, escribe: *pero documentos del Archivo Diocesano, indirectamente relacionados con aquel escultor (Bidarte), puede corroborarse la adjudicación (al dicho Bidarte), aunque haciendo constar que la traza de esa obra fué dada por el maestro platero vecino de Pamplona José Velázquez de Medrano. Algunos rivales echan en cara a Domingo de Vidarte su insuficiencia, y alegan que en el retablo de Cascante no trabajó por cuenta propia, y en el mayor de la Catedral de Pamplona no había sido capaz de dar la traza, sino que se había confiado al maestro en el ramo de orfebrería, y también vecino de la misma ciudad.*

grama iconográfico, al margen de lo que tiene de eucarístico. Más aún, la custodia venía a completar al retablo, como delata la presencia en ella del orden dórico, que faltaba en éste<sup>35</sup>. Ello no parece nada fortuito. Desde luego, la custodia cuando salía a la calle sacaba la propia imagen de la catedral y de lo principal de ella, su retablo, estableciéndose de este modo una continuidad entre la exaltación eucarística de la procesión y el culto tributado al Sacramento en la capilla mayor.

Es evidente que Zapata, al igual que en el retablo, quiso magnificar al máximo la presencia eucarística de la procesión del Corpus, aunque no deja de llamar la atención el hecho de que no eligiese para tal propósito una custodia de asiento o de torre con cuerpos decrecientes, que en el curso del siglo XVI había llegado a constituirse en el prototipo por antonomasia de las custodias procesionales, culminando en la citada de Sevilla, terminada de labrar diez años antes que la de Pamplona y que el prelado conocería de cuando fue titular de la vecina ciudad de Cádiz, lo mismo que otras, entre ellas la de Toledo. A pesar del aparato de este tipo de custodia, su esquema no era el apropiado para el caso de Pamplona, ya que la custodia procesional se tenía que acomodar a un ostensorio de templete o farol existente en la catedral desde medio siglo atrás. Por ello, se hubo de elegir una custodia de andas, como templete de ese ostensorio. De hecho, era una práctica común cuando se daba esa circunstancia y el propio Velázquez de Medrano había recurrido previamente a tal modelo en la custodia de la Catedral de Tarazona<sup>36</sup>. Y, unos treinta años antes, se había hecho también con la custodia del Ayuntamiento de Madrid<sup>37</sup>. No tendría nada de particular que esta custodia madrileña, como propia de la Corte, fuera una referencia fundamental para Zapata y que éste, sencillamente, quiso poner su catedral de Pamplona a la altura de lo que tenía la capital. Pero, además, no deja de ser curiosa la sucesión de custodias de este tipo en ese tiempo, desde que se hiciera la de Madrid<sup>38</sup>. Entre 1582 y 1583, el platero Gregorio de Frías labró conforme a las trazas del pintor Cesar Arbassia las andas procesionales de la Catedral de Málaga, destinadas a albergar la custodia que antes hizo Rodríguez de Babia<sup>39</sup>. Solo unos años después, entre 1592 y 1596, se realizan una custodia y sus andas para la Catedral de Murcia, conforme al mandato del obispo don Sancho Dávila y Toledo<sup>40</sup>. También por entonces, entre 1595 y 1597, se lleva a cabo la custodia de Tarazona. En fin, se da toda una serie de coincidencias, que ciertamente no debe ser casual, demostrando que la custodia de andas se impone con fuerza

<sup>35</sup> GARCÍA GAINZA, M.C., "El mecenazgo artístico...", op. cit., p. 583, y "Actuaciones de un Obispo..." ob. cit., p. 116.

<sup>36</sup> HEREDIA MORENO, M.C., "El templete eucarístico de la catedral de Tarazona", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, 1981, pp. 21-28.

<sup>37</sup> Para todas estas consideraciones se remite a HEREDIA MORENO, C., "Reflexiones...", op. cit., p. 205. Para la custodia de Madrid, en concreto, puede citarse el reciente estudio de CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Madrid, 2005, pp. 72-77.

<sup>38</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M., "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, Universidad de Murcia, 2002, pp. 348-349.

<sup>39</sup> TEMBOURY, J., *La orfebrería religiosa en Málaga*, Málaga, 1948, p. 143, y SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*, Málaga, 1997, pp. 196 y ss.

<sup>40</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, M., "La custodia..." op. cit., pp. 347 y ss.

por los finales del siglo XVI, como una opción tan válida como la custodia de asiento. Tal desarrollo, muy posiblemente, se deba a la sencilla razón de que su forma, función y simbolismo resultaran muy adecuados en el ambiente piadoso de la Contrarreforma, que en las andas procesionales encontró un dosel de respeto más que oportuno para la custodia y la veneración requerida al Santísimo Sacramento<sup>41</sup>, al tiempo que su mayor apertura propiciaba una mejor visión de la Sagrada Forma, también en sintonía con los postulados contrarreformistas<sup>42</sup>. La custodia de Pamplona viene a confirmar plenamente todo ello.

La actuación del obispo Zapata en el retablo mayor y la custodia de andas de la catedral marca todo un hito, convirtiendo a este primer templo del reino en paradigma del culto eucarístico según los dictados de la Contrarreforma. Pero la significación de este ejemplo tan importante, por su propio carácter institucional, no debe hacer olvidar otras realizaciones encaminadas al mismo fin. Efectivamente, desde la última parte del siglo XVI se advierte en toda Navarra un notorio interés por incorporar monumentales sagrarios al centro de los retablos mayores. Por el 1600 abundan las noticias y las obras conocidas en los característicos retablos romanistas<sup>43</sup>. Y conforme avanza el siglo XVII, se sigue constatando la gran atención prestada a los sagrarios. Así, se reconoce en el de Ablitas, de 1636. Por fortuna, se conserva tan magnífico ejemplo, de particular grandeza dentro del conjunto del retablo, ilustrando de esta manera la significación adquirida. Por el contrario, se han perdido o desvirtuado otros sagrarios, como los de la parroquia de Cintruénigo y la iglesia de la Compañía de Tudela, ambos de 1655, o el que en origen tuvo el retablo mayor de Puente la Reina, concluido para 1675. El barroquismo y aparato alcanzados por los sagrarios a finales del Seiscientos se hace patente en el templete salomónico de Catarroso o en el que en 1698 se agrega al retablo de las clarisas de Estella. Pero es con el siglo XVIII cuando se alcanzan los más deslumbrantes proyectos, incluso detentando un tamaño y un protagonismo especiales. El ejemplo del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Cárcar o el de la homónima de Corella son, por sí solos, suficientes para comprobar la magnitud y la espectacularidad de estas realizaciones dieciochescas<sup>44</sup>. En ellos se advierte hasta que extremos se llegó a la hora de desarrollar una escenografía apropiada para la veneración eucarística.

Si la exaltación de la Eucaristía adquirió el mayor protagonismo, como enseña misma de la Contrarreforma, no menos el culto de la Virgen, que en sí

<sup>41</sup> Ibidem, p. 349.

<sup>42</sup> Además, con esas andas se alcanzaba una solución cercana a la de los tabernáculos y templetos que por entonces también comenzaron a proliferar asociados a los altares mayores de las catedrales e iglesias importantes. En El Escorial el sagrario rotundo aloja la custodia de forma muy semejante a lo que sucede en las custodias de andas. Previamente, en torno a 1561, Diego de Siloe concluye en la Catedral de Granada el altar con custodia y su baldaquino que presidía la rotonda de la Capilla Mayor, como si también fuera una magna custodia de andas fija (E.E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, 1990).

<sup>43</sup> Ello queda claramente constatado en el libro de GARCÍA GAINZA, M.C., *La escultura romanista...*, op. cit.

<sup>44</sup> Sobre los sagrarios de los siglos XVII y XVIII es fundamental el libro de FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...* op. cit.

representa un segundo gran capítulo. Precisamente, la propia capilla mayor de la Catedral de Pamplona y su retablo son, a su vez, un magnífico ejemplo de ello y también de la particular importancia dada a su conjunción, o sea al coprotagonismo del Sacramento y de la Virgen. En efecto, debajo del tabernáculo del Santísimo se hallaba la titular de la catedral, la Virgen del Sagrario, antes del traslado del retablo a otra iglesia. De esta manera aparecía en íntima asociación con la presencia eucarística, de igual forma que se dispuso en otras catedrales y en evidente paralelismo con lo que se practicó en el altar mayor de la Catedral de Toledo, donde asimismo queda la Virgen como pedestal del sagrario<sup>45</sup>.

La Virgen del Sagrario llegó a estar en un edículo en el centro del banco, en el lugar normalmente reservado al sagrario en los retablos, justificándose así que desde el siglo XVII acabase por llamarse de tal manera, en contra de la antigua denominación de Santa María<sup>46</sup>. Según viejas estampas de la segunda mitad de ese siglo XVII o de la primera del XVIII, el edículo contaba con columnas corintias y entre ellas una caja recta, en consonancia con el sistema arquitrabado dominante en todo el retablo. Posteriormente, en 1737, quedó configurado como un nicho bajo dintel, desarrollado interiormente en medio punto abocinado, todo ello labrado de rica platería. Además, ofrecía la peculiaridad de cerrarse con puertas, también revestidas de plata, al objeto de que la imagen sólo fuera contemplada en determinadas ocasiones, específicamente en las principales festividades<sup>47</sup>, costumbre igualmente observada en otras veneradas imágenes de la Virgen del viejo reino, tal como se manifiesta en la visita canónica que a la Colegiata de Roncesvalles realizó en 1590 don Martín de Córdoba<sup>48</sup>. Ciertamente, fue muy característico que estas imágenes marianas de gran veneración se reservasen de ese modo<sup>49</sup>, incluso cuando se abrían las puertas del edículo sagrado que las cobijaba cabía ocultarlas tras cortinas y velos, según queda confirmado por los mandatos de la citada visita a Roncesvalles. La propia Virgen del Sagrario dispuso asimismo de tales textiles de reserva<sup>50</sup>, conforme a los varios juegos donados que se registran en el inventario catedralicio de 1682<sup>51</sup>. Evidentemente, todo ello favorecía el misterio y el aparato barroco y, en última instancia, una escenografía que venía a resaltar el carácter especialmente sagrado de la imagen y su rango devocional, pues de esta manera se propiciaba una contemplación, cuando ésta se producía en las excepcionales ocasiones de los días grandes, que podía

<sup>45</sup> La evocación toledana también es resaltada por FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Barroco", La catedral de Pamplona, T. II, *Pamplona*, 1994.

<sup>46</sup> En lo relativo a la Virgen del Sagrario, debe remitirse a FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Barroco", op. cit., pp. 41-46.

<sup>47</sup> Este nicho de la Virgen y todos sus pormenores exigen la cita de FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 136 y *Navidad en la catedral de Pamplona...*, op. cit., pp. 22-26, además de lo señalado en "Barroco", op. cit..

<sup>48</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Promotores en el exorno de los grandes templos navarros...", op. cit., pp. 197-199.

<sup>49</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Navidad en la catedral de Pamplona...* ob. cit., p. 23.

<sup>50</sup> Incluso se muestra con las cortinas, descorridas para la ocasión, en las viejas estampas de los siglos XVII y XVIII.

<sup>51</sup> ANDUEZA PÉREZ, A., "El patrimonio textil...", op. cit., pp. 161-162, y "Lujo y devoción: donaciones a los ajuares textiles de algunas Vírgenes navarras", *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra...*, 2007, p. 21.

equipararse al milagro o a la aparición divina. Y ello se resaltaba, a su vez, con el graderío de plata que se hizo en 1763, donde quedaban instalados los diversos bustos-relicario, igualmente de plata, unos que venían de antiguo, de la época del Renacimiento, y otros de reciente realización, así como otros objetos ricos, entre ellos los candeleros y los ramos, tal como consta en documentos e instrucciones del ceremonial<sup>52</sup>, y como también se ve en la vieja fotografía de Julio Cía<sup>53</sup>, la cual muestra un auténtico escaparate de platería, repleto de piezas y más piezas de plata. Desde luego, recursos de tanta teatralidad, resultaban muy oportunos a los intereses de la Contrarreforma y a la reverencia que buscaba en el culto.

En definitiva, este caso de la Virgen del Sagrario constituye un ejemplo muy ilustrativo del valor del boato y de la riqueza del arte en la exaltación del culto mariano o, si se prefiere, de la necesidad de dotarlo de particular suntuosidad, acudiendo a los objetos de mayor esplendor, brillantez y colorido, como si se impusiera una concepción neomedieval del arte de devoción, que nuevamente revitalizase y renovara las viejas tradiciones del mismo y con ellas la significación religiosa del lujo y del tesoro<sup>54</sup>. Por ello no extraña tan sagrado y piadoso derroche. El progresivo enriquecimiento del ajuar de la misma Virgen del Sagrario ejemplifica también tal proceder. En efecto, su joyero se incrementó de manera notoria, sobre todo en el curso del siglo XVIII, al compás de la formación del mencionado aparato de plata del altar mayor, frecuentemente gracias a las donaciones de obispos, nobles y otros personajes importantes. De su riqueza da idea la corona de oro, diamantes y esmeraldas que en 1736 realizara el platero de oro local Juan José de la Cruz<sup>55</sup>. Otro tanto podría decirse del ajuar de ricos textiles, especialmente de los mantos, algunos de ellos regalo de destacados prelados dieciochescos, como Añoa y Busto o Miranda y Argáiz<sup>56</sup>, cuyas donaciones también coincidieron en fechas con las del trono de plata.

No menos ejemplar resulta el caso de la Virgen del Camino, venerada en la parroquia pamplonesa de San Saturnino, que alcanzó a gozar de gran devoción en la ciudad<sup>57</sup>, por lo que acabó recibiendo espléndidas donaciones suntuarias de lo más granado de la sociedad de Pamplona, sin olvidar tampoco a la reina viuda doña Mariana de Neoburgo, quien en su visita de 1738 hizo entrega a la

<sup>52</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Navidad en la catedral de Pamplona...*, op. cit.

<sup>53</sup> Para esta fotografía ver DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., "La imagen de la catedral de Pamplona a través del objetivo del fotógrafo", *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M<sup>o</sup> Omeñaca...*, 2006, pp. 532 y 545, fig. 11. También se reproduce la fotografía en FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Navidad en la catedral de Pamplona...* op. cit.

<sup>54</sup> Por esta misma razón se explica la importancia dada a los suntuosos revestimientos de brillantes y policromos mármoles o al gusto por los rutilantes dorados. Al respecto ver WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, 1979, p. 29.

<sup>55</sup> MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., "El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco". *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M<sup>o</sup> Omeñaca...*, pp. 225-257.

<sup>56</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La sacristía de la catedral de Pamplona...", op. cit., pp. 367 y 370. Asimismo ver ANDUEZA PÉREZ, A., "Lujo y devoción...", op. cit., pp. 20-23.

<sup>57</sup> Sobre el particular ver *La Virgen del Camino de Pamplona. V Centenario de su aparición (1487-1987)*, Burlada, 1987.

imagen de una joya de diamantes y de un vestido blanco con flores de plata y galón dorado<sup>58</sup>. El apogeo de su culto culminó en el siglo XVIII, cuando a partir de 1758 se procedió a la construcción de su hermosa capilla de cruz griega, aparejada también con suntuoso retablo dorado, iniciado en 1766<sup>59</sup>.

Este ejemplo de la Virgen del Camino corrobora el relevante papel que las grandes obras de arquitectura y retablística también desempeñaron en la exaltación del culto y de la devoción de la Virgen, como la más adecuada forma de presentar sus imágenes y, por tanto, de magnificar y ornamentar sus santuarios. Desde luego, una buena parte de la arquitectura y del arte barroco en Navarra está representada por estos santuarios marianos, en los que se pusieron en práctica importantes proyectos, como bien dejan ver el Romero de Cascante, el Yugo de Arguedas, la Esperanza de Valtierra, el Soto de Caparroso o Mendigaña de Azcona, aunque particularmente llama la atención la basílica de Ntra. Sra. del Patrocinio en Milagro<sup>60</sup>. Construida a caballo entre los siglos XVII y XVIII, ofrece una pintoresca estampa con su impresionante volumen de ladrillo, enriquecido en su remate con torrecillas y linternas, aunque lo verdaderamente especial de esta iglesia es su disposición ochavada conforme al óvalo, o sea una forma elíptica de claro simbolismo mariano<sup>61</sup>, como asimismo confirma la basílica de la famosa Virgen de los Desamparados de Valencia. Estos santuarios también destacan por la incorporación de hermosos camarines, demostrando que Navarra no se quedó al margen en el desarrollo de este tipo de recintos tan característicos del Barroco español y que tanta relevancia alcanzaron en regiones como Andalucía<sup>62</sup>. Cámaras sagradas, resaltadas con escenográficos efectos, que sirven de maravilloso y celestial escaparate de la imagen, aunque también favorecen el acceso a la misma. En este sentido, Navarra propició un camarín al nivel del templo, que evidentemente facilitaba el acercamiento y el culto de la imagen, permitiendo una veneración más próxima e íntima, como si se tratara de una capilla especial para tal fin, al margen de la pública concurrencia del templo<sup>63</sup>. Pudiera citarse, entre los diversos ejemplos, el camarín de Ntra. Sra. del Soto de Caparroso, de curiosa planta exagonal y vistosa decoración rococó de pinturas.

La preferente identificación de la Contrarreforma española con la devoción a la Inmaculada Concepción<sup>64</sup>, también tuvo un importante eco en

<sup>58</sup> ANDUEZA PÉREZ, A., "Lujo y devoción...", op. cit., pp. 14-20.

<sup>59</sup> Sobre esta capilla y su retablo ver MOLINS MUGUETA, J.L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La capilla de Nuestra Señora del Camino", *La Virgen del Camino de Pamplona...*, op. cit., pp. 61-117, AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa...*, op. cit., pp. 477-479 y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...* ob. cit., pp. 395-400.

<sup>60</sup> Para estos templos dedicados a la Virgen es fundamental el libro de AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa...*, op. cit.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 386.

<sup>62</sup> BONET CORREA, A., *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona, 1978, pp. 206-214.

<sup>63</sup> Ver, al respecto, FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines", Primer Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana. Anejo 11, 1988, pp. 149-158, y AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa...*, op. cit., pp. 204-207.

<sup>64</sup> Para esta cuestión es conveniente recordar la recopilación de las Actas del Simposium *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, El Escorial, 2005. El caso de Sevilla, de tanta significación, cuenta con el reciente estudio de SANZ, M<sup>a</sup>J., *Fiestas Sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y su repercusión exterior*, Sevilla, 2008.

Navarra<sup>65</sup>. Con frecuencia su imagen se ve presidiendo iglesias y retablos, caso de las agustinas de Pamplona, cuyo retablo mayor se convierte en decorativo trono de una bellísima talla de la Purísima. No obstante, este culto inmaculista alcanza especial significación en la basílica de Cintruénigo, tenida por uno de los primeros templos dedicados a tal advocación en toda España. Dicha preeminencia se justifica en su temprana construcción, datada a fines del siglo XVI, aunque después, a partir de 1654, fue objeto de diversas obras de ampliación, incluido el retablo salomónico de 1673 que hace de mayor, y más tarde, por 1738, se agregó el camarín destinado a cobijar la hermosa imagen de la titular<sup>66</sup>, una escultura todavía ligada al romanismo, que vuelve a corroborar la primacía del templo y de su culto inmaculista.

Junto a la Eucaristía y la Virgen, un tercer capítulo fundamental viene representado por los santos y sus reliquias. Ciertamente, el culto de los mismos hizo posible un gran desarrollo artístico con la construcción de templos y capillas, la realización de retablos, imágenes y pinturas así como diversas piezas de platería para la custodia de sus reliquias. De nuevo, la Catedral de Pamplona da un buen ejemplo al respecto, en tanto que su espacio interior se llenó de vistosos retablos dorados entre los siglos XVII y XVIII, empezando con los gemelos y colaterales de San Gregorio y San Jerónimo, de 1682, y siguiendo sucesivamente con los de San José, Santa Catalina, San Martín, San Juan Evangelista, San Fermín y Santa Bárbara<sup>67</sup>. En otras palabras, la catedral se convirtió en escaparate extraordinario de la santidad, sumándose ello a la exaltación eucarística y mariana protagonizada por el retablo mayor, y así alcanzó a ser verdadero y completo monumento de la Contrarreforma y espejo de sus devociones. Otros grandes templos también proporcionan relevantes ejemplos de este culto a los santos. Y de todos ellos resulta muy especial la antigua iglesia abacial de Fitero con su retablo de Santa Teresa, conocido popularmente como el de “los Muchos”, precisamente por la cantidad de santos que figuran en él. Además de la titular, se encuentran San Raimundo, flanqueado de San Pedro y San Pablo, San Fermín y San Francisco Javier como acompañantes de la santa y, por último, San Ignacio de Loyola en el ático. En fin, dicho retablo funciona como magnífico compendio de la santidad en la Iglesia universal, en Navarra y en la propia localidad, expresando de esta manera tan singular el valor de los santos según resaltaba la Contrarreforma<sup>68</sup>.

Evidentemente, serán los santos de mayor popularidad y devoción del reino los que mejor manifiesten, conforme a su protagonismo y relevancia, ese énfasis contrarreformista. Así, lo confirma San Gregorio Ostiense que, aun siendo de origen italiano, murió en el antiguo reino de Pamplona y sus

<sup>65</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra: arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, 2004.

<sup>66</sup> Ver AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa...*, op. cit. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada...*, op. cit., pp. 204-213

<sup>67</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Barroco”, op. cit.

<sup>68</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 283-286.

restos se conservan en el conocido santuario de Sorlada<sup>69</sup>. A su identificación con la tierra por ello, se añade su particular protección a los campos, específicamente contra las plagas de langosta, lo que favoreció incluso la difusión de su culto, hasta el punto de que sus reliquias llegaron a recorrer España en el pasado. Especialmente relevante fue el periplo que, por Real Cédula de Fernando VI, llevó la cabeza del santo por tierras de Aragón, Valencia, Murcia, Andalucía, Extremadura y la Mancha entre 1756 y 1757<sup>70</sup>. De acuerdo con su fama y veneración, las reliquias de San Gregorio han merecido especial atención y ricas obras de platería<sup>71</sup>, como bien demuestra el espléndido relicario en forma de arqueta que se labró por los principios del siglo XVII, sin olvidar tampoco la cabeza de plata que contiene el cráneo y por la que se hace pasar el agua. Pero, sobre todo, habría que referirse a la propia iglesia del alto de Piñalba, uno de los principales monumentos del Barroco en Navarra, configurada en sucesivas etapas de construcción y ornamentación. A partir de 1694 se lleva a cabo la monumental portada en exedra, versión barroca de la renacentista de Santa María de Viana, que como gran retablo exterior hace de prólogo magnífico de las excelencias del santo. Unos veinte años después se inicia la torre, también para magnificar la imagen externa del santuario. No menos se cuidó el interior, especialmente con la gran obra del crucero y de la cabecera, emprendida en 1757. Resulta muy singular esta parte del templo con su disposición cruciforme formada por grandes ábsides tanto en brazos como en capilla mayor, de manera que se configura una curiosa estructura trilobulada, que centra la descollante cúpula octogonal. Con evidentes semejanzas con iglesias del ámbito cortesano, debe reconocerse un particular significado, que lógicamente habrá de referirse a su carácter de relicario y de conmemoración, o sea lo más oportuno para la exaltación de un santo tan venerado y de sus sagrados restos. Tal arquitectura aparece matizada de un espectacular ropaje rococó de yeserías doradas y pintadas, que se completa, a su vez, con los exquisitos retablos de Silvestre Soria, los cuales acogen bellas esculturas del artista de Corte Roberto Michel, siendo de particular relevancia la imagen del titular. Ésta se halla en el arco que comunica el retablo mayor con el camarín posterior, produciendo así un sorprendente efecto de transparente con la luz procedente del fondo, como si una maravillosa aparición aconteciera en medio de ese extraordinario conjunto, que por su finura, lujo y color más bien parece el rico salón de un palacio celestial, poblado por los numerosos santos que figuran entre las yeserías y los retablos.

A pesar de la significación de San Gregorio Ostiense, los santos por excelencia son los patronos del reino, San Fermín y San Francisco Javier, ambos

<sup>69</sup> Sobre este santuario y su arte ver GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, M.C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra II. Merindad de Estella*, T. II, Pamplona, 1983, pp. 504-514, y RIVAS CARMONA, J., "San Gregorio Ostiense", *El arte en Navarra*, T. II, Pamplona, 1994, pp. 401-416. Asimismo AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa...* op. cit., pp. 404-414, y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 267-268, 292 y 388-389.

<sup>70</sup> BARRAGAN LANDA, J.J., "Las plagas del campo español y la devoción a San Gregorio Ostiense". *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 1973, pp. 273 y ss.

<sup>71</sup> CRUZ VALDOVINOS, J.M., "Apuntes para una historia de la platería en la basílica de San Gregorio Ostiense", *Príncipe de Viana*, 1981, pp. 335 y ss.

hijos predilectos y preclaros de la tierra, nombrados copatronos desde 1657, o sea en un momento de pleno apogeo y desarrollo de la Contrarreforma<sup>72</sup>. Así, no extraña que entonces se convirtieran en la esencia misma de la santidad en Navarra, en imagen de sus grandezas y en verdaderos protagonistas de lo heroico, uno mártir y testigo de los orígenes cristianos del reino y otro arriesgado misionero jesuita y modelo de religiosidad contrarreformista.

Desde luego, San Fermín cumple un papel esencial, bien patente en su grandiosa capilla de la parroquia de San Lorenzo de Pamplona<sup>73</sup>. Construida entre 1696 y 1717, bajo patronato del Ayuntamiento de Pamplona, se ajusta a una monumental planta de cruz griega, inscrita en un cuadrado, que al exterior se manifiesta en una vigorosa arquitectura de ladrillo, escalonada en sus volúmenes hasta culminar en su dominante cúpula de caja ochavada. Su interior lució durante menos de un siglo el típico aparato barroco, ya que sobre 1800 fue objeto de una reforma neoclásica, practicada por el conocido arquitecto Santos Ángel de Ochandátegui. No obstante, el recuerdo de los esplendores barrocos aún subsiste en el rico ajuar de platería<sup>74</sup>. En él destacan unos ornamentados frontales repujados con la imagen en gloria del patrón, labrados después de terminarse la capilla y como complemento de su decoración en las principales fiestas. Algo posterior, de 1746, es la imponente peana del titular, de elevada configuración y de movidos perfiles curvos, que se hace muy espectacular con sus ángeles y querubines dorados. Además de estas piezas de ostentación destinadas a la capilla y el altar del santo, cabe resaltar las obras de origen americano llegadas por donaciones<sup>75</sup>, como la muy espléndida de don José de Armendáriz, virrey del Perú<sup>76</sup>, que incluyó cinco fuentes y dos jarros de plata, además una cadena con pectoral de oro y esmeraldas<sup>77</sup>.

Pero, además de la capilla y su esplendor, la devoción a San Fermín se manifiesta en la difusión de su imagen por Navarra, frecuentemente haciendo pareja con San Francisco Javier. La presencia de este otro patrón fue sumamente importante, repartiéndose las esculturas y las pinturas del mismo por todas partes; por supuesto, por las antiguas iglesias de la Compañía de Jesús, como revela el gran cuadro de Vicente Berdusán existente en San Jorge

<sup>72</sup> Sobre este particular ver FERNÁNDEZ GRACIA, R., "San Francisco Javier patrono. Imágenes para el traumaturgo de ambos mundos", *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Catálogo de la Exposición, Javier, 2006, pp. 192-199; y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.

<sup>73</sup> MOLINS MUGUETA, J.L., *Capilla de San Fermín en la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. Pamplona, 1974, y "Las capillas de San Fermín y Ntra. Sra. del Camino en Pamplona", *El arte en Navarra*, T. II, Pamplona, 1994, pp. 418-430.

<sup>74</sup> GARCÍA GAINZA, M.C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J.J., *Catálogo Monumental de Navarra V...*, op. cit., pp. 179 y ss.

<sup>75</sup> Cabe remitir al libro de HEREDIA MORENO, M.C., de ORBE SIVATTE, M. y de ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992.

<sup>76</sup> Este personaje y sus legados de platería han sido resaltados por HEREDIA MORENO, M.C., de ORBE SIVATTE, M. y de ORBE SIVATTE, A., op. cit., pp. 21-22 y ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Mecenazgo y legados artísticos de indios en Navarra", Segundo Congreso General de Historia de Navarra. Conferencias y comunicaciones sobre América, *Príncipe de Viana*, Anejo 13, 1991, pp. 175-191.

<sup>77</sup> Sobre estas joyas y otras alhajas del santo ver MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., "El tesoro de San Fermín: Donaciones de Alhajas al Santo a lo largo del siglo XVIII", *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra*,..., pp. 297-320.

de Tudela, pero también por otras iglesias, parroquias y conventos. Incluso se prodigaron las representaciones de los distintos episodios de la vida del santo jesuita, mostrándolo como misionero y peregrino, en el ejercicio de su labor apostólica con el bautismo de los paganos o sus milagros, sin olvidar tampoco su muerte<sup>78</sup>. En definitiva, por todo el reino se propagó una completa y diversa iconografía de San Francisco Javier, que en sí constituye el más elocuente testimonio del eco de su rica vida misionera y aventurera y asimismo de la gran devoción profesada a tan venerado patrón; en otras palabras, la significación que dicho santo tuvo en el desarrollo de la Contrarreforma en Navarra.

Resumiendo todo lo expuesto, el culto de la Eucaristía y la devoción a la Virgen y a los santos suponen tres pilares básicos del programa contrarreformista, que en Navarra encuentran magnífica expresión, contribuyendo decisivamente a la renovación de la imagen religiosa del viejo reino. En fin, en este ejemplo se puede hallar un excelente modelo de lo que fueron las directrices de la Contrarreforma y el gran papel desempeñado por el arte en su plasmación.

---

<sup>78</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 140-141. Ver asimismo el Catálogo de la Exposición *San Francisco Javier en las artes...*, op. cit.



Fig. 1. Interior de la catedral de Pamplona.



Fig. 2. Vía Sacra desde el presbiterio antes de la restauración.  
Catedral de Pamplona.



Fig. 3. Retablo del Carmen de Tudela.



Fig. 4. Andas del Corpus. Catedral de Pamplona.



Fig. 5. Retablo Mayor de la Catedral de Pamplona. Parroquia de San Miguel (Pamplona)



Fig. 6. Virgen del Sagrario.



Fig. 7. Retablo de San Jerónimo. Catedral de Pamplona.



Fig. 8. San Gregorio Ostiense.



Fig. 9. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Cárcar.



Fig. 10. Retablo de San Miguel de Corella.