

La sacristía de la catedral de Pamplona

Uso y función. Los ornamentos

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA*

El título de este artículo se ajusta a una conferencia impartida en la sacristía de la catedral de Pamplona, dentro de un ciclo dedicado a los diferentes aspectos relacionados con la citada estancia. En un primer apartado trataremos de hacer unas reflexiones en torno al uso y función de la sacristía, concretándolos en el caso particular de la seo pamplonesa, para realizar, más tarde en un segundo apartado, un estudio sobre las piezas notables de artes textiles que han quedado de la rica colección de ornamentos con que contó la catedral en siglos pasados.

I. USO Y FUNCIÓN DE LA SACRISTÍA

Los estudios generales de arquitectura española en los diferentes períodos de historia del arte y en otras tantas regiones no han prestado la importancia que merecen algunas tipologías arquitectónicas de espacios complementarios del templo, como son las sacristías. Se trata, en muchas ocasiones, de excelentes conjuntos que presentan unas características concretas y comunes por obedecer a unos usos y funciones concretos que se fueron definiendo, con especial claridad, a lo largo del siglo XVI.

La sacristía es, según los manuales de liturgia, aquella estancia en la que se guarda el ajuar de culto, donde los ministros sagrados se revisten y donde se organiza la procesión de entrada para los diferentes cultos a celebrar en el altar. No figura entre los fines de este trabajo tratar sobre la evolución de esta estancia a lo largo de la Antigüedad y la Edad Media¹, dado que nos hemos de

*Departamento de Historia del Arte. Universidad de Navarra.

¹Una síntesis sobre la evolución de esta estancia en la época tardorromana y medieval se puede ver en CABROL, F. y H. LECLERCQ: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgia*. Vol. xv. París, 1950, pp. 355-366.

centrar necesariamente en los momentos en los que se construye la de la catedral pamplonesa, para contextualizar y explicarnos su realización. No obstante, hemos de recordar de forma abreviada el porvenir histórico de las sacristías. Sabemos que en la época antigua distinguen los historiadores de la liturgia sendas piezas denominadas sacristía, una para la custodia eucarística y otra para la vestición de los ministros. En algunos templos se podía localizar en las inmediaciones del atrio, fuera del recinto del templo propiamente dicho. Durante la Edad Media, muchas iglesias no la tenían, o la tenían muy pequeña, dado que el modesto ajuar sagrado se guardaba en bancos o armarios en las inmediaciones de los altares². En los grandes conjuntos cistercienses, las sacristías eran de reducido tamaño, se cubrían con bóvedas de cañón y contaban con armarios y nichos horadados en el espesor de los muros³.

La llegada del Renacimiento supondrá la construcción de nobles y monumentales conjuntos como la de San Sático de Milán obra de Bramante o las de San Lorenzo de Florencia, proyectadas por Brunelleschi y Miguel Ángel, respectivamente. En ello debieron de pesar fundamentalmente algunas razones de distinta índole. Así, el aumento e importancia de los cabildos debió de ser una causa para la construcción de sacristías de grandes dimensiones, de la misma manera que, por aquellos momentos, ordenan construir en las catedrales españolas también sus espacios propios dentro del recinto sacro, en el centro de las naves de catedrales españolas: los coros. Ese aumento de clérigos, pertenecientes a distintos rangos o categorías, canónigos, beneficiados, capellanes, cantores..., complicará tremendamente el protocolo y el ceremonial, de modo que las preferencias y precedencias tan propias de la sociedad del Antiguo Régimen, las deberemos considerar entre las motivaciones de la construcción de las sacristías, habida cuenta de la preceptiva organización de la procesión para acudir al altar. En este sentido, hemos de recordar cómo, más tarde o más temprano, los canónigos acabaron por poseer su propia sacristía, la denominada “mayor”, mientras que los beneficiados, capellanes y resto del clero se trasladarán a otra estancia destinada a ellos⁴. Por último, otra razón de peso para la construcción de estas estancias viene dada por la riqueza de los ornamentos y del ajuar litúrgico con el que cuentan las catedrales, monasterios y muchas parroquias, lo que propicia la fábrica de una estancia susceptible de albergar armarios y cajoneras suficientes para tener todo ese rico tesoro adecuadamente cuidado y conservado. Los inventarios que con cierta periodicidad se confeccionaban, muy especialmente a par-

² RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia*. Vol. I. Madrid, 1956, pp. 442-443.

³ MUÑOZ PARRAGA, M.C., “La sacristía”. *Monjes y monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León*, Valladolid, 1998, p. 151 y ss.

⁴ En el caso pamplonés la separación definitiva tuvo lugar en pleno siglo XVIII, cuando gracias a la munificencia del arcediano de la cámara, don Pascual Beltrán de Gayarre, se levantó la denominada sacristía de los capellanes, que quedó concluida en 1747. Vid. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los Obispos de Pamplona. Siglo XVIII*. VII, Pamplona, 1989, p. 588 y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Barroco”. *La catedral de Pamplona*, Vol. II, Pamplona, 1994, pp. 37-38.

tir del siglo XVI, nos hablan por sí solos de la riqueza de las artes suntuarias, junto a objetos de todo tipo destinados al culto y al adorno de las iglesias y sus altares.

El siglo XVI será en España rico en este tipo de construcciones. El auténtico frenesí constructivo del que habla Camón Aznar para la arquitectura renacentista española, lo podemos hacer extensible a las imponentes sacristías que se levantan durante aquella centuria en los grandes templos españoles. Las sacristías de las catedrales de Sigüenza, Sevilla, Jaén y la del Salvador de Úbeda son un buen exponente de cómo la estancia va cobrando una importancia extraordinaria en los conjuntos monumentales, con tipologías distintas aunque el modelo más usual será el tipificado en la sacristía de las Cabezas de la catedral de Sigüenza, en base a un rectángulo con hornacinas en su lado mayor, destinadas a cobijar cajoneras y armarios.

Navarra, entonces reino englobado en la monarquía de los Austrias, será un territorio en cierto modo apartado de las grandes corrientes artísticas, pero las novedades llegarán, por lo general de la mano de importantísimos personajes, abades, obispos o nobles que, por provenir desde la Corte u otros focos artísticos de vanguardia, imponen en las obras que patrocinan nuevas tipologías y gramáticas formales. El deán Villalón de Tudela, el tesorero Mezquita, el abad fray Marcos de Villalba en Fitero o el obispo Antonio Zapata en Pamplona son nombres que se filian a importantes empresas artísticas que suponen siempre vanguardia y novedad respecto a lo que se venía haciendo en sus tiempos. Tenemos noticias de cómo en aquella centuria se construyen numerosas sacristías en otros tantos templos parroquiales, por lo general de pequeñas dimensiones y ocupando reducidos espacios junto a los presbiterios. A finales del siglo los templos destacados se enriquecerán con la estancia de la sacristía a gran escala. En el caso de la sacristía pamplonesa⁵, sabemos que se levantó a iniciativa de los obispos Ramírez de Fuenleal y, sobre todo gracias a la munificencia del obispo y gran mecenas de las artes Antonio Zapata, firmándose las capítulas para su construcción definitiva en 1597. Respecto a otras iglesias que contaron en aquellos momentos con notables sacristías hemos de destacar los ejemplos de los monasterios cistercienses de Fitero y La Oliva, ambos de patronato real, que levantaron sus correspondientes sacristías monumentales, destacables en el panorama regional. La de Fitero se erigió en tiempos del abad fray Martín Egüés II (1540-1580) y sus obras estaban ya comenzadas y al parecer en estado avanzado en 1572, fecha en que el visitador fray Luis Álvarez de Solís encarecía a los monjes a su finalización sin retraso alguno⁶. Años más tarde, entre 1582 y 1585, cuando estaba al frente de los destinos de la abadía el propio fray Luis Álvarez de Solís, se invir-

⁵ Para los datos históricos y el análisis de la sacristía mayor pamplonesa remitimos al artículo firmado por la profesora García Gainza en el mismo número de esta publicación.

⁶ Archivo General de Navarra. Clero. Monasterio de Fitero, núm. 404. Visita de fray Luis Álvarez de Solís.

tieron importantes cantidades en su conclusión, quedando prácticamente finalizada⁷. De esta estancia nada quedó cuando en pleno siglo XVIII, los monjes bernardos decidieron sustituirla por otra aún más suntuosa que es la que hoy se puede admirar y que, posiblemente repite, a gran escala, la anterior renacentista. Respecto a la del monasterio de La Oliva, sabemos que se encargó su fábrica, que aún se conserva, al destacado arquitecto Juan González de Sismiega⁸, maestro foráneo que ya había trabajado en el sobreclaustro del monasterio cisterciense de Fitero y del que sospechamos que pueda ser el autor de la torre del monasterio de Irache, considerada como uno de los primeros ecos de las torres escurialenses en estas tierras. Todas estas obras se han de contextualizar en el capítulo de la tardía llegada de la estética del manierismo vignolesco a Navarra, al finalizar el siglo XVI, bajo el protagonismo de unos maestros castellanos, ligados al foco clasicista de Valladolid. A excepción de estos notables ejemplos, el resto de las grandes sacristías monumentales navarras pertenecen a los siglos del Barroco, contando con notables ejemplos en la catedral de Tudela, Lerín, Arróniz, Viana, Villafranca o San Cernin de Pamplona.

Llama la atención cómo en los tratados de arquitectura que proliferaron tanto durante la época renacentista, apenas encontramos nada en ellos acerca de la sacristía. Recordemos el texto del propio Palladio, que tan sólo dice al respecto: *Se añade a nuestras iglesias un lugar separado del resto del templo, que llamamos sacristía, donde se revisten los vestidos sacerdotales, los vasos y los libros sacros y las otras cosas necesarias al culto divino, y donde comparezcan los sacerdotes*⁹. Por el contrario será un libro escrito no por artista o arquitecto, sino por un notable clérigo y con evidentes fines utilitarios en el uso de las construcciones religiosas, el que parece que pudo ayudar a la configuración de estas estancias que, a partir del siglo XVI, comienzan a tener auténtico protagonismo dentro de las catedrales, monasterios y aun en templos de menor rango. El texto al que nos referimos son las *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* publicados por San Carlos Borromeo en 1577¹⁰. El texto publicado en latín contó con varias ediciones posteriores (Venecia, Milán, Brescia, París...) y su utilización por parte de obispos e instituciones eclesiásticas en la época de la Contrarreforma está aún por calibrarse, especialmente en la redacción de algunas constituciones sinodales de otros tantos obispados.

Como es sabido, el autor de las Instrucciones, San Carlos Borromeo, pertenecía a una notable familia, fue sobrino del papa Pío IV, que le aupó en su

⁷ Archivo de Protocolos de Tudela. Fitero. Miguel de Urquizu y Uterga. 1591, fol. 80. Donación del abad en favor del convento y fábrica.

⁸ Archivo General de Navarra. Clero. Monasterio de La Oliva. Libro de Fábrica desde 1597 a 1626, Cuentas de 1601 a 1607. Las obras de la citada sacristía se concluyeron en 1606, año en el que se pagó el último recibo de la estancia. Al año siguiente, en 1607, se construyó el aguamanil y se contrataron las cajoneras con el maestro arquitecto Juan de Berganza.

⁹ PALLADIO, A., *I quattro libri dell'Architettura*. Reed. de la edición de Venecia, 1570, lib. IV, 5.

¹⁰ SAN CARLOS BORROMEO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985.

carrera eclesiástica, llegando a ser arzobispo de Milán y cardenal. La reapertura del concilio de Trento por parte de Pío IV, en 1562, fue motivada precisamente por su sobrino, y en 1565 participó activamente en la elección del sucesor en la Silla de Pedro, el papa Pío V. Colaboró en la redacción del catecismo romano, impulsó la construcción y puesta en funcionamiento de centros de enseñanza, hospitales, bibliotecas y su figura fue el espejo de todo obispo postridentino, especialmente desde su acción heroica con motivo de la peste de Milán en 1576, en donde dio muestras de gran entereza y caridad. En su catedral de Milán ordenó eliminar del pavimento todo tipo de escudos y tumbas para facilitar en el interior del templo una liturgia clara, sin ningún tipo de obstáculos en la nave.

Sus *Instrucciones* constituyen para varios historiadores del arte, como Blunt o Wittkower, el único ejemplo de aplicación de los decretos tridentinos al campo de la arquitectura sacra¹¹, marcando unas líneas generales que no se encuentran en otro tipo de obras como las constituciones sinodales, pese a que en algunas de ellas se incluye un capítulo titulado *De ecclesiis aedificandis*, como ocurre en las de Pamplona, editadas en la capital navarra en 1591¹². Mientras que para las artes figurativas, en el tema controvertido de las imágenes, encontramos a sus defensores (Paleotti, Molano) esgrimiendo motivos para darles culto, según se había determinado por los padres conciliares, para la arquitectura, el ejemplo del Borromeo resulta excepcional. En él se trata todo lo relativo al templo (lugar, forma, pavimento, capillas, altares, coro), a las imágenes, sepulcros al exorno, y también a las torres, baptisterios y sacristías, para finalizar dando unas normas sobre las iglesias y monasterios de monjas, que resultan muy interesantes para el estudio de la arquitectura monacal en la Edad Moderna.

En las *Instrucciones* se dedica todo un capítulo a la sacristía, concretamente el número XXVIII, uno de los últimos del libro, dividiendo su contenido en 12 partes, que nosotros trataremos de glosar relacionando su contenido, siempre que sea posible, con lo que se hizo en la sacristía mayor de la catedral de Pamplona. El texto del libro pudo conocerlo al menos el obispo de Pamplona, Antonio Zapata, alma de la finalización de la sacristía pamplonesa y personaje culto y bien relacionado con las cortes romana y española. Si bien es verdad que el contenido de su biblioteca no lo conocemos, nos consta su afición a las artes, así como la promoción de numerosas obras en las diferentes diócesis en las que estuvo al frente¹³. Por lo demás el otro obispo que inició las obras de la sacristía, Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal había esta-

¹¹ *Ibíd.*, en la nota preliminar de la publicación y traducción del tratado Elena Isabel Estrada de Gerlero recoge bibliografía en este sentido, como los estudios de BAROCCHI, P., *Tratatti d'arte del cinquecento*, Vol. III, Bari, 1962 y BLUNT, A., *Artistic Theory in Italy 1450-1660*, Oxford, s/f.

¹² ROJAS Y SANDOVAL, B., *Constituciones Synodales del obispado de Pamplona*, Pamplona, 1591, fol. 122 y ss.

¹³ GARCÍA GAINZA, M.C., "Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona", *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte* (1992), pp. 111 y ss.

do en Roma y conocería, si no el tratado, una corriente de opinión de la que Borromeo se hizo eco, recogiendo su contenido en su obra.

En un primer apartado preliminar, que podríamos subtitular como de generalidades, señala a la sacristía como edificio *único y particular*, por tanto individualizado respecto al templo, que debe construirse en todo género de iglesias, con mayor magnificencia en las catedrales y siempre en relación con el tipo de templo: catedral, colegial o parroquial, pues ello está íntimamente influido por el número de ministros y la abundancia del sacro ajuar¹⁴. Queda por tanto claro en la mente del cardenal Borromeo la relación directa entre el cabildo, el ajuar y los ornamentos sagrados con la magnificencia y dimensiones de la sacristía. Añade la posibilidad de construir dos sacristías, una para el capítulo y ajuar de coro y otra para los capellanes y el resto del ajuar. Aconseja la separación del altar mayor para posibilitar la distancia necesaria para la ordenada procesión de entrada en los actos litúrgicos, advirtiendo que en los templos de menor importancia esa distancia se puede acortar.

Todos estos preliminares se cumplen en el caso que analizamos de Pamplona. Desde la individualización del edificio, hasta las dimensiones en relación con la principal iglesia del obispado de Pamplona, hasta la separación del lugar de la celebración. Su ubicación detrás de la girola, aprovechando terrenos que antes fueron de la enfermería, fuera del recinto del templo y sin usurpar terreno alguno a aquél, permitió la fábrica de un edificio de grandes proporciones y lo suficientemente distante del presbiterio de la seo como para permitir la solemnidad requerida en las procesiones y cortejos que partían desde la estancia en dirección al presbiterio, el claustro u otra capilla catedralicia. En cuanto a la posibilidad de la existencia de más de una sacristía, en el caso de Pamplona, ya vimos cómo en pleno siglo XVIII se construyó otra denominada de los capellanes a iniciativa y bajo el patronazgo del canónigo arcediano de la cámara, Juan Pascual Beltrán de Gayarre, que se concluyó para 1747. Además en aquellos momentos, la parroquia de San Juan Bautista, radicada dentro de los muros catedralicios, ya había hecho levantar su propia sacristía en 1721.

El primer punto sobre la sacristía, tratado con su título y epígrafe en las *Instrucciones* es el relativo al *sitio y ventanas*, recomendándose la orientación al oriente y mediodía para posibilitar una buena iluminación y ventilación con el propósito de evitar las humedades. El carácter eminentemente práctico que quiere dar el autor con estas normas, que tienden a la salubridad y a la conservación del ajuar litúrgico y sobre todo de las ropas, se completa con otra directriz que propone la colocación de vidrios y rejas en los vanos, tal y como ya había recomendado en el caso de las ventanas de las naves de la iglesia, en donde había dejado escrito: *por otra parte, todas las ventanas, cualesquiera sean, protéjense con rejas de fierro, cuando se pueda, agregada una obra*

¹⁴ SAN CARLOS BORROMEIO, *Op. cit.*, p. 77.

de vidrio transparente y no pintada por ninguna parte, sino solamente con la imagen del santo con cuyo nombre se nombre la iglesia o capilla, a fin de que se reciba más claramente la luz para uso de aquella capilla o iglesia¹⁵. Para finalizar este apartado segundo recomienda la cubierta digna para la sacristía, a poder ser con bóveda y, en su defecto, con artesanado. En el caso pamplonés la orientación de la estancia estaba predeterminada por uno de los escasos lugares en donde se podía construir, junto a la cabecera de la catedral; posee varios vanos, en las zonas altas unos óculos, pero el principal, el que proporciona luz y ventilación a la estancia se abre al oriente mediante un gran ventanal adintelado con su correspondiente reja. La actual reja corresponde al siglo XVIII y sustituyó a otra anterior cuando, en tiempos del obispo Gaspar de Miranda y Argaiz, el cabildo decidió en aras a la mayor seguridad del recinto la construcción de una reja volada, comunicándolo con varios maestros, el adornista y tallista Silvestre de Soria, Juan Miguel Goyeneta y Salvador de Ribas¹⁶. Respecto a la techumbre, aunque la actual se encuentra muy modificada para adaptarla a la decoración rococó con que se dotó el conjunto en el segundo tercio del siglo XVIII, aún son visibles las aristas de la primitiva cubierta abovedada.

El punto segundo trata del pavimento con estas frases: *tenga el pavimento no construido con tablas, sino de este modo: el cual constando por debajo de pequeñas bóvedas, constrúyase todo ampliamente abovedado, algo más alto desde el suelo, donde se puede, a causa de la humedad, para que los indumentos sacros no se pudran y corrompan a causa de la humedad del lugar o del sitio. Para la cual cosa provéase más cautamente que lejos de ahí se aparte la tierra amontonada por fuera junto a la pared, así como las goteras que producen la humedad: además, luego cúbrase el suelo con cascajo y consolídese con ripios y con cal*¹⁷. De nuevo todas estas precisas y puntuales indicaciones nos están hablando de un hombre eminentemente práctico y, diríase, que escarmentado por la experiencia continua de ver ricos ornamentos destrozados, no por el uso, sino más bien por las malas condiciones que tenían los lugares en donde se guardaban. En el caso que nos ocupa, sabemos que el primitivo pavimento se sustituyó hacia 1725-1726, con motivo de la construcción de la nueva sala capitular, contigua a la sacristía, enladrillándose, de nuevo, con ladrillos de Urricelqui y azulejos vidriados traídos desde la capital aragonesa¹⁸.

El tema de la entrada a la sacristía lo desarrolla el cardenal Borromeo en el punto tercero. Para ella propone no utilizar una línea recta, directa, con la capilla mayor, seguramente para ir marcando pasos o estadios sucesivos en la procesión de entrada. También recomienda la confección de puertas dignas, decoradas con taraceas, así como buenos cerrojos y cerraduras que protejan

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.*, Vol. VII, p. 592.

¹⁷ SAN CARLOS BORROMEIO, *Op. cit.*, p. 78.

¹⁸ GOÑI GAZTAMIDE, J., *Op. cit.* Vol. VII, p. 182.

el interior. La ubicación de la sacristía pamplonesa permite los suficientes giros en la cabecera del templo como para ir visualizando la procesión poco a poco.

El punto cuarto lo dedica al lugar que deben ocupar el altar y la imagen en la sacristía, advirtiendo que siempre debe haber un icono sacro, como también, si las dimensiones lo permiten, un altar o mesa con sus aderezos de mantel, Crucifijo y candelabros, ante el cual los sacerdotes se revestirán con los ornamentos sagrados. La presencia de Cristo en su crucifixión la vemos hoy en lugar preferente sobre las cajoneras, en pinturas del siglo XVIII debidas al pincel de Pedro de Rada. Pero ya en el siglo XVI, tenemos noticias que en la sacristía que intentó hacer el obispo Diego Ramírez de Fuenleal se decorarían los muros con escenas de la Pasión¹⁹. El actual Crucifijo de la sacristía, obra singular de marfil, obsequio de 1776 del canónigo Miguel José Daoiz, debió de sustituir a otro anterior de madera policromada.

En el apartado quinto leemos: *Haya además un oratorio por alguna parte de la sacristía, prominente por dentro o por fuera, en un lugar decente, y éste a semejanza de pequeño cubículo en el cual se retire el sacerdote que va a hacer el sacrificio de la Misa, y recogiendo ahí en sí mismo, medite y ore. En tal forma, haya un pequeño altar, en el cual colgada la efigie del Crucificado, u otra pía imagen, se rece santamente, así como un escabel donde para orar se doble las rodillas*²⁰. En el caso de que las dimensiones o las posibilidades no lo permitan, aconseja colocar un dosel con imagen y un escabel o escaño dentro del ámbito de la estancia. En la actual sacristía pamplonesa nos encontramos no sólo un oratorio, sino dos, a ambos lados del pasillo que comunica la sacristía con la sala capitular, que datan en su conformación actual de la época en que el arcediano Jáuregui sufragó la transformación del ámbito renacentista en otro palaciego, típicamente rococó. Si embargo, tenemos constancia por la declaración del veedor de obras eclesiásticas y autor del primer proyecto de la sacristía, Juan de Villarreal, de que el plan que se había ideado a iniciativa del obispo Diego Ramírez de Fuenleal (1561-1573) contemplaba la construcción de un oratorio con su retablo, en donde los canónigos pudiesen decir misa y reconciliarse. De nuevo la prescripción del Borromeo se aplica en nuestra catedral de Pamplona, aunque con diferentes funciones, por plantearse para la celebración de dos sacramentos: la Santa Misa y la Penitencia. Por lo demás, sabemos que otras catedrales cuentan con esta pieza del oratorio. En la de Tarazona recibe el nombre de oratorio de los canónigos y está presidido por un altar de San Raimundo de Fitero que era tenido por natural de aquella población aragonesa. En Tudela, el oratorio se construyó a la par que la sacristía nueva, en el segundo tercio del siglo XVII, y estuvo presidido por un Crucifijo, hasta que en el siglo XVIII se trajo del colegio de los jesuitas el

¹⁹ Así consta en una declaración del veedor de obras de la diócesis Juan de Villarreal, en donde hace constar asimismo que él mismo realizó la traza para la fábrica de la sacristía con sus tres tramos. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.*, Vol. IV, p. 254.

²⁰ SAN CARLOS BORROMEO, *Op. cit.*, p. 79.

retablo de la Escuela de María, tras la expulsión de la Compañía de Jesús. En Calahorra conocemos la historia del oratorio, contiguo a la sacristía, que fue sufragado por el canónigo y arcediano de Berberiego Jerónimo Pérez de Riezu entre 1691 y 1692, año este último en que fue consagrado con la preceptiva licencia del obispo, dedicándose a San Francisco Javier²¹.

Llegados a este punto y viendo los paralelismos entre lo que leemos en las *Instrucciones* y lo que plantea un obispo en Pamplona poco antes de la publicación del libro de San Carlos, se hace preciso una reflexión sobre todos estos aspectos que el arzobispo de Milán expone en sus escritos, en donde recoge un estado de opinión y unos usos que se estaban generalizando en otros tantos lugares de la Europa de la Contrarreforma. Por tanto, en muchos aspectos de los que estamos comentando, máxime en los que cronológicamente son anteriores a 1577, fecha de publicación de las *Instrucciones*, no cabe hablar de influencia, sino más bien de paralelismos entre obras realizadas y una teoría escasamente desarrollada en aquellos momentos, aunque ambas caminen por senderos similares y obedezcan a unos principios homogéneos.

El apartado sexto trata de la obligatoriedad de la presencia de una tablilla con las oraciones preparatorias para el sacrificio de la Misa, algo que todavía hemos podido ver en muchas sacristías, a veces ricamente orladas y policromadas en ostentosos y artísticos marcos de plata o madera dorada. En el punto séptimo encontramos las directrices para la construcción de una pieza que tampoco puede faltar en una sacristía: el aguamanil, recomendándose que se haga de piedra sólida, preferentemente de mármol y con un buen sistema de entrada y salida del agua. Junto a este lavabo de manos prevé la ubicación de un *instrumento torneado* de donde cuelgue una toalla de lienzo para secarse las manos, del tipo generalizado en muchas sacristías. El aguamanil en la seo de Pamplona está dignamente colocado en la cabecera de la sacristía, en una pequeña estancia comunicada con la sacristía, en donde se halla colocado un rico lavabo de jaspe, que sustituyó en las reformas dieciochescas al antiguo y que fue realizado por Ignacio Aizpurúa hacia 1767²².

El resto de los puntos que San Carlos Borromeo dedica a la estancia se refieren a los armarios y guardarropas con los que debe estar dotada toda sacristía. En el octavo se prevé la construcción del *armario de los sacros indumentos*, para el que se dan todo tipo de detalles, además del nogal como materia para su realización. El carácter práctico y el cuidado que hemos visto en otros puntos se comprueba más aún aquí por el destino de la pieza. Así, leemos, *podría erigirse de dos codos y cinco pulgadas de alto desde el pavimento de la sacristía. Tenga cajitas móviles, y Estas separadas y muy amplias, en las cuales también de acuerdo con la variedad de los colores se conserven los sacros indumentos tendidos y distribuidos con orden. Además, cerca de él haya igualmente*

²¹ AA.VV., *Todos con Santiago. Patrimonio Eclesiástico. Xacobeo'99*, Santiago de Compostela, 1999, p. 96. Comentario al grupo escultórico de la Virgen del Pilar realizado por el archivero de la catedral calagurritana Ángel Ortega López.

²² GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.*, Vol. VII, p. 592.

*pequeños armarios o debajo de él cajones por una lado de aquellas cajitas, colocadas por separado, donde se guarden sencilla y cómodamente los sacros cálices, las patenas, los corporales, los purificadores, las velas y otros utensilios de este género. Igualmente por otro lado haya cajones en los que se coloquen aquellas cosas que deben ser lavadas*²³. A una mente tan escrupulosa y ordenada no puede escapar de nuevo el detalle de la seguridad, por lo que prevé la presencia de batientes, cerrojos y llaves. Otro breve apartado (noveno), complemento del anterior, trata de unas perchas *colgadas de cables móviles y de poleas* para la exposición o extensión de los ornamentos, siempre que fuese necesario.

Del armario para los libros escribe el Borromeo en el apartado décimo, indicando que debe haber en toda sacristía otros armarios armónicos con los muebles anteriormente descritos para guardar, como es debido, los libros litúrgicos. En el caso de que la iglesia no cuente con archivo, prevé la construcción de otro armario convenientemente cerrado para la custodia de escrituras, libros sacramentales, edictos episcopales. Al respecto de este último armario, hemos de recordar cómo, en muchas sacristías parroquiales del siglo XVI, suele aparecer en lo alto de la pared una portezuela de hierro en la que se guardaban los fondos documentales hasta tiempos recientes y que en muchos casos aún conserva la denominación de armario del archivo. En el punto undécimo se prevé para las sacristías más insignes la presencia de un guardarropa especial, en el que se conserven los indumentos más preciosos, con las dimensiones acordes a las de la estancia.

Por último, en el apartado duodécimo se prevé para aquellas iglesias colegiales o catedrales, en donde hay un cabildo de canónigos, la existencia de armarios para guardar los sobrepellices y hábitos corales de los prebendados, que se pueden sustituir por *cajas decentes situadas alrededor de la sacristía, las cuales también sean útiles al capítulo para sentarse, cuando aquel se tiene en este lugar*²⁴. Alude en este último caso a los sitales corridos con los asientos practicables que son, a la vez, arcas para guardar objetos y vestimentas, que aparecen en sacristías y, sobre todo, salas capitulares. De todos estos últimos aspectos: guardarropas, armarios y cajoneras, poco sabemos en el caso de la sacristía pamplonesa, por haber desaparecido todo el mobiliario en la reforma llevada a cabo en su interior en la década de los sesenta del siglo XVIII, a expensas del arcediano de la cámara Pedro Fermín de Jáuregui. En aquellos momentos primó la idea de convertir la sacristía en un bellissimo salón palaciego y se sacrificó el mobiliario funcional de la sacristía, en beneficio de consolas y mobiliario rococó. De todos modos el cuerpo de cajones y los armarios situados en la zona oriental de la estancia nos hablan de una de las funciones de la sacristía como receptáculo del ajuar y los ornamentos sagrados.

²³ SAN CARLOS BORROMEO, *Op. cit.*, p. 80.

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

El mueble de la cajonería servía asimismo para preparar, sobre él, los ornamentos para el celebrante y los ministros²⁵.

Para finalizar estas reflexiones sobre la teoría y la práctica de la sacristía en el caso de la catedral de Pamplona y, teniendo en cuenta que en el segundo cuarto del siglo XVIII se transformó esta estancia con un revestimiento interior novedoso, con telas y papeles pintados, rocallas doradas, cornucopias, consolas, pinturas u otros muchos adornos, citaremos algunos tratados de aquella centuria en donde se teoriza sobre las características que debía tener esta estancia, si bien la mayor parte de ellos son de tendencia academicista y rigorista y no se avienen con el conjunto rococó en que quedó transformado el interior de la vieja sacristía renacentista.

Un punto que aparece en publicaciones y fuentes manuscritas del siglo XVIII y las anteriores centurias en relación con las sacristías será el de su acceso, tratando de que se impida la entrada y salida a los seglares a su recinto, convirtiéndola en una especie de clausura. El marqués de Ureña, uno de los polígrafos más destacados del neoclasicismo español, publicó en Madrid en 1785 sus famosas *Reflexiones sobre arquitectura, ornato y música del templo* contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa, en donde se muestra partidario de la inaccesibilidad a la sacristía, argumentando que *esto se lograría mejor por medios prudentes y preocupaciones hijas del arte que por meras insinuaciones, amonestaciones y disputas*²⁶. Las visitas de parroquias o de los superiores religiosos a monasterios y conventos suelen insistir con cierta frecuencia en este aspecto, que se recoge en los textos de aquellos estudiosos que tratan de la sacristía en aquella época.

La ubicación de la sacristía será punto de reflexión para algunos tratadistas. Así Agustín Bruno Zaragoza y Ebrí en su *Escuela de Arquitectura Civil...* publicada en Valencia en 1738, dice al respecto: *el lugar más a propósito para la sacristía es a un lado del presbiterio; al otro lado se puede hacer la capilla de la Comunión, si esta no pudiera estar en los pies de la iglesia. Sobre la sacristía o capilla de la Comunión, cuando están a los lados del presbiterio se podrá colocar el órgano*²⁷. El lugar que propone es radicalmente opuesto al que recomendaba San Carlos Borromeo. Indudablemente el ceremonial y la pompa de la liturgia de los primeros tiempos de la Contrarreforma quedaban atrás para este siglo de las luces, en donde se irá gestando un espacio litúrgico mucho más acorde con unos cultos más sobrios y menos pomposos. Además, en la norma que da Agustín Bruno Zaragoza parece que no se distingue entre los distintos tipos de iglesias. Por otra parte, parece que los tratadistas italianos pen-

²⁵ Así se recoge aún en el *Reglamento de Coro de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona. Pamplona, 1931*, p. 39, núm. 25.

²⁶ LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, V., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1994, pp. 393-395 y 1.118.

²⁷ *Ibid.*, pp. 104 y 1.118.

saban que la sacristía podía situarse detrás del coro o a un lado de la iglesia, a tenor de lo que escribe Milizia.

Otro aspecto tratado en estos escritos dieciochescos es el del número de sacristías. Algunos autores aconsejaban construir dos sacristías, una destinada a la conservación de las vestiduras sagradas de ceremonia y otra para los ornamentos de uso diario. De tal opinión era Benito Bails, fecundo escritor, académico y matemático²⁸. Por último, sobre sus características formales, será de nuevo el texto del marqués de Ureña el que aporta algunas directrices, proponiendo que debían tener un carácter *majestuosamente devoto*, constituyendo algo *discreto, sencillo y noble, bien de antas o bien de entrepaños entre los aplomos de modillones repartidos por el entablamento con la luz enviada por claraboyas orladas y adornadas con bordaduras tocadas con conocimiento*. Asimismo advierte que todo el mobiliario propio de la sacristía, como son cajoneras, armarios, alacenas, mesas, aguamaniles, etc., constituía una excelente ocasión para manifestar el arte y el buen gusto, entendiéndose por tal unas formas clásicas, académicas, lejos de las estridencias decorativas del Barroco, e incluso de los delirios ornamentales del Rococó. En realidad habían pasado apenas dieciocho años desde la finalización de la sacristía mayor de la catedral de Pamplona y la publicación del libro del marqués de Ureña, pero en aquel escaso período de tiempo, las posiciones académicas habían ido ganando terreno a otras manifestaciones del Barroco tardío, gracias a las directrices marcadas por la Real Academia de San Fernando, que fueron calando en diversas elites sociales.

El mismo marqués de Ureña estima, muy en sintonía con algunos preladados rigoristas de la época²⁹, que los motivos decorativos de las sacristías debían ser motivos religiosos que distinguiesen esas estancias de otras dependencias profanas, proponiendo para ello un repertorio de custodias, cálices, copones, candelabros, sacras y blandones que se guardaban en las dependencias de las iglesias, entre las que merecían especial mención las realizadas por Juan de Arfe³⁰. De nuevo en estas recomendaciones ornamentales parece estar clamando el famoso teórico contra monumentos de marcado carácter profano, como la recién decorada sacristía de la catedral de Pamplona, bajo las directrices del mejor maestro del período rococó en Navarra, Silvestre de Soria que se había formado, años atrás, en los propios obradores del palacio real.

II. LOS ORNAMENTOS

Sabido es que el estudio de los ornamentos sagrados, el bordado y, en general, las artes textiles en España, no han merecido hasta tiempos muy re-

²⁸ *Ibid.*, pp. 312 y ss. y 1.118.

²⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos* (1988), pp. 115-127.

³⁰ LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, V., *Op. cit.*, p. 1.119.

cientes trabajos metódicos y sistemáticos, en parte por la trasnochada concepción de que las artes decorativas o suntuarias no pasaban de ser simples artes menores. La orfebrería pudo salir antes de esa acepción peyorativa gracias a los estudios en forma de tesis de licenciatura y tesis doctorales que, desde hace varias décadas, se han venido realizando en otras tantas universidades españolas. Entre las causas que han llevado al abandono de esa parcela de la historia del arte se encuentran, por un lado, la consideración tradicional como simple técnica y, por otra, el hecho de que gran parte de los ornamentos han dejado de tener un uso y función en las últimas décadas, por lo que han entrado en muchos casos en un gran abandono por parte de sus responsables directos, por más que el ejemplo de la iglesia en los siglos que nos han precedido ha sido el de cuidar y mimar esos valiosos objetos de culto, llegándose a realizar inventarios anuales y, por supuesto, muebles ad hoc para su perfecta conservación, dado el alto coste y el valor material que tienen.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta cómo se trata de piezas de singular importancia, en primer lugar, por su finalidad que no ha sido otra que la de realzar y magnificar los valores expresivos y simbólicos de la liturgia y el culto, siendo por tanto, antes que obras de arte, más o menos importantes, elementos propios del rito litúrgico y con carácter sagrado. Además, hemos de considerar una gran variedad tipológica por la diversidad de piezas destinadas a otras tantas funciones litúrgicas: capas, mitras, casullas, dalmáticas, palios, colgaduras, mangas de cruces, estandartes, frontales de altar y paños de púlpitos y todos ellos con los diferentes colores que marcan el devenir del año litúrgico y las fiestas solemnes, que antes se denominaban de primera o segunda clase.

Ni que decir tiene que será en las catedrales, por su importancia y significado, por tratarse del primer templo diocesano, en donde tenía lugar un elaborado aparato litúrgico, propio de su categoría y privilegios³¹. La presencia, de una parte, del obispo generará unas necesidades para la celebración de los complejos pontificales y, de otra, la imagen de Santa María, la Virgen del Sagrario, titular de la catedral, hará que excelentes mantos de importantes centros productores de artes textiles se importen con destino a su ajuar. Existió durante los siglos del Antiguo Régimen, con mayor acentuación en el período barroco, un anhelo de distinción de los objetos destinados al culto, de tal modo que la suntuosidad y la ostentación fueron características en el consumo del ajuar litúrgico en general y de los ornamentos en particular. La notoriedad de la liturgia catedralicia venía dada en gran parte por el boato y la riqueza de su música, cantos, liturgia, predicación y ajuar sagrado.

Por último, hemos de considerar que tratar los ornamentos como piezas susceptibles de un estudio histórico-artístico equivale a estudiar mecenas, do-

³¹ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, 1997, p. 23 y ss.

nantes, promotores, de medios para su realización, de circunstancias concretas para la elección de distintos artífices y, por supuesto, de los bordadores. En el caso de la catedral de Pamplona, al igual que en otros grandes templos españoles, la primera consideración que hemos de hacer, es constatar el escásimo número de piezas conservadas, sobre todo si leemos con detenimiento los inventarios antiguos que se conservan en el archivo capitular. Del período medieval no nos ha llegado prácticamente nada, datando los primeros del siglo XVI y el grueso, si se puede utilizar la palabra por lo escaso de la colección, del siglo XVIII. Esta misma circunstancia hace que la mayor parte de esas piezas no pertenezcan a obradores locales, dado que los grandes talleres de bordadores en estas tierras tuvieron una vida prolífica en la segunda mitad del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, llegando a la práctica extinción en el siglo XVIII. Esa importación de piezas en el período barroco no sólo se constata en Pamplona, sino en otros lugares del viejo reino, en que se traen piezas desde Barcelona, Zaragoza y Toledo, tal y como veremos al comentar algunas de las piezas de la catedral pamplonesa.

Si hacemos un repaso a partir de los obispos, dignidades y cabildo en los siglos XVI, XVII y XVIII, como promotores de obras de bordado para la catedral, hay señales contradictorias; por una parte, aparecen importantes donativos y, por otra, especialmente en el siglo del Renacimiento, las quejas sobre la deficiente dotación resultan reiterativas.

El siglo XVI

El siglo XVI y, muy especialmente, su segunda mitad coinciden con un gran desarrollo del arte del bordado en Navarra y también en su capital, Pamplona. Importantes clanes se dedicarán a la provisión de ricos ornamentos de los denominados *de imaginería* para otras tantas iglesias que competirán con su ajuar. Rara será la visita pastoral en donde el obispo o su vicario no requieran de los responsables de las iglesias un cuidado exquisito con las ropas litúrgicas, así como la confección de ornamentos adecuados y dignos para la celebración de los actos litúrgicos, lo que no significaba obligatoriamente el gasto de ingentes cantidades en bordados de imaginería. Las constituciones sinodales de 1591 prevén para las obras de bordado una sencilla normativa que encontramos en el capítulo séptimo del libro tercero y que rezan: *Item por la experiencia Nos consta el grande gasto, que las iglesias padecen en los bordados, que se hazen en los ornamentos, no pudiéndose averiguar con puntualidad el valor, y que en ellos se gasta más de lo que conviene, y después de hechos los bordados, se echan a perder con el mal trato. Y queriendo prevenir a todo S.S.A. mandamos, que de aquí en adelante no se hagan en las iglesias ornamentos bordados, sino que se gasten telas de oro y plata y sedas con franjas, pasamarnos: salvo si alguno por su devoción quisiere de su hazienda dar algún ornamento bordado a la yglesia. Y sea lo mismo en mangas y frontales, salvo en la yglesia mayor de Pamplona*³². En pocas líneas, se tratan cuestiones como el gasto in-

³² ROJAS Y SANDOVAL, B., *Op. cit.*, fol. 124 r. y v.

controlado, el poco cuidado que se tenía con aquellos auténticos tesoros, los gustos más puristas que se imponían a fines del siglo XVI, así como la preeminencia de la catedral, visible también en las vestiduras sagradas.

En Pamplona estuvieron establecidos Santos Sarmiento, Antonio de Estanga, Andrés de Salinas y otros muchos maestros³³ que veneraban como patrón a San Fermín, aunque no conocemos sus ordenanzas. Junto a sus numerosas obras conservadas en numerosas parroquias (Peralta, San Cernin de Pamplona...), hay que considerar el aporte foráneo de ricos bordados que llegan desde Castilla o Aragón. Así, sabemos que el bordador de Calatayud realizó el llamado terno de las calaveras para Corella en 1580, obra que se encuentra expuesta en el Museo de la Encarnación de Corella³⁴. El mismo maestro trabajó, al parecer, para otras localidades de la Ribera tudelana. La entonces colegial de Tudela recibió obras procedentes de talleres aragoneses, lo que se explica por sus tradicionales relaciones artísticas con aquellas tierras y por su pertenencia a la diócesis de Tarazona. De tierras castellanas, concretamente de La Rioja, llegaron otros maestros que dejaron en la parroquia de Santa María una exquisita colección de ornamentos sagrados, entre los que destacan el terno de Santiago, obra de Pedro Martínez de Álava y el blanco, atribuido a la generosidad de César Borgia, pero que en realidad se contrató con Hernando del Busto en 1549³⁵. De Valladolid importaron los monjes cistercienses de Fitero el denominado terno de los mártires y otros ornamentos azules donados por fray Luis Álvarez de Solís³⁶.

Centrándonos ya en el caso concreto de la catedral de Pamplona, sabemos que en tiempos del cardenal Cesarini (1520-1538), y más concretamente por su vicario general, lo necesitada que estaba la iglesia catedral de adornos, ornamentos y vasos sagrados. Goñi Gaztambide recoge una buleta de difuntos del citado vicario Juan Poggio, concede *que cualquier ánima por quien se diere medio real de plata para ayuda de los grandes gastos que se hacen en adornar la iglesia mayor de ornamentos y otras cosas para el culto divino necesarias, sea participante en todas las misas, oraciones, sacrificios que se hagan en todo el obispado*³⁷. En la buleta de vivos dice que *siendo informados que la dicha iglesia catedral está muy necesitada así de ornamentos, cálices y patenas, como porque la fábrica de ella es pobre para sustentar los reparos y edificios en ella comenzados y proveerla de las otras cosas de culto divino necesarias*³⁸.

Años más tarde, bajo el pontificado de Diego Ramírez de Fuenleal (1561-1573), el que ordenó comenzar la fábrica y confeccionar la traza de la sacris-

³³ HERNÁNDEZ DETTONA, M. V., "El contrato de aprendizaje artístico: Pintores, plateros, bordadores", *Príncipe de Viana* (1989), pp. 510-513.

³⁴ ARRESE, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, 1963, pp. 245 y 246.

³⁵ LABEAGA MENDIOLA, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, 1984, pp. 330 y ss.

³⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El monasterio de Fitero. Arte y Arquitectura*, Pamplona, 1997, p. 73.

³⁷ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.*, Vol. III, Pamplona, 1985, p. 200.

³⁸ *Ibid.*

tía al veedor Juan de Villarreal, el bordador Juan de Sarasa fue llamado por el prelado para que tasase las cenefas y guarniciones dadas por su antecesor el obispo Álvaro de Moscoso (1550-1561), prometiendo hacer ornamentos muy buenos. A juzgar por la cantidad en la que se evaluaron las citadas piezas, nada menos que 500 ducados, esos ornamentos debieron de ser de gran calidad y aparato. Por las declaraciones de varios testigos se comprueban todos esos extremos³⁹. Posiblemente se pudieran identificar con alguna de estas piezas una capa de terciopelo rojo que conserva las cenefas y el capillo. Aquellas presentan composiciones simétricas típicamente renacentistas, mientras que en el capillo se desarrolla la escena de la Anunciación, en composición deudora de modelos manieristas, aunque la abundancia y riqueza de los hilos de oro, así como la forma del citado capillo nos lleva a modas de mediados del siglo.

A esa misma cronología pertenece el primer gran conjunto de la colección catedralicia, concretamente un terno rojo en el que se incluye un gran frontal de altar y que fue enriquecido a fines del siglo pasado o comienzos de este con varias dalmáticas que imitan a las originales del siglo XVI. Se trata del terno de Pentecostés que con el tiempo y por utilizarse, en ocasiones, en la procesión de San Fermín, también se le conoce en algunos inventarios catedralicios como de San Fermín. Gracias al escudo que se repite en todas las piezas y a las características formales de los bordados, podemos conocer a su donante, que identificamos con el famoso arcediano de la cámara Francisco Cruzat. El citado blasón presenta la siguiente disposición: de plata, con cuatro bandas de gules cargadas de una cotiza de oro, acompañadas de moscas de armiños sobre la plata. Francisco Cruzat, calificado por Goñi Gaztambi de como gloria del cabildo pamplonés, había nacido en Pamplona en torno a 1524 y era sobrino del impresor estellés Miguel de Eguía. Estudió en Salamanca entre 1541 y 1543, siendo nombrado canónigo de la catedral de su ciudad natal en 1554. Fue una persona amante de la historia y gran estudioso en los fondos bibliográficos y archivísticos de la catedral, de cuya consulta entresacó numerosos materiales que le permitieron redactar un catálogo de obispos pamploneses que quedó interrumpido en 1589, año en el que le sorprendió la muerte⁴⁰. La fecha que proponemos para el citado terno es la de 1588, que coincide con su promoción al arcedianato a instancias de Felipe II, tras la oportuna elección capitular.

La consulta de algunos inventarios del ajuar catedralicio confirman la adscripción que acabamos de hacer del donante de estas piezas. Así en el recuento general de la sacristía de 1888, entre los ornamentos de color rojo, se inventaría uno denominado *de Cruzat*⁴¹. Las piezas que se conservan del conjunto original nos presentan una original disposición de los motivos bordados en oro sobre el terciopelo rico rojo, adoptando las formas de distintas figuras geomé-

³⁹ *Ibid.*, Vol. IV, Pamplona, 1985, p. 254.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 643-645.

⁴¹ Archivo de la catedral de Pamplona. Inventario general de 1888. Secretaría capitular. Caja 1, núm. 21.

tricas combinadas entre sí, que se repiten con un ritmo similar. La franja central de la casulla se enriquece con ostentosos bordados a todo color, lo que se denomina *acu pictae* o bordado de aguja, con riqueza de matices que marcan las escalas cromáticas con sus luces y sombras, con la habilidad de un pintor. Entre los motivos “a candelieri” se distribuyen unos bustos de santos en sus correspondientes tondos: San Juan Evangelista, San Pedro, San Mateo y la Virgen con el Niño. La capa ostenta la escena de Pentecostés, muy rehecha. En los faldones de las dalmáticas y en el frontal el protagonismo lo cobran los escudos heráldicos del donante, orlados de cartelas de exquisito diseño.

De tiempos del pontificado de Bernardo de Rojas y Sandoval datan algunos memoriales que vuelven a insistir en la pobreza de ornamentos, especialmente siendo una iglesia tan célebre, por lo que el mismo obispo regaló un terno rojo. Su sucesor y gran mecenas, Antonio Zapata, completó su patrocinio de las artes, cuando ya no era obispo de Pamplona y había pasado a desempeñar importantes cargos eclesiásticos, con el regalo de variados ornamentos, tanto para el servicio de la catedral como para repartir entre otras iglesias pobres de la diócesis⁴². Bajo el mismo episcopado de Antonio Zapata, al comprobar las pequeñas dimensiones del viejo palio, que no se avenía bien con el nuevo templete argénteo que había costado personalmente, fue necesario hacer un palio nuevo que costearía en este caso el regimiento pamplonés. A comienzos del siglo XVII, en tiempos del obispo Antonio Venegas y Figueroa, se propusieron una serie de medidas para solucionar de una vez por todas la pobreza de la fábrica y sacristía catedralicia.

Los siglos del Barroco

Los siglos XVII y XVIII no presentan, ni mucho menos, un panorama similar, sino todo lo contrario. En el siglo XVII, y de manera especial su primera mitad, continuarán trabajando maestros locales con cierta dignidad⁴³, aunque no encontramos obras de la calidad del siglo anterior. Comenzarán a importarse telas ricas y sedas, con cierta frecuencia desde Granada, y los bordadores no podrán competir con las confecciones de ornamentos con aquellos vistosos tejidos con sus pasamanerías doradas. Una excepción será una monja bordadora del convento de las carmelitas descalzas de San José de la capital navarra, llamada Graciosa de los Ángeles (1633-1672), que dirigió el bordado del extraordinario pontifical para la abadía de Fitero, ganando en hechuras más de 1.000 ducados⁴⁴.

El siglo XVIII, por el contrario, ofrece un panorama rico en el bordado litúrgico, gracias a las importaciones que se hacen desde otros centros peninsulares que mantienen establecimientos que incorporan novedades técnicas y son capaces de producir obras con las que se puede competir con las euro-

⁴² GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.*, Vol. IV, p. 662.

⁴³ CABEZUDO ASTRAIN, J., “Pintores, escultores y bordadores pamploneses del siglo XVII”, *Principe de Viana* (1958), pp. 25 y ss.

⁴⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El monasterio de Fitero. Arte y Arquitectura*, Pamplona, 1997, p. 74.

peas. En Navarra encontraremos importaciones desde los grandes centros sederos y de bordado españoles, como Granada, Toledo, Barcelona y Zaragoza, como iremos viendo en el propio caso de la catedral de Pamplona. Del extranjero tenemos noticias de la llegada de bordados y sedas de Lyon y la excepcionalidad de un terno que enviaron a Corella en 1763 la acaudalada familia de Roque Aguado y Delgado, hermano del conde de Montelirios⁴⁵, que hoy se puede contemplar en el Museo de la Encarnación de la misma ciudad. Otra procedencia extraordinaria presenta un rico terno pontifical realizado en Manila, que recibió el cabildo de la recién erigida catedral de Tudela, en 1788, por parte del tudelano Pedro de Galarraga y Castillo, marqués de Villamediana⁴⁶.

Ciñéndonos a la catedral de Pamplona, observamos cómo la lista de donantes se incrementa y se convierte en inabarcable en la primera mitad del siglo XVII, cuando la liturgia tridentina con todo su aparato y boato es una realidad palpable. Los datos que proporciona Goñi Gaztambide en su *Historia de los Obispos de Pamplona* hablan por sí solos al respecto. Así sabemos que a fines de enero de 1651 se confeccionó un inventario notarial de todos los objetos de la sacristía mayor que se incluyó en el libro inventario de los ornamentos de la sacristía mayor de la catedral de Pamplona, que abarca los años comprendidos entre 1649 y 1688. Los ornamentos se clasificaron, tal y como fue usual hasta que se han realizado inventarios en las iglesias, por colores. Entre los de color blanco se mencionan seis capas nuevas mandadas hacer en 1635 y cuatro piezas de raso blanco que servían para cubrir el carro de las andas del Santísimo Sacramento. De los de color rojo se destacan algunas piezas que pertenecieron al pontifical del obispo Bernardo de Rojas y Sandoval (1588-1596), el dosel del pontifical de Juan Queipo de Llano (1639-1647), así como ocho casullas regaladas por el cardenal Antonio Zapata. Entre los ornamentos morados se vuelven a repetir los nombres de los obispos Juan Queipo de Llano, Antonio Zapata y Prudencio de Sandoval (1612-1620). Por último, entre los ornamentos calificados de *ricos* se incluyen cuatro ternos, un paño de bordado rico que se ponía el día de los Reyes en el claustro y un frontal de raso blanco bordado de oro de la China, donativo del obispo Venegas. Fuera del ámbito de los ornamentos propiamente dichos, aunque pertenecientes a las artes textiles, se inventariaron numerosos tapices, algunos con el nombre de su donante, como los cinco paños con figuras que había legado Bernardo de Rojas y Sandoval y los cinco paños con la historia de Santa Bárbara, con sus correspondientes letreros, regalo del arcediano, canonista y mecenas de las artes del siglo XVI Remiro de Goñi⁴⁷, el cual también ha-

⁴⁵ ARRESE, J.L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, 1977, p. 37.

⁴⁶ FUENTES, F., *Bocetos de historia Tudelana*, Tudela, 1958, pp. 132-133.

⁴⁷ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.*, Vol VI, Pamplona, 1987, pp. 201-202.

bía dotado de importantes tapices con la historia de Santa Bárbara a su fundación del Hospital de Pamplona, por vía testamentaria⁴⁸.

Entre los grandes donantes del siglo XVII destaca la figura de Pedro de Saravia y Mendoza, canónigo de Pamplona desde 1626 y arcediano de la cámara, al que Goñi Gaztambide califica de hábil negociador, poco devoto, un tanto vanidoso, ambicioso, amante de la Virgen y aficionado al teatro⁴⁹, en definitiva, un buen representante de algunos hombres de aquella generación del Barroco. En 1664 se mostró especialmente liberal con la catedral y la Virgen del Sagrario, pues regaló un sinnúmero de ornamentos, joyas, telas y colgaduras, en unos momentos en que la Diputación del Reino se interesaba en su promoción a la sede episcopal de la ciudad. Ambos hechos debieron de estar relacionados, su liberalidad con el primer templo diocesano estaría directamente relacionado con un hipotético nombramiento para regir los destinos de la diócesis. De tan rico legado no ha quedado prácticamente nada, en parte porque tampoco habría piezas de especial riqueza y se trataba, en gran medida, de ornamentos confeccionados con ricas telas, pero no de excelentes bordados.

Un nuevo inventario realizado en 1682, teniendo a la vista el de 1651, da cuenta de todas las adquisiciones y, sobre todo, de las donaciones, entre las que destaca la citada de Pedro Saravia. En el texto vemos aparecer los nombres de los obispos del segundo tercio del siglo XVII como benefactores de la sacristía catedralicia: casullas blancas de Pedro de Roche y Francisco de Alarcón y Covarrubias y otras piezas de Diego de Tejada y Laguardia, a las que hay que añadir un frontal morado para el altar mayor donado por el capellán real Martín de Olóndriz. Esta última pieza se destinó a la caja del obispo Roche, lo que nos habla del destino variado que tenían estas piezas y nos explica a la vez la desaparición de tantas y tantas piezas. En el mismo sentido, sabemos que con la capa de coro del citado Pedro de Roche se confeccionaron cuatro casullas⁵⁰.

Por fin, las abundantes noticias sobre ornamentos que poseemos del siglo XVIII tienen su correspondencia, en parte, con algunas obras conservadas en la sacristía catedralicia, algunas en un estado de conservación bastante deficiente. En 1739, el obispo navarro Francisco Ignacio Añoa y Busto hizo un regalo especial a la Virgen del Sagrario, titular del templo, consistente en un manto blanco bordado *de lo más rico y primoroso que fuese posible, para que se usase en las fiestas principales*⁵¹. El coste del manto ascendió a la respetable cantidad de unos 1.000 pesos y estaba listo con varios meses de antelación a la fiesta de la Virgen, aunque el obispo lo retuvo en su poder hasta el día 14 de agosto, la víspera de la festividad, en que lo remitió a la sacristía con un

⁴⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia*, Pamplona, 1997, p. 5.

⁴⁹ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.*, Vol VI, pp. 334-336.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 380.

⁵¹ *Ibid.*, p. 389.

capellán, haciendo constar que no se había confeccionado según su idea y deseo. El cabildo se mostró agradecido ante tal donativo, ofreciendo aplicar una misa uno de los días de la octava. La misa se celebró con toda solemnidad y música, tras la cual el prelado agradeció el detalle y mostró sus intenciones de hacer otros donativos más importantes y valiosos. Así lo refiere en una especie de crónica capitular, el llamado Notum, Fermín de Lubián.

El hecho de que se encargase la pieza a Barcelona no debe causar extrañeza, dado que en aquella ciudad se encontraban establecimientos de todo crédito y maestros bordadores afamados por sus obras. Así, hemos de recordar cómo los bordadores barceloneses José Velat y José Estruch realizaron un rico terno para la parroquia de Peralta hacia 1770 y, un poco más tarde, en 1777, otro con destino a la parroquia de Milagro, obras que documentó Biurrun⁵² y que se conservan en gran parte en las sacristías de las parroquiales citadas⁵³.

Por las mismas fechas en que el obispo Añoa regaló el manto, el cabildo catedralicio decidía la confección de un terno con las dádivas del arcediano de la tabla Miguel Daoiz, que había entregado 500 pesos para gastarlos en servicio de la catedral. El color elegido sería blanco, anotando en el acta capitular fechada en julio de 1739 que para la misma finalidad de la confección del terno podrían servir los 1.000 pesos que el mismo arcediano había depositado con anterioridad a disposición del cabildo. Posiblemente a este mismo terno se refieran las referencias que se hacen en actas capitulares de 1740 y 1741. En enero de 1740 el cabildo acuerda hacer un terno para las funciones de pontifical que constaría de cuatro dalmáticas, tres capas y dos casullas, una de ellas con la finalidad de utilizarse en otras funciones⁵⁴. El propio obispo vio la muestra de tela de Lyon y se ofreció a costear la capa y la casulla que utilizaría él en las funciones. Un acta de junio de 1741 da cuenta del envío de 592 pesos, a que ascendía el compromiso del prelado en relación con las piezas que había prometido costear. La ciudad francesa de Lyon era famosa por aquel entonces por sus ricos bordados en plata, por lo que no extraña que algún comerciante pamplonés relacionado con aquellas tierras ultrapirenaicas trajese sedas de aquella población. De la misma procedencia será un manto que regaló a la Virgen del Sagrario el sucesor del obispo Añoa, Gaspar de Miranda y Argáiz, tal y como veremos.

Por esas mismas fechas llegaron a la catedral de Pamplona, sin que sepamos el conducto o el donante, un conjunto, conservado en su mayor parte, de terno y capas. Cabría preguntarse si se trata del conjunto encargado por el cabildo en el año anterior y sufragado en parte por el obispo, o si se trata

⁵² BIURRUN y SOTIL, T., "Para el inventario de la riqueza artística de la diócesis de Pamplona", *Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Pamplona* (1929), pp. 314 y 255.

⁵³ GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, 1985, pp. 211 y 390.

⁵⁴ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.*, Vol. VII, Pamplona, 1989, pp. 389-390.

verdaderamente de algo nuevo, a tenor de la proximidad de las fechas. ¿Cambiarían los capitulares de opinión y en vez de mandar traerlo de Lyon lo encargaron a Toledo?, o ¿se trata de piezas nuevas, o quizás de algún regalo? Estas piezas se hallan firmadas por el afamado José Medrano en 1741, que fue uno de los fabricantes establecidos en Toledo que mejores y más lujosos ornamentos realizó para otras tantas iglesias españolas hasta la década de los cuarenta del siglo XVIII. Su establecimiento estaba funcionando en las primeras décadas del siglo XVIII, bajo la dirección de su fundador Severino Medrano, más tarde pasó a manos de Alfonso y finalmente a José, que se hizo cargo entre otras obras de compromiso del dosel de la capilla mayor toledana⁵⁵. En Pamplona, en el convento de las agustinas recoletas se conserva un rico terno firmado y fechado en 1720⁵⁶ por Alonso de Medrano que en su concepción y estilo, con grades rameados dorados con matices en rojo y otros colores, se asemeja mucho a las capas y dalmáticas de la catedral.

La llegada desde Toledo de estas piezas nos hace pensar en su relación con la presencia en aquella ciudad de Gaspar de Miranda y Argaiz, que había sido provisor y vicario general en Pamplona entre 1725 y 1728 y que poco más tarde, en 1742, vendría como obispo de la diócesis de San Fermín. En vísperas de obtener la dignidad episcopal, don Gaspar era canónigo doctoral de Toledo y bien pudo servir de enlace con el cabildo pamplonés para el encargo del terno, si no lo adquirió él mismo y lo ofreció con motivo de su inmediata consagración episcopal. A fines del siglo pasado, en el inventario general de 1888, se le conoce aún a este conjunto de piezas con el nombre del *pontifical antiguo llamado de Toledo*⁵⁷. Como otras obras salidas del taller de los Medrano, estas piezas que componen este terno poseen una riqueza y magnificencia que explican su aceptación a lo largo de los grandes templos peninsulares. Precisamente su coste les haría poco competitivos con otros géneros y al mediar el siglo XVIII se dejarían de fabricar. Destacan estas piezas por su primor y suntuosidad en los motivos ornamentales, perfectamente resaltados, con sus correspondientes galones y guarniciones. Están realizadas en raso de seda con brocado de oro con grandes florones y hojas carnosas que lo inundan todo y en un desarrollo típicamente barroco de curva-contracurva.

El obispo Gaspar de Miranda y Argaiz (1742-1767) se mostraría especialmente dadivoso con su catedral y con las parroquias de su ciudad natal de Calahorra⁵⁸, según pusimos de manifiesto al estudiar algunos donativos en metálico para obras, el pago de retablos y de su capilla de patronato en San-

⁵⁵ GARCÍA COLORADO, C., *Bordados y bordadores de Toledo (Siglo XVI-XX)*, Madrid, 1989, pp. 201-202.

⁵⁶ GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. v. Merindad de Pamplona*, vol. III, Pamplona, 1997, p. 345.

⁵⁷ Archivo de la catedral de Pamplona. Inventario general de 1888. Secretaría capitular. Caja 1, núm. 21.

⁵⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona", *De la Iglesia y de Navarra. Estudios en honor del prof. Goñi Gaztambide. Scripta Theologica*, (1984), pp. 633-641.

tiago de Calahorra, así como la protección para un artífice riojano, el famoso Diego de Camporredondo. Entre sus regalos destacan algunas piezas textiles, concretamente un manto para la Virgen del Sagrario y el terno para la fiesta del Corpus Christi. Con el obsequio del manto emulaba a su antecesor en la mitra, Francisco Ignacio Añoa y Busto, que había hecho traer otro manto desde Barcelona en 1739. Don Gaspar lo hizo importar desde Lyon y le costó 1.723 reales.

Mayor interés posee el terno que hace tiempo identificamos con el denominado en este siglo *de los pozos*, por la repetición de ese motivo iconográfico, que ha figurado entre las piezas expuestas en el Museo Diocesano hasta las últimas reformas y novedosos planteamientos. A fines del siglo pasado aún se le denominaba en los inventarios catedralicios como el de *Miranda*⁵⁹. La documentación del terno se custodia en el archivo capitular y consta de tres documentos⁶⁰. El primero de suscripción de la obligación para la confección de las piezas, el segundo un recibo del artífice y el tercero una nota aclaratoria del prior de la catedral, Fermín de Lubián. El maestro encargado de la realización es un bordador zaragozano, Francisco Lizuain, que se comprometía el 10 de julio de 1756 a bordar dos dalmáticas en oro y plata *al mismo modo y conforme a una casulla que he dexado a esta Santa Iglesia de Pamplona*, además de sus correspondientes estolas, manípulos, bolsa de corporales y paño de cáliz. El precio a percibir ascendería a 600 pesos *de a 8 reales y el real de plata de a 16 quartos o 32 dineros, moneda de Aragón* y el período de ejecución se fijó en algo menos de un año, pues se apalabró su entrega para el día de San Juan de 1757. El sistema de convencer a los responsables de la catedral para el contrato resulta evidente, mediante la presentación de una pieza totalmente terminada con su rica ornamentación. La impresión de la casulla-modelo que trajo Lizuain a la seo pamplonesa fue altamente positiva, pues en la obligación que el bordador suscribió con los canónigos se hizo constar *que si las dalmáticas y piezas que faltan para cumplimiento de dicho Sagrado Ornamento, no corresponden a la casulla en su todo, no tendrá la dicha iglesia obligación de recibirlas*. Este arreglo transaccional no se legalizó ante el notario y tan sólo se firmaron dos copias simples semejantes firmadas por las partes, el bordador y el prior de la catedral, recibiendo Lizuain 100 pesos a cuenta.

Las piezas contratadas fueron entregadas a la catedral por el bordador con exquisita puntualidad, a juzgar por el recibo datado en Pamplona el 8 de junio de 1757, en el que se hace constar que, además de las dalmáticas, había hecho también una capa pluvial, por todo lo cual recibió 900 pesos, es decir 300 más de lo acordado, correspondientes a la citada capa. Por una nota escrita por el prior de la catedral Fermín de Lubián, sabemos que el dinero a

⁵⁹ Archivo de la catedral de Pamplona. Inventario general de 1888. Secretaría capitular. Caja 1, núm. 21.

⁶⁰ *Ibid.*, Sindicatura, 1757, núm. 29.

percibir por Luzuain procedía de 920 pesos donados por los arcedianos de la tabla y de la cámara, Miguel Daoiz y Pedro Fermín de Jáuregui⁶¹, respectivamente, a los que se añadiría lo que faltase por el cabildo. Los canónigos quedaron tan contentos que decidieron gratificar al artista con 80 pesos. El obispo Miranda, al ver el terno, quiso hacerse cargo de todo su coste y envió los 1.000 pesos que había recibido el bordador en las dos ocasiones, 100, en 1756, y 900, en 1757, quedando el dinero que habían aportado los arcedianos en el archivo capitular para otras necesidades.

El encargo a Zaragoza de ricas y magníficas piezas, durante el segundo tercio del siglo XVIII y en fechas posteriores, no resulta un hecho único, a juzgar por otras piezas traídas a Navarra desde la capital aragonesa en aquellos momentos, lo que habla por sí solo de la importancia de los talleres establecidos en aquella ciudad y de la calidad de sus bordadores. De la capital aragonesa llegó a Arróniz un terno de raso blanco y un palio en 1819, siendo su autor José Lizuain⁶², hijo de Francisco, del que acabamos de tratar. De esa procedencia son los ternos de las benedictinas y clarisas de la ciudad de Estella, este último contratado por 1.700 pesos en 1762 con José Gualba⁶³, maestro al que la catedral de Granada encargaría el terno del Corpus en 1777, bajo el pontificado del arzobispo Antonio Jorge Galbán⁶⁴. El contrato para las monjas clarisas de Estella con Gualba resulta bastante excepcional en su contenido. Por él sabemos que el mismo bordador acababa de realizar el de las benedictinas de la misma ciudad. La suma tan elevada, que supera en 700 pesos al encargado para la catedral de Pamplona pocos años antes, se debe a que tendría mayor número de piezas: casulla, dalmáticas, capa, paño de atril, frontal grande para el altar mayor, frontales para los colaterales, humeral, paño de púlpito y palio, lo que hace del conjunto algo realmente excepcional. Al tercer cuarto el siglo XVIII y al mismo taller de José Gualba debemos atribuir otros dos ternos perfectamente conservados en sendas clausuras de Pamplona, las agustinas recoletas y las agustinas de San Pedro, que han sido catalogados recientemente como obra del siglo XVIII⁶⁵. Los motivos decorativos, las similitudes con el de las clarisas de Estella, así como su riqueza cromática y floral, nos llevan a los obradores zaragozanos del segundo tercio del siglo XVIII, de donde salieron obras, como hemos visto, para Granada y, por supuesto, para los propios templos zaragozanos como la iglesia de San Pablo⁶⁶.

⁶¹ De ambas dignidades del cabildo de la catedral de Pamplona hemos tratado en distintas partes de este texto. Del canónigo Jáuregui por haber costeado toda la decoración rococó del interior de la sacristía mayor y de Miguel Daoiz por haber aportado importantes cantidades para ornamentos.

⁶² GARCÍA GAINZA, M. C., *Op. cit.*, II, Vol. I, Pamplona, 1982, p. 275.

⁶³ ALTADILL, J., "Artistas exhumados". *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra* (1926), pp. 153-154 y GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Op. cit.*, II, Vol. I, pp. 542-550.

⁶⁴ EISMAN LASAGA, C., *El arte del bordado en Granada: siglos XVI al XVIII*, Granada, 1989, p. 139.

⁶⁵ GARCÍA GAINZA, M. C., y otros, *Op. cit.*, VIII, Vol. III, pp. 255 y 344.

⁶⁶ En la exposición *Espejo de nuestra Historia*, Zaragoza, 1992, p. 394, se muestra una casulla de la iglesia parroquial de San Pablo de la capital aragonesa, catalogada en el siglo XVII que, a nuestro juicio, es similar a las obras que estamos comentando y pertenece a mediados del siglo XVIII.

El conjunto de piezas realizado por José Lizuain para la catedral de Pamplona y costeado por Gaspar de Miranda y Argaiz está muy deteriorado, habiendo llegado a perder parte de la seda de raso sobre la que se bordaron, con oro y plata fundamentalmente, otros tantos motivos iconográficos. Se trata de auténtico bordado erudito realizado con telas ricas, hilos nobles, oro y plata, con unos motivos decorativos que siguen las directrices de aquellos momentos en que iba a imponer el repertorio rococó. En su mayor parte los motivos decorativos están realizados mediante la técnica del bordado sobrepuesto y con relleno, que consiste en aplicar al fondo de las piezas labradas aparte sobre lienzo, convenientemente recortadas y contorneadas. La casulla presenta enormes motivos ornamentales en oro y plata, con predominio en algunas zonas del verde, dejando tres campos libres en la zona central para otros tantos motivos ligados a la Eucaristía, el Pelicano Eucarístico, el Ave Fénix y el Cordero sobre el libro de los sellos. Las dalmáticas, por su parte, presentan motivos más relacionados con las letanías de la Virgen: pozo, fuente, torre, espejo, etc.

No podía faltar en la relación de benefactores de la catedral su prior, el ilustrado e historiador Fermín de Lubián que, en 1769, entregaba la cantidad de 1.000 pesos para la ejecución de un terno rojo, en el que también se emplearían otros 1.000 reales que había dejado a Nuestra Señora el capellán Pedro García de Dicastillo⁶⁷. De este conjunto, si se llegó a concluir, nada nos ha quedado. Posiblemente esas piezas no se llegarían a realizar, dado que poco más tarde, en 1786, el que había sido obispo de Pamplona entre 1779 y 1783, y entonces ya arzobispo de Zaragoza, Agustín de Lezo y Palomeque, envió desde su residencia en la capital aragonesa un terno de color rojo bordado en oro que se estrenó el día de San Fermín. El donativo fue agradecido por el cabildo con una misa de canto llano por sus intenciones⁶⁸. Las piezas correspondientes a este último conjunto se conservan en la sacristía catedralicia y debe de corresponder al que en el inventario de 1888 se cita como el terno de color encarnado *muy rico de San Fermín*⁶⁹. Todos los ornamentos pertenecientes a este legado son de seda roja que se decora con motivos en oro y plata, representando grandes florones, conchas, fruteros y cintas, algunas de gusto rococó. La capa ostenta en su capillo una figura bordada a colores que representa a un santo obispo con capa roja y báculo y en actitud de bendecir, con toda seguridad San Fermín, aunque su rostro barbado no se ajusta a las características iconográficas con las que se representa al patrono de Pamplona y Navarra. El hecho de que se estrenase ese día y de que en los inventarios figure como de San Fermín, no parece dejar lugar a duda alguna sobre el motivo citado del capillo.

⁶⁷ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.*, Vol. VIII, Pamplona, 1989, p. 85.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁶⁹ Archivo de la catedral de Pamplona. Inventario general de 1888. Secretaría capitular. Caja 1, núm. 21.

A comienzos del siglo XIX llegarán de nuevo a la catedral de Pamplona ornamentos fabricados en Toledo, en este caso del prestigioso establecimiento de los Molero. Se trata de seis capas pluviales blancas que costaron 13.702 reales y que aparecen firmadas, como suele ser usual, bajo los capillos: REAL FÁBRICA / DE MOLERO HERN/DEZ Y C^A EN TOLEDO/ AÑO DE 1806. No era la primera vez que llegaban textiles del afamado establecimiento de los Molero ni a la catedral de Pamplona ni a Navarra. En la propia catedral de Pamplona se conserva una capa morada firmada: MICHAEL MOLE/ RO TOLETANUS FE/ CIT. TOLETI, aunque hubo otras con las mismas características de otros colores. Para la inauguración de la capilla de la Virgen del Camino, en 1776, se trajo un terno de tisú de plata del mismo establecimiento que se conserva en la parroquia de San Cernin de la capital navarra⁷⁰ y, más tarde, en el siglo XIX, se datan otros en las parroquiales de Olite, en diferentes fechas⁷¹.

Todas estas piezas salidas de los obradores de los Molero tuvieron gran aceptación en las catedrales españolas. La historia del establecimiento la conocemos por el estudio de Martín Peñato⁷². Sus inicios datan de 1714 cuando Gregorio Molero trabajaba con su suegro Cristóbal de Morales. La primera mitad del siglo XVII marcará unos momentos de esplendor, bajo la dirección de Miguel Gregorio Molero, que recibirá encargos desde el propio palacio real, Puebla de los Ángeles, Roma, Jerusalén y El Escorial⁷³. El gran afán de este fabricante fue labrar al estilo de los extranjeros, mezclando oro y plata o seda sola. Las dificultades que encontró en el desarrollo de su producción, como las importaciones, la falta de materias primas, etc., las expuso al rey Carlos III en un célebre memorial⁷⁴. A partir de 1770 y gracias a innovaciones técnicas, los Molero realizan ornamentos de una sola pieza de tejido, incluyéndose los galones de oro, lo que mereció el elogio de Carlos III y una distinción. Entre 1771 y 1801 los encargos se multiplican y la fábrica vive momentos de gran apogeo. Con posterioridad, el establecimiento pasó a manos del nieto político de Miguel Gregorio, José Hernández Delgado, pues el hijo del propietario, Miguel Molero, era canónigo de la catedral primada, denominándose, como hemos visto en algunos ornamentos de la seo pamplonesa, Molero Hernández y Cía.

Las capas pamplonesas, como en el resto de la producción seriada de los Molero se caracterizan por la utilización de tisú de plata brocado en oro, plata y sedas en las piezas de color blanco, mientras que en las de otros colores se utiliza el raso correspondiente brocado en oro y plata. Los motivos ornamentales se centran exclusivamente en amplios y extensos rameados de acan-

⁷⁰ GARCÍA GAINZA, M.C., *Op. cit.* VIII, Vol. III, p. 131.

⁷¹ *Ibid.*, III, pp. 275 y 288.

⁷² Para la obra de los Molero Vid. MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, 1980 y MOTA GÓMEZ-ACEBO, A de, *Tejidos artísticos de Toledo siglos XVI al XVIII*, Toledo, 1980.

⁷³ GARCÍA COLORADO, C., *Op. cit.*, p. 198.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 199-200.

tos dorados que cubren toda la composición. Al igual que los ornamentos que antes comentamos de José Medrano, también estas capas de los Molero resultan unas piezas de gran aparato y elegancia, consecuencia de una técnica excelente en el dominio del brocado que permite la perfecta combinación de hilos de diferentes clases, lo que trae como consecuencia la presencia de excelentes texturas y variedad de calidades.

Cerraremos este trabajo sobre los ornamentos en la catedral de Pamplona con el broche de oro que constituye el más extenso conjunto del citado templo, el voluminoso pontifical enviado por el que fuera obispo de Pamplona entre 1795-1803, Lorenzo Igual de Soria, que se documenta ampliamente en los fondos del archivo capitular, mediante una carta de envío, la relación de piezas y la misiva de agradecimiento del cabildo⁷⁵. El envío del legado fue dado a conocer al cabildo mediante un texto remitido desde Plasencia, que lleva fecha de 2 de marzo de 1807. Con un lenguaje rebuscado ofrece el prelado a la que había sido su iglesia un terno con todos sus elementos, un vestido y una cortinilla para Nuestra Señora del Sagrario *como testimonio de mi profunda veneración y eterna gratitud*. Del contenido de la carta entresacamos algunas expresiones en las que afirma *los singulares favores, inmensas bondades y particulares distinciones con que, sin mérito alguno me honró siempre Vuestra Señoría Ylustrísima, mientras tuve la dicha de regentar esa prelación me ha sido preciso sofocar estos nobles sentimientos de gratitud a impulsos del rigor de los tiempos ... he logrado, con el auxilio de la Divina Providencia, a quien no se oculta el candor y sencillez del zelo y amor que profeso a esa Santa Yglesia, mi primera esposa, haber visto en parte cumplidas mis ansias...*⁷⁶.

En la relación o listado de piezas que se enviaban a Pamplona, firmada por Vicente de la Llave en la capital de España el 27 de febrero de 1807, se hace constar que todo ello se había realizado en el *Obrador de don Matheo Cid, vecino de Madrid*, lo que documenta el extenso legado. El inventario de los ornamentos constaba de una casulla *de primera clase y de especial dibujo con arreglo a las glochas de Rafael, bordada en oros finos*, dos capas pluviales con pelícanos en sus capillos, guarnecidas con flecos de oro sobresaliente, seis capas para los que portaban los cetros, *algo menos ricas*, dos dalmáticas de bordado sobresaliente con golpes de realce, seis dalmáticas para los que llevaban las efigies y la cruz en las procesiones, de factura exquisita aunque algo menos ricas que las anteriores, seis paños de hombros bordados, otros seis algo inferiores, un paño de atril con dibujo de arquitectura, dos paños de púlpito con los escudos heráldicos del donante, un manto para la Virgen del Sagrario y una cortina con la *cifra* o anagrama de María y corona ducal. Todo ello estaba bordado con raso de color leche. El agradecimiento del cabildo partió, mediante una extensa carta laudatoria, fechada en Pamplona el 27 de marzo de 1807, en donde se daba cuenta de la procesión claustral con to-

⁷⁵ Archivo de la catedral de Pamplona. Sindicatura 1807, núm. 18.

⁷⁶ *Ibid.* Carta del obispo de Plasencia.

que de campanas que se había organizado para festejar la dádiva y del acuerdo capitular de celebrar, cuando llegase la hora, las honras fúnebres por el alma del obispo Igual, con toda pompa.

Poco sabemos del autor de estas piezas, Mateo Cid, que tenía establecido su obrador en Madrid, en donde desde tiempos de Carlos IV había establecidos numerosos bordadores, unos pertenecientes a la real cámara para abastecer a los Reales Sitios y otros formados y relacionados con el ambiente de la Escuela de Bordado de la Real Sociedad Económica⁷⁷, destinada más a mujeres y niñas, o del propio gremio de bordadores.

Este magnífico conjunto enviado por el obispo Igual de Soria es, sin duda alguna, el más rico y extenso de los conservados. El hecho de haberse dispuesto una cajonera de varios cuerpos para guardarlo ha hecho que se encuentre en buenas condiciones. Pese a estar realizado a comienzos del siglo XIX, la riqueza de tradición barroca es especial en todas las piezas del conjunto, en algunas, tal y como se especificaba en el inventario, más que en otras. Sin embargo, en todas ellas el único color sobre la tela que destaca es el oro, habiendo desaparecido las alegrías cromáticas tan abundantes en el resto de las vestiduras sacras que hemos analizado con anterioridad. Quizás el oro se avenía mejor con los criterios de dignidad y cierto rigor impuesto a las artes y al ajuar y mobiliario litúrgico en aquellos tiempos de triunfo decidido de la estética de la academia. Los motivos ornamentales se distribuyen ordenadamente en torno a motivos centrales, una especie de copas, dibujos de arquitectura, grandes ces y roleos que destacan no sólo por su color, sino por sus dimensiones que evidencian los sobrepuestos y las aplicaciones. Una de las piezas más excelentes es el frontal de altar que en este caso sí presenta policromía en su parte central, en donde aparece bordado el blasón del obispo con sus correspondientes colores y piezas. Se conservan también el manto de la Virgen del Sagrario, realizado con gran primor y la cortinilla con la que la imagen se cubría de ordinario, para recorrerla únicamente en sus fiestas o en ocasiones especiales⁷⁸, tal y como se practicaba con otras imágenes de especial devoción en el Antiguo Régimen.

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza el uso y función de la sacristía, tal y como se va definiendo a lo largo del siglo XVI, particularmente a la luz del libro de San Carlos Borromeo editado en 1577 con el título *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Las partes, el amueblamiento, la forma y la función de la sacristía son temas que el cardenal Borromeo analiza detenidamente en su libro y que han servido para hacer una reflexión y unos paralelismos en el caso de la sacristía mayor de la catedral de Pamplona. Además, teniendo en cuenta que una de las razones de ser de las sacristías es el disponer de un espacio para guardar convenientemente el ajuar litúrgico y los ornamentos sagrados, se

⁷⁷ BARRENO, M. L., "Bordadores de cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del sgl. XVIII", *Archivo Español de Arte* (1974), pp. 273 y 284 y ss.

⁷⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Barroco...", *Op. cit.*, p. 41.

ha realizado un estudio histórico-artístico de las vestiduras sagradas que se han conservado en la seo pamplonesa, tema que no se había afrontado hasta el momento. El catálogo de los bordados presenta su interés por completar la visión de otros tantos promotores y donantes, así como por el valor de las piezas realizadas tanto en talleres locales, como en otros aragoneses, cortesanos y toledanos.

ABSTRACT

The present study analyses the use given to and the function of the vestry in the XVIth century, principally in the light of San Carlos Borromeo's writings in his 1577 book "*Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*". The parts, furnishings, shape and function of the vestry are all subjects Cardenal Borromeo goes into at some length in this book, allowing us to reflect upon and draw certain parallels regarding Pamplona Cathedral's own main vestry. Also, taking into account the fact that one of the vestry's "raison d'être" is that of providing a place in which to store lithurgical accessories and sacred ornaments, an until-now all-too-lacking historical-artistic study of the religious clothing still to be found in Pamplona Cathedral is undertaken. The interest of the embroidery catalogue lies both in the fact that it completes our overview by citing other representatives and contributors and due to the value of the pieces produced in local workshops and others in Aragon, Toledo and the courts.



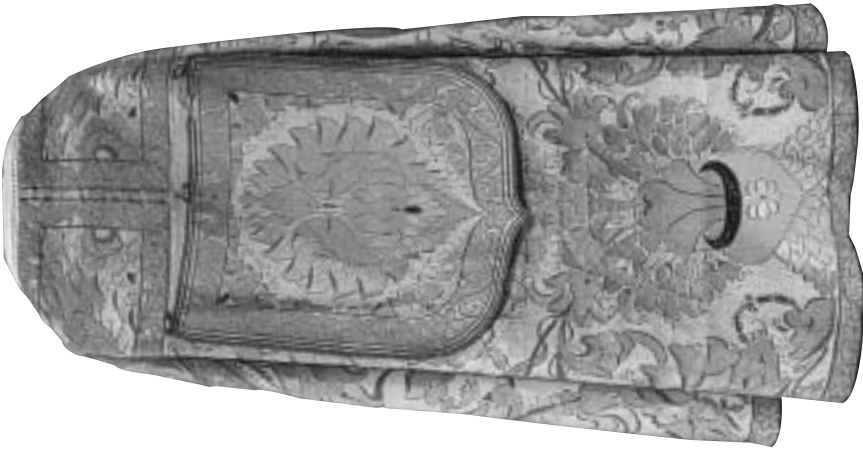
Casulla del terno de Francisco Cruzat, c. 1588



Dalmática del terno de Francisco Cruzat, c. 1568, con su escudo heráldico



Inscripción y firma bajo el capillo de la capa de José Medrano



Capa del terno llamado *de Toledo*, obra de José Medrano. 1741



Casulla del terno *de los pozos* o *de Miranda*, regalado por el obispo Miranda y Argaiz y bordado en Zaragoza por Francisco Lizuain entre 1756 y 1757



Dalmática del terno *de los pozos* o *de Miranda*, regalado por el obispo Miranda y Argaiz y bordado en Zaragoza por Francisco Lizuain entre 1756 y 1757



Inscripción y firma bajo el capillo de la capa de Miguel Molero



Capa morada, obra del establecimiento de Miguel Molero de Toledo, c. 1770



Inscripción y firma bajo el capillo de una de las capas traídas de la fábrica de Molero-Hernández de Toledo en 1806



Capa roja del terno enviado desde Zaragoza en 1786 por el que había sido obispo de Pamplona, Agustín de Lezo y Palomeque



Detalle del frontal de altar del pontifical enviado en 1807 por Agustín de Lezo y Palomeque, obra del bordador madrileño Mateo Cid



Capa del pontifical enviado en 1807 por Agustín de Lezo y Palomeque, obra del bordador madrileño Mateo Cid