

## **Promotores en el exorno de los grandes templos navarros: las capillas mayores tras el Concilio de Trento**

**Ricardo Fernández Gracia**  
**Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro**

### **Resumen**

La configuración de las capillas mayores de la catedral de Pamplona, la colegiata de Roncesvalles y los monasterios de La Oliva, Fitero e Irache, a fines del siglo XVI y comienzos de la centuria siguiente, en pleno periodo de aplicación de los decretos tridentinos, se ha de poner en relación con destacados personajes que llegaron a Navarra procedentes de la Corte, en donde los usos escorialenses estaban de moda.

El obispo Antonio Zapata en Pamplona y los monjes cistercienses fray Luis Álvarez de Solís o fray Marcos de Villalba, de la confianza de Felipe II, fueron los responsables de la imposición de nuevos diseños y de la llegada de destacados artistas como el flamenco Rolan Mois, autor de delicadas tablas renacentistas, en sintonía con el arte que se practicaba en la Italia que acababa de visitar.

Las reformas artísticas corrieron paralelas a las litúrgicas y a la nueva ubicación de la Eucaristía y las imágenes marianas titulares de los templos. Por último, hay que destacar el carácter funerario que adquirieron las capillas mayores de Roncesvalles y Fitero, en sintonía con la del monasterio de El Escorial.

### **Abstract**

The configuration of main chapels, located at Pamplona's cathedral, Roncesvalles' collegiate church, and La Oliva, Fitero and Irache's monasteries, has to be connected to destacated personalities, who arrived to the Kingdom of Navarre from the Court, bringing the "escorialense" style with them.

Don Antonio Zapata, bishop of Pamplona, and fray Luís Álvarez de Solís or fray Marcos de Villalba, cistercians monks, closely linked to Felipe II of Spain, were responsables for the imposition of new designs and for the arrival of important artists, like the flemish Roland Mois, who executed lots of

table paintings, following the Italian Renaissance, because of his journey to those lands.

The artistic reforms were accompanied by liturgical ones, and by the new location of the Eucharist and Marian images at once. Eventually the funerary use that was given to the main chapels of Fitero and Roncesvalles, was also infused by “El Escorial”.

Resulta frecuente relacionar la construcción de retablos en muchas iglesias con el periodo postridentino. Efectivamente, se trata de un fenómeno bien patente a lo largo de Navarra y España. El famoso decreto sobre las imágenes de 1563 y su plasmación en distintas Constituciones Sinodales de las diferentes diócesis, a una con las visitas pastorales impulsadas por unos obispos con su autoridad reforzada en la etapa de la Reforma Católica, son datos indiscutibles que avalan los hechos.

Sin embargo, falta en la mayoría de los casos poner nombre y apellidos a los responsables de todo aquel fenómeno que llegó a potenciar talleres artísticos, como ocurrió con el romanismo en el territorio foral.

Este trabajo tiene como objetivo el estudio de algunos casos concretos como la catedral de Pamplona, la colegiata de Roncesvalles o los monasterios de Fitero y La Oliva, en donde encontramos a personajes directamente relacionados con la Corte que impulsaron la realización de varios retablos, pinturas y grandes colgaduras, que trajeron como consecuencia la nueva apariencia de los interiores de aquellas iglesias medievales.

La nueva ubicación del Santísimo Sacramento en el centro de las capillas mayores, en lugar especialmente principal y visible y la colocación o reubicación de las antiguas titulares de los templos son motivos para la reflexión. En el caso de las imágenes marianas, mientras los cistercienses las relegaron, aparentemente, tanto en La Oliva como en Fitero, en la catedral de Pamplona y en la colegiata de Roncesvalles siguieron copresidiendo sus respectivos templos, eso sí, de acuerdo con unas normas restrictivas para su contemplación y compartiendo protagonismo con la Eucaristía para cuya reserva se construyeron delicados sagrarios, en tanto que para su exposición se trazaron notabilísimos tabernáculos.

No debemos olvidar que en la determinación de los padres conciliares, en la sesión XXV, en 1563, se destacó la importancia de las imágenes para el adoctrinamiento de los fieles y su importancia para imitar las virtudes de los santos allí representados. Los numerosos sínodos y constituciones sinodales de las diócesis recogieron las esencias del decreto de imágenes que reza así:

*Instruyan además que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen María y de los demás santos, y que se les ha de tributar la honra y la veneración debidas, no porque se crea que hay en ellas una divi-*

*nidad o una virtud por la cual merezcan el culto, o porque se les deba pedir alguna cosa, o porque haya que poner la confianza en las imágenes, como antiguamente hacían los gentiles que colocaban su esperanza en los ídolos, sino porque la honra que se les rinda a las imágenes revierte en los prototipos que ellas representan, de tal manera que, por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales nos descubrimos o nos postramos, adoramos a Jesucristo y veneramos a los santos cuya semejanza ostentan. Todo lo cual se halla sancionado por los decretos de los concilios, y en especial por el Segundo de Nicea contra los impugnadores de las imágenes.*

*Enseñen diligentemente los obispos que, por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente, y que de todas las imágenes sagradas se saca mucho provecho, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Cristo les ha hecho, sino también porque se exponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad. Si alguno enseñare o creyere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado.*

*Si se hubiesen introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, el Santo Concilio desea ardientemente que sean abolidas por completo, de tal manera que no se expongan ningunas imágenes de falsas creencias ni que den ocasión a las almas sencillas para admitir peligrosos errores. Y si sucede alguna vez que, por parecer conveniente a gentes sin instrucción, se pintan o graban historias y narraciones de la Sagrada Escritura, adviértase a los fieles que con ello no se representa a la divinidad, como si pudiera ser vista por los ojos corporales o expresada con colores y figuras.*

*Destiérrese en absoluto toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de sus reliquias y en el uso sagrado de las imágenes, suprimase todo lucro indigno, evítese en fin toda lascivia, de manera que las imágenes no se pinten ni decorren con procaz hermosura; y que de la celebración de los santos y de la visita a sus reliquias no se pase abusivamente a comilonas y embriagueces, como si las fiestas en honor de los santos e hubieran de celebrar con derroches y lascivias. Finalmente, pongan los obispos en estas cosas tanto cuidado e interés, que no se*

---

<sup>1</sup> GARCÍA GAÍNZA, M. C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969.

*advierta ningún desarreglo, confusión ni alboroto, nada que sea profano y deshonesto, puesto que la santidad debe ser el ornamento de la casa del Señor.*

*Y para que todo lo decretado se observe más fielmente, el Santo Concilio establece que a nadie le es lícito poner ni procurar se ponga imagen alguna, no expuesta anteriormente al culto, en lugar o iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, sin tener antes la aprobación del obispo. Tampoco deben admitirse nuevos milagros ni adquirir nuevas reliquias sin haber sido antes reconocidas y aprobadas por el obispo; el cual, tan pronto como tuviese noticia de alguna de estas novedades, después de consultarlo con teólogos y otras personas piadosas, resolverá lo que juzgue conforme a la verdad y conveniente a la religión. Y si hubiere necesidad de suprimir algún abuso que fuera dudoso o difícil de extirpar, u ocurriere alguna cuestión muy grave sobre esta materia, el obispo, antes de resolver la controversia, aguardará el dictamen el metropolitano y de los obispos sufragáneos en concilio provincial, de tal manera que no se establezca nada nuevo e inusitado hasta el presente en la Iglesia sin consultarlo antes con el Romano Pontífice<sup>2</sup>.*

Con estas determinaciones, la Iglesia se mostraba en la senda de lo aprobado en el II Concilio de Nicea y la larga tradición de la Edad Media, tras la convulsión de la época del Humanismo y la Reforma. Las imágenes siempre fueron extraordinariamente eficaces en épocas de escasez de las mismas, en que el tiempo para su contemplación era abundante, por lo que quien las miraba podía extraer distintas sensaciones y valoraciones. Como ha escrito magistralmente David Freedberg, comparando tiempos pasados con los presentes, ya no tenemos *el ocio suficiente para contemplar las imágenes que están ante nuestra vista, pero otrora la gente sí las miraba; y hacían de la contemplación algo útil, terapéutico, que elevaba su espíritu, les brindaba consuelo y les inspiraba miedo. Todo con el fin de alcanzar un estado de empatía*<sup>3</sup>.

Los recursos retóricos y teatrales en los sermones estuvieron en sintonía con las imágenes. Estos últimos eran actos muy frecuentados<sup>4</sup> y los predicadores cuidaron mucho de cuanto decían en el púlpito, preparando panegíricos *ad hoc*, según el auditorio, con el correspondiente *ornatus* repleto de la retórica imperante y siempre con el triple contenido de enseñar, deleitar y mover conductas. Al predicador se le exigía oración y estudio, así como excitar al fervor, haciendo gala de ciencia, elocuencia e ingenio. Todo ello en aras de

<sup>2</sup> *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bolonia, 1973, pp. 775-776. Publicado en PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, BAC, 1996, pp. 739-740.

<sup>3</sup> FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992, pp. 195-196.

<sup>4</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, 1990, pp. 80-90.

conseguir los tres citados fines de la oratoria sagrada que no era otro que el *movere*, o marcar conductas, no sólo deleitando y enseñando, sino moviendo los afectos en los corazones<sup>5</sup>.

Junto a las imágenes y la liturgia, algunos de aquellos presbiterios, concretamente los de la catedral de Pamplona, Roncesvalles y el monasterio de Fitero tuvieron un contenido funerario por albergar sepulcros de destacados prohombres. En la seo de la capital Navarra se encontraba ya desde época medieval un sepulcro real que permaneció allí hasta 1899, en el que se rezaba de forma especial el día de la Epifanía<sup>6</sup>. La tumba era la tapa de un sepulcro empotrado sobre la puerta del sobreclaustro, que se ha identificado como perteneciente a doña Blanca, hija de Carlos III y fallecida en Olite en 1376 o a la princesa doña Magdalena, madre y tutora de Francisco Febo. Estilísticamente, Martínez de Aguirre pone la obra en relación con la escultura francesa de la órbita de Reims y la producción de Jean de Liège<sup>7</sup>. Más allá de la identificación del personaje real de la tumba y si ésta es la que hoy se encuentra en la puerta del sobreclaustro, lo verdaderamente importante es la constatación de que en la capilla mayor había una sepultura de la casa real Navarra, lo cual abre caminos e hipótesis en relación con la monarquía y el primer templo diocesano.

La capilla mayor del monasterio de Fitero quedó completamente configurada con su nuevo retablo mayor en 1591 y poco más tarde con la cama sepulcral exenta de fray Marcos de Villalba que rigió los destinos del cenobio apenas un par de años.

La Colegiata de Roncesvalles, a comienzos del siglo XVII, en sintonía con las modas impuestas por El Escorial, también colocó en estatuas arrodilladas, en adoración perpetua a Sancho el Fuerte y su mujer, en un nicho en pleno presbiterio, cobrando un carácter funerario.

## La catedral de Pamplona

Los tiempos y los gustos han transformado los grandes conjuntos monumentales, tanto en su exterior como en su interior, por motivos meramente estéticos, pero también por razones de uso y función.

En el caso de la catedral de Pamplona, sus pétreos muros comenzaron a “vestirse” de retablos e imágenes, de modo muy especial desde fines del siglo XVI y a lo largo de las dos centurias siguientes. El fenómeno cobró fuerzas a partir del siglo XVII y de modo muy especial en pleno Barroco, una estética que integra a las especialidades artísticas fundiéndolas en un todo, a la vez

<sup>5</sup> HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1996, pp. 165-166 y 280.

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Navidad en la catedral de Pamplona. Ritos, fiesta y arte*, Pamplona, Departamento de Arte, Universidad de Navarra, 2007, pp. 55.

<sup>7</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., *Arte y Monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987, p. 320.

que trata de captar al individuo a través de los sentidos, siempre más vulnerables que el intelecto.

Las artes integradas se constituyeron en un vehículo de transmisión de doctrina y poder en un ámbito que trascendía al propio templo, porque además de catedral o lugar en donde radica la cátedra del obispo, la seo pamploesa estaba gobernada por un cabildo de vida regular, poco acomodaticio para con unos obispos con autoridad reforzada, en plena Reforma católica. Además, el regimiento de la ciudad y los órganos políticos del Reino celebraban en su interior las grandes ceremonias y fiestas, expresión sublime de cuánto conforma la cultura del Barroco. Juramentos de príncipes, proclamaciones, exequias y rogativas, solicitadas por Austrias y Borbones, tenían como escenario el primer templo diocesano.

A todo ello hay que agregar la aplicación de una nueva liturgia, emanada de las disposiciones tridentinas que hicieron que se abandonasen los antiguos breviarios particulares en beneficio del Ritual romano de San Pío V, algo que sucedió hacia 1585, y que las antiguas reglas de coro, codificadas en la primera mitad del siglo XV, en base a unas prácticas habituales en la seo desde al menos el siglo XIV, se sustituyesen por otras nuevas, redactadas en 1598, siguiendo las de la catedral primada de Toledo. El último responsable de esta última mutación fue nada menos que el obispo don Antonio Zapata que rigió los destinos del obispado entre 1596 y 1600, dejando huella imperecedera en la catedral por la construcción de la sacristía, el retablo mayor y las andas de plata para el Corpus, obras de impronta herreriana, en sintonía con los gustos de la corte. El hecho de que Zapata fuese canónigo de Toledo resultó fundamental, tanto en la elección de algunos temas del retablo mayor pamplonés relacionados con San Ildefonso, como en la instauración del nuevo reglamento de coro.

El gran promotor para la transformación de la capilla mayor de Pamplona fue el mencionado obispo don Antonio Zapata. La construcción del retablo mayor bajo su pontificado dio una nueva apariencia al conjunto catedralicio, habiéndose respetado de cuanto había únicamente la reja tardogótica construida a comienzos del siglo XVI.

Durante los siglos del Antiguo Régimen podemos distinguir distintas fases en las intervenciones en el interior del templo, siempre en la constante tarea de vestir y ornamentar la catedral de Pamplona, de acuerdo con los diferentes criterios, modas y estilos. El primero corresponde a la época del Renacimiento, entre 1520 y 1540, con grandes artistas de fuera del reino a excepción de los orfebres, destacados comitentes e importantísimas obras. Es la época de las rejas, la sillería coral de Esteban de Obray, bajo el priorato de don Sancho Miguel Garcés de Cascante<sup>8</sup>. El segundo momento coincide con las dádivas del obispo Zapata, a fines del siglo XVI, con obras de destacados artistas avecindados en Pamplona y obras extraordinarias, como la sacristía de los canónigos, el retablo mayor, hoy en la parroquia de San Miguel de la

---

<sup>8</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P., "El Primer Renacimiento", en *La catedral de Pamplona*. Vol. II, Pamplona, 1994, pp. 6 y ss.

capital navarra, o el templete del Corpus<sup>9</sup>, obras estas dos últimas trazadas por el platero y *arquitecto de la plata* José Velázquez de Medrano. El resto de las fases pertenecen ya al periodo Barroco<sup>10</sup>.

La nueva pieza renacentista que presidiría el templo, a lo largo de varios siglos, fue costeada por uno de los obispos más activos en lo que a promoción de las artes se refiere, don Antonio Zapata, cuyo papel como mecenas y promotor de las artes en la catedral de Pamplona, ha estudiado la profesora García Gaínza<sup>11</sup>. Don Antonio era el hijo primogénito de los condes de Barajas, se formó en el Colegio de San Bartolomé de Salamanca y se licenció en cánones. Su renuncia a los derechos de primogenitura causaron impresión en el rey Felipe II, quien le promocionaría a altos puestos eclesiásticos. Ocupó entre otras dignidades la de inquisidor y canónigo de Toledo, obispo de Cádiz y Pamplona, inquisidor en Roma, cardenal, virrey de Nápoles y arzobispo de Toledo. Con anterioridad a su llegada a Pamplona, ya se destacó en la diócesis gaditana por la construcción a su costa de 3.500 metros de muralla, frente a la bahía, a raíz de los grandes detrimentos que había sufrido por el ataque de Drake en 1587. Cuando partió de Pamplona y ocupó otras sedes e importantes dignidades, siguió distinguiéndose como un verdadero promotor de las artes. Su estancia en la capital navarra, desde el punto de vista histórico ha sido estudiada por Goñi Gaztambide<sup>12</sup>, poniendo de manifiesto su decidida inspiración tridentina en todas sus actuaciones pastorales, desde la creación de centros educativos y formativos, hasta su comportamiento ejemplar, cual otro San Carlos Borromeo, con motivo de la peste que asoló la ciudad de Pamplona en 1599.

A la intervención directa del obispo Zapata se debieron una serie de obras que otorgaron un carácter propio al conjunto catedralicio durante los siglos venideros: el retablo mayor, inspirado en el de El Escorial a través de las estampas grabadas de Perret, el templete del Corpus, de severas líneas clasicistas, y la conclusión de la sacristía mayor. En las dos primeras, no así en la tercera totalmente modificada en su aspecto decorativo en pleno siglo XVIII, se observa el triunfo de la estética escurialense, lo que suponía en la Navarra de fines del siglo XVI, un nuevo lenguaje formal. Para ello, el prelado se sirvió de artistas elegidos por él mismo, concretamente de Domingo de Vidarte y de un platero que se denominaba a sí mismo como *arquitecto de la plata*, llamado José Velázquez de Medrano, autor del diseño del retablo y del proyecto y ejecución de las andas de plata para la procesión del *Corpus Christi*. Para la escultura y relieves del retablo eligió a Pedro González de San Pedro, maestro afamado para aquel entonces por haber culminado con éxito el retablo mayor de Santa María de Tafalla, iniciado por su maestro Juan de Anchieta. Asimismo, el obispo se destacó en la elección del modelo y los

<sup>9</sup> GARCÍA GAÍNZA, M.C., "Manierismo", en *Ibíd.*, pp. 22 y ss.

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El Barroco", en *Ibíd.*, pp. 35-75.

<sup>11</sup> GARCÍA GAÍNZA, M. C., "Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, 1982, pp. 111 y ss.

<sup>12</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona*. Siglo XVI, Vol. IV, Pamplona, 1985, pp. 650 y ss.

artistas que habían de construir el túmulo para las honras fúnebres de Felipe II en la catedral de Pamplona<sup>13</sup>. El encargo recayó en el citado Domingo de Vidarte y Juan de Landa, este último rey de armas y el más destacado de los pintores de la Pamplona de fines de siglo.

### La colegiata de Roncesvalles

La gran transformación de la cabecera y capilla mayor de la colegiata tuvo lugar durante el priorato de don Juan Manrique de Lamariano, entre 1619 y 1628. El retablo mayor, la ubicación de las míticas cadenas de las Navas de Tolosa y el nuevo sepulcro real para Sancho el Fuerte y su mujer fueron empresas en sintonía con una época y con unos géneros escultóricos en boga.

De cómo estaba la cabecera del templo hasta entonces nos da cuenta una descripción del canónigo y futuro subprior don Juan de Huarte. Este culto canónigo nació en Villava en 1550, estudió en Salamanca, fue canónigo de Roncesvalles desde 1598 y subprior de la citada colegiata desde 1609 hasta su muerte, en 1625<sup>14</sup>. Fue autor de un grueso libro misceláneo con abundantísimas noticias de todo tipo, con abundantes notas históricas y descriptivas de la colegiata<sup>15</sup>.

En su crónica, al referirse a la citada cabecera de la iglesia colegial, antes de las reformas, afirma:

*Dentro de la iglesia mayor fuera del januado hay una sepultura real, en la que está enterrado el ínclito y alto rey don Sancho el Fuerte, que dio a este su Reino el escudo real de las cadenas por armas con la esmeralda en medio, ganadas por su persona en la celebrada batalla de las Navas de Tolosa, en Andalucía, donde se consiguió aquella milagrosa victoria, de la cual apunto en el catalogo de los reyes de Navarra. Este mismo rey edificó la iglesia mayor que hoy tiene Roncesvalles, escogiéndola para sepultura suya, con muchos hospitales en el entorno, que antes la iglesia era en otra parte y le dejó diez mil sueldos de rentas...*<sup>16</sup>

<sup>13</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El túmulo de Felipe II en la catedral de Pamplona", en *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 457 y ss.

<sup>14</sup> IBARRA, J. de, *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, 1936, pp. 574-575.

<sup>15</sup> Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles. Ms. de Juan de Huarte: *Silva de lición y demostraciones de fidelidad con prompta y uniforme voluntad, del Reino de Navarra española en servicio del Rey Catholico su señor. Con un cathalogo y línea real de sus soberanos Reyes deduzida hasta el mesmo Rey. Algunas excelencias del mesmo Reyno y de la grandeza de la Monarchía de España. Con muchas Historias antiguas y con una memoria de tres santos destos tiempos naturales del mesmo Reyno. Dirigida al Cathólico Rey Don Phelippe quinto nombre en Navarra. Por el licenciado Joan de Huarte, canónigo y subprior de la Orden y hábito de Nuestra Señora la Real de Roncesvalles. Año 1614.*

<sup>16</sup> IBARRA, J. de, *Op. Cit.*, p. 539.



La Virgen presidía el conjunto. Su imagen era acreedora de alta veneración por parte de numerosos devotos de la tierra y también de destacadas personalidades, como el virrey don Francisco Hurtado de Mendoza, marqués de Almazán, *muy devoto de los santuarios de la Virgen, el cual subió muchas veces desde Pamplona a Roncesvalles y después que la vio y consideró con atención dijo: que había visto las más de las imágenes de Nuestra Señora aparecidas en España y muchas en Francia, Italia y Alemania, habiendo sido embajador en aquellos reinos, tierras y provincias, pero ninguna de tanta gracia, y que tanto moviese a devoción y veneración*<sup>17</sup>. Al dejar el virreinato navarro se llevó un mantillo de brocado para colocar en su relicario de su palacio de Almazán. Otro gran devoto del simulacro mariano fue don Bernardo de Rojas y Sandoval, obispo de Pamplona y más tarde arzobispo de Toledo. Al abandonar la sede de San Fermín, en 1594, estuvo tres días en la colegiata dedicando especiales cultos a la Virgen.

De cómo estaba la Virgen en aquella cabecera gótica, nos proporciona algunos datos la visita de don Martín de Córdoba, realizada en periodo de plena aplicación de la reforma tridentina en la diócesis de Pamplona<sup>18</sup>. El visitador, hombre inflexible y austero según Goñi Gaztambide<sup>19</sup>, intentó con sus determinaciones levantar de su decadencia a aquella casa con una reforma radical y tajante que nunca pudo realizarse en su integridad<sup>20</sup>.

Entre los mandatos que dejó escritos, que dan un conocimiento sobre el terreno de la situación del cabildo y toda la realidad de aquella colegiata, copiamos el referente al culto de la Virgen de Roncesvalles, titular de la casa y hospital, que dice:

*Y por cuanto en el dicho monasterio hay una imagen de Nuestra Señora, de cuya advocación es, la cual es devotísima y la suelen sacar muy de ordinario en procesiones, de lo cual resulta no hacerse con la veneración y respeto que se debe. Proveyendo cerca de ello por la dicha autoridad Apostólica, mandamos que la dicha imagen no se pueda sacar del tabernáculo en que está, ahora ni en tiempo alguno en procesión ni de otra más días que el día de Pascua de Resurrección, y el de la fiesta de la gloriosísima Natividad de la siempre Virgen y Madre de Dios y Reina de los Ángeles, que se celebra en el mes de Setiembre y algún otro día por alguna causa notable o por enfermedad de peste, y en tal caso con licencia expresa del Prior, y estos días se saque en procesión por el claustro en las andas doradas en que el año de ochenta y seis la mandamos llevar, y no se lleve en otras que solían en el dicho monasterio, y la lleven cuatro capellanes revestidos con sus albas y asmáticas, a los*

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 211.

<sup>18</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Los navarros en el Concilio de Trento y la Reforma Tridentina en la diócesis de Pamplona*, Pamplona, Publicaciones el Seminario Diocesano de Pamplona, 1947, pp. 255 y ss.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 279.

<sup>20</sup> IBARRA, J. de, *Op. Cit.*, pp. 497-501, 509-521, 528-530 y 533-534.

*cuales se les den a dos reales a cada uno de los tales días que saliere la imagen porque la lleven, y que el dicho Prior, Subprior, dignidades y canónigos se hallen en las dichas procesiones con sus capas pluviales, las cuales hagan con mucha solemnidad, y que en los dichos días que se ha de sacar la dicha imagen se dé al dicho Prior, dignidades y canónigos una ternera de extraordinario, para que se parta entre todos los interesantes de los dichos Prior, Subprior y canónigos, la cual sea del ganado del dicho monasterio y hospital. Y que a los lados de la dicha imagen vayan los cuatro bonacillos, revestidos con sus sobrepellices y ropas moradas, alumbrando cada uno con su hacha, y que el sacristán con su incensario de plata vaya incensando la dicha imagen. Y mandamos que los dichos días en que se ha de sacar la dicha imagen, se dé a los monacillos a medio real cada uno y al sacristán y campanero que ha de repicar las campanas del dicho monasterio durante la procesión, a real a cada uno. Y cuando tornen con la imagen, la tornen a poner en su tabernáculo, sin que la pongan en el altar ni en otra parte donde puedan llegar a ella, por las indecencias que cerca de esto nos consta de vista ocular haber pasado, y que desde las vísperas del día antes, y durante la misa mayor del dicho día y segundas vísperas estén corridos el velo y cortina que por nuestro mandado se han hecho, de manera que esté la imagen descubierta a las dichas vísperas y misa, y no más. Y cuando así esté descubierta, estén dos hachas ardiendo en sus blandones delante. Y los demás días de las festividades de Nuestra Señora y Pascuas del año, en los primeros días de ellas a las vísperas y misa, se descubra la dicha imagen, quitando el dicho velo y cortina. Y en los otros días de apóstoles y fiestas solemnes, tan solamente se abra la puerta del tabernáculo y se corra la cortina de tafetán y con el velo delante esté la dicha imagen a las dichas vísperas y misa. Y como dicho es siempre que se haya de descubrir la dicha imagen, así cuando se corra el velo, como los días que haya de estar con él, haya dos hachas encendidas en sus blandones, las cuales estén encendidas antes que se abra el tabernáculo. Y mandamos que la llave del dicho tabernáculo en que está la dicha imagen la haya de tener y tenga el Prior que es y fuere del dicho monasterio, y en su ausencia el Subprior, y por ausencia de ambos el presidente y no otra persona alguna. Y exhortamos y amonestamos al dicho Prior, Subprior, dignidades y canónigos que con particular devoción hagan lo susodicho, pues ven y saben cuán devota y antigua imagen es la que tienen, y que por tradición se tiene por cierto que los ángeles cantaban los sábados la Salve a la dicha imagen, y que de todos los reinos y partes de la cristianidad concurren con sus necesidades y trabajos a ella, a cuya causa es grande la limosna que se hace al dicho monasterio y*

*hospital, y a los que así vinieren a ver la dicha imagen se les muestre, encendiendo las dichas dos hachas y revistiéndose de sobrepelliz y capa pluvial el Subprior o el canónigo más antiguo para abrir la puerta del dicho tabernáculo y descubrir la dicha imagen, y en descubriéndola la incensará tres veces, y después la mostrará, y siempre que se haya de abrir se haga lo mismo, y vista por los que a ello vinieren, se cierre y dé la llave al que la ha de tener, como dicho es<sup>21</sup>.*

Con la ejecución de este largo mandato, ya se ponía en práctica lo que entonces se entendía como dignidad y veneración de aquella sagrada imagen, a la vez que se verificaba el misterio con que se rodeaban este tipo de espacios, reservando la visión de la imagen en determinados momentos y ocasiones.

Sin embargo y como hemos adelantado anteriormente, la verdadera transformación de la capilla mayor de Roncesvalles tuvo lugar bajo el priorato de un hombre llegado de tierras castellanas, don Juan Manrique de Lamariano, entre 1619 y 1628. Algunas de sus determinaciones no fueron del gusto del subprior, el culto don Juan de Huarte, que dejaría constancia de ellas en sus escritos.

Los maestros de llevar a cabo el gran retablo fueron Gaspar Ramos y Victorián de Echenagusia, ambos del taller romanista de Sangüesa que recibieron pagos desde 1623. El encargado de la policromía fue Fermín de Huarte, habiendo recibido por sus labores la cantidad de 750 ducados. Gaspar Ramos colaboró con el ensamblador de Lubier Juan de la Hera en los retablos de Abaurrea Alta y Baja, Artieda, Garayoa y otras localidades hasta que un pleito dio al traste con los trabajos conjuntos. También trabajó con el mencionado Echenagusía, maestro de Sangüesa emparentado con Juan Echenagusía<sup>22</sup>. Los retablos salidos del taller de Gaspar Ramos en las primeras décadas del siglo XVII poseen un sello especial, por la utilización de estípites estriados, pirámides y frontones, en tanto que en la escultura, propiamente dicha, se muestra como un fiel imitador de Juan de Anchieta.

Ibarra, en su voluminosa monografía sobre la colegiata, describe minuciosamente el retablo<sup>23</sup>, antes de que se desmontase. En sus tableros se narraban distintas escenas con temática mariana como el Abrazo ante la puerta dorada que era un modo de representar el misterio inmaculista, la Presentación en el templo, la Anunciación, las Adoraciones de los Pastores y Reyes y la Circuncisión. Completaban su programa iconográfico, en torno a la titular de la colegiata, una serie de virtudes, arcángeles, los copatronos de Navarra y San Agustín.

---

<sup>21</sup> *Sentencia de Reformatión pronunciada y ejecutada por el licenciado don Martín de Córdoba, visitador y reformador apostólico del Monasterio y Hospital Real de Santa María de Roncesvalles.....*, en el año 1590, Pamplona, Imprenta de Erasun y Labastida, 1880, p. XVII.

<sup>22</sup> GARCÍA GAÍNZA, M. C., *La escultura romanista en Navarra...*, pp.166 y ss. y 193-208.

<sup>23</sup> IBARRA, J. de, Op. Cit., pp. 568-570.

Otra de las determinaciones del nuevo prior fue retirar el sepulcro gótico de Sancho el Fuerte del presbiterio que ya no encajaba con el nuevo retablo, de gusto clásico. Además, para aquellas fechas, este tipo de monumento funerario estaba fuera de modas, ya que se habían generalizado aquellos otros de gran arco triunfal con los difuntos en adoración perpetua, al modo de los del presbiterio de El Escorial, edificio que tanto influyó tanto en estética como en detalles de todo tipo. Hacia 1622, el prior decidió colocar un sepulcro nuevo en el presbiterio, en el lado del Evangelio, rasgando para ello uno de los muros pétreos de la iglesia medieval. Con un modelo sencillo se compuso el nuevo monumento que en pleno siglo XX se eliminó, en una restauración del edificio tendente a devolverle su apariencia original, la típica “restauración en estilo”. Estructuralmente constaba de un basamento con larga inscripción, un medio punto entre pilastras y remate con frontón triangular roto, en el que figuraban las armas de Navarra labradas en piedra con la corona real. En su interior se alojaban sendas esculturas arrodilladas de Sancho el Fuerte y su mujer, vestidas a la usanza de la época en que fueron hechas. Este hecho ha sido juzgado por el historiador de la colegiata como *anacronismo imperdonable y de efecto verdaderamente ridículo*<sup>24</sup>. El encargado de la realización del conjunto fue Miguel de Ganuza.

Una larga inscripción que transcribe Ibarra, eliminando graffas propias de comienzos del siglo XVII, rezaba:

*Año de 1622. Siendo Sumo Pontífice Gregorio XV y rey de Castilla y Navarra Philipo IV, Patrón de esta Real Casa y Prior en ella don Juan Manrique de Lamariano. A instancias de este Reino se hicieron estos bultos y sepulcro. A donde se trasladaron los cuerpos de los Serenísimos Reyes de Navarra, don Sancho VIII, deste nombre, llamado el Fuerte, y de la Reina doña Clemencia, su muger, y estaban enterrados en el cuerpo de la iglesia desde el año 1234, que movieron por estar los bultos quebrados y el enrejado deshecho, y no parecer que según el tiempo presente tenían el lugar debido a tan grandes reyes. Este valeroso rey reedificó esta iglesia que por su mucha antigüedad estaba malparada y la dotó, y a su hospital de algunas rentas, y edificó algunas otras iglesias y monasterios en Reyno, y lo gobernó en mucha cristiandad y justicia, hallóse con el rey don Pedro de Aragón, en ayuda del rey don Alonso de Castilla en la insigne batalla de las Navas de Tolosa, en la cual con su persona y gente, rompió el escuadrón principal que guardaba la persona y tienda de Miramamolín que estaba cercado de gruesas cadenas, las cuales trajo por blasón de la Vitoria y las dejó por armas al Reyno, que son las que hoy tiene y las originales son las que cuelgan de los lados del escudo. Gano las cadenas. Año 1212<sup>25</sup>.*

<sup>24</sup> IBARRA, J. de, Op. Cit., pp. 566-567.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 567.

La legitimidad y la autoafirmación de la colegiata quedaban harto patentes en la inscripción y en el propio traslado de los restos de los reyes a un ámbito que entonces era el verdadero *sancta sanctorum* del templo<sup>26</sup>, por estar allí el Santísimo reservado en el sagrario y la titular de la iglesia y casa.

### Los monasterios de La Oliva, Irache y Fitero

El retablo mayor del monasterio de La Oliva fue contratado por los pintores flamencos Rolan Mois y Paolo Schepers en 1572. La iniciativa partió del visitador fray Luis Álvarez de Solís, en 1571<sup>27</sup>. Este monje era persona de confianza de Felipe II y siendo prior de Calatrava realizó una visita a los monasterios cistercienses navarros.

Como ya se ha publicado, ambos pintores subcontrataron la ejecución de la arquitectura y piezas de escultura del retablo, con el escultor Juan de Rigalte<sup>28</sup>. El abad que gobernaba la comunidad, cuando se finalizó el retablo, fue fray Esteban Guerra (1585-1588). El montante de dinero que costó ascendió, según el citado Padre Ubani, a 3.152 ducados y 7 tarjas. El mismo cronista señala el beneficio que supuso el retablo para la abadía y la capilla mayor de su iglesia abacial, aunque señala dos defectos, el primero *que no se hizo cuenta en hacer este retablo con el sagrario en su lugar principal para el Santísimo Sacramento, por la cual falta después ha sido necesario hacer nuevo gasto, como constará en 1613*<sup>29</sup>. Efectivamente, cuando se concertó el retablo en 1572, aún no se habían publicado las directrices postridentinas sobre la ubicación del Santísimo en el centro de la capilla mayor de los templos, por lo que fue necesario añadir el sagrario, encargado al escultor de Sangüesa Juan de Berroeta<sup>30</sup>. Si bien el *Rituale Romanum* publicado en 1614 por Paulo V es el que obligó con carácter universal a toda la iglesia a colocar el tabernáculo en el centro del altar mayor o *en otro altar que parezca más cómodo y decente a la veneración de dicho Sacramento*<sup>31</sup>, desde años atrás se venía practicando la ubicación del sagrario en el centro de la capilla mayor de las iglesias parroquiales y conventuales.

---

<sup>26</sup> Sobre la ubicación de la Eucaristía tras el Concilio de Trento ver los estudios 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, pp. 44 y ss. y del mismo autor "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XLVIII-IL, 1992, pp. 287-307.

<sup>27</sup> Archivo General de Navarra (AGN). Clero Regular. La Oliva. Anales del Monasterio de La Oliva por el Padre Ubani, fol. 250.

<sup>28</sup> MORTE GARCÍA, C. y AZPILICUETA OLAGÜE, M., "El escultor Juan de Rigalte (1559-1600)", en *V Coloquio de Arte Aragonés. Alcañiz, septiembre 1987*, Zaragoza, 1989, pp. 37-90.

<sup>29</sup> AGN. Clero Regular. La Oliva. Anales del Monasterio de La Oliva por el Padre Ubani, fols. 265-266.

<sup>30</sup> ALTADILL, J., "Artistas Exhumados", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*, 1923, pp. 198-199.

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia, culto y arquitectura...", pp. 287-288.

El segundo defecto anotado por el Padre Ubani se refería a la falta de previsión de los monjes para buscar una ubicación digna a la titular del templo que, para colmo, salió del monasterio en 1600 y fue a parar a la localidad aragonesa de Ejea de los Caballeros.

Los monasterios de Iranzu e Irache también encargaron sus grandes retablos mayores para llenar sus capillas mayores. El de Irache, obra atribuida por Biurrún a Bernabé Imberto<sup>32</sup>, fue realizado entre 1613 y 1621 por Juan III Imberto, sobrino de Bernabé, según se ha publicado recientemente<sup>33</sup>, dorándose en los años siguientes, entre 1621 y 1625 por maestros cuyos nombres no conocemos, aunque sí el detalle de su manutención por parte del monasterio. El coste del retablo sin policromía ascendió, según el contrato firmado al efecto, 1.500 ducados *cuya paga está situada en dos abadías y adjudicadas al oficial para que de cada una dellas cien ducados...* Juan III Imberto había nacido en Estella en 1584 y pertenecía a una de las dinastías de escultores más importantes de la Navarra del momento, establecida en Estella. A la muerte de su padre, Juan II Imberto, debió pasar a Castilla en donde tenía parientes dedicados a la plástica, a perfeccionar su oficio. En 1613 regresó a Estella, en donde contó con importante taller del que salieron destacados retablos como el de San Benito de Estella y los mayores de las parroquias de Sesma y Villatuerta<sup>34</sup>.

El abad que rigió los destinos de Irache en los momentos de la construcción del retablo (1617-1621) fue fray Lorenzo Frías que ya lo había sido en otro cuatrienio anterior, entre 1610 y 1613. Según Ibarra el monje había sido antiguo colegial de la Universidad de Irache y fue paulatinamente ascendiendo en la jerarquía del cenobio, hasta llegar a la más alta cumbre<sup>35</sup>. El mismo autor afirma que fray Lorenzo fue uno de los testigos que depusieron en 1614 en el proceso sobre el culto a San Veremundo, afirmando en aquella ocasión que *siendo sacristán de esta casa, tuvo observación y muchas veces llamaba monjes que lo notaran, que en el relicario donde estaba la santa cabeza del glorioso San Veremundo, había un olor fragantísimo y muy particular y que esto particularmente sucedía todos los viernes de cada semana, y más en particular los jueves y viernes santos*<sup>36</sup>.

Sin duda que el abad Frías estaba contagiado por las numerosas obras realizadas en Irache en tiempos recientes, de las que él mismo pudo ser testigo. Al respecto hemos de recordar el testimonio del famoso Padre Yepes, cronista de su Orden, que permaneció en el citado monasterio, entre 1608 y 1610, que pondera, hacia 1608, la obra de la torre, consciente de que se trataba de una nueva arquitectura, con estas significativas palabras: *de cuarenta años a esta parte se han hecho en esta casa, dormitorios, escaleras, claustros, patios,*

<sup>32</sup> BIURRÚN Y SOTIL, T., *La escultura religiosa y las Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, 1935, pp. 311-313.

<sup>33</sup> SAGASTI LACALLE, M. J., "Retablos laterales del monasterio de Irache en Dicastillo", *Príncipe de Viana*, 2000, p. 28.

<sup>34</sup> GARCÍA GAÍNZA, M.C., *La escultura romanista en Navarra...*, pp. 253-255.

<sup>35</sup> IBARRA, J., *Historia del Monasterio y de la Universidad literaria de Irache*, Pamplona, La Acción Social, 1938, p. 273.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

*fuentes y una torre a los pies de la iglesia, que pueden estas cosas ser comparadas con los de cualquier buen convento.* En realidad, las suntuosas fábricas habían comenzado no en 1560, como dice el Padre Yepes, sino con la incorporación del cenobio a la Congregación de San Benito de Valladolid, tras una época de relajación y detestable situación de la casa, en todos los órdenes. Desde los mismos momentos de la incorporación a la citada Congregación, encontramos un resurgir espiritual y material del cenobio. Uno de sus abades, el Padre Orense (1528-1541), designado a instancias del general, el P. Toro, fue de gran importancia al respecto. Este último había señalado desde su puesto en el Capítulo General de 1535 *que las obras de importancia en los monasterios de nuestra congregación que se hubieren de hacer, no se haga sin dar parte de ellas a nuestro Reverendo Padre, porque su Reverenda Paternidad vaya o envíe las personas que le pareciere para que las vean, tracen e igualen y se hagan al modo de nuestra Congregación y como convenga.* De esta directriz parece inferirse que cuantas obras importantes se hicieron en el monasterio contaron con la aprobación explícita de los abades generales de Valladolid. Ello nos puede explicar el porqué de algunos proyectos y artistas en el monasterio. El mismo P. Toro se distinguió por los grandes proyectos artísticos que puso en marcha como la sillería y retablo de San Benito de Valladolid. A imitación de aquellos proyectos castellanos, se emprendieron en Irache, bajo el abadiazgo del P. Orense, la construcción de una sillería coral, un retablo mayor y el claustro. Este último se contrató en 1540 con el maestro Martín de Oyarzábal y se finalizó años más tarde, cuando ya había fallecido el P. Orense. Las últimas décadas del siglo XVI y los inicios de la siguiente centuria fueron de gran actividad constructiva. Se realizó el gran retablo mayor, los colaterales fechados en 1617 y 1621 y numerosos edificios. Buen ejemplo de la munificencia abacial fue, asimismo, el encargo de la arqueta de San Veremundo por el citado abad fray Antonio Comontes en 1583, como exvoto por la curación de una grave enfermedad. El citado prelado fue un gran emprendedor de diferentes obras tanto en Irache, como en el monasterio de San Martín de Santiago de Compostela (1589-1592), bajo cuyo mandato se gestó la nueva propuesta organizativa del conjunto monacal, iniciándola con la propia iglesia que encargó al arquitecto portugués Mateo López<sup>37</sup>.

Entre los proyectos arquitectónicos de Irache a lo largo de las últimas décadas del siglo XVI, destacan la sacristía concluida hacia 1589, el claustro alto finalizado en 1589, la torre, de evidentes evocaciones escurialenses, realizada a partir de 1602 por sendos canteros cántabros y el cimborrio del crucero de la iglesia, levantado bajo la dirección de fray Pedro de Ayala<sup>38</sup>, según nos relata el P. Bolland en las *Acta Sanctorum*, con este párrafo:

*a punto de cerrarse la cúpula y colocarse la clave de la misma, operación delicada e importante, que trabajando*

<sup>37</sup> GARCÍA IGLESIAS, J.M., *San Martín Binario*, Santiago de Compostela, 2000. p. 26.

<sup>38</sup> Posiblemente se le haya de identificar con un monje del mismo nombre, natural de Navarrete que se licenció en cánones en la Universidad de Irache en 1634. Vid. IBARRA, J.: *Historia del Monasterio y de la Universidad literaria de Irache...*, p. 284.

*manualmente con sus compañeros legos, dirigía el P. Pedro en el monasterio citado, sobre elevado andamiaje, fue llamado imperativamente desde abajo, en nombre del abad; la obediencia (que no admite disculpa ni demora en la disciplina monacal) motivó que, dejando sin encajar la clave, atento sólo a la llamada del superior, descendiera apresuradamente, con tan adversa suerte, que apenas puso el pie en tierra, se desplomó íntegra la cúpula produciendo pavoroso estruendo y quedando fray Pedro de Ayala milagrosamente ileso y sin que desgracia alguna se produjera entre la comunidad y los operarios<sup>39</sup>.*

Volviendo al abad que protagonizó la realización del retablo mayor, fray Lorenzo Frías, son varios los testimonios documentales que nos hablan de su preocupación por el culto divino y por las artes. Así, en 1621, al hacerse balance de las mejoras en la casa durante el cuatrienio de su abadía, se afirma: *Queda puesto otro retablo con una imagen única de la Invención de la cruz al olio y quédase haciendo otro de Nuestro Padre Santo Beremundo correspondiente al altar de la cruz. Y las bóvedas altas del altar mayor y de las dos capillas colaterales las ha pintado y dorado de cuadros de muy lucida labor y pintura. Y deja consignados cien ducados para dorar el altar, digo el retablo de la cruz<sup>40</sup>*. Respecto a la pintura, se anota al margen del documento que la entregó el Padre Maestro fray Pedro Marín, hijo del monasterio de Nájera trayéndola de Roma sólo para esta casa.

El abad Frías entregó para la *sacristía y iglesia, y puesto en el altar de la Invención de la cruz, una cruz de plata sobredorada para tener el Lignum Domini y otras reliquias, obrada en culto, que aunque en precio no cuesta más que ciento y cincuenta ducados, nadie la ve que no la estime en quinientos<sup>41</sup>*.

En el retablo mayor del monasterio de Irache se dieron cabida a diferentes escenas alusivas a la Virgen, titular del cenobio en la notable escultura románica forrada de plata. En las calles laterales del primer cuerpo se representa la Epifanía y la Presentación en el templo, cuyos personajes se agrupan en círculo en torno al altar. En el segundo cuerpo se encuentra el relieve de la Dormición de la Virgen, alrededor de cuyo lecho, éste en posición escorzada, se distribuye el Apostolado, el bulto de un santo benedictino, con paño de pliegues angulosos, el Crucificado que parece trasladado del ático, San Bernardo y el relieve del Tránsito de la Virgen ante los Apóstoles. El remate del retablo lo ocupa el bulto de un benedictino, el grupo de la Asunción rodeado de ángeles trasladado de la caja inferior y otro benedictino; en los extremos del retablo aparecen exentas las figuras de Elías y de Moisés.

En el caso del monasterio de Fitero, hasta el último tercio del siglo XVI y desde fines del siglo XIII, la imagen de la Virgen presidió desde la capilla

<sup>39</sup> BOLLAND, P., *Acta Sanctorum*, Vol. I, Amberes, 1668, p. 794.

<sup>40</sup> SAGASTI LACALLE, M. J., "Retablos laterales...", p. 30.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 31.



central de la girola la iglesia abacial, cuando desde la capilla mayor era visible el conjunto de capillas de la cabecera del templo. Un documento de comienzos del siglo XVII lo atestigua fehacientemente. Se trata de un contrato para la realización de varios retablos destinados a la girola en 1614, en donde leemos: *el de medio, donde estaba Nuestra Señora de la Barda*<sup>42</sup>.

La determinación de proceder al cambio se debe contextualizar con toda una serie de reformas realizadas en la iglesia abacial a lo largo de las últimas décadas del siglo XVI que acabaron por privarle de su configuración espacial propia de un templo medieval. La construcción del retablo mayor, el traslado del coro desde el centro de la nave mayor hasta los pies del templo y la adición de retablos frente a todos los pilares dieron como resultado una barroquización del interior del templo.

La iniciativa para colocar un gran retablo en la capilla mayor del crucero se pudo deber a fray Luís Álvarez de Solís que gobernó la abadía entre 1582 y 1585, famoso por haber beneficiado a los vecinos de Fitero con censos perpetuos sobre sus casas y con la erección de una escuela para niños. Las obras de la antigua sacristía y del dormitorio nuevo cobraron un gran impulso bajo su gobierno. Fray Luis no llegó a tomar posesión de la abadía por no haber querido renunciar al priorato de Calatrava. Según don Vicente La Fuente únicamente ejerció la presidencia en 1583. A lo largo de los tres años en que permaneció en Fitero destacó por su celo en la aplicación de la reforma y por la realización del dormitorio nuevo<sup>43</sup>.

La tasación de la arquitectura del retablo y de su escultura, obra de los maestros Diego Sánchez y Antón de Zárraga, respectivamente, la realizó Pedro Arbulo en el mes de septiembre de 1583, fecha que se aviene con la estancia de fray Luís en Fitero. Sin embargo, cabría la posibilidad de que el retablo hubiese sido encargado por el anterior abad Fran Martín de Egiús II, fallecido en 1580. Avalaría esta hipótesis el hecho de que entre los papeles inventariados en el palacio abacial figuraba la traza del retablo.

En cualquier caso la figura de fray Luis que había visitado los monasterios cistercienses navarros décadas atrás, hacia 1571, parece haber sido el responsable de la fábrica del retablo, tal y como consta documentalmente en el caso del monasterio de La Oliva.

Durante el periodo que abarca casi dos años, entre marzo de 1590 y diciembre de 1591, rigió los destinos del monasterio de Fitero, por iniciativa del rey Felipe II, fray Marcos de Villalba. Nunca en la historia del monasterio, un hombre había dejado tanta huella en tan escaso tiempo, si exceptuamos la figura egregia de San Raimundo.

La abadía se encontraba en aquellos momentos en plena reforma espiritual y temporal. Hacía varios años que había pasado fray Luís Álvarez de Solís

<sup>42</sup> Archivo de Protocolos de Tudela. Fitero. Miguel de Urquizu y Uterga. 1614, fol. 57. Concierto de los cinco retablos de la girola.

<sup>43</sup> LA FUENTE, V., *España Sagrada continuada por la Real Academia de la Historia*, Vol. L., Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1866, p. 198.

para visitar los monasterios cistercienses navarros y el mismo fraile, prior de la milicia de Calatrava, fue electo para el monasterio de Fitero por designación del mismo monarca. Se trataba de introducir el espíritu de la Reforma Tridentina en el monasterio y de acabar de una vez por todas con ciertos desmanes y costumbres poco edificantes. Para ello nada mejor que la elección de estos monjes, especialmente Villalva que traía consigo un “currículum” especialmente brillante. Pero este famoso abad no se limitó a la reforma religiosa, sino que en aquellos meses que permaneció al frente de la abadía, emprendió una serie de obras materiales y de corte social que su memoria se ha hecho imperecedera a los ojos de la historia.

Fray Marcos había nacido en Cebreros (Ávila), se había formado en el Císter en el monasterio de Montesión, cerca de Toledo, en donde se conservaban los restos y el sepulcro de San Raimundo. Desempeñó los cargos de rector de los colegios de Alcalá y Salamanca, visitador, consiliario, dos veces definidor general y general de la congregación de Castilla (1581-1584)<sup>44</sup>. En 1580 se le ordenó que se presentase a oposiciones para la cátedra de Escritura de la Universidad de Alcalá y el 5 de febrero de 1590 el Papa Sixto V, ante la presentación de Felipe II, lo nombró abad perpetuo de Fitero, donde falleció al año siguiente. Publicó varias obras y dejó otras manuscritas y sin terminar. Los elogios de los historiadores del Císter son continuos sobre su vida, obra y dotes de prudencia para el gobierno. La estimación que gozó en los diferentes ambientes fue muy grande, especialmente por parte del monarca, que le consultaba en los mayores negocios.

Llegado a Fitero, tras su consagración como abad en la iglesia de San Saturnino de Pamplona, emprendió una reforma material, cuyas secuelas son visibles hoy, cuando han pasado más de cuatrocientos años. La pintura del retablo mayor, el primer proyecto para el sobreclaustro y la construcción del coro alto son testimonios que nos hablan de aquel hombre, convencido de las corrientes estilísticas que imperaban en la España de fines del siglo XVI, siempre al dictado de lo que se hacía en el monasterio de El Escorial. Los tres grandes proyectos de Villalva están en íntima relación con aquel sitio real, el coro por su ubicación y las tablas del retablo y el plan del sobreclaustro por su estilo.

Atrás señalamos su promoción para la construcción del coro alto y de una de las pandas del sobreclaustro. Otro recuerdo más y de gran significado guarda el tesoro parroquial que procede de la munificencia de este abad. Se trata de la reliquia de san Raimundo, que consiguió del monasterio de Montesión y que consiste en una canilla entera, que se conserva en un bello relicario dieciochesco de plata. Para el mismo San Raimundo mandó hacer a su costa un nuevo monumento funerario en el monasterio de Montesión en 1590.

Los legados de este monje cisterciense en cuanto a libros, ornamentos, imágenes y otros objetos fueron asimismo prolijos y en sus disposiciones tes-

<sup>44</sup> YÁÑEZ NEYRA, D., “Personajes ilustres. Fray Marcos de Villalba”, *Cistercium*, 1947, pp. 179-197.

tamentarias no olvidó a los pobres de la localidad, a sus criados, su paje, cocinero y lo que es más importante para Fitero, impulsó la construcción de su hospital y confirmó la donación de 500 ducados que el abad Solís había hecho para el establecimiento de la primera escuela de niños de la localidad, en donde aprenderían los rudimentos de la doctrina, a contar y a escribir.

El agradecimiento para tal prelado no tardó, su memoria, valores y virtudes estaban fuera de lo común y los monjes decidieron a los pocos años, labrarle un sepulcro que se colocaría en un lugar simbólico, en frente del cenotafio preparado para el otro gran bienhechor del monasterio, don Rodrigo Ximénez de Rada, en la capilla mayor. Se trataba de emular al mecenas de la construcción de las naves de la iglesia abacial, al elegir el lugar y emplazamiento para el mausoleo del abad Villalva. De la obra del sepulcro, que se encargó cuando sólo había transcurrido un mes de su fallecimiento, se hizo cargo el escultor riojano Antón de Zárraga, el mismo que años antes había esculpido las tallas del retablo mayor. Sus restos fueron trasladados al nuevo sepulcro en 1617, siendo abad fray Hernando de Andrade.

Del arquitecto Diego Sánchez, sabemos muy poco, aunque por su capacidad en el dominio de la traza y del manejo de los órdenes arquitectónicos, hemos de tenerlo en alta estima. Una vez finalizado el retablo permaneció viviendo en Fitero, en donde testó y murió en 1584. Su inventario de bienes nos pone ante un curioso y enigmático personaje que poseía joyas poco comunes y un pequeño tratado de arquitectura, posiblemente del arquitecto veneciano del Manierismo Andrea Palladio. Más noticias poseemos del autor de la escultura, Antón de Zárraga, que trabajó en algunas localidades riojanas con el estilo del momento, el romanismo miguelangelesco. La obra de ambos fue tasada por el prestigioso Pedro Arbulo en 1583, de esta forma, 4.600 reales para el arquitecto por su proyecto y ejecución y 3.100 para el escultor.

Restaba para su finalización, el dorado de la pieza y dotar de tablas pintadas para los casilleros de sus calles y cuerpos. Esta obra tardó en realizarse por razones que pueden estar relacionadas con la falta de recursos, por no haber encontrado a un artista al gusto de los promotores, o más bien, a la circunstancia de la abadía vacante en la segunda mitad de la década de los ochenta, al no poder tomar posesión don fray Luís Álvarez de Solís por ser Prior de Calatrava. La llegada del nuevo abad, Marcos de Villalba hizo posible la finalización del conjunto del retablo, como ya indicamos. El encargo de la ejecución de su dorado y de su programa iconográfico pintado en tablas fue Rolan Mois, pintor natural de Bruselas, residente en Zaragoza desde que años atrás, en 1559, lo trajese don Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, para intervenir en la decoración de sus palacios junto al también pintor Paolo Schepers. Estudios últimos lo documentan en Roma en 1571 y casi seguro en Nápoles, en donde coincidiría con Schepers<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> MOREJÓN RAMOS, J. A., "Retablo mayor: el pintor flamenco Rolan Mois", en *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra, 2007, pp. 204-205.

La fama de Moisés como retratista fue enorme en las últimas décadas de siglo en Aragón e incluso en la corte española. Al decir del que fuera pintor de Cámara de Felipe IV, Jusepe Martínez, en sus *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura: Moisés fue maravilloso retratador... el señor duque le ocupó en hacer retratos de la genealogía de su casa,... no hubo en aquel tiempo persona de cuenta que no se hiciera retratar de su mano, y en particular las damas, porque tuvo tal gracia, que sin casi sombras los hacía muy parecidos...en aquel tiempo no se tenía por hombre de consideración el que no se hiciera retratar de su mano*. Moisés vivió como un artista a la italiana, convencido de la liberalidad de su arte en aquella España en que su actividad era considerada como mecánica. El citado Jusepe Martínez lo ensalza como orgulloso pintor, consciente de su valía y de estar practicando un arte y no un oficio, con palabras como éstas: *No se dignó de hacer retratos a gente ordinaria, teniéndose a menos de emplear sus manos en semejante gente, aunque le repagasen, ni tampoco ir a casa de ningún caballero por principal que fuese, sino sólo en su casa lo retrataba; a las damas solamente iba con mucha cortesía a hacerlos a sus palacios y casas; tratóse como caballero, teniendo siempre caballo a la estaca y su casa con la ostentación que merecía su ingenio*<sup>46</sup>. Su fama de gran artista venía avalada por el hecho de haber trabajado para el mismísimo Felipe II (1584)<sup>47</sup> y las más altas familias nobles de Aragón, así como para el monasterio de la Oliva.

La faceta de Moisés como pintor de retablos fue puesta de manifiesto por Castro<sup>48</sup> y más tarde por Morte<sup>49</sup>. En un principio en colaboración con Schepers, con el que se hizo cargo del retablo mayor de la abadía de La Oliva y, más tarde, en solitario. El contrato para la realización del de Fitero se firmó con el abad Villalba en 1590 y ninguno de los dos vieron terminada la obra por el fallecimiento de ambos. Tras la muerte del pintor, a fines de 1592, los pagos pendientes se abonaron a la viuda del maestro, que casó en segundas nupcias con el doctor Jaime de Borda y Arbizu. Incluso sabemos que el retablo quedó sin finalizar, por lo que en 1597 los herederos de Moisés entregaron al monasterio sendas tablas de San Andrés y Santiago, obras del citado pintor, en compensación por lo que el flamenco había dejado de trabajar en el retablo mayor de la abadía.

El magnífico retablo queda encuadrado por dos monumentales columnas de orden gigante, capitel compuesto y fuste estriado, que llaman poderosamente la atención, dado que en ningún otro ejemplo de la retabística española del momento se empleó con tal énfasis el orden gigante. Por otro lado, la traza o diseño del retablo que se compone de banco, tres cuerpos divididos en tres calles, la central más estrecha que las laterales y éstas a su vez subdivi-

<sup>46</sup> MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Edición, prólogo y notas por Julián GALLEGÓ, Madrid, Akal, 1988, pp. 218-219.

<sup>47</sup> CRIADO MAINAR, J., *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grises*, Grisel, Ayuntamiento y Centro de Estudios Turiasonenses, 2006, pp. 126-127.

<sup>48</sup> CASTRO ÁLAVA, J. R., "Retablos de los monasterios de La Oliva y Fitero", *Príncipe de Viana*, 1941, pp. 15-27 y 22-26.

<sup>49</sup> MORTE GARCÍA, C., "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón II", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII, 1988, pp. 319 y ss.

didadas en dobles compartimentos en el segundo cuerpo, todo ello con un rigor y geometrismo tal, que nos hace recordar al arte escurialense y al rigor desornamentado de su retablo mayor, trazado por Juan de Herrera pocos años antes. La excepcionalidad del modelo en el panorama navarro, aragonés o riojano, e incluso de la península, hacen de esta traza arquitectónica algo especialmente a valorar y tener en cuenta dentro del capítulo de la recepción del arte desornamentado en la retablística. La preceptiva del Manierismo respecto a la superposición de órdenes, alargamiento de algunas cajas, el frontón curvo del remate y sorpresa -con el desdoblamiento en las calles laterales del segundo cuerpo-, nos ponen en contacto con un dominio del lenguaje clásico de la arquitectura, que pudo estar en relación con la posesión del tratado de Palladio por Diego Sánchez, el autor de la arquitectura del conjunto. Otros elementos como el geometrismo y las pirámides del remate han de estar en directa relación con el arte escurialense y los gustos del rey Felipe II, conocidos tanto por el abad Álvarez de Solís como por don fray Marcos de Villalva, promotores del retablo.

La escultura está reservada a la calle central, con la Asunción titular de la iglesia abacial y la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, más el Calvario en el cuerpo de remate del conjunto. Se trata de bultos romanistas de buena calidad, destacando el de la titular del retablo, de dimensiones monumentales e inspirada en el conocido ejemplo de Fontana. Las pinturas de Moisés representan diferentes temas que se pueden encasillar en varios ciclos, en los que se quiso rendir culto al fundador del Císter, San Bernardo -dos pasajes de su vida-, a Cristo -Nacimiento y Epifanía-, a las columnas de la iglesia representadas en apóstoles y Santos Padres, así como a las devociones locales -Santa Lucía y Santa Águeda- y de la España de aquellos momentos -San Lorenzo-. En todos los casos podemos hablar de un estilo correspondiente al Manierismo reformado con impronta flamenca, colorido veneciano, juegos de luces de marcado pretenebrismo e inspiración variada en las iconografías. En este último aspecto convendrá que recordemos cómo el San Juan Bautista está copiando el mismo tema del Tiziano conservado en El Escorial, en el Evangelista el modelo será una estampa más refinada del manierismo flamenco, mientras en los dos pasajes de la Vida de San Bernardo se copian sendos grabados aparecidos en la vida del santo recién publicada en Roma en 1587 en Roma<sup>50</sup>.

Las tablas de mayores dimensiones y de mayor aparato compositivo se ubican en las calles del primer cuerpo y están dedicadas a la Adoración de los Pastores y de los Magos. En la primera, todo gira en torno al Niño recién

<sup>50</sup> La primera vida ilustrada de San Bernardo se publicó en Roma, en 1587, conteniendo 56 estampas, bajo el patrocinio del cardenal Jerónimo Rusticucio, protector de los cistercienses españoles. Los modelos se deben a la invención del célebre Antonio Tempesta y la ejecución de los grabados a Queribino Alberti, Filippo Galle y otros.; las didascalías latinas son del poeta romano Giulio Rocio y la narración debió ser realizada por el monje de Huerta Bernardo Gutiérrez, que en los momentos de la ejecución de este importante proyecto residía en la ciudad Eterna como procurador general de la Congregación española en la curia romana. Vid. ALLO MANERO, A. y ESTEBAN LORENTE, J.F., "Vida y milagros de San Bernardo en el retablo de la parroquial de Abanto, procedente del monasterio de Piedra (Zaragoza)", en *El Arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1985, pp. 230-231.

nacido que está sobre el pesebre, con sus padres a los lados y unos pastores asombrados que se acercan a adorarlo. El Niño Jesús queda encerrado en un triángulo formado en uno de sus lados por la Virgen arrodillada y levemente inclinada, la figura de San José y un pastor por el otro. La pintura acusa un contrastado estudio de luces, con zonas más y menos iluminadas. El pasaje transcurre en un ambiente nocturno con un foco de luz principal situado en el Niño que irradia luminosidad y otro en los ángeles que descienden del cielo para anunciar la buena nueva. En un plano lejano aparecen dos personajes misteriosos ante una hoguera que crea otro foco de luz secundario, en una lograda experiencia pretenebrista.

La Adoración de los Magos es una réplica de la misma historia del retablo de La Oliva y del cuadro de la capilla funeraria del propio Rolan Moisés -hoy en el Museo de Zaragoza-, con la particularidad de que el número de personajes ha aumentado tanto en primer plano como en el segundo. Angulo sospechó que el pintor se sirvió de alguna estampa para la cuidada y rica composición, algo que parece confirmarse en los estudios de Morte sobre la pintura aragonesa del Renacimiento. San José la Virgen y el Niño ocupan la zona izquierda de la tabla; aquél muy avejentado, se apoya en el pedestal de un bello orden clásico fingido; la Virgen, sedente con su hijo en las rodillas, aparece en un plano ligeramente anterior, destacando en ella su bello rostro idealizado. A su derecha se agolpan numerosos personajes, entre los que destacan, por su cuidado tratamiento, los reyes ataviados con ricas y elegantes vestiduras, joyas y atributos de su realeza. En un segundo plano se localizan unas ruinas y una portada triunfal por la que penetra un numeroso séquito que se dirige hacia los protagonistas de la escena. En ninguna tabla del retablo como en esta, se aprecian el rico y espléndido colorido de que hace gala el pintor, con utilización de la gama cálida y de los rosáceos y tornasoles del Manierismo.

Los santos y santas del segundo cuerpo, a una con los apóstoles y evangelistas de los registros inferiores, responden a tipos de la pintura devocional trentina, destacando las santas por su cuidada y fina ejecución. El hecho de contemplarlos emparejados y sus imágenes monumentales, nos hacen recordar los modelos de Navarrete el Mudo para los altares del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Finalmente, las dos escenas de la vida de San Bernardo están basadas en sendos grabados, estampados en una vida de San Bernardo en Roma en 1587, bajo el patrocinio de Jerónimo Rusticucio, cardenal y protector de la orden cisterciense española. No cabe duda que el ilustrado y culto abad Villalba poseía esta importante obra entre sus libros e impuso al pintor flamenco los modelos para representar a la Virgen reconfortando al santo de Clara y el Crucifijo desclavándose para abrazarlo. Una vez más los grabados se muestran como los mejores propagadores de iconografías, en este caso no mediante estampas sueltas, sino a través de un suntuoso libro.

Mención especial merecen las labores de policromía que se localizan en los frisos del retablo, en los que podemos contemplar numerosos temas, como las virtudes, cigüeñas, cartelas, faunos, tritones, personajes del Antiguo

Testamento, el Ave Fénix, el pelícano eucarístico, etc. La delicadeza de la mayoría de ellos, realizados a punta de pincel, nos habla de la importancia que Moisés concedía a esta parte de la decoración del retablo, básica para su apariencia definitiva. Según ha puesto de manifiesto Echeverría Goñi, todos esos motivos se han de leer por registros, en pedestales, frisos y contrapilastras, dando lugar a un programa neoplatónico que desarrolla el ascenso del alma hasta el cielo, tras un proceso de depuración de la materia que la aprisiona hasta la liberación del espíritu. Varios de los modelos empleados proceden del *Codex Escorialensis*<sup>51</sup>.

No es de extrañar que a los pocos días del fallecimiento de fray Marcos de Villalba, que había hecho tantas reformas en el monasterio, los monjes de Fitero, agradecidos a labor tan ingente, tanto espiritual como temporal, decidiesen labrarle un sepulcro y colocarlo nada menos que en la capilla mayor, haciendo *pendant*, con el cenotafio medieval que la memoria monástica atribuía al gran benefactor de los tiempos medievales, don Rodrigo Ximénez de Rada. De ese modo ambos quedaban unidos en un ámbito privilegiado del templo. Con la abadía en sede vacante, su prior y su cillerero, fray Pedro González Navarro y fray Miguel de Bea contrataron con el escultor Antón de Zárraga, el mismo que había realizado años atrás la escultura del retablo mayor, la ejecución del monumento funerario, en forma de cama sepulcral y con el sepulcro medieval como modelo, *de la largura y anchura de la tumba que está en la capilla maior del altar maior al lado del Evangelio y ha de hacer seis leones para que la sustenten y labrar a los lados doce monjes o figuras*<sup>52</sup>.

Con el nuevo sepulcro se equiparaba a fray Marcos con el mítico don Rodrigo y la capilla mayor del monasterio adquiría un marcado carácter funerario, a la vez que una nueva apariencia con un enlucido nuevo y sendos escudos de la monarquía hispana que colgaron sobre ambos cenotafios, que hablan del patronato real de la abadía.

---

<sup>51</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P., "Retablo mayor: policromía", en *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 222-225.

<sup>52</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Sepulcro del abad fray Marcos de Villalba" en *Ibidem*, p. 202.



Fig. 1. Retablo mayor de la catedral de Pamplona.



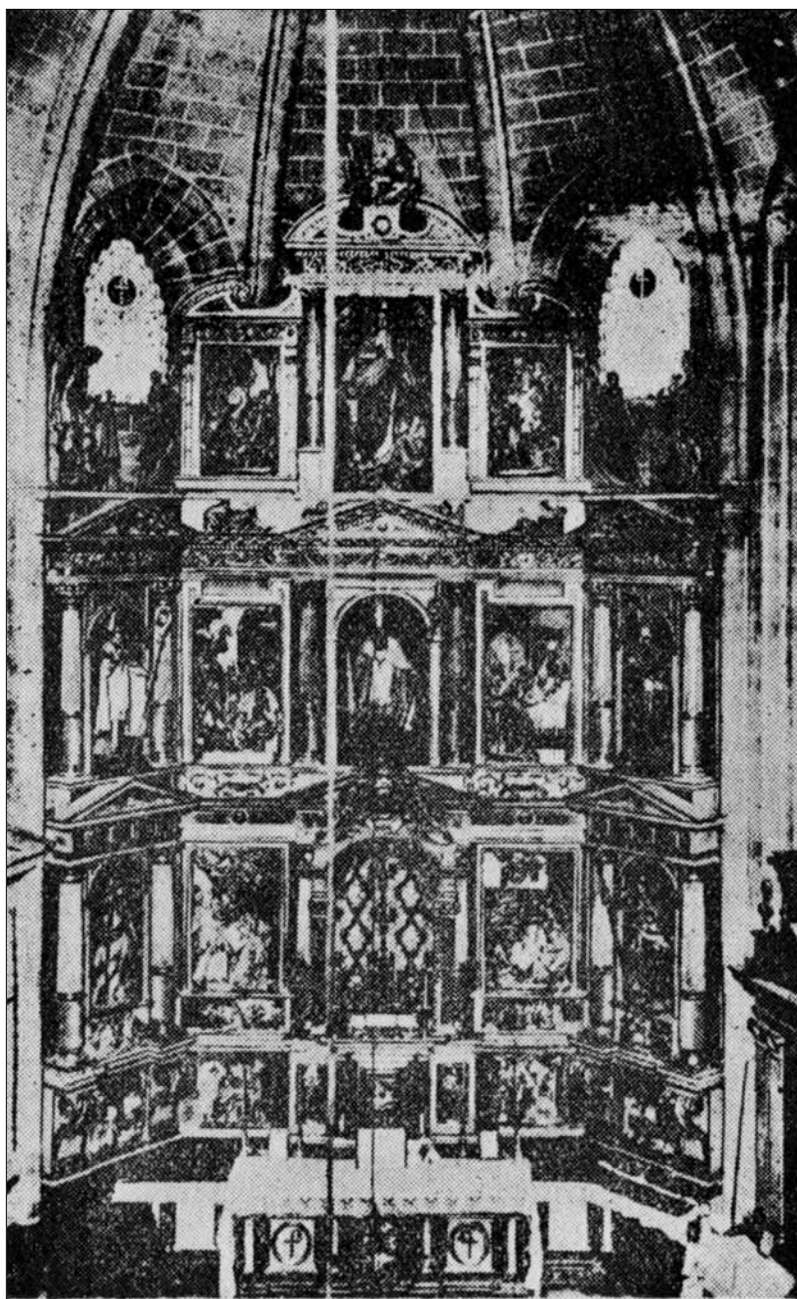


Fig. 2. Retablo mayor de la colegiata de Roncesvalles.



Fig. 3. "Sepulcro de Sancho el Fuerte y de su esposa en Roncesvalles", Julio Nombela, *Crónica general de España* (Rubio, Grilo y Vitturi, Madrid, 1865).



Fig. 4. Retablo mayor del convento de Recoletas de Tafalla,  
procedente del monasterio de La Oliva.



Fig. 5. Retablo mayor de la parroquia de Dicastillo, procedente del monasterio de Irache.



Fig. 6. Retablo mayor del monasterio de Fitero.