

NA
739
HER
014

Orfebrería de Navarra

Sig.: 739 HER
Tít.: Orfebrería de Navarra
Aut.: Heredia Moreno, María Carmen
Cód.: 1075392



-2- RENACIMIENTO

EXPOSICION:

Organizada y patrocinada por LA CAJA DE AHORROS
DE NAVARRA

Con la colaboración del ARZOBISPADO DE
PAMPLONA

Comisaria y proyecto de la Exposición: FERNANDO
REDON HUICI

Coordinación general: ASUNCION ORBE SIVATTE

Coordinación del Arzobispado: JESUS MARIA
OMENACA

Comisario adjunto: FERNANDO PEREZ OLLO

Montaje: FERMIN LIZAU

Embalaje: JUAN M. ZALDUA Y M.ª VICTORIA OCHOA

Seguro: CASER

Transporte: TRANSEGUR

CATALOGO:

Edita: CAJA DE AHORROS DE NAVARRA

Textos: M.ª CARMEN HEREDIA MORENO Y MERCEDES
ORBE SIVATTE

Fotografías y maquetación: FERNANDO REDON HUICI

Coordinación: ASUNCION ORBE SIVATTE

Fotomecánica: REPRODUCCIONES LAR, Logroño

Fotocomposición: COMETIP, Pamplona

Impresión: I. G. CASTUERA, Burlada

Depósito Legal: NA. 76-1988

*S.S.M.M. los Reyes de España,
Don Juan Carlos y Doña Sofía,
durante su visita a la Comunidad Foral de Navarra
inauguraron esta exposición instalada
en la iglesia de las Madres Agustinas Recoletas.
Pamplona y febrero de 1988.*

INTRODUCCION



Busto-relicario de Santa Ursula.

Este catálogo está planteado con unos criterios semejantes al de la *Orfebrería Medieval de Navarra. Edad Media* y ha de entenderse, por tanto, como una continuación del estudio que iniciamos entonces, hace ahora poco más de un año, en orden a dar a conocer, en síntesis, una visión de conjunto de la platería navarra del Renacimiento, desde el segundo tercio del siglo XVI hasta el primero del siglo XVII inclusive.

Las dificultades a superar han sido también igual de complejas: el carácter devocional de algunas obras, las grandes dimensiones de otras, el estado de conservación, etc., todo lo cual entorpecía, en mayor o menor medida, la exhibición de las mismas. Por todo ello, el proceso de selección ha sido extraordinariamente laborioso, máxime teniendo en cuenta que ha habido que elegir un número reducido pero significativo entre muchos cientos de piezas. Estas circunstancias y el hecho de que los talleres y los artistas navarros del siglo XVI presenten ya una personalidad bastante definida, hizo que, desde el principio, optásemos por eliminar las obras importadas —que quizás puedan ser objeto de otra exposición en el futuro— para mostrar un conjunto representativo de la platería propiamente navarra de manera exclusiva. No obstante, dentro de estos márgenes hemos diversificado en lo posible la selección con el propósito de presentar tanto las obras señeras de cada taller, cada maestro y cada momento cronológico, cuanto aquellas otras de menos calidad pero imprescindibles también para completar la muestra y concretar determinados aspectos desde el punto de vista tipológico, cronológico, de talleres o de autorías. La aplicación de estos criterios ha dado como resultado la reunión de un pequeño grupo de piezas, alrededor de medio centenar, de variada cronología y procedentes de treinta y seis localidades navarras; de ellas, más del setenta por ciento de las mismas eran ya conocidas a través de alguna publicación, si bien se han vuelto a estudiar y se ha enriquecido su conocimiento con nuevos datos o hipótesis, y las restantes son inéditas y se exhiben ahora por primera vez. Entre los objetos expuestos hay arquetas, cruces, cálices, copones, crismas, lámparas, custodias, ostensorios, templetes, coronas, etc., más un amplio repertorio de relicarios en forma de figura completa, de brazo, de busto, etc. No obstante, dominan numéricamente los cálices y las cruces parroquiales porque se conservan en mayor número y porque presentan unos esquemas muy variados, además de ser piezas muy representativas del ajuar litúrgico. A través de ellos, fundamentalmente, puede seguirse la trayectoria de determinados autores y la evolución de la platería navarra y de sus distintos talleres a lo largo de todo un siglo.

Respecto de la estructura del catálogo, hemos seguido un criterio flexible, agrupando las piezas por tercios o por cuartos, y, dentro de éstos, por tipologías y por talleres para poner en evidencia sus rasgos fundamentales y establecer las comparaciones pertinentes, si bien hemos alterado ligeramente dicha ordenación cuando nos ha parecido oportuno. Para la mejor comprensión del texto, le hemos añadido un mapa de Navarra con indicación de los lugares de procedencia de las obras que se exhiben, así como varios índices —de autores, de lugares, de piezas expuestas— que faciliten la consulta y que en la pasada exposición, por falta de tiempo, no fue posible incorporar.

Como en el caso anterior y por las mismas razones hemos solicitado y obtenido la valiosa colaboración de personas y entidades a las que manifestamos y reiteramos desde aquí nuestro más sincero agradecimiento. A la Caja de Ahorros de Navarra por su generoso apoyo económico, imprescindible para este tipo de empresas. Al Arzobispado de Pamplona en general —párrocos, sacerdotes y comunidades religiosas— que nos permitió el acceso a las obras y la exhibición de las mismas, y a su Director de Arte Sacro, don Jesús María Omeñaca, en particular, por su continua ayuda que tanto nos ha facilitado el trabajo. Agradecemos también a don José Luis Molins las atenciones y facilidades prestadas para consultar la Biblioteca y el Archivo Municipal de Pamplona y a todos aquéllos que, de una u otra manera, han contribuido a que esta exposición y este catálogo se hagan realidad. Asimismo, damos las gracias a Mercedes Orbe que ha redactado algunas piezas y nos ha prestado valiosa ayuda a la hora de explorar los fondos documentales y consultar la bibliografía, y a Asunción Orbe por la revisión de los textos y la corrección de pruebas de imprenta.

El siglo XVI viene a suponer para la platería navarra una nueva edad de oro, continuación de la etapa de florecimiento de los talleres locales desarrollada a lo largo del siglo XV¹. No obstante, la ocupación del territorio del Antiguo Reino por las tropas del Duque de Alba en el año 1512 y la consiguiente anexión de Navarra a Castilla acordada en las cortes castellanas de 1515² tuvieron importantes repercusiones en el desarrollo de las artes. En concreto, en el campo de la platería la anexión supuso un progresivo acercamiento a los talleres de los reinos peninsulares limítrofes. De esta suerte, debido a su situación geográfica, las merindades de Pamplona y Estella reciben básicamente influencias de Castilla, incrementadas en algunas zonas, como Los Arcos y su comarca, por razones políticas³ mientras que en las de Sangües-

sa y Tudela domina el influjo aragonés, lo cual no significa que no hubiera contactos e intercambios artísticos en otro sentido. De hecho, algunos plateros de Pamplona, como Pedro del Mercado en su cruz de Munárriz o Juan de Ochovi en su busto relicario de Santa Ursula de la catedral, demuestran su conocimiento y cabal asimilación de la platería aragonesa contemporánea⁴, de igual forma, la merindad de Tudela tan próxima a Aragón, no sólo por su geografía sino también por razones eclesiásticas ya que gran parte de su territorio perteneció a la Diócesis de Tarazona hasta el año 1784⁵, presenta también relaciones con la platería riojana a lo largo de los siglos^{5bis}.

No obstante, pese a estas influencias y a la importante contribución de artistas y obras foráneos durante todo este período, los talleres locales han alcanzado ya la suficiente madurez como para cubrir con holgura el grueso de la demanda provincial. Los plateros navarros son ahora los responsables de labrar las grandes piezas de culto y a ellos acuden las instituciones religiosas o sus benefactores a la hora de efectuar sus encargos. Debido a las circunstancias políticas de Navarra, el mecenazgo real, tan destacado en su Edad Media, ha cedido su puesto en el siglo XVI al patronato eclesiástico o de la nobleza⁶. Son, sobre todo, los príncipes de la Iglesia los que se preocupan de promover grandes empresas artísticas y de proteger o promocionar a determinados artistas. Entre estas personalidades religiosas, además de ejemplos tan conocido como el del deán Villalón en Tudela, importante figura de la corte del papa Julio II⁷, o el del prior don Francisco de Navarra en Roncesvalles⁸,

tendríamos que citar al obispo Juan Rena, hombre de confianza del Emperador Carlos V, que encargó al platero Juan de Ochovi el citado busto de Santa Ursula de la catedral⁹, a los obispos Antonio Fonseca y Alvaro de Moscoso que tuvieron a su servicio al platero estellés Alonso de Montenegro¹⁰ y, sobre todo, al obispo Antonio Zapata y Mendoza, relacionado con la corte de Felipe II, que encargó al famoso platero José Velázquez de Medrano el templete de plata de la catedral de Pamplona, entre otras obras de arte¹¹. A todo ello habría que sumar los múltiples encargos de las instituciones religiosas navarras –catedrales, iglesias y conventos– o los de los simples devotos que se tradujeron también en piezas muy logradas de la platería renacentista navarra. El Evangelario o la custodia de la catedral de Pamplona, las cruces de San Juan Bautista de Pamplona, Munárriz o Cirauqui o el relicario de San Marcos, labrados por plateros pamploneses, las cruces estellesas de la Améscoa Baja o del Valle de Yerri, los cálices sangüesinos o las piezas ejecutadas por los Oñate en Olite o por Felipe Terrén en Tudela, pueden servir de ejemplo, entre los objetos aquí expuestos, de la calidad técnica y artística alcanzada en los obradores de las cinco merindades navarras a través de todo este período.

En el aspecto corporativo, los plateros navarros adquieren progresiva solidez a lo largo del siglo XVI. Los artífices de Pamplona celebraban sus reuniones en la iglesia de San Cernin donde daban culto a la imagen de San Eloy¹² y quince maestros plateros redactaron aquí sus primeras ordenanzas en el año 1587¹³. El texto de

Marca de Pamplona en naveta de Tafalla



Marca de Tudela en lámpara de Tulebras



estas ordenanzas constituye un interesante documento para conocer la estructura y el funcionamiento interno de la corporación ya que, además de regular los aspectos benéfico-religiosos de la cofradía, aproximadamente la mitad de sus capítulos tratan de manera exclusiva de cuestiones profesionales o de trabajo. En efecto, en distintos capítulos se enumera a los diferentes estamentos —maestros, oficiales y aprendices¹⁴—, se establece la obligatoriedad del examen como requisito previo y necesario para el ejercicio de la profesión y se determina la composición de los tribunales correspondientes. Asimismo, se analiza en las ordenanzas el carácter, funciones, fechas de reunión y constitución de las juntas, que habían de estar integradas por todos los plateros examinados. También se regula la compraventa de alhajas, la penalización por los hurtos y por los fraudes en la ley de la plata que, de acuerdo con la legislación vigente, había de ser de once dineros y cuatro granos¹⁵, y la necesidad de marcar las obras para evitar dichos males¹⁶.

En el conjunto del texto resulta interesante observar el amplio espacio que se dedica a regular la actividad profesional frente a lo que ocurre —salvo excepciones—¹⁷ en algunos centros castellanos tan destacados como Toledo, Valladolid o Madrid donde, en la segunda mitad del siglo XVI, las ordenanzas respectivas tratan básicamente del carácter benéfico-religioso de la cofradía, como en la Edad Media¹⁸. De hecho, la primera disposición relativa al ejercicio del arte por parte de los plateros madrileños, referida en concreto a los aprendices, data de 1598 y no se aprobó por el Consejo Real hasta el 16 de mayo de 1600¹⁹. Años antes de esta fecha los plateros navarros ya habían reglamentado este tipo de cuestiones, como antes dijimos, e, incluso, se habían planteado ya incorporar una modificación en el capítulo del marcaje al ordenar que «... la marca nueva referida en las ordenanzas de aquí adelante aya de ser y sea la marca vieja de la ciudad, con que se añada al pie de ella el año en que estas ordenanzas se han echo»²⁰. Esta disposición constituye en cierto modo el precedente más inmediato de lo que varias décadas más tarde será la marca cronológica que incorporan algunos centros de Castilla a mediados del siglo XVII²¹, si bien, que sepamos, no se llevó nunca a la práctica o al menos no conocemos ninguna pieza navarra así marcada.

El marcaje de las piezas sigue directrices análogas a las de la etapa anterior y se asemeja más al sistema aragonés que al castellano. De esta suerte, la marca más utilizada es la de localidad, no existe, salvo alguna posible excepción, marca personal de contraste y las marcas de autor se van haciendo más frecuentes conforme avanza el siglo y continúan utilizándose durante la primera mitad del siglo XVII aunque en menor número. En Pamplona la marca de localidad es la misma que se incorporó en el año 1423 a raíz de que Carlos III el Noble otorgase el Privilegio de la Unión y se destruyera el primitivo troquel del burgo de San Cernin²². Se trata, por tanto, de la segunda variante conocida, compuesta por la abreviatura del nombre de la ciudad en caracteres góticos —PPLON— con apóstrofes sobre las letras extremas y surmontada por corona. Este segundo troquel se mantuvo en uso, al menos hasta el 1587 en que se ordenó incorporarle la fecha de las ordenanzas; ignoramos si tal disposición se llevó a efec-

to, ya que no hemos encontrado marca de Pamplona durante los últimos años del siglo XVI ni durante los primeros del XVII. En cualquier caso, poco más tarde sí que se produjo un cambio sustancial en la marca de Pamplona, de suerte que la abreviatura de su nombre se redujo a una doble «P» coronada en letras capitales incisas y sin enmarque²³. La nueva variante, la tercera conocida, se utiliza durante el segundo cuarto del siglo XVII, con límites cronológicos poco definidos, de momento, pero sin rebasar el año 1655²⁴. A partir de entonces y hasta bien entrado el siglo XIX se mantendrá el mismo esquema —doble «P» coronada— pero cambiarán los rasgos —en relieve en lugar de incisos— y se podrán introducir también otras modificaciones secundarias relativas al encuadre, tamaño, tipo de corona, etc.

A la marca de localidad hay que añadir la marca de autor, que aumenta su frecuencia y se hace más legible conforme avanza el siglo. De esta forma, los anagramas compuestos por letras góticas engarzadas, de los que ya existía algún precedente de finales del siglo XV²⁵ y que se mantienen durante parte del segundo tercio del XVI, ceden su puesto a las iniciales o abreviaturas del nombre y apellido del platero en letras capitales o al apellido completo del maestro desarrollado en una o varias líneas. Aunque estas marcas personales de autor pueden ir acompañadas de la marca de ciudad suelen también aparecer solas, como siempre sucede con la de Luis de Suescun en el siglo XVI o las de José Velázquez de Medrano y Hernando López Marbán en los primeros decenios del siglo XVII²⁶.

Semejante al de Pamplona es el sistema seguido en Sangüesa y Estella durante buena parte del siglo XVI. Hasta finales de la centuria se mantiene en vigor la misma marca de localidad del siglo XV, compuesta por el nombre de la ciudad —STELA— o sus iniciales —SANG— en caracteres góticos surmontado por el escudo de la villa total —estrella de seis puntas— o parcial —terciado en palo—, respectivamente, fundiendo en ambos casos lo nominativo y lo heráldico²⁷. Sin embargo, a partir de la década de los años ochenta Sangüesa desarrolla una segunda variante que simplifica la anterior y la reduce a las mismas letras en rasgos capitales pero sin escudo; esta modalidad desaparece hacia 1600 al extinguirse definitivamente el taller²⁸. Por el contrario en Estella se mantiene el mismo troquel hasta 1600 aproximadamente, ya que la jarra manierista de las benedictinas de Estella así lo confirma. El cambio se produce en el año 1610 en que están fechadas por la documentación las crismas de Villatuerta; a partir de esta fecha y hasta mediados del XVIII la marca de localidad se reduce a la estrella simbólica del nombre de la ciudad, desgajada de la marca del XVI o del propio blasón de la villa, y admite, a su vez, variantes sucesivas secundarias en cuanto al número de las puntas, al tamaño de la estrella o a la propia impresión técnica del troquel²⁹.

En ambas ciudades hay también constancia de marcas de autor que desarrollan el nombre o apellido del platero o la inicial del nombre más el apellido, en letras capitales; en Sangüesa las hemos verificado desde el segundo tercio de siglo, aunque son más frecuentes en el último tercio, y en Estella a partir de 1610³⁰.

Por el contrario Olite, que durante buena parte de la Edad Media contó con el núcleo de plateros de la Corte cuando ésta

fijaba allí su residencia, pero que nunca poseyó talleres locales de categoría, entre otras posibles razones porque la merindad se había creado en el año 1407 con territorios de las merindades adyacentes, sigue dependiendo en gran medida de sus vecinas de mayor tradición y prestigio para abastecerse de plata labrada, sobre todo Pamplona. No obstante, algunos plateros famosos relacionados con el taller de Pamplona, como los Oñate, fijaron aquí su residencia, se titularon plateros de Olite y uno de ellos, Hernando de Oñate padre, marcó sus obras con marca personal que siempre aparece sola.

En cuanto a Tudela, aunque nos consta la existencia de plateros al menos desde el siglo XIV, ignoramos si en la Edad Media estuvieron agrupados en alguna cofradía y si marcaron sus piezas antes de 1600³¹. La única referencia al respecto data del año 1578 en que el platero tudelano Miguel Ruiz concierta la desaparecida cruz parroquial de Ablitas en precio de treinta marcos de plata y se estipula en el contrato que «la a de marcar el marcador del reyno y la besite si estara y bera si hestara buena»³². Si, como creemos, la cita se refiere al marcador de Pamplona, es seguro que Tudela carecía de marcadores propios en estas fechas, posiblemente porque los plateros tudelanos tenían todavía poca entidad³³.

Sin embargo, a lo largo del siglo XVII se registran algunas marcas de localidad y de autor, de lo que se deduce que, a partir de 1600, estos artifices se agruparon corporativamente³⁴ e implantaron un sistema de marcaje propio. Dicho sistema, en líneas generales, se asemeja al de las restantes merindades navarras, si bien, en algún caso excepcional, se aproxima al triple marcaje castellano. De esta forma, la marca de localidad está compuesta por un puente con tres arcos y tres torres dentro de marco cuadrangular de ángulos redondeados que, de manera esquemática, reproduce el blasón de la villa según se recoge en los escudos del antiguo ayuntamiento de Tudela y en otras fachadas tudelanas³⁵. Esta primera variante la hemos verificado en varias piezas de los primeros decenios del siglo XVII —lámparas de Tulebras y cáliz de Corella— en compañía de la marca personal del platero Terrén, su autor. Por excepción, la lámpara incorpora una tercera marca que ha de corresponder a la personal del marcador, según el sistema generalizado en numerosos centros de Castilla. Poco después se utiliza un nuevo troquel, de igual esquema pero de menor tamaño, recogido junto a la marca personal del platero Diego Zudría muerto en el año 1645. Cronológicamente hablando, esta segunda marca de Tudela no debió rebasar esta segunda mitad del siglo XVII puesto que en estos momentos se registra ya otro nuevo formato compuesto por un puente con tres arcos y tres torres, con los sillares de piedra bien marcados, dentro de un escudo timbrado por corona real abierta de tres puntas. Esta tercera variante la hemos recogido en la parte restaurada del cáliz de la Magdalena de Tudela en compañía de la personal del platero Francisco Huarte, entre otras piezas; del platero existen noticias documentales entre 1681 y 1690 por lo que deducimos que la segunda marca de Tudela pudo estar en vigor hasta finales del siglo XVII³⁶. Por otra parte, si comparamos estas marcas de Tudela con las que se conocen de Logroño se advierten estrechas semejanzas morfológicas entre los dos grupos³⁷ motivadas por el parecido entre los blasones de ambas ciudades, lo que pue-

de llegar a plantear confusiones y problemas de identificación. No obstante, hay que señalar que dichos troqueles se asemejan pero no llegan a identificarse en ningún momento y ello viene a confirmar la existencia de un grupo de plateros de cierta entidad en la Ribera navarra, al menos durante el siglo XVII, los cuales, aunque debieron mantener continuos contactos con la vecina Rioja, gozaron de suficiente autonomía y tuvieron su propia personalidad³⁸.

Respecto de la evolución de las obras y el desarrollo e importancia de los distintos talleres navarros, en líneas generales y continuando un proceso iniciado en el primer tercio del siglo XVI, asistimos a la progresiva sustitución de los elementos góticos por fórmulas y técnicas renacentistas durante todo el segundo tercio de siglo, gracias a la influencia de las obras importadas o a los contactos con los centros y los plateros más significativos de Aragón y Castilla. Inmediatamente después, a lo largo del último tercio de siglo, se introducen diversas corrientes manieristas o bajorrenacentistas que tienden a una depuración geométrica, en estructura y decoración, y a la asimilación del romanismo local en el aspecto figurativo. Estas tendencias cristalizan en torno a 1600 y se prolongan en el manierismo purista de los primeros decenios del siglo XVII al compás que se van asimilando influencias llegadas de la Corte a lo largo del segundo cuarto del XVII. Como ejemplo de todo este largo proceso pueden citarse a los pamploneses Pedro del Mercado y Juan de Ochovi en relación con Pedro Lamaison y el círculo aragonés, al desconocido autor de la cruz de San Juan Bautista de Pamplona próximo estilísticamente a Francisco Becerril, y a Luis de Suescun o a los estelleteses Alonso de Montenegro y Andrés de Soria que recogen el tipo de cruz del burgalés Juan de Horna. Más adelante, Velázquez de Medrano incorpora las novedades introducidas por Juan de Herrera, Juan de Anchieta, Juan de Arfe o Francisco Merino y, por último, varios artifices del siglo XVII asimilan el estilo cortesano de Diego de Zabalza y otros.

Durante todo el período el centro rector es Pamplona, el único que redacta sus propias ordenanzas por las que, posiblemente, se rigieron los plateros navarros de otras merindades. Asimismo Pamplona cuenta con un importante taller donde trabajan los plateros más significativos del momento —Pedro del Mercado, los Ochovi, los Montalbo, Luis de Suescun, Felipe de Guevara, José Velázquez de Medrano, Hernando López Marbán, etc.— y donde se labran las piezas de mayor envergadura, como la custodia y el templete de la catedral o la cruz de Cirauqui. Además, Pamplona no sólo cubre el mercado interior sino que sus productos se exportan también a las vecinas merindades de Estella y Sangüesa donde alcanzan gran éxito y difusión; baste recordar a este respecto cómo se generaliza por estas zonas el modelo de crismas de Luis de Suescun y, sobre todo, el de Velázquez de Medrano³⁹. A Pamplona siguen en importancia los talleres de Sangüesa y Estella; en ambos centros trabajan también plateros de categoría como los sangüesinos Felipe Bidax, Luis Ferriz, Pedro Gallués o Gaspar de León y los estelleteses Alonso de Montenegro, Pedro y Andrés de Soria, Alonso de Samaniego o Alvaro de

Espinosa, además de otros muchos excelentes artífices anónimos, autores de magníficos cálices y cruces parroquiales. Por el contrario, Olite, en todo este período, es un simple apéndice del taller de Pamplona y, salvo el caso de los Oñate, carece de entidad propia. Por su parte, Tudela que, a lo largo del siglo XVI depende en gran medida de los talleres aragoneses donde tiene su principal fuente de abastecimiento, se independiza de manera progresiva a partir de 1600 gracias a la labor de algunos plateros locales de estimable calidad, como Felipe Terrén y otros, si bien la personalidad concreta del taller está aun poco definida por el escaso número de obras que ha llegado a nuestros días⁴⁰.

Por último, otro tema importante, al que sólo podemos hacer una breve alusión por falta de datos, es el del valor de la plata y el precio de la hechura. Salvo algunas noticias del segundo tercio del siglo XVI, los pocos datos conocidos se refieren al último cuarto del siglo y a los primeros años del XVII. Por estas fechas el valor de la plata osciló entre los setenta y los ochenta reales el marco aproximadamente, mientras que el valor de la hechura presentó oscilaciones más sensibles en función de la dificultad del trabajo mejor que de la calidad del mismo o de la categoría del artista. De esta forma, las piezas lisas se pagaban a unos treinta y cinco reales el marco, lo que supone algo menos de la mitad de su valor material, y las piezas decoradas llegaban a valer alrededor de unos cien reales el marco, lo que supera ampliamente el costo de dicho material⁴¹. Así por ejemplo, José Velázquez de Medrano en el año 1610 cobró los cálices lisos que realizó para Artajona a unos treinta y ocho reales el marco y un año antes le habían pagado las crismas de Arróniz, decoradas, a unos cien reales el marco. No obstante, creemos que la cantidad que el propio Velázquez de Medrano recibiría por otras piezas de mayor envergadura, como los templete de Pamplona o Tarazona y la custodia de Huesca⁴², sería sensiblemente mayor, como sucede en el caso de otros plateros contemporáneos de primera fila, Juan de Arfe o Francisco Merino, entre otros⁴³.

En definitiva, aunque, como antes apuntamos, muchos de los objetos aquí expuestos y muchas de sus marcas y autores eran ya conocidos a través de bibliografía más o menos reciente⁴⁴, nunca hasta ahora se había exhibido junto un número tan amplio y representativo de piezas de orfebrería renacentista navarra, ni tampoco existía un estudio común relacionándolas entre sí como producto de talleres locales o en conexión con su medio concreto. Por todo ello hemos intentado a lo largo de estas páginas y con unos criterios semejantes a los del catálogo de *Orfebrería de Navarra Edad Media* —o sea, nuevo análisis y estudio de cada obra, revisión de la bibliografía y los documentos, incorporación de nuevos datos o hipótesis, rectificación razonada de opiniones anteriores, etc.— esbozar unas directrices generales sobre la orfebrería navarra del Renacimiento que sirvan de base a estudios posteriores. Somos conscientes de que, si bien hemos aportado soluciones a determinados problemas y concretado aspectos importantes sobre talleres, marcas, plateros y auto-

rias, quedan pendientes algunos capítulos fundamentales, como el de la plata civil, y tan solo esbozados algunos otros no menos importantes relativos a las ordenanzas, a cuestiones profesionales, a los precios, etc., sobre los que todavía no se puede decir la última palabra. Es tarea de la investigación futura.

M.C. Heredia

Marca de Velázquez de Medrano en cáliz de Artajona.



Detalle de la cruz de Aniz

1. Vid. M.C. HEREDIA y M. ORBE *Orfebrería de Navarra*... pág. 6.
2. P. BOISSONNADE. *Histoire de la réunion de la Navarre à la Castille*... Sobre todo el Libro III, capítulo V, 2 y el Libro IV, capítulo II, 3.
3. J. YANQUAS y MIRANDA. *Diccionario de antigüedades*... vol. II, pág. 106 y ss. Los Arcos formó parte del reino de Castilla entre 1463 y 1753.
4. Vid. los n.º 12 y 4 del presente catálogo.
5. Varios. *Atlas de Navarra*, pág. 62.
- 5 bis. B. ARRUE UGARTE. *Relaciones e influencias*...
6. Como ejemplos puede citarse el caso de los Eguia en San Miguel de Estella donde erigieron un sepulcro y donaron un cáliz (M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental. Estella***, págs. 491-492) o el de Luis Enríquez Cervantes de Navarra en la Victoria de Gascante donde erigió la capilla de su patronato y mandó construir su retablo, obra posible de Rolán de Moir (M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental. Tudela*... pág. 51).
7. M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Ibidem*, págs. 265 y 312. El deán Villalón reformó el palacio de Tudela al que dotó de una interesante fachada renacentista, ayudó al establecimiento de los dominicos en la ciudad y a la construcción de su iglesia, y subvencionó varias obras en la catedral tudelana.
8. Puede consultarse M.C. HEREDIA MORENO. *Precisiones sobre el mecenazgo*... debido a la trayectoria personal de don Francisco de Navarra, que además de prior de Roncesvalles fue también obispo de Badajoz y arzobispo de Valencia, sus mandas testamentarias incluyen piezas de plata labradas fuera de Navarra, bien en la diócesis pacense, bien en territorio levantino.
9. M. ARIGITA Y LASA. *Reseña eclesiástica de Navarra*... págs. 262-263. J. GOÑI GAZTAMBIDE. *Historia de los obispos*... vol. III, págs. 278 y 285.
10. *Ibidem*, págs. 350-352, 585 y 589-590. Así, por ejemplo, sabemos que Montengro labró para Fonseca un tazón de plata, se trata de una de las pocas referencias que poseemos sobre platería civil en estos momentos.
11. Además del n.º 29 del presente catálogo, sobre el mecenazgo del obispo Zapata puede consultarse M.C. GARCIA GAINZA. *El mecenazgo artístico*...
12. J. ALBIZU. *Catálogo general*... págs. 302-303, cita el báculo y la mitra del siglo XVI de la imagen de San Eloy «a la que daban culto los plateros». Por su parte M. NÚÑEZ DE CEPEDA. *Los antiguos gremios*... pág. 218, insiste en que «la imagen de San Eloy, propiedad de la cofradía de los plateros, se conserva en la sacristía».
13. M. NÚÑEZ DE CEPEDA. *Op. cit.*, pág. 218 y ss. recoge el texto de las ordenanzas de 1587 y los nombres de los quince maestros que las firman, a saber: Pedro del Mercado, Luis de Suescun, Felipe de Guevara, Gaspar Redón, Diego de Pereda, Martín de Agorreta, Martín Pérez de Colmenares, Miguel Cerdán, José Velázquez de Medrano, Juan Navarro, Sancho de Montalbo, Tomás Buisán, Diego Xarey, Lucas de Quintanilla y Jerónimo de Navascués.
14. En Pamplona, el contrato de aprendizaje más antiguo del que tenemos noticia es el de Cristóbal de Burgos con Martín Pérez de Colmenares, fechado en el año 1582, que recoge M.V. HERNÁNDEZ DETTOMA. *Estudio de los contratos de aprendizaje*... pero pudo haber otros anteriores que no han llegado a nuestros días.
15. Esta ley fue establecida por Juan II en las Cortes de Madrid del año 1435, según indica J.M. CRUZ VALDOVINOS. *La platería*... pág. 73.
16. M. NÚÑEZ DE CEPEDA. *Op. cit.*, págs. 218-224.
17. Los plateros sevillanos contaron desde el 6 de julio de 1344 con la más antigua normativa profesional de toda la Península, otorgada por Alfonso XI (Vid. M.J. SANZ SERRANO. *Orfebrería sevillana*... vol. I, pág. 55).
18. En el siglo XVI en Toledo, Valladolid o Madrid se regulan básicamente los aspectos religioso-benéficos de la cofradía. Véanse, por ejemplo, los textos de las ordenanzas de Toledo de 1555 y la Regla de Madrid de 1575 recogidas por J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Los plateros madrileños*... vol. I, págs. 44-50 o las que indica J.M. BRASAS. *La platería valisoletana*... págs. 13 y 14 respecto a la cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy.
19. J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Los plateros madrileños*... pág. 52.
20. Este párrafo está contenido en el texto de las ordenanzas de 1587 pero no lo recoge Núñez de Cepeda y ha sido aportado por Mercedes Orbe.
21. J.M. CRUZ VALDOVINOS. *La platería*... pág. 111.
22. Consultese nuestro trabajo sobre *Orfebrería medieval de Navarra I*... págs. 7 y 8.
23. J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Historia de la platería en la basilica*... pág. 343 recogió esta marca en una naveta y un incensario y señaló su carácter excepcional por sus rasgos incisos. Ahora precisamos algo su cronología.
24. En el año 1655 nos consta ya la existencia de un nuevo troquel. Vid. el n.º 41 del presente catálogo, nota n.º 3.
25. Caso del maestro Johan de Pamplona.
26. Como caso curioso, José Velázquez de Medrano sólo utiliza marca personal, al menos que sepamos, en sus obras documentadas de menos calidad, como los cálices de Artañona. Tanto la marca como los cálices los dimos a conocer en M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental. Olite*...
27. Vid. nuestro trabajo sobre *Orfebrería de Navarra I*... pág. 8.
28. R. FERNÁNDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GOÑI. *Platería sangüesina*... pág. 136.
29. M.C. HEREDIA MORENO. *Notas para un estudio*... pág. 185-186.
30. *Ibidem*, pág. 185, por excepción la marca de Alvaro de Espinosa estampada en las crismas de Villuerta, que incorpora las iniciales del apellido y la estrella simbólica de la localidad, puede resumir el doble carácter de autor —confirmado por la documentación— y de marcador por la presencia de la estrella.
31. A. FERNÁNDEZ R. MUNOYA y J. RABASCO. *Enciclopedia*... pág. 299, citan a Martín Pérez de Lerín en el año 1350. Por su parte, F. FUENTES PASCUAL. *Bocetos*... pág. 81 recoge algunos nombres de plateros tudelanos del siglo XV: «el judío platero», Miguel de Valencia, maese Diego y Alonso de Jaén.
32. Arch. Prot. Tudela. Diego Martínez de Azpíroz. 1578, fol. 25. En el contrato se especifica que esta cruz ha de ser igual que la que ha hecho el mismo platero para la iglesia de Valtierra. Este y los restantes datos documentales referentes a la merindad de Tudela nos han sido facilitados por R. Fernández Gracia, a quien agradecemos su colaboración.
33. El número de plateros debía ser todavía muy reducido. En la primera mitad del siglo XVI sólo conocemos a Martín de Astorga citado por A. FERNÁNDEZ R. MUNOYA y J. RABASCO. *Op. cit.* pág. 299.
34. En los alrededores de 1600 aumenta el número de plateros tudelanos conocidos, a saber: Miguel Ruiz (1576), Gabriel de Ochoa (1620), Diego Zudría (entre 1628-1645), Jacinto Terrén (1599-1610), Felipe Terrén (1599-1618), Izalzu (1632).
35. M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental. Tudela*... láms. 636, 625 y 651. Lo describe J. OTÁZU RIPA. *Heráldica Municipal*...
36. F. FUENTES PASCUAL. *Op. cit.* pág. 106.
37. Compárense las marcas de Tudela con las que reproduce B. ARRUE UGARTE. *La platería*... pág. 45 o las que recogen A. FERNÁNDEZ R. MUNOYA y J. RABASCO. *Op. cit.* págs. 146-147.
38. Defendemos, por tanto, la existencia de un sistema de marcaje propio y de una asociación de plateros de cierta entidad en la merindad de Tudela. B. ARRUE UGARTE. *Relaciones e influencias*... recoge también numerosas noticias de plateros tudelanos que trabajaron para La Rioja, como maestro Luis (1509), Francisco de Narle (1617) o José de Ibarra, además de los mencionados anteriormente.
39. Sobre la evolución de los tipos y las formas decorativas en los distintos centros se hacen las consideraciones y las comparaciones oportunas a lo largo del texto al analizar las piezas concretas.
40. En efecto, muchas de las mejores piezas que se conservan hoy en la Ribera navarra llevan marca de Zaragoza —copón de Abilias o cruces de San Juan Bautista de Cintruénigo, Monteagudo, Clarisas de Tudela, San Jorge de Tudela, etc.— o son clara mente de estilo aragonés —cáliz y copón de las Clarisas de Fitero, cáliz-copón de La Magdalena de Tudela, etc.— Otras, como el ostensorio de las Clarisas de Cintruénigo, proceden de Olmedo y son piezas valisoletanas. Hay además algunas otras obras interesantes que carecen de marcas pero que, dado el escaso número de piezas tudelanas conocidas, no podemos, de momento, adscribir las al taller de Tudela.
41. Hemos extraído estos datos de diferentes documentos del Arch. Prot. Tudela, a saber: Concierto de Miguel Ruiz para realizar la cruz de Abilias (Pt.º Diego Martínez de Azpíroz. 1578, fol. 25), escrituras de concierto de Felipe Terrén con el monasterio de Fitero, una para labrar la lámpara de la capilla mayor y tres cálices (Pt.º Miguel de Urquiza y Uterga. 1612, fol. 27) y otra para labrar la corona de la Virgen de la Barda y la corona del Niño Jesús (Pt.º Miguel de Urquiza y Uterga. 1618, fol. 8). También del AD Pamplona: tasación de las crismas de Arrónz (Soto. C.435. n.º 35) y tasación de los cálices de Artañona (Trevisio. C/363, n.º 21).
42. En concreto, del contrato y tasación de la custodia de Huesca publicado por R. del ARCO y recogido por J. ALTADILL. *Artistas navarros*... págs. 79-85 y 205-209 se deduce que Velázquez de Medrano cobró por la hechura de esta pieza algo más del doble de su valor material y ello pese a que en las condiciones del contrato se acepta la traza del platero pero con la indicación expresa de que se eliminen las figuras de bulto que puedan aumentar el peso y encarecer la obra. «Item, es condición que de la dicha traza se ha de hacer tan solamente lo que toca a la architettura y forma de dicha custodia, sin la vaxa o una vaxa y sin el ornato de figuras que en dicha traza parese, como son de Nra. Sra. Apóstoles, Evangelistas, Mártires, Confesores, Dottores, historias, agnus, ni otra figura por ahora, salvo la figura de la Fe que remata la dicha custodia». «Item, es condición que el dicho Josephé Velázquez ha de hacer en la dicha custodia, labrado de martillo, todo lo que fuere posible hacerse, para que el peso (si fuere posible) sea menos... y no pueda hacer en dicha obra cosa alguna vaciada y las que fueren vaciadas vayan ahuecadas y limadas por dentro, de suerte que por ser vaciadas no suban más quanto al peso que si fuesen de martillo».
43. J.M. CRUZ VALDOVINOS. *De las platerías castellanas*... pág. 17.
44. Sobre todo los diversos volúmenes del Catálogo Monumental de Navarra y algunas otras publicaciones que se citan repetidas veces a lo largo del texto.

CATALOGO



Píxide de Mañeru.

1 PIXIDE DE MAÑERU

Museo Diocesano de Pamplona

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

11 cms. de base, 10,7 de copa y 30 de alto.

Cronología:

Mediados del siglo XVI.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona.

Marca:

De localidad en la caja, formada por el nombre abreviado, escrito en letras góticas -PPLON-, con corona superior y apóstrofes en las letras extremas. Junto a ella la de autor -(I?)A- surmontada por creciente ranversado. Burilada¹.

Esta pixide repite la estructura de otras anteriores, como Mendilibarri y Baquedano², si bien incorpora ya soluciones renacentistas, principalmente en lo decorativo y en algunos elementos de la traza. Ello se traduce en la base circular acucharada que se prolonga en el astil cilíndrico, donde asienta el cuerpo, asimismo cilíndrico, que se cubre con tapa cónica. La decoración invade prácticamente toda la pieza con un repertorio vegetal estilizado en la base y cubierta, dispuesto «a candelieri», mientras que en el cuerpo se desarrolla una amplia cenefa de inspiración plateresca, que reemplaza a la inscripción de la etapa gótica. En ella se organizan roleos vegetales, mascarones, cuernos de la abundancia y querubines, con enmarque de guirnalda. En la culminación, sobre un bola, se alza un Crucificado de rasgos expresivistas, con la cruz de brazos florenzados. El repertorio decorativo de la pieza, tanto en lo esmerado de la técnica como por su cronología es contemporáneo del Evangelionario de la catedral de Pamplona. No obstante la marca de autor que ostenta la pixide no coincide con la de la mencionada pieza, siendo hasta ahora un orfebre desconocido del taller de Pamplona, cuya marca de localidad, según la segunda variante, incorpora³.

Este tipo de pixide con pie parece que no llegó a desarrollarse plenamente durante el período renacentista en nuestra región, siendo sustituida paulatinamente por el copón. Otros ejemplares de este momento, aunque sin una decoración tan exuberante, los constituyen las pixides de Aramendia y Gastiain⁴. Por el contrario, la pixide sin pie, reducida a una cajita cilíndrica, se va imponiendo a lo largo de la centuria, bien sean lisas (Gollano, Ayegui, Etayo), bien con rica decoración manierista (San Nicolás de Pamplona) o ya algo más avanzada (Arróniz)⁵.

M. de Orbe



1. Figuró en la Exposición de Sevilla de 1929 (*Exposición Iberoamericana*... pág. 11, n.º 10).

2. M. C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE. *Orfebrería de Navarra*... pág. 75.

3. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO. *Orfebrería de la catedral*... págs. 47 y 126. La marca de localidad de esta pieza se leyó por error -PP-.

4. M. C. GARCÍA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental. Estella*... pág. 74 y lám. 75 y *Estella*... págs. 184, 520, y láms. 191, 528.

5. *Ibidem Estella*... págs. 278, 142, 303, 601.



Evangelario de la Catedral de Pamplona.

2 EVANGELIARIO

Catedral de Pamplona

Material:

Plata dorada sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

28x18,3 cms. cada cubierta y 11 de grueso de lomo.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI. Antes de 1554.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: Pedro del Mercado?

Marca:

Dos que se repiten en cada una de las guardas, al pie de la cruz y en el globo terráqueo. La primera de ellas –PPLON– coronada, con apóstrofos sobre la «P» inicial y la «N»; la segunda, de mayor tamaño, está compuesta por tres letras engarzadas en caracteres goticistas, posiblemente PDM, en marco cuadrado de lados rectos.

Riquísima encuadernación de madera chapeada en plata¹, que contiene en su interior un códice medieval en pergamino con el texto de los Evangelios, la genealogía de Cristo, un himno al Espíritu Santo y la fórmula de un juramento sobre la elección de prelado con fecha III kalendas de febrero de 1228². Las cubiertas, repletas de ornamentación trabajada a cincel, están encuadradas por un par de orlas con estilizados temas vegetales. La exterior se repite también en el lomo del Evangeliario y sigue el ritmo del «candelieri» con una ordenación simétrica a ambos lados de un eje, interrumpida en los ángulos y puntos medios por cabujones circulares de gran resalte. La orla interior está compuesta a base de roleos vegetales de aspecto más goticista por su mayor naturalismo y por el ritmo compositivo; estos últimos temas se repiten también como fondo de las escenas figurativas en cada guarda formando un abigarrado conjunto ornamental. En el aspecto iconográfico, la cara anterior reproduce la figura de Cristo resucitado, semidesnudo, sentado sobre el arco iris, con los pies apoyados sobre el globo terrestre y mostrando las llagas de sus manos. Lo acompañan las figuras del Tetramorfos medieval dispuestas en doble friso –ángel y águila arriba y león y toro alados abajo–, todas ellas con filacterias lisas. Por su parte, en la guarda posterior se representa la escena completa de la Crucifixión; Cristo agonizante, de tres clavos, se cubre con corto paño de pureza cuyos extremos se ondulan de forma dinámica y decorativa; María y San Juan a ambos lados y, sobre los brazos de la cruz, el sol y la luna con rostros humanos.

Aparte del cruce de rasgos italianos y flamenquizantes o renacentistas y goticistas, hay que destacar la mezcla y anacronismo de los temas ornamentales e iconográficos. Los motivos «a candelieri» propios del segundo tercio del siglo XVI se mezclan con cabujones circulares de tradición románica. La escena



de la guarda anterior procede del Pantocrátor medieval con el Tetramorfos, pero la imagen del Cristo Majestad se ha cambiado por la de Cristo resucitado que muestra sus llagas y se apoya en la tierra como su Supremo Juez; por otra parte, el esquema de la mandorla medieval se ha transformado en doble friso. Para López Serrano los modelos directos de esta nueva iconografía se encuentran en diferentes grabados en madera y en fuentes impresas de comienzos del siglo XVI que el autor del Evangeliario fusiona en una sola escena intentado al mismo tiempo recrear y mantener en lo posible la iconografía del ejemplar medieval primitivo. De esta suerte, la figura de Cristo procedería del Carro de las Dos Vidas de Gómez García, editado en Sevilla en 1500 por Juan Pegnizer y Magno Herbst, mientras que el esquema del Tetramorfos tendría su precedente más próximo en el Retablo de la Vida de Cristo que publicó Juan de Padilla en esta misma ciudad en el año 1518³. La escena del Calvario, en cambio, aunque también ostenta rasgos medievales como las personificaciones de los astros, presenta, en general, un esquema más acorde con las interpretaciones contemporáneas del tema. Por otra parte, tanto la mezcla iconográfica como los medievalismos del Evangeliario no deben entenderse como un simple capricho del platero, sino que obedecen a razones muy concretas. No olvidemos que estas cubiertas se ejecutaron durante el segundo tercio del siglo XVI para sustituir a las primitivas guardas y que estas últimas, destruidas quizás pocos años antes⁴, debieron realizarse en torno a 1227 en que está fechado el códice. Por tanto, el platero del siglo XVI intentó

recrear en lo posible la disposición original de las primeras cubiertas; y su fuente de inspiración pudo ser tanto el Evangelio de Roncesvalles, que con seguridad conocería personalmente y que había sido labrado durante el segundo tercio del siglo XIII a imagen del primitivo modelo de la catedral de Pamplona⁵, cuanto las fuentes impresas antes mencionadas.

En definitiva, el Evangelio de Pamplona, donde, según cuenta la tradición, juraban los reyes de Navarra, es una pieza interesantísima por su gran calidad y por su original iconografía, que pretende fundir en un todo los esquemas medievales de comienzos del siglo XIII con las novedades estilísticas e iconográficas difundidas a comienzos del siglo XVI por fuentes impresas que el platero conocía perfectamente.

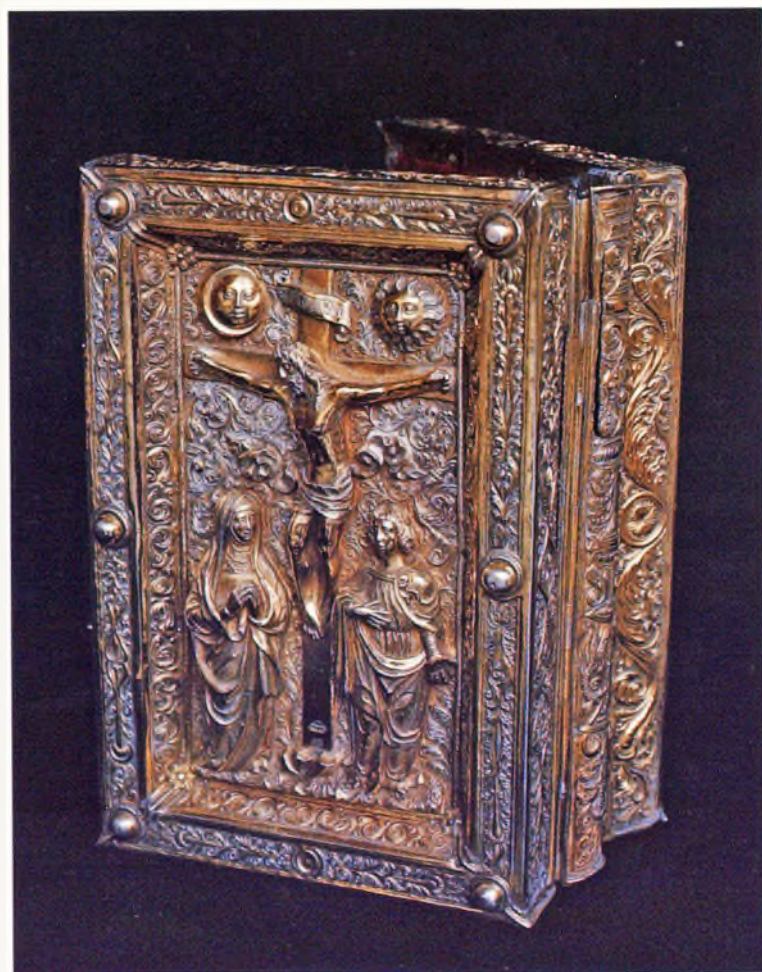
El autor de esta pieza fue con seguridad un platero de Pamplona, ya que la marca de esta ciudad, según la segunda variante conocida, está bien visible al pie de ambas cubiertas. Más difícil es conocer su nombre y personalidad concretos, ya que la segunda marca es de dudosa interpretación y ha provocado lecturas dispares. No puede mantenerse, desde luego, la transcripción de Gudiol, seguida por otros muchos historiadores hasta el presente, que leyó PLO y la interpretó como marca de Pamplona⁶. Tampoco es correcta la tesis de Navascués que la identifica con las marcas de las cruces de Abaurrea Baja e Ichna y la adjudica, en consecuencia, al maestro Johan de Pamplona⁷. A esta segunda propuesta se oponen razones tanto cronológicas como morfológicas; lo primero, porque la diferencia de años y de estilo entre el Evangelio y las cruces es demasiado amplia, y lo segundo, y sobre todo, porque las marcas de ambas piezas son diferentes —parecidas pero no idénticas—⁸. El análisis directo y detenido de la marca del Evangelio revela que se trata de las letras PDM engarzadas, la última superpuesta a las dos anteriores y formada con los trazos de ambas. Por tanto, dada la categoría de esta pieza, opinamos, con las naturales reservas por la falta de documentación, que su autor pudo ser el famoso platero Pedro del Mercado, uno de los artistas más significativos del taller de Pamplona durante el segundo tercio del siglo XVI y autor de la preciosa cruz de Munárriz aquí expuesta⁹. Las diferencias que se observan en ambas piezas pueden deberse tanto a su distinta cronología —el Evangelio es anterior al año 1554¹⁰ y la cruz se hizo en 1557—, cuanto al hecho de que el Evangelio intenta recrear un modelo medieval y de ahí sus arcaísmos frente a la cruz que muestra una asimilación más cabal del lenguaje plateresco.

M.C. Heredia

1 Exposiciones: Zaragoza, 1908 (J. GUDIOL: *L'Orfèbre*..., págs. 144-145), Pamplona, 1920 (J. ALTADILL: *La exposición*..., pág. 307), Madrid, 1925 (P. ARTINANO: *Catálogo de la exposición*..., pág. 86), Sevilla, 1929 (*Exposición Iberoamericana*..., pág. 24).
2 J. GUDIOL op. cit. pág. 144.
3 Estos aspectos los dio a conocer M. LOPEZ SERRANO en su interesante artículo *Evangelarios*..., págs. 29-30.
4 Opinamos que la destrucción de las primitivas cubiertas del Evangelio debió ocurrir en fecha no muy lejana, quizás a comienzos del siglo XVI, ya que, de haberse destruido con anterioridad, se habrían sustituido inmediatamente por otras nuevas puesto que el Evangelio se utilizaba en la ceremonia de coronación de los reyes de Navarra.

5 M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO: *Orfèbre de la catedral*..., págs. 40-41 y M.C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE: *Orfèbre de Navarra*..., pág. 28.
6 J. GUDIOL op. cit. pág. 145. Han mantenido esta misma opinión J. ALTADILL: *Evangelarios*..., pág. 46. P. ARTINANO op. cit. pág. 86. M. LOPEZ SERRANO op. cit. pág. 31. También nosotros defendimos esta tesis en *Orfèbre de la catedral*..., pág. 126.
7 J. NAVASCUES Y PALACIO: *Sobre Orfèbre*...
8 La cruz de Ichna y su marca están reproducidas en nuestro trabajo *Orfèbre de Navarra*..., págs. 62-63.
9 Véase el n.º 12 del presente catálogo.
10 En el inventario de 18 de marzo de 1554, hecho con motivo de la visita del obispo don Alvaro de Moscoso a la catedral de Pamplona, se reseña «un libro de plata que llaman los textos, pesante 16 marcos y 4 onzas». Este dato lo recoge J. GONI GAZTAMBIDE: *Historia de los Obispos*..., vol. III, pág. 464.

Evangelio. Detalle.



3 CUSTODIA Catedral de Pamplona

Material:

Plata dorada.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

84 cms. de alto y 42x37 de base.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI –Década de 1540-50–, con restauraciones de José Velázquez de Medrano en el año 1601 y añadidos diversos en el siglo XVIII.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: Pedro del Mercado?

Marca:

De localidad –PPLON– coronada, con apóstrofes sobre las letras extremas, varias veces repetida.

Inscripción:

En la filacteria que porta un profeta del remate:
ACHIN KVE... IA ON? O ACHIN MLETA CV?

El basamento, cuyo perímetro está recorrido por una pestaña polilobulada, está formado por un cuerpo central de perfil recto compuesto por ocho medallones circulares y otro troncocónico aristado que se divide en campos decorativos por bandas lisas¹. El astil arranca de un templete hexagonal articulado por hornacinas aveneradas y columnillas cuadrangulares exentas, y, sobre él, monta un rico balaustre de compleja traza, sin nudo diferenciado, con el perfil semiculto por tornapuntas sinuosas y otros motivos superpuestos. El gran templete principal, donde se aloja el viril, presenta una plata quebrada compuesta por un cuadrado central más dos alas triangulares con arcos rebajados sobre pilastras y ricos balaustres exentos que sustentan el entablamento mixtilíneo. Cuerpo central y alas se cubren por sendas bóvedas de crucería con los plementos marcados que se proyectan al exterior en forma de pirámides truncadas. Sobre estas últimas apoyan pequeños templetos ciegos, uno sobre cada lateral y dos superpuestos sobre la del centro; los laterales repiten a escala menor la traza del situado al pie del astil, mientras que los dos centrales se articulan por balaustres igual que el gran templete principal, si bien uno de ellos es de proporciones cúbicas y el otro presenta planta hexagonal igual que los laterales.

La pieza va enriquecida por copiosa ornamentación cincelada y repujada de temas vegetales «a candelieri» que se distribuyen por el cuerpo interno de la base, pilastras y cubiertas. Zócalos y frisos se cubren de querubines y cabezas superpuestas, y rematan en cresterías fundidas de vasos y tornapuntas diversos; motivos semejantes cubren, asimismo, gran parte de los balaustres y drangocillos con cabezas de calaveras se reparten a los pies de los pequeños templetos.

Además, la custodia desarrolla un complejo programa iconográfico a través de relieves y figuras de bulto de tipo expresi-



vista. De esta forma, los medallones del basamento reproducen en relieve diversos pasajes de la vida de Cristo y la Virgen como la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Epifanía, Anuncio a los pastores, Aparición de Cristo Resucitado a la Virgen, Cristo entre los Doctores y la Coronación de la Virgen. En los templetillos laterales se representan profetas del Antiguo Testamento, difíciles de identificar por su falta de atributos, y en los de los extremos del eje central de la custodia se reparten las figuras del Apostolado, mientras que el templetillo cúbico cobija en sus frentes los bustos de la Virgen con el Niño y Dios Padre bendiciendo, en su cara anterior y posterior, más ángeles músicos en las dos laterales². Corona el conjunto un pequeño Calvario compuesto por un Cristo muerto sobre cruz de gajos más las figuras de bulto de la Virgen y San Juan rodeadas por otras de angelillos desnudos portando emblemas pasionales, sobre los balaustres, y dos de San Pablo, romanistas, y dos profetas sobre las esquinas del cuerpo central del gran templete; el último porta filacteria que lleva la inscripción arriba indicada.

En resumen, se trata de una exaltación del Sacramento de la Eucaristía que fue anunciado, defendido y difundido por Profetas y Apóstoles, y fundamentado en la figura de Cristo, cuyos episodios de su vida, muerte y resurrección se narran en los medallones del basamento; si se hace hincapié en la figura de María es tanto para poner de manifiesto su papel como corredentora, cuanto porque a Ella está dedicada la catedral de Pamplona para donde se labró esta custodia.



Custodia de la Catedral de Pamplona.

A pesar de su aparente uniformidad estilística —una obra plateresca de mediados del siglo XVI—, la custodia ha sufrido cambios y añadidos a lo largo de los siglos. Ya en el año 1601 se documenta la intervención de José Velázquez de Medrano en el «aderezo» de la custodia³, lo que parece indicar se tratara de una simple limpieza o reparación de poca envergadura para sustituir o restaurar alguna pieza deteriorada por el uso frecuente; quizás el platero se limitase a sustituir los balaustres del templetillo inferior por columnas lisas y a reparar el astil modificando parcialmente su traza primitiva. En el siglo XVIII se le añadió la pestaña del basamento decorada con cardina barroca y, quizás, las figuras aladas de las enjutas. Por último, más tarde se le incorporaron la gran peana con decoración geométrica, las grandes ces que rompen los relieves del basamento y los dos ángeles tenantes⁴.

Pese a todo ello, y excepto estas reformas, se conserva sustancialmente la fábrica del XVI que incluye la base con su cuerpo de medallones, el núcleo del astil y todos los templetos con sus relieves y figurillas exentas. En esta traza primitiva se perciben evidentes conexiones con modelos aragoneses contemporáneos como la custodia de Alcañiz —obra de Juan de Ansa en 1548— o la de Teruel, labrada también en esta década⁵; asimismo, los soportes abalaustrados de la custodia de Pamplona están próximos a los que Pedro Lamaisón acababa de labrar para la custodia de asiento de la Seo de Zaragoza e incluso los mismos relieves de la pieza de Pamplona no quedan lejos de los trabajos de Lamaisón y su círculo. Es evidente, por tanto, que el autor de la custodia de la catedral de Pamplona conocía perfectamente la platería aragonesa; en este sentido conviene recordar que el platero pamplonés Pedro del Mercado labró la cruz de Munárriz inspirándose en ejemplares aragoneses y que a él hemos atribuido en páginas anteriores el Evangelario de la Catedral de Pamplona cuyas orlas decorativas presentan ciertas semejanzas con la ornamentación «a candelieri» de las pilastras de esta custodia. Por tanto, teniendo en cuenta todas estas circunstancias y pese a la inscripción de la filacteria del profeta del remate que puede plantear equívocos sobre la autoría⁶, nos inclinamos de nuevo por la atribución tradicional de esta pieza al platero Pedro del Mercado, como ya señaló Biurrun⁷. En cualquier caso, la custodia se labró en un obrador de Pamplona, ya que la marca de localidad, según la segunda variante conocida de la ciudad de Pamplona, claramente estampada y varias veces repetida, así lo confirma.

M.C. Heredia



1. Formó parte de la Exposición de Pamplona de 1920 (J. ALTADILLA: *La exposición...*, pág. 307), la reproduce J. CAMON AZNAR: *Arquitectura y orfebrería...*, pág. 521 y se reproduce y describe en nuestro trabajo *La orfebrería de la catedral...*, págs. 37-39 y lám. 48-50.
2. Hasta aquí hemos seguido la descripción que hicimos en la *Orfebrería de la catedral...*, págs. 37-8.
3. J. GONI GAZTAMBIDE: *Historia de los obispos... siglo XVII...*, pág. 155.
4. Las ces, muy toscas, que rompen y ocultan parcialmente los relieves del basamento se debieron introducir para suplir la falta de altura de los ángeles, por su parte, estas últimas piezas parecen aprovechadas y su uso primitivo pudo ser el de ángeles candeleros, como los de la catedral de Sevilla, por ejemplo, que reproduce A. SANCHO CORBACHO: *Orfebrería sevillana...*, lám. 116, o como los de la misma catedral de Pamplona que reproducimos en la lám. 63 de nuestro trabajo antes citado.
5. C. ESTERAS MARTÍN: *Platería turolense...*, y A. SAN VICENTE: *La platería de Zaragoza...*, págs. 203-206.
6. De hecho en nuestro trabajo antes mencionado consideramos la posibilidad de que el «Achin» de la filacteria correspondiese al nombre del desconocido platero autor de la custodia. No obstante, en nuestra última y reciente revisión de la pieza hemos confirmado que la filacteria está deteriorada con la inscripción parcialmente frustrada; asimismo nos hemos percatado de la semejanza de esta custodia con obras aragonesas, de la relación de algunos de sus temas ornamentales con los del Evangelario y del sentido mariano de la iconografía. Todo ello nos ha hecho pensar en Pedro del Mercado y en que la inscripción y el nombre Achin puedan referirse a San Joaquín que, por el hecho de ser el padre de la Virgen, ocupa un lugar preferente en el coronamiento y es la única figura que se identifica a través de la filacteria. Cabría también la posibilidad de que esta inscripción aludiese al desconocido donante o promotor de la obra.
7. T. BIURRUN SOTIL: *La escultura religiosa...*, pág. 445.



Busto-relicario de Santa Ursula.

4 BUSTO RELICARIO DE SANTA URSULA

Catedral de Pamplona

Material:

Plata parcialmente dorada en su color sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno con ligeros desperfectos.

Dimensiones:

76 cms. de alto y 72 de base.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI –1538-1548–, con la peana, corona y atributos añadidos en el tercer cuarto del siglo XVIII por el platero pamplonés José de Yábar.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: Juan de Ochovi.

Marca:

Sobre la obra del XVI se repiten varias veces la de localidad, compuesta por la abreviatura del nombre de la ciudad –PPLON– en caracteres goticistas, surmontada por corona y con apóstrofes sobre las letras extremas, más la de autor –O/IN– también en caracteres goticistas. En la peana se conservan asimismo las marcas de la reforma dieciochesca: la de localidad –PP– coronada en letras capitales y la de autor –YAVAR–.

Inscripción:

En las cartelas del basamento SANTE/VRSVLE/VIRGINI/ET MARTIRI; en la pestaña: ADVCENIVR/REGI/VIRGINES/POSTEAM/PROXIME/EIVS.

Precioso ejemplar de busto relicario que incorpora los brazos y las manos¹. La cabeza reproduce un tipo de belleza ideal de facciones geometrizadas, con el rostro en forma de óvalo y el cabello, de tratamiento lineal, simétricamente distribuido y recogido a ambos lados en mechones que ocultan las orejas. Este esquema, frontal y algo rígido, se rompe por la disposición asimétrica de los brazos y por la diagonal del manto, de pliegues dinámicos y pictóricos, que deja al descubierto gran parte del busto y permite apreciar los suntuosos ropajes de la figura. En efecto, la santa aparece magníficamente ataviada a la moda de la época de Carlos V, según la influencia flamenca que se dejó sentir con fuerza en España en torno a 1540². El corpiño y las mangas abullonadas de rico brocado dejan entrever por el amplio escote redondo y por los hombros y codos una fina camisa fruncida con encaje en cuello y puños; una cadena de eslabones sencillos y un grueso collar de pedrería engastada, realzan la riqueza del conjunto. La reliquia se aloja en la abertura circular practicada en el centro del pecho.

La marca –O/IN–, estampada junto a la segunda variante de marca de localidad de Pamplona corresponde al platero pamplonés Juan de Ochovi que en el año 1538 recibió del Obispo don Juan Rena catorce marcos de plata para ejecutar un busto



de Santa Ursula, devoción especial del prelado, con destino a la catedral de la sede irruñense. Muerto el Obispo al año siguiente el encargo se demoró durante diez años y no se concluyó de manera definitiva hasta 1548³. Se trata, por tanto, de una obra maestra de Juan de Ochovi, capaz, por sí sola, de acreditar la categoría de su autor, del cual tan solo conocemos otra obra marcada, el relicario del «lignum crucis» de Santa María de Tafalla de estilo más arcaizante.

La composición del busto de Santa Ursula recuerda a los retratos florentinos del Quattrocento y la inclusión de brazos y manos acerca esta pieza a los modelos de Ghirlandaio –la dama de la violeta del museo Bargello o la Giovanna degli Albizzi de Lugano– donde las manos juegan un papel expresivo de primer orden a la hora de romper la frontalidad de la composición. Por otra parte, se observan también estrechas semejanzas entre este busto pamplonés y los zaragozanos de Santa Pantarria y Santa Ana que Pedro Lamaison ejecutó para la Almunia de Doña Godina y para la iglesia de Cariñena en 1539 y 1542 respectivamente⁴, coincidiendo con las fechas en que Juan de Ochovi estaba trabajando en el busto de Santa Ursula. Por tanto, y dado que en Zaragoza existía ya una importante tradición en la ejecución de piezas de estas características⁵ –sin ir más lejos, la Santa Ana de Cariñena se hizo tomando como modelos los bustos de Santa Engracia de la catedral de Zaragoza y de Santa Bárbara de la iglesia del Carmen– es lógico suponer que Juan de Ochovi tuvo en cuenta estos modelos aragoneses, máxime cuando Zaragoza era un importante foco de arte renacentista por mantener continuos contactos con Italia.

M.C. Heredia

1. Se reproduce en M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO: *Orfebrería de la catedral...*, págs. 51-52.

2. C. BERNIS: *Indumentaria...*, pág. 47, lám. 9 y fig. 46.

3. M. ARIGITA Y LASA: *Reseña eclesiástica...*, pág. 362-363 reproduce este relicario y analiza la personalidad de Juan Rena, hombre de confianza de Carlos V. Recoge también la noticia M.A. DEL BURGO: *La catedral...*, pág. 40 que toma el dato de P. SANDOVAL y N. FERNANDEZ CUESTA: *Historia de los Obispos y de la iglesia de Pamplona*. Recientemente J. GONI GAZTAMBIDE: *Historia de los Obispos...*, vol. III, págs. 278 y 285 ha hecho un amplio estudio sobre la figura del Obispo Rena y concretado las circunstancias del encargo y la ejecución del busto.

4. A. SAN VICENTE: *La platería de Zaragoza...*, vol. I, pág. 192 y *Orfebrería aragonesa...*, págs. 46-48.

5. Se piensa que el origen del busto relicario en Aragón se encuentra en el busto de San Valero, obra de finales del siglo XIV, y que esta tipología se extendió a Cataluña y La Rioja (Vid. J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Aspectos de la platería...*, pág. 35).



Relicario de San Marcos.

5 RELICARIO DE SAN MARCOS

Parroquia de San Nicolás de Pamplona

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno aunque ha perdido la reliquia.

Dimensiones:

42,5 cms. de alto y 10x15 de base.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona?

Esta magnífica pieza, hasta ahora inédita, enriquece la variada tipología de relicarios navarros del momento renacentista, al recurrir a una figura fundida, de cuerpo entero, la de San Marcos, en cuyo pecho se horada la teca portadora de la reliquia. El santo, erguido con el león a los pies, se alza sobre un basamento rectangular, eco lejano de las cajas sepulcrales, con los ángulos potenciados por formas vegetales que se prolongan en patas de garra, en una solución que ya utilizara Verrocchio en el sepulcro de Juan y Pedro de Medicis. Las caras del podium, cuidadosamente estructuradas, se decoran a cincel con una franja de grutescos donde aparecen bucraneos, cintas, cuernos de la abundancia, etc. En un recurso muy clásico, una orla con dentellones enmarca por la parte superior e inferior la cenefa decorativa.

Delicadeza y finura se asocian en la figura del Evangelista, que describe un suave contraposto y viste túnica y manto, este último enriquecido por profundos pliegues que introducen variaciones lumínicas sobre el brillo del metal. Manos y rostro constituyen otro punto de atención, con la derecha se recoge el manto mientras que la izquierda sostiene el libro abierto al cual inclina la cabeza, describiendo con ello un sutil movimiento circular. El rostro, profundamente expresivo, con pómulos salientes y nariz rectilínea, todo ello enmarcado por cabello y barba de suaves mechones de tratamiento pictórico, se relaciona estrechamente con la escultura aragonesa del momento. Al mismo foco remite el nimbo de plato con gallones. En el pecho del santo se alojaba la reliquia decorada con una orla flordelisada. El orfebre se detiene con igual esmero en el león, en el que sorprende el tratamiento minucioso y pormenorizado de la melena.

La relación de esta pieza con lo aragonés no es sólo estilística sino también tipológica, ya que es en esta región donde el relicario antropomorfo, aunque sobre todo la variedad de busto, alcanzó un desarrollo especial durante el período renacentista, aspecto éste que la singulariza con respecto a otras de la península¹. Sin embargo, esta posibilidad de relicario de plata de cuerpo entero no debió de arraigar tanto como el tipo de busto, si bien se conocen algunos ejemplos dentro del reino de la Corona de Aragón, tal es el caso del relicario de Santa Catalina, custodiado en la parroquia de San Agustín de Valencia, que se ha fechado a mediados del siglo XVI². A pesar de ello, aun-

que sin la dedicación de relicario, la figura pequeña fundida alcanzó cotas importantes en la orfebrería aragonesa del primer renacimiento como elemento integrante de las custodias procesionales, recuérdese el bello templete de la Seo de Zaragoza (1541), obra de Pedro de Lamaison y Damián Forment, autor de las innumerables figurillas que lo adornan³.

Se desconoce por el momento el autor de esta hermosa figura, que bien pudo ser un orfebre del taller de Pamplona conocedor de la platería aragonesa, de donde ya Juan de Ochovi importó el tipo de busto relicario en el ejemplar catedralicio de Santa Ursula⁴.

M. de Orbe

1. J.C. VALDOVINOS. *Aspectos de la platería*... pág. 35.

2. Varios. *Orfebrería*... pág. 54.

3. A. SAN VICENTE. *Orfebrería aragonesa*... pág. 40, C. HERNARCK. *Custodias*... pág. 132.

4. Ver n.º 4 del catálogo.



6 CALIZ

Parroquia de San Juan de Ochagavía

Material:

Plata dorada.

Estado de conservación:

Excelente.

Dimensiones:

22,5 cms. de alto, 16 de base y 8,5 de copa.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI.

Taller navarro:

Obrador de Sangüesa.

Descansa en un amplio basamento con dos cuerpos bien diferenciados. El exterior consta de ocho lóbulos semicirculares con escotaduras en sus centros, pestaña de tracería sencilla y decoración cincelada de grutescos y mascarones diversos. La zona interna, circular, va ornamentada por hojas vegetales en relieve hechas también a cincel. En el astil alternan tres cilindros separados por dos cuellos lisos, de los cuales el del centro, entre dos cuerpos aplastados con gallones sujetos por cuatro ces enroscadas en rosetas, hace las veces de nudo. Al cilindro inferior se ajustan querubines superpuestos y al superior tornapuntas vegetales en ese. Asimismo, la copa, de perfil recto, se adorna en su tercio bajo por rica subcopa compuesta por una plancha calada de querubines y cintas más un pequeño remate a modo de crestería.

Aunque esta pieza carece de marcas, su estructura y decoración, idénticas a las del cáliz del Roncal marcado en Sangüesa¹, demuestran su pertenencia a este mismo taller. Un esquema muy parecido en la subcopa y un planteamiento análogo en el conjunto de la traza y la ornamentación puede encontrarse en el cáliz de Bagües con marca de Zaragoza², ciudad con la que los plateros sangüesinos mantuvieron estrechos contactos a lo largo del siglo XVI. Sin embargo, el paralelo más próximo a los cálices de Ochagavía y Roncal se halla en dos ejemplares del Victoria and Albert Museum, con marcas de Burgos, fechados en torno a 1550³, donde se llega a la casi total identidad de estructura y decoración; estas circunstancias hacen sospechar que el origen del modelo sea burgalés.

M.C. Heredia



1. R. FERNÁNDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GOÑI: *Platería sangüesina*, pág. 139 y lám. 3.
2. A. SAN VICENTE: *Orfebrería aragonesa*, vol. I, pág. 97.
3. CH. OMAN: *The golden age*, pág. 22 y figs. 109-111.

7 CALIZ

Parroquia de San Pedro de Olite

Material:

Plata dorada.

Estado de conservación:

Excelente.

Dimensiones:

26,5 cms. de alto, 17,3 de base y 9,8 de copa.

Cronología:

Mediados del siglo XVI. Año 1552 grabada en el reverso de la base.

Taller navarro:

Obrador de Olite o Sangüesa?

Riquísimo ejemplar de cáliz plateresco que descansa en una amplia base curvilínea de tradición goticista, cuyo perímetro dibuja ocho lóbulos alternativamente grandes y pequeños, aquéllos con escotaduras semicirculares en sus centros. Esta disposición se transmite al interior de la base donde encontramos la misma alternancia de campos limitados por bandas lisas. En las superficies menores se cincelan grutescos o temas «a candelieri» y en las restantes se reproducen relieves de la Virgen, San Pedro, San Pablo y San Sebastián, de cuerpo entero, frontales y erectas. El astil está compuesto por un cuello cóncavo entre molduras —la inferior gallonada y la superior con cardina—, y el grueso nudo esférico entre cuerpos bulbosos recubiertos de cardina que consta, asimismo, de dos casquetes gallonados separados por friso meridiano con querubines superpuestos. Cabezas de querubines de mayor tamaño se repiten en la subcopa, la cual remata en pequeña crestería de conchas y presenta un friso intermedio de medallones circulares con diminutas escenas relivarias del Camino del Calvario, la Crucifixión, el Descendimiento, la Piedad y el Santo Entierro, intercaladas a bustos masculinos y femeninos en tondos¹.

Por su complejidad de líneas, su riqueza y su exuberancia ornamental, el cáliz se acerca a algunas piezas sangüesinas del segundo tercio del XVI —Roncal, Ochagavía o Isaba— por lo que lo situamos dentro de la órbita de influencia del taller de Sangüesa.

M.C. Heredia



¹ Lo dimos a conocer en M.C. GARCIA GAINZA y otros *Catálogo Monumental. Olite*, págs. 274-275.

8 CALIZ DE MORIONES

Museo Diocesano de Pamplona

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno, salvo algún ligero desperfecto en el arranque del astil.

Dimensiones:

23 cms. de alto, 15 de base y 9 de copa.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI.

Taller navarro:

Obrador de Sangüesa. Autor: Felipe (Bídx?)

Marca:

De autor –FE/LIPE– en letras capitales y de localidad, muy borrada, ambas en la pestaña de la base.

La pieza –hasta ahora inédita– descansa en un amplio basamento circular acucharado. Sobre la base monta el astil hexagonal, con moldura inferior de traza asimismo hexagonal, y nudo esferoide gallonado con diminuta crestería calada en su parte media a manera de friso. Gallones superpuestos sujetan también la copa, lisa y chata, de rígido perfil. A las superficies lobuladas de la base se ajustan diversos emblemas pasionales cincelados con escaso relieve que constituyen, junto con los florones dispuestos en las enjutas entre los lóbulos, los únicos motivos ornamentales de la pieza: entre ellos, columna, gallo, cruz, tenaza y martillo, escalera, lanza y esponja.

Pese a su sencillez, el cáliz presenta unas proporciones equilibradas y una técnica correcta, propias de un artífice de cierta categoría. Por otra parte, tanto su traza como su ornamentación responden a unos esquemas ampliamente difundidos por la zona navarro-aragonesa a lo largo del segundo tercio del siglo XVI¹, si bien el modelo de cáliz con pie acucharado, con variantes más o menos profundas, gozó también de gran aceptación por amplias zonas de Castilla². En Navarra encontramos cálices semejantes al de Moriones en la parroquia de Uzquita o en San Miguel de Estella, ambos sin marcas y con el astil cilíndrico. La persistencia del vástago poligonal en el ejemplar de Moriones es un rasgo goticista que permite suponer, en principio, una cronología temprana dentro del segundo tercio del siglo XVI. Por tanto, opinamos que la marca FE/LIPE, desarrollada en doble línea dentro de un marco de perfiles rectos, debe corresponder al platero sangüesino Felipe Bídx activo, al menos, desde 1532 en que tasó, junto Charles Sotés, la desaparecida cruz de Aibar realizada por Bernardino del Campo dos años antes³.

M.C. Heredia

1. C. ESTERAS. *Orfebrería de Teruel*, vol. I, pág. 180 y figs. 93-94-95 y vol. II, n.º 121 al 132. También J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Museo Arqueológico*, págs. 112-113.
2. En el extremo opuesto de la Península pueden citarse, por ejemplo, los cálices de Palerna del Campo o Manzanilla, ambos en la provincia de Huelva (Vid. M.C. HEREDIA. *La orfebrería*, vol. I, figs. 24 a 27) o el de Santa María la Blanca de La Campana en la provincia de Sevilla (Vid. A. SANCHO CORBACHO. *Orfebrería sevillana*, n.º 22).
3. La hija de Felipe, María, casó con el platero Gaspar de León y el hijo, Martín Bídx, fue también un importante platero del taller de Sangüesa durante el tercer cuarto del siglo XVI (Vid. R. FERNÁNDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GONÍ. *Platería sangüesina*, págs. 137-139).



9 CALIZ

Parroquia de La Magdalena de Tudela

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

22,2 cms. de alto, 15,5 de base y 9 de copa.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI, excepto las restauraciones de basamento y astil que son del siglo XVII.

Taller navarro:

Obrador de Tudela?

Marca:

En el reverso de la base: De autor -FD/()ARTE?- y de localidad -puente con tres arcos y tres torres dentro de escudo timbrado por corona real abierta de tres puntas-. Lleva también burilada.

A

mplio basamento circular con pie plano de pestaña oblicua y moldurada, cuerpo intermedio acucharado con seis lóbulos y zona interna troncocónica de enlace con el astil. Este último arranca de un cuello cóncavo entre molduras salientes aristadas y presenta sección hexagonal donde se intercala un nudo esferoide con gallones y con friso meridiano moldurado. La copa abierta y rígida ostenta estilizadas hojas de cardina superpuesta en la subcopa. Además, la ornamentación incorpora emblemas pasionales y cabezas de apóstoles distribuidos por los lóbulos y las enjutas de la base, todos ellos hechos a buril.

Dentro de su sencillez, el cáliz es obra de cierta calidad, con un acertado tratamiento de proporciones y cuidada distribución de los escasos temas ornamentales. La traza se asemeja a la de otras piezas navarras contemporáneas como el cáliz de Moriones, por ejemplo, si bien el cáliz tudelano sufrió una restauración importante a mediados del siglo XVII, en la que se modificó el cuerpo interno de la base y se cambió el primitivo arranque del astil por el actual cuello troncocónico que rompe la sección poligonal del mismo. Al siglo XVII pertenecen también las marcas y burilada que ostenta la pieza. La de autor FD/()ARTE? puede corresponder al platero tudelano Francisco de Huarte² y la de localidad es una variante de las utilizadas en Tudela durante el primer tercio del siglo XVII³, de suerte que el escudo de la villa -puente con tres arcos y tres torres- pierde su esquematismo, marca los sillares de piedra y se encierra en un escudo timbrado por corona abierta⁴.

M.C. Heredia



1. Se recoge en M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Tudela*, pág. 229.
2. El platero tudelano Francisco de Huarte, junto con José de Echauri, hizo unas nuevas mazas de plata para el Ayuntamiento de la ciudad en el año 1681 por concesión especial del Real Consejo de Navarra (Vid. F. FUENTES Y PASCUAL: *Bocetos...*, pág. 106). Recogen también el nombre de este platero tudelano A. FERNANDEZ, R. MUNOZA y J. RABASCO: *Enciclopedia...*, pág. 299.
3. Véanse las marcas del cáliz de San Miguel de Corella y de la lámpara de Tulebras, n.º 39 y 44 del presente catálogo.
4. Esta tercera variante de marca de localidad la ostenta también un copón del Romero de Cascante, por ejemplo.



Cruz de Alcoz. Anverso.



Cruz de Alcoz. Reverso.

10 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Esteban de Alcoz

Material:

Plata en su color, sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno, salvo algún desperfecto.

Dimensiones:

57 cms. por 44 cms.

Cronología:

Segundo cuarto del siglo XVI.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona.

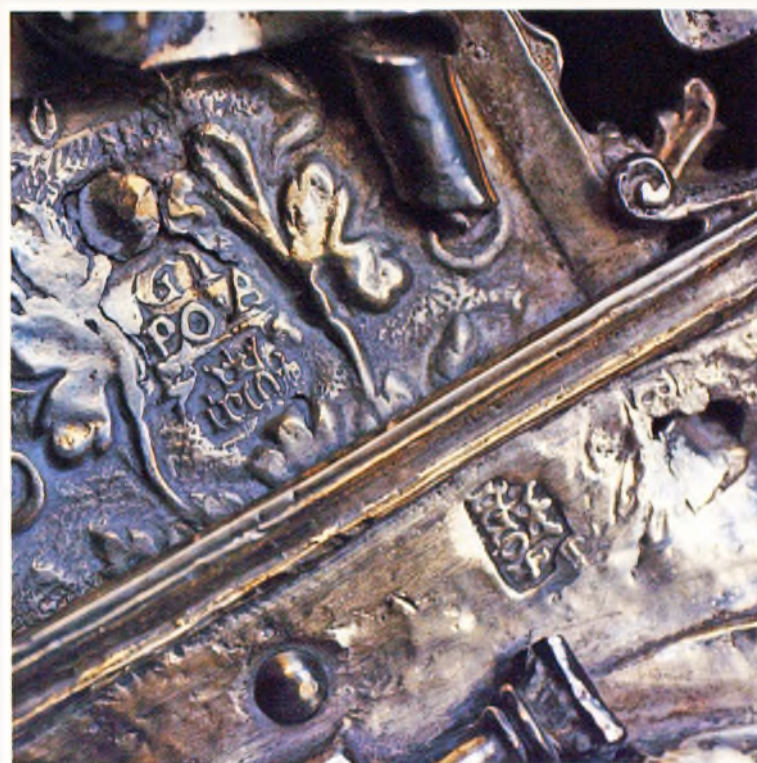
Marca:

La de localidad –PPLON– en caracteres goticistas surmontada por corona y con tildes sobre las dos letras extremas, más la de autor –GI/PO-A– en letras capitales y doble línea; ambas en el reverso, sobre el cuadrón y los brazos, repetidas.

Cruz latina de crucero cuadrado con ensanches intermedios y amplios remates flordelisados más una pequeña crestería fundida de hojas y florones. A ambos lados del brazo vertical se ajustan sendos candiles laterales en forma de cuernos de la abundancia que sustentan las imágenes fundidas de la Virgen y San Juan. Una tupida ornamentación cincelada de estilizados temas vegetales «a candelieri», simétricamente distribuidos en torno a un eje cubre la superficie de los brazos, excepto en los ensanches intermedios donde se acoplan placas con relieves figurativos. En el anverso tres ángeles portando emblemas pasionales más la figura simbólica de San Mateo; en el reverso las restantes imágenes del Tetramorfos más Adán saliendo de la tumba; completan el conjunto, sobre el cuadrón, el relieve de San Esteban, sedente en un asiento de brazos abalaustrados, por el reverso, y Cristo muerto con tres clavos, de traza expresivista, por el anverso.

La marca de localidad es la segunda variante conocida de la ciudad de Pamplona, en vigor a partir del Privilegio de la Unión del año 1423, y la de autor GI/PO-A pertenece a un desconocido orfebre del taller de Pamplona no identificado hasta el momento.

Como puede apreciarse, la cruz de Alcoz, hasta ahora inédita, presenta la tradicional traza del taller de Pamplona que a lo largo de la Edad Media se repitió en numerosos ejemplares repartidos por la provincia, entre los que se conservan las cruces de Izánoz, Sorauren, Ichaso, Abaurrea Baja, Belzunze, Ituren o Aizcorbe¹. El modelo perduró durante toda la primera mitad del siglo XVI, como lo acreditan las cruces de Berriozar, Leiza, Baraibar, Lete, Abaurrea Alta, Sarasate, Zubieta, Olagüe, Arruiz, Imbuluzqueta o Tirapu; casi todas ellas ostentan marcas de Pamplona, algunas presentan restauraciones diversas y las cuatro últimas han modificado la traza de los candiles laterales convirtiéndolos en cuernos de la abundancia igual que la cruz de Alcoz. El tipo aparece esporádicamente en los restantes



años de la centuria y se vuelve a repetir en ejemplos muy puntuales de cruces del siglo XVII en coexistencia con otros esquemas.

M.C. Heredia

¹ Vid. M.C. HEREDIA y M. ORBE *Orfebrería medieval...*, pág. 61 y ss.



Cruz de Zabal Anverso



Cruz de Zabal Reverso

11 CRUZ PATRIARCAL

Parroquia de San Clemente de Zabal

Material:

Plata sobredorada, excepto el Cristo, con esmaltes opacos de colorido verdoso.

Estado de conservación:

Bueno, excepto los esmaltes parcialmente perdidos.

Dimensiones:

45 cms. de altura y 21 y 28 cada uno de los brazos.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona.

Marca:

De localidad de la ciudad de Pamplona: -PPLON-, coronada, en caracteres goticistas, con apóstrofes sobre la «P» inicial y la «N». Se repite varias veces.

Preciosa cruz de tipo patriarcal con esbelto brazo vertical y dos horizontales de diferente tamaño. Todos ellos presentan una estructura de sección rectangular plana, ensanches ovales centrados por círculos esmaltados y remates en forma de trapecio¹. La superficie de los brazos, excepto los medallones, va cubierta de finos temas vegetales estilizados de sabor goticista pero con ordenación, ritmo y simetría propios del Renacimiento; esta decoración, trabajada a cincel y a buril, destaca por su pulimento sobre los fondos rayados de efecto mate, con lo cual se introducen considerables variaciones cromáticas. A la riqueza del conjunto contribuyen también los esmaltes de tonos verdosos sobre los que se dibujan diversas figuras, una en el interior de cada uno de los medallones circulares. De esta forma, se reproducen en el brazo vertical de la cara anterior sendos ángeles, el de abajo portando una filacteria, mientras que en los brazos horizontales se representan los bustos de la Virgen y San Juan más los animales simbólicos de San Marcos y San Lucas, el león y el toro alados. Con el mismo orden se suceden en el reverso de la cruz el águila de San Juan, Adán saliendo de la tumba y cuatro ángeles portando emblemas pasionales. Muy cuidados son, asimismo las esbeltas y expresivas imágenes de Cristo y San Clemente Papa, titular de la parroquia, superpuestas al anverso y el reverso de la pieza².

La marca de Pamplona varias veces repetida confirma su procedencia de un taller local. No obstante, la cruz, por su original tipología y por su calidad, es un ejemplar único en el conjunto de la platería navarra del siglo XVI. Su traza resulta desconocida en la zona donde, por estas fechas, se habían generalizado ya los esquemas florenzados y comenzaban a desarrollarse los abalaustrados más propiamente renacentistas. Inusual resultan también los esmaltes que en Navarra se habían abandonado tiempo atrás y no volvieron a utilizarse hasta finales del siglo XVI. Por otra parte, la cruz de Zabal, con sus medallones y sus remates trapezoidales parece recrear modelos muy arcaizantes de tradición románica que, en concreto, en



la provincia de Gerona gozaron de gran aceptación hasta el primer cuarto del siglo XIV y cuyo máximo exponente fue la cruz de Vilabertrán³. En consecuencia, dado lo inusual del tipo en Navarra y su forma romanizada de disposición trapezoidal semejante al grupo gerundense, opinamos que la cruz de Zabal se hizo bajo la inspiración directa de estos modelos medievales.

M.C. Heredia

1. La dieron a conocer J. CLAVERIA y A. VALENCIA. *Crucifijos*, 1962, págs. 108-110.
2. M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental... Estella*, págs. 73-74 y láms. 821-822.
3. S. ALCOLEA. *Artes decorativas*..., págs. 129-130 figs. 138-140, N. DALMASES y D. GIRALT MIRACLE. *Plateros*..., pág. 71.



Cruz de Munárriz. Anverso.



Cruz de Munárriz. Reverso.

12 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de la Expectación de Nuestra Señora de Munárriz

Material:

Plata en su color sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno, con alguna abolladura.

Dimensiones:

90 cms. de alto y 88 de ancho de brazos.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI –año 1557– con los candiles laterales y las imágenes de la Virgen y San Juan añadidos en 1618.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: Pedro del Mercado, excepto la reforma de 1618 que hizo Agustín de Agorreta.

Preciosa cruz latina de brazos planos, crucero circular, tondos intermedios y remates romboidales de movido perfil centrados asimismo por pequeños tondos. Recorre todo el perímetro una fina crestería fundida con perillones en los ángulos de los remates y querubines en los ensanches circulares; el interior de los brazos lleva finos grutescos hechos a cincel. La cruz conserva su mango original decorado a buril con guirnalda, el cual sujeta un grueso toro con querubines que sirve de asiento al nudo, de bello diseño. Consta su traza de un cuerpo cilíndrico con cubierta rebajada y decoración «a candelieri», que se articula por seis tondos y seis allantes desnudos, exentos, a manera de estípites entre resaltes cúbicos; los de abajo se unen al toro por tornapuntas en forma de «S» con mascarones y, sobre la cubierta, otros tornapuntas con cabezas de dragones marcan el tránsito a la cruz a través de un cuello cóncavo liso.

Un amplio repertorio iconográfico, concentrado en las superficies circulares, contribuye a la riqueza del conjunto. De esta suerte, a los medallones del nudo se ajustan figuras de San Juan Bautista, San Sebastián, San Pedro, Santa Bárbara, San Pablo y San Esteban. Los pequeños tondos extremos de los brazos reproducen bustos masculinos de estirpe clásica entre mascarones. En los tondos intermedios del anverso se representan bustos de San Pablo, San Pedro, San Juan Bautista y otro apóstol, y en los lugares correspondientes del reverso se acoplan los cuatro Evangelistas. Los medallones del crucero, por último, van decorados con la figura de San Miguel ahuyentando al demonio, en el reverso, y el sol con la luna, en el anverso; estos astros sirven de fondo a un Crucificado expresivista de tres clavos que se ajusta al crucero.

Aparte de su indudable calidad, la pieza interesa por ser la única obra documentada del platero pamplonés Pedro del Mercado, que justifica por sí sola la fama alcanzada por el artífice, el cual recibe diversos pagos por la cruz de Munárriz entre el año 1557 y el 1569¹. El esquema que aquí sigue Pedro del



Mercado –terminaciones de los brazos, tondos intermedios, crucero y traza del nudo con sus medallones– se aparta de la tradición local de los talleres pamploneses y está bastante próximo, en cambio, a modelos de Zaragoza o de Teruel donde este tipo, con algunas variantes, se repite en numerosos ejemplares contemporáneos repartidos por ambas provincias². Por el contrario, la reforma de Agustín de Agorreta en el año 1618, con la incorporación de los candiles laterales y las imágenes romanistas del Calvario, constituye un intento de aproximar la cruz a los modelos más tradicionales del taller de Pamplona de los que existen numerosos ejemplos pertenecientes a los siglos XV y primera mitad del XVI³.

M.C. Heredia

1. Los datos documentales proceden de T. BIURRUN SOTIL: *Inventario*, pág. 218-219 y *La escultura*, págs. 444-445. Además la pieza está reproducida por M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental*, *Estella*, pág. 42, lám. IV y láms. 41-42-43.
2. A. SAN VICENTE: *La platería de Zaragoza*, págs. 199, 225, 231, 275, 287, 299, 305, 313. Basta comparar la cruz de Munárriz con las de Alagón, Calatorao, Vinué, Anies, Abiego, Castejón de Alarba, Aso de Sobremonte, Sasal, etc., que reproduce. También con las cruces de Noguera o Bañeras (Vid. C. ESTERAS: *Orfebrería de Teruel* vol. I, figs. 62, 66 y algunas otras).
3. Nos remitimos a las piezas reseñadas en M.C. HEREDIA MORENO Y M. ORBE SIVATTE: *Orfebrería de Navarra*, pág. 8 (cruces de Sorrauren, Bearin, Ichaso, Ituren, Aizcorbe, Belzunce y Berriozar) a las que podemos añadir las cruces de Zubieta, Lete, Imbuluzqueta, Abaurrea Alta, Tirapu, Arruiz, Baraibar y Olague, todas ellas, excepto las dos últimas, con marcas de Pamplona y algunas restauradas o relmadas en diversas épocas.



Cruz de Izcue, Anverso



Cruz de Izcue, Reverso

13 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de Santa Eulalia de Izcue (Olza)

Material:

Plata en su color con apliques dorados, sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

90 cms. de alto y 52 de ancho de brazos.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI, con Cristo, remates de piñas; INRI y rayos añadidos en torno a 1800.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: Luis de Suescun.

Marca:

De autor -LVIS- en caracteres capitales, surmontado por león pasante hacia la izquierda, en el crucero.

Cruz latina de brazos planos abalaustrados que terminan en ensanches romboidales centrados por tonos y arrancan directamente del crucero cuadrado, contornea el perfil una diminuta crestería fundida de veneras. A la base del brazo vertical se adosa un cuerpo tronco-cónico sujeto por complejos tornapuntas antropomorfos que, además de alargar las proporciones del árbol marca el tránsito al nudo. La traza de este último es un cuerpo poliédrico que reproduce en sus caras romboidales cabezas de querubines y en las triangulares mascarones diversos. Con la misma técnica, a cincel, está labrado el repertorio decorativo de los brazos que desarrolla cintas de cartelas de cueros por todo su perfil interno y contornea los medallones de los ensanches. A los de los extremos se ajustan placas con las figuras sedentes de los Evangelistas, por el anverso, y los Profetas, por el reverso, mientras que en los ensanches próximos al crucero se reproducen cabezas de querubines. Centra el reverso el relieve de la Inmaculada y el anverso un Crucificado expirante de tres clavos añadido en la reforma, junta con el ángel portador del INRI.

La marca -LVIS- coronada por león pasante hacia la izquierda corresponde al platero de Pamplona Luis de Suescun, de quien se conocen numerosas obras repartidas por la provincia¹. En la cruz de Izcue el artífice interpreta el modelo de cruz abalaustrada creado por el burgalés Juan de Horna en el año 1537² de una manera un tanto peculiar, las proporciones son menos esbeltas, y se mantiene el crucero cuadrado y, sobre todo, el nudo poliédrico tradicionalmente utilizado en el taller de Pamplona desde el siglo XV, si bien se incorpora en él ornamentación renacentista. Similar estructura y ornamentación presenta la cruz de altar del Ayuntamiento de Pamplona, obra documentada de Suescun en 1564 que también ostenta su marca³; asimismo es muy semejante la cruz parroquial de Ostériz, sin marcas, que atribuimos, por tanto, al mismo artista. En cambio, en la cruz de Sarasate con marca de Suescun, la labor de este platero se limitó a una simple restauración de un ejemplar más antiguo labrado a comienzos del siglo XVI en el taller



de Pamplona⁴. En ella mantiene el nudo poliédrico tradicionalmente utilizado en este centro, razón ésta que pudo impulsarlo a ensayar dicha traza en otras obras posteriores con brazos abalaustrados en un intento de fusionar los tradicionales modelos pamploneses con los castellanos contemporáneos, como se observa en la cruz de Izcue.

M.C. Heredia

1. Lo dio a conocer J. DE NAVASCUES: *Cruces procesionales...*

2. J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Museo Arqueológico...*, pág. 81.

3. J. DE NAVASCUES: *Comentarios de Arte...*

4. La cruz de Sarasate no es, por tanto, en nuestra opinión, obra de Suescun ni de su círculo, como afirma Navascués, ni tampoco lo son las cruces de Abaurrea Alta y algunas otras, todas las cuales son cronológicamente anteriores a la actividad de este platero.



Cruz de San Martín de Améscoa. Anverso.



Cruz de San Martín de Améscoa. Reverso.

14 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Martín de Améscoa

Material:

Plata parcialmente dorada, con el mango de metal.

Estado de conservación:

Regular.

Dimensiones:

99 cms. de alto y 50 de ancho de brazos.

Cronología:

Comienzos del segundo tercio del siglo XVI con los remates de piña y los rayos añadidos hacia 1800.

Taller navarro:

Obrador de Estella?

Esbelta cruz latina de crucero cuadrado y brazos rectos interrumpidos por cuadrilóbulos interiores y con remates florenzados; una pequeña crestería fundida de hojas y florones contornea su perímetro¹. Esta traza descansa en un nudo esferoide con chatones romboidales decorados con anagramas de Jesús y María. Además la superficie de los brazos va cubierta de fina ornamentación a cincel con temas «a candelieri», excepto los cuadrilóbulos a los que se ajustan placas con relieves diversos: el Tetramorfos en la cara anterior, el pelicano y Adán saliendo de la tumba en el brazo vertical de la cara posterior y la Virgen y San Juan en el brazo horizontal de esta última; centra el anverso una imagen del Crucificado de tres clavos y el reverso la figura sedente del Salvador bendiciendo, ambos bajo doseletes poligonales de tracería gótica.

Como puede apreciarse, se trata de una pieza de gran calidad, que conserva una estructura goticista, con su interesante nudo esferoide, de acuerdo con los modelos adoptados a partir de 1500 en el taller de Estella. Su precedente inmediato es la cruz de Eraul², pero la mejor y más cabal asimilación de los temas «a candelieri» permiten retrasar la cronología de la cruz de San Martín de Améscoa hasta los comienzos del segundo tercio de siglo. En este sentido, su paralelo más próximo sería la cruz de San Miguel de Estella, sin marcas pero adscribible al mismo taller por su similar estructura y ornamentación³.

M.C. Heredia



1. La dimos a conocer en M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental. Estella*, pág. 147; ahora retrasamos ligeramente su cronología.
2. M.C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE. *Orfebrería de Navarra*, pág. 69.
3. Reproducida en M.C. GARCIA GAINZA y otros. op. cit. lám. XXXV.



Cruz de Azcona. Anverso.



Cruz de Azcona. Reverso.

15 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Martín de Azcona

Material:

Plata en su color sobre alma de madera, con el Cristo y las figurillas del nudo sobredoradas.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

76 cms. de alto y 43 de ancho de brazos.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI con el nudo y el Cristo añadidos en el año 1576 por Pedro de Soria.

Taller navarro:

Obrador de Estella?

Cruz latina de crucero cuadrado y brazos planos abalaustrados que culminan en amplios remates florenzados ligeramente conopiales. En las superficies abalaustradas se cincelan grutescos y temas «a candeliari» de vegetación, sirenas, mascarones y bustos, y en los ensanches de los extremos diversos temas iconográficos evidentemente alterados en su colocación: San Juan, San Lucas, San Juan y la Bajada al Limbo, en la cara anterior, y San Martín partiendo la capa, la Virgen, San Marcos y San Mateo, en la posterior, en torno al relieve de San Martín obispo ajustado al crucero. Toda esta ornamentación es de técnica algo ruda, destacando en este sentido los relieves figurativos que muestran evidente desproporción entre el corto canon y las grandes cabezas de las figurillas.

Distinto carácter y proporciones mucho más esbeltas presenta el Cristo, de tipo expresivista, posiblemente añadido por el platero Pedro de Soria en el año 1576 al mismo tiempo que el nudo¹. Esta última estructura apoya en una columna de orden compuesto y consta de un grueso toro y un cuerpo arquitectónico hexagonal articulado por pilastrillas y hermas exentas que separan hornacinas aveneradas con figurillas fundidas de apóstoles; cartelas de cueros retorcidos, mascarones y ensartos de frutos cincelados entre motivos geométricos hechos a buril completan el conjunto.

Como puede apreciarse, se trata de dos piezas cronológica y estilísticamente distintas. La cruz, más primitiva, labrada en el segundo tercio del siglo XVI, adopta un esquema un tanto híbrido que pretende fundir el tipo castellano de brazos abalaustrados con la tradición local de la primera mitad de siglo de crucero cuadrado y remates florenzados, a lo que se une un repertorio ornamental y figurativo que recuerda en algunos aspectos ciertas obras navarro-aragonesas como los relieves del copón de Ablitas o los del cáliz-copón de la Magdalena de Tudela. Por su parte, el añadido de Pedro de Soria en el año 1576 enlaza más directamente con el tipo de nudo estellés que su tío Andrés de Soria había incorporado ya en la cruz de Villanueva de Yerri unos años antes².

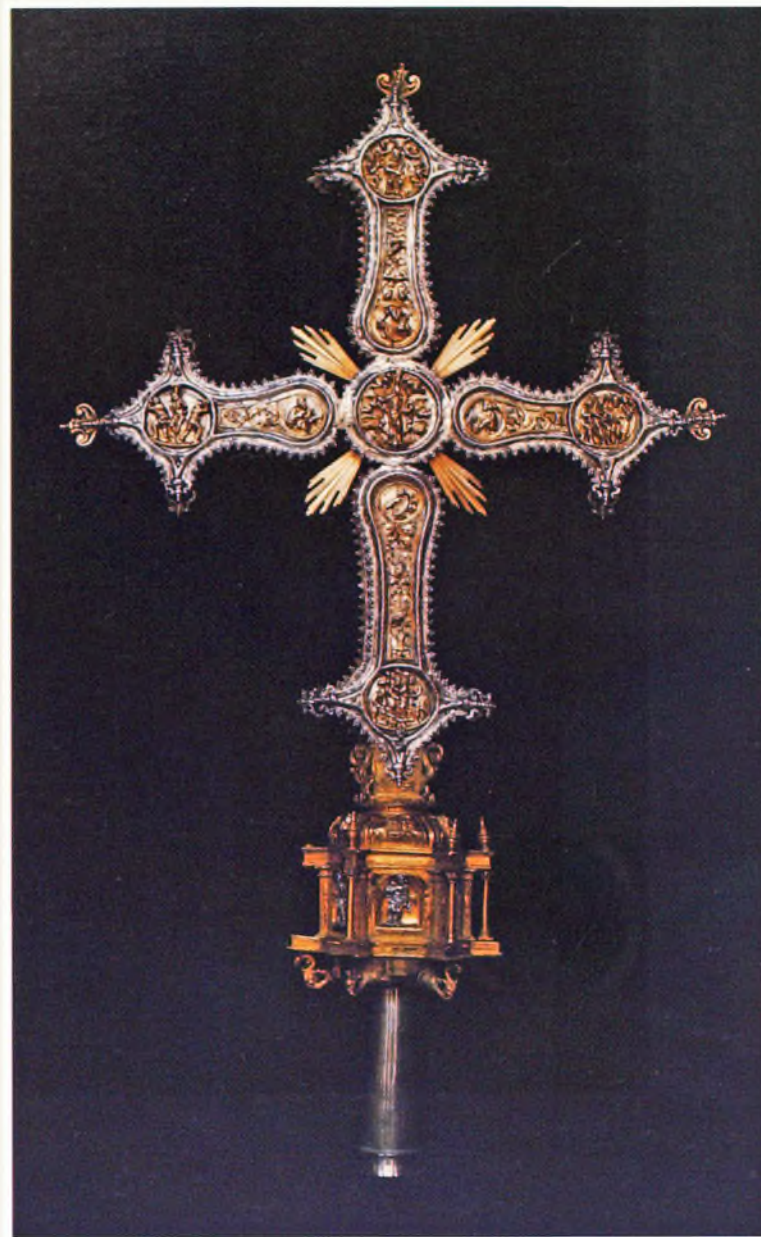
M.C. Heredia



1. M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Estella***, pág. 681 y láms. XLVIII, 711, 712 y 713. Además se conoce que Pedro de Soria realizó un cáliz para Arizaleta en el año 1575 (Vid. nuestro trabajo *Notas para un estudio...*, pág. 184).
2. Véase el n.º 16 del presente catálogo.



Cruz de Villanueva de Yerri. Anverso.



Cruz de Villanueva de Yerri. Reverso.

16 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Esteban de Villanueva de Yerri

Material:

Plata parcialmente dorada sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

108 cms. de alto y 56 de ancho de brazos.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI. Año 1560, fechada en algunas cartelas.

Taller navarro:

Obrador de Estella. Autores: Alonso de Montenegro y Andrés de Soria.

Esbelta cruz plateresca de brazos abalaustrados planos unidos directamente al crucero circular; el perfil va enriquecido por fina crestería fundida a base de conchas, excepto en los remates que ostentan perillones con tornapuntas. En el interior de los brazos, una cenefa de sogueado repite el contorno externo y circunda el crucero y los tondos circulares que centran los ensanches extremos de los brazos, todo lo cual acentúa el carácter curvilíneo de la pieza. Una profusa y delicada ornamentación sobrepuesta cubre la superficie con motivos «a candelieri» de elementos vegetales, parejas de mascarones, animales monstruosos, trofeos y cartelas. A ello hay que añadir un rico repertorio iconográfico desarrollado en los tondos: La Resurrección, el busto de San Mateo, un santo papa y la Piedad con la Magdalena y José de Arimatea, en el brazo vertical del anverso; el Camino del Calvario, la Magdalena, San Lucas y la Oración en el Huerto, en su brazo horizontal. En el reverso, siguiendo el mismo orden, se reproducen relieves de la Coronación de Espinas, el Salvador sedente bendiciendo, la Inmaculada rodeada de ángeles —en el medallón del crucero—, San Juan y el Beso de Judas, más la Flagelación, San Marcos, un busto femenino y el Ecce Homo. Un Cristo expresivista de tres clavos preside el conjunto.

La pieza conserva su nudo primitivo en forma de templete hexagonal de cuerpo único y cubierta bulbosa articulado por pilastrillas y columnas exentas que encuadran hornacinas averneradas; a la base y cubierta se ajustan tornapuntas y mascarones diversos, y en las hornacinas se acoplan relieves con medias figuras de apóstoles, entre ellas San Juan, Santiago, San Simón, Santiago el Menor y San Pablo.

Aunque carece de marcas se sabe por la documentación que esta cruz fue ejecutada por los plateros estelleses Alonso de Montenegro y Andrés de Soria que cobraban diversas cantidades por su trabajo entre 1559 y 1563¹ quienes en esta pieza se revelan como unos consumados artífices. Por otra parte, además de su extraordinaria calidad, la cruz de Yerri interesa porque supone una ruptura con los esquemas habituales del taller de Estella a partir de 1500 —cruces de Eraul, San Martín de Améscoa o San Miguel de Estella— y una asimilación del tipo de



cruz de brazos abalaustrados creado por Juan de Horna en 1537². Un esquema semejante había ensayado ya Luis de Suescun en Izcue, Pamplona, pero la cruz estellesa más esbelta, recrea con mayor pureza el modelo de Burgos como se desprende no sólo de esta cruz de Yerri sino también del precioso ejemplar de la parroquia de Zudaire, en la Améscoa Baja, con marca de Estella³; la semejanza de esta última con la anterior nos permite adscribirla al mismo círculo de plateros. Las desaparecidas cruces de Iruñela, Cabredo y Legaria, obras asimismo de Andrés de Soria en 1546, 1561 y 1563, respectivamente, constituirían, sin duda, otros interesantes ejemplos demostrativos de la asimilación de este tipo⁴. En la merindad de Pamplona el tipo más próximo será el de la Cruz de Olazagutía con marca de Pamplona, que no creemos obra de Suescun, muy semejante a la de Vera de Bidasoa.

M.C. Heredia

1. La dimos a conocer en M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Estella*, págs. 748-749 y láms. 814-815.
2. Sobre el origen y difusión del tipo puede consultarse J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Museo Arqueológico*..., pág. 81 y M.T. MALDONADO NIETO: *La cruz metropolitana*..., págs. 304-309. Por nuestra parte podemos añadir que el esquema llega a Guipúzcoa, ya que la cruz de Vera de Bidasoa, que repite el mismo modelo, es obra, según T. BIURRUN: *La escultura*..., pág. 448, del platero donostiarra Pedro de Zornoza.
3. M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Estella*, págs. 154-155 y láms. 153-154.
4. M.C. HEREDIA MORENO: *Notas para un estudio*..., pág. 184.



Cruz de Isaba Anverso



Cruz de Isaba Reverso

17 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Cipriano de Isaba

Material:

Plata sobredorada, sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Regular, con desperfectos en la chapa y crestería.

Dimensiones:

57 cms. de alto y 45 de ancho de brazos.

Cronología:

Segundo tercio del siglo XVI. Año 1553.

Taller navarro:

Obrador de Sangüesa. Autor: Gaspar de León.

Marca:

La de localidad –SANG– con la «S» deprimida, puntos sobre las restantes letras y al final, surmontada por escudo con tres palos. Se repite un par de veces.

Cruz latina de crucero cuadrado, brazos rectos interrumpidos por cuadrilóbulos y remates florenzados¹. La crestería fundida con temas de pencas se enriquece en los ángulos del cuadrón con florones y en los salientes de los cuadrilóbulos con motivos de vasos entre elementos vegetales de matiz renaciente; todo ello complica el perímetro de la cruz y comunica a los remates de los brazos esquemas piramidales muy acusados. Asimismo, la superficie interna se halla cubierta de temas vegetales estilizados, hechos a cincel, con orden, ritmo y simetría propios del Renacimiento, carácter que acusan también los temas figurativos, pese a que la iconografía mantenga, igual que la propia traza, rasgos goticistas. De esta suerte, a los cuadrilóbulos del anverso se acoplan placas fundidas con un ángel con filacteria y la Asunción, en el brazo vertical, más el águila alada y el pelicano con tres hijos, en el horizontal; por su parte, en el reverso se reproducen en el mismo orden Adán saliendo de la tumba, una figura femenina sedente, el león y el toro alados. Esta colocación incorrecta se debe a alguna restauración, pues primitivamente el Tetramorfos debió ir unido, repartido por los medallones del reverso. Centra la cruz un Cristo agonizante de tres clavos y rasgos expresivistas, por la cara anterior, y la Virgen con el Niño sobre repisa cónica, por la contraria.

La cruz, de calidad y técnica destacadas y con un apreciable sentido de las proporciones, repite varias veces la marca de la ciudad de Sangüesa, según la primera variante conocida de esta villa que funde lo nominativo –SANG– y lo heráldico –escudo con tres palos–. Además, es obra documentada del platero sangüesino Gaspar de León en el año 1553² por lo que podemos considerarla ejemplo significativo del taller de Sangüesa en el segundo tercio del siglo XVI. Como puede apreciarse, su esquema repite el modelo de cruz sangüesina generalizado a partir de 1500 como las cruces del Roncal, Iso o el ejemplar del Museo Arqueológico³, y mantiene arcaísmos goticistas en su traza aunque el conjunto de su ornamentación, más avanzado, incorpore numerosos elementos renacentistas.

M.C. Heredia



1. Recogida por R. FERNÁNDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GOÑI. *Platería sangüesina...*, pág. 139 y lám. 2.
2. Gaspar de León, hijo del platero Baltasar de León, residió en Sangüesa entre 1549 –año en que se ejecutó la desaparecida cruz de Gallipienzo– y 1554, fecha en que se trasladó a Zaragoza (Vid. A. SAN VICENTE. *La platería zaragozana...*, vol. II, pág. 147). La cruz de Isaba debe ser, por tanto, uno de sus últimos trabajos antes de marchar de la ciudad navarra.
3. Reproducidas respectivamente en M.C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE. *Orfebrería de Navarra...*, págs. 67-68. M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO. *Orfebrería de la catedral...*, págs. 38-39 y en J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Museo Arqueológico...*, pág. 106-109. La cruz sangüesina de San Gregorio Ostiense supone una ligera variante del modelo en cuanto que suprime los cuadrilóbulos internos de los brazos (Vid. J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Apuntes para una historia...*, págs. 339 y 357).



Cruz de Urzainqui. Anverso.



Cruz de Urzainqui. Reverso.

18 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Martín de Urzainqui

Material:

Plata en su color sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

80 cms. de alto y 42 de ancho de brazos.

Cronología:

Ultimo tercio del siglo XVI. Década de 1570?

Taller navarro:

Obrador de Sangüesa. Autor: Luis Férriz?

Marca:

La de localidad –SANG– con caracteres goticistas, surmontada por escudo terciado en palo. En el crucero.

Cruz latina de crucero cuadrado y brazos rectos interrumpidos por tondos intermedios y remates romboidales de perfil curvilíneo marcados por cintas entrelazadas planas¹. Complica el perímetro rica crestería fundida con abundantes tornapuntas y florones aplicados a los puntos medios, a los ángulos del cuadrón y a los ensanches. La cruz conserva su mango primitivo y un rico nudo arquitectónico, sobre grueso toro, en forma de templete hexagonal con doble cuerpo de amplitud decreciente; ambos pisos se articulan por hornacinas aveneradas y balaustres exentos, y rematan en cresterías. El inferior presente un zócalo afiligranado y el cuerpo segundo va cubierto por una pequeña cúpula rebajada.

La iconografía incluye figuras del apostolado en las hornacinas, bustos clásicos en los pequeños tondos de los brazos y los cuatro Padres de la Iglesia más los cuatro Evangelistas en los ensanches terminales del anverso y reverso. Sobre la cara anterior se ajusta un Cristo muerto de tres clavos y sobre la posterior el relieve de la virgen con el Niño.

La cruz, de calidad técnica y artística aceptable –mejor en el conjunto que en los detalles–, es un ejemplar plateresco ejecutado en el taller de Sangüesa, como atestigua la marca de localidad de la villa, según la primera variante conocida, estampada en su crucero. Respecto de su autor, la pieza ha sido atribuida al platero sangüesino Luis Férriz «que otorgó un quitamiento a los vecinos de Urzainqui en el año 1562»², fecha que, en principio, parece acorde con los rasgos estilísticos de la obra. También se ha querido identificar con la «cruz grande de plata nueva» mencionada en un inventario parroquial de 3 de enero de 1582, lo que nos daría una fecha de ejecución algo más tardía³. Si nos inclinamos por la atribución a Luis Férriz, lo que parece correcto, el margen de ejecución de la pieza quedaría fijado entre 1562 y 1567, años en que el platero reside y trabaja en Sangüesa antes de volver definitivamente a Zaragoza⁴. En cualquier caso, los límites cronológicos de la cruz han de establecerse entre ambas fechas extremas 1562-1582 y en conexión con la platería aragonesa del momento. No olvidemos que la cruz de Urzainqui coincide sustancialmente en traza y dispo-



sición general con numerosos ejemplares aragoneses fechados entre 1560 y 1575, como las cruces de Torres de las Arcas y Torrecilla del Rebollar, en la provincia de Teruel⁵ o las de Murillo de Gállego, Vilach, Mont, Abiego o Lituénigo, en Zaragoza⁶.

M.C. Heredia

1. La reproduce J. CLAVERIA y A. VALENCIA: *Crucifijos*, pág. 112-113.
2. Recogieron la marca R. FERNÁNDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GONÍ: *Platería sangüesina*, pág. 139.
3. J. ALVEAR: *La iglesia*, pág. 4.
4. A. SAN VICENTE: *La platería de Zaragoza*, vol. II, págs. 102-103.
5. C. ESTERAS: *Orfebrería de Teruel*, vol. I, láms. 57-60 y vol. II, págs. 137-138.
6. A. SAN VICENTE: op. cit., vol. I, págs. 219, 253, 261, 287, 288 y 317.



Cruz de Aniz. Anverso.



Cruz de Aniz. Reverso.

19 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de La Asunción de Aniz (Baztán)

Material:

Plata en su color sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

91 cm. de alto y 49 de ancho de brazos.

Cronología:

Tercer cuarto del siglo XVI, en torno a 1568.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: Luis de Suescun.

Marca:

De autor -LVIS- en letras capitales surmontada por león pasante hacia la izquierda, estampada en el crucero.

Cruz latina de brazos planos ligeramente abalaustrados con terminaciones circulares y que arrancan directamente de un crucero asimismo circular. Tanto los círculos como los ensanches de los brazos se marcan por enrollamientos de cartelas de cueros de gran resalte, mientras que el resto del perímetro del árbol se contornea por diminuta crestería de pencas. Esta estructura descansa en un voluminoso nudo de jarrón, de traza plateresca, dispuesto en varios cuerpos decrecientes de perfil cóncavo-convexo sujetos por tornapuntas sinuosas, muy variadas, todo lo cual apoya, a su vez, en un mango en forma de columna de capitel vegetal¹. La pieza va enriquecida por abundante ornamentación a cincel y a buril que incluye un amplio repertorio de temas inanimados, vegetales y figurativos propios del lenguaje renacentista. De esta suerte se distribuyen cabezas de querubines enlazados por cintas y guirnalda, en el cuerpo inferior del nudo; querubines, mascarones y bustos de perfil con tocados clásicos y contemporáneos en los brazos, y los Evangelistas más cuatro Profetas, en los medallones circulares del anverso y reverso, más la figura de la Inmaculada en el cuadrón del reverso; Cristo muerto, de tres clavos y rasgos expresivistas, completa el conjunto. Toda la figuración, de gran calidad enlaza con el relieve y la gran escultura contemporánea local anterior al Romanismo.

El autor de la cruz, Luis de Suescun, cuya marca ostenta, debió labrarla en torno al año 1568 en que está fechada documentalmente la cruz de Egüiarreta, obra suya y prácticamente idéntica a la de Aniz², igual que la de Arrieta que también conserva su marca o la de Legasa, posiblemente del mismo artífice por su estructura y ornamentación muy similar³.

El tipo desarrollado por Suescun en todas estas piezas deriva sustancialmente del modelo de brazos abalaustrados que el maestro había repetido unos años antes en las cruces de Izcue y otras. El cambio se percibe en la mayor esbeltez del árbol, en la sustitución de la crestería de veneras por los enrollamientos de cartelas en los contornos y en la adopción sistemática de los cuadrantes circulares⁴. Asimismo Suescun adopta aquí un tipo de nudo de jarrón que, aunque de traza algo más compleja,



parece derivar de modelos castellanos del segundo tercio del XVI⁵; dicho esquema de jarrón, más o menos complicado, es el que el platero va a repetir durante estos años tanto en sus obras de nueva fábrica como en sus restauraciones de cruces más antiguas, como las de Leiza por ejemplo⁶. En consecuencia, Suescun en estos trabajos abandona los tradicionales nudos poliédricos del taller de Pamplona y se aproxima a los modelos contemporáneos, según el gusto del momento.

M.C. Heredia

- Figuró en la Exposición de Sevilla en 1929. *Exposición Iberoamericana*..., pág. 15, n.º 42. La recoge J. DE NAVASCUES. *Cruces procesionales*...
- AP. Egüiarreta. Libro de fábrica (1540-1985) fol. 103. Datos proporcionados por D. Emilio Linzoain.
- La reproduce J. CLAVERIA y A. VALENCIA. *Crucifijos*..., págs. 116-117.
- En realidad la misma evolución se está produciendo en Castilla en estos momentos (Vid. M.V. HERRAEZ. *Orfebrería*...).
- Compárese, por ejemplo, el nudo de la cruz de Aniz con el que hizo el platero Francisco Martínez, con marca de Toledo, que reproduce CH. OMAN. *The golden age*..., figs. 131-132.
- En contra de lo que opina J. DE NAVASCUES. Op. cit. la cruz de Leiza es anterior a Suescun y responde a la tipología tradicional del taller de Pamplona mantenida durante el primer tercio del siglo XVI. Hacia 1570 Suescun le añadió el nudo, que ostenta su marca, y convirtió los primitivos robustos candel laterales, soportes de la Virgen y San Juan, en esbeltos cuernos de la abundancia.



Cruz de S. Juan Bautista de Pamplona. Anverso.



Cruz de S. Juan Bautista de Pamplona. Reverso.

20 CRUZ PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA DE PAMPLONA

Museo Diocesano (desde 1985)

Material:

Plata en su color sobre alma de madera, con los apliques fundidos sobredorados.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

109 cms. de alto y 62 de ancho de brazos.

Cronología:

Ultimo tercio del siglo XVI. Década de 1570.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona?

Cruz latina con crucero cuadrado y brazos planos de perfil recto interrumpidos por medallones circulares y rematados por otros medallones semejantes pero de mayor tamaño. El perímetro va perfilado por enrollamientos de cartelas de cueros, veneras, mascarones, cabezas de querubines y perillones diversos que complican el perfil de la pieza y comunican a los ensanches circulares esquemas de óvalos y de rombos. El árbol apoya en un nudo arquitectónico que descansa, a su vez, en un jarrón muy rico repleto de óvalos, cartelas, mascarones y guirnalda, semejante a macollas y subcopas de algunas piezas de astil contemporáneas. Por su parte, el nudo presenta forma de templete hexagonal con dos cuerpos de diferente tamaño que articulan sus frentes por hornacinas aveneradas entre pilastras y hermes atlantes exentos —las del cuerpo bajo togados y los del cuerpo segundo con corazas—; por las hornacinas se distribuyen placas fundidas con figurillas de apóstoles. De igual forma, la superficie de los brazos está enriquecida con relieves de guirnalda, frutos, cartelas, mascarones y figuras, vestidas o desnudas, en actitudes variadas. A los medallones extremos de la cara anterior, se acoplan placas diversas con las imágenes de San Juan y la Virgen más el pelicano y la Magdalena —esta última añadida— y en los correspondientes del reverso se distribuyen las figuras sedentes de San Lucas, San Mateo, San Juan Evangelista y la Magdalena; todos los medallones pequeños albergan bustos de profetas y el conjunto está presidido por un Crucificado expresivista y por un relieve de la Virgen sedente con el Niño, ajustados al anverso y reverso del cuadrón, respectivamente.

Como puede apreciarse, esta espléndida y riquísima cruz, hasta ahora inédita, se aparta de los modelos habituales del taller de Pamplona —de Pedro del Mercado o de Luis de Suescun, por ejemplo— y está próxima, en cambio, al tipo creado por el platero Francisco Becerril entre 1555 y 1570 en las cruces de San Andrés de Cuenca y de Villar del Saz de Navalón, que presentan traza y ornamentación prácticamente idénticas a la que nos ocupa, sobre todo la segunda¹. La identidad se extiende tanto a la estructura del nudo y a su manera de enlazar con el árbol de la cruz a través de dos columnillas abalaustradas lisas,



cuanto al esquema de los brazos —excepto en el cuadrón— y a la distribución general de los temas decorativos e iconográficos. No obstante, el mantenimiento del crucero cuadrado en la pieza de Pamplona², a diferencia del cuadrón circular sistemáticamente utilizado por Francisco Becerril y sus seguidores³, así como la menor audacia en el tratamiento de la figuración, de expresivismo más calmado⁴, y el mantenimiento de un tipo de nudo semejante al de este platero conquense⁵, nos inclinan a adscribir esta cruz de Pamplona a un platero navarro, posiblemente pamplonés, al corriente de las novedades de la platería castellana contemporánea y de sus artífices más avanzados. Podría tratarse también de un platero foráneo establecido en Navarra.

M.C. Heredia

1. J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Tras el IV centenario...*, pág. 285.
2. Recordemos que el cuadrón cuadrado es un rasgo arcaizante en estas fechas, pero que en la platería navarra persiste hasta fines del siglo XVI, quizás por influjo aragonés, en alternancia con los esquemas circulares más modernos.
3. Un importante discípulo de Becerril, Noé Manuel, recoge también de su maestro el tipo de cuadrón circular en su cruz del Museo Victoria y Alberto de Londres (Vid. CH. OMAN: *The golden age...*, ligs. 177-78).
4. La figurilla desnuda que porta un gran cuerno de la abundancia bajo el cuadrón del reverso en la cruz de Pamplona parece inspirada, por ejemplo, en el Cristo Resucitado del crucero de la cruz de El Salvador de Cuenca, si bien el relieve navarro invierte la composición y presenta un escorzo menos atrevido y de menor relieve.
5. Mientras que la cruz de San Juan Bautista de Pamplona mantiene el modelo de nudo de Becerril, con su mismo tipo de soportes en ambos cuerpos, los discípulos del propio Becerril como Noé Manuel sustituyen estos soportes por columnas, como ocurre en la mencionada cruz del Museo Victoria y Alberto o en el nudo de la cruz de El Provençio que reproduce A. LOPEZ YARTO: *Noé Manuel...*, lig. 10.



Cruz de Ugar. Anverso



Cruz de Ugar. Reverso

21 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Martín de Ugar

Material:

Plata en su color sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

59 cms. de alto y 52 de ancho de brazos.

Cronología:

Último tercio del siglo XVI. Fechada en 1585 en una cartela del reverso y dorada en el año 1740 por el platero estellés Manuel Ximénez. Los perillones son también añadidos.

Taller navarro:

Obrador de Estella.

Marca:

De localidad –STELA– en caracteres goticistas surmontada por estrella de seis puntas sobre la letra «E», repetida varias veces en anverso y reverso.

Cruz latina de brazos planos abalaustrados con ensanches extremos circulares centrados por tondos y que arrancan directamente del crucero circular; rica y plástica crestería de enrollamientos de cueros y querubines contornea y complica el perfil. De excelente factura es asimismo el repertorio decorativo, hecho a cincel, que incorpora mascarones, cabezas, ramilletes de flores y frutos, espejos ovales y cintas de cartela, así como la serie de relieves figurativos acoplados a los tondos y al crucero. De esta forma, en los medallones de la cara anterior se reproducen imágenes de San Juan, la Virgen, San Marcos y San Lucas más las personificaciones de la Prudencia, Caridad, Templanza y Justicia con sus respectivos atributos, en el interior de los brazos; un Cristo de correcto y bello modelado completa el conjunto. El reverso está presidido por el relieve de San Martín partiendo la capa, al que rodean las figuras del Padre Eterno, San Mateo, la Magdalena y San Juan, en los medallones extremos, más las personificaciones de la Fortaleza, la Fe y la Esperanza, en el interior de los brazos¹.

La pieza es obra de gran calidad y ejemplo muy significativo del taller de Estella, según acredita su marca, conforme a la primera variante conocida de la localidad, que se repite varias veces². Su traza es una lógica consecuencia de las cruces de brazos abalaustrados del segundo tercio del siglo, la de Villanueva de Yerri por ejemplo, con la lógica evolución experimentada en el transcurso de veinte años. De esta suerte, la crestería de conchas ha dado lugar a los enrollamientos de cartelas y parte del repertorio decorativo se ha geometrizado y hecho más plástico. Por otra parte, el expresivismo formal de los relieves figurativos de la cruz de Yerri se ha convertido en un manierismo de tipo romanista próximo al quehacer de los Imberto, escultores muy destacados del taller de Estella en estos años.

Documentalmente consta que esta preciosa cruz fue dorada



en el año 1740 por el platero estellés Manuel Ximénez a quien es posible atribuir también los actuales remates de los brazos.

M.C. Heredia

1. La dimos a conocer en M.C. GARCÍA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Estella***, págs. 739-740 y láms. 794-795-796.

2. M.C. HEREDIA MORENO: *Notas para un estudio...* pág. 182.

22 CRISMERAS

Colegiata de Roncesvalles

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno. Sin retoques ni añadidos.

Dimensiones:

Recipientes 14,7 cms. de altura por 5,5 de diámetro de base y mango de 26,5 cms. de longitud por 6 de diámetro.

Cronología:

Último cuarto del siglo XVI. Año 1586.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona?

Inscripción:

En el mango: MANDOLAS HACER/ EL MUY IL(US-
TR)E S(ENO)R/ EL LICENCIADO DON MARTIN DE
CORDOBA BISITADOR AP(OSTOL)ICO DE RON-
CESBALLES. AÑO 1586. SON DE RONCESBALLES.
En los recipientes: 1.º OLEUM C/HATECV/ MENO-
RUM; 2.º OLEUM I/NFIRM/ ORVM; 3.º CHR/ SMA.

Interesante pieza, hasta ahora inédita, compuesta por tres recipientes sin asas en forma de anforillas de cuerpo panzudo ovoide sobre sencillo pie circular, cuello cónico de perfil cóncavo y tapadera semiesférica. Estas vasijas están unidas por un mango cilíndrico horizontal con una cruceta y ostentan una fina decoración, hecha a buril y cincel sobre fondo rayado, que incorpora estilizados motivos vegetales dentro de formas geométricas las cuales encuadran también las inscripciones. Las crismeras fueron donadas a la Colegiata por el Licenciado Don Martín de Córdoba que permaneció en el monasterio entre 1586 y 1590 intentando poner en práctica un amplio programa de reforma del Prior y Cabildo, de acuerdo con las directrices emanadas del Concilio de Trento, que lo hicieron muy impopular¹. Además, al llegar a Roncesvalles ordenó trasladar todas las alhajas de la Colegiata a Villava para impedir que cayesen en manos de los franceses, a la sazón enzarzados en su octava guerra civil tras la promulgación del edicto de Nemours. No obstante, la disposición de Don Martín sublevó a los de Roncesvalles hasta tal punto que el propio Felipe II hubo de intervenir ordenando por Real Provisión de 1586 que todas las alhajas se reintegrasen al monasterio². Es posible, por tanto, que el visitador regalase estas crismeras para intentar borrar el malestar que su disposición había provocado³.

Estructuralmente, su traza se ajusta a un modelo que tuvo cierta difusión en Navarra durante la segunda mitad del siglo XVI como lo atestiguan los ejemplares de Meano y Otiñano en la merindad de Estella⁴. Fuera de estos límites geográficos, el paralelo más próximo se encuentra en la provincia de Segovia, aunque las crismeras de Rebollo y Aldehorno son más toscas⁵. En un plano menos próximo, la disposición de estas obras re-



cuerda, por otra parte, a algunas piezas de La Rioja, Sevilla, Huelva y Granada donde pueden encontrarse crismeras unidas por mango horizontal, si bien con sólo dos vasijas⁶. La tipología de los recipientes navarros presenta, sin embargo, unos volúmenes más rotundos, de esquemas ovoides, semejantes a algunos nudos contemporáneos de las piezas de astil.

M.C. Heredia

1 J. IBARRA *Historia*... págs. 509 y ss.

2 P. MADRAZO *Navarra*... vol. I, pág. 467.

3 Sin embargo estas crismeras no figuran en el inventario del año 1587 que recoge J. IBARRA *op. cit.*, págs. 505-508 y que repite, en parte, el efectuado por el platero Diego de Pereda en el año 1578. Este platero fue uno de los que firmaron las Ordenanzas de la Platería de 1587 junto con otros catorce más (Vid. M. NÚÑEZ DE CEPEDA *Antiguos gremios y cofradías*... pág. 224).

4 M.C. GARCÍA GAINZA y otros *Catálogo Monumental... Estella*... págs. 221 y 520.

5 E. ARNAEZ *Orfebrería religiosa*... vol. II, láms. 176-177. Es posible que esta tipología coincida sustancialmente también con las crismeras zaragozanas con marcas de Jerónimo de la Mata pertenecientes a la colección Rabasco, que cita J.M. CRUZ VALDOVINOS *Aspectos de la platería aragonesa*... pág. 34.

6 B. ARRUE UGARTE *La platería*... pág. 125, A. SANCHO CORBACHO *Orfebrería sevillana*... n.º y lám. 28 y M.C. HEREDIA MORENO *La orfebrería en la provincia*... vol. I ligs. 28 y 55 y M. CAPEL MARGARITO *Orfebrería religiosa*... vol. II, pág. 270.

23 COPON

Parroquia de Santa María de Tafalla

Material:

Plata dorada.

Estado de conservación:

Bueno aunque la cruz y el cuerpo donde apoya son añadidos.

Dimensiones:

48 cms. de alto, 17,5 de copa y 20 de base.

Cronología:

Hacia 1560-80.

Taller navarro:

Obrador de: Olite. Autor: Hernando de Oñate.

Marca:

De autor –H/ONATE–, compuesta por la abreviatura del nombre con la «O» montada en la «H» y el apellido desarrollado en un segundo renglón, con la «E» montada en el trazo vertical de la «T». Aparece en el interior de la copa, tapa y reverso de la base.

Inscripción:

En la tapa, SACRAMENTUM TANTUM ERGO.

Este copón es el único ejemplar plateresco navarro que ha llegado a nuestros días. Tanto su estructura como la cuajada decoración que la cubre obedece a un cuidado proyecto. La primera consta de base circular con suave elevación en dos cuerpos, donde apoya el astil cilíndrico acanalado¹. El nudo, de diseño complejo, adquiere forma de templete circular jalonado por hermes y apoya en un cuerpo esferoide. Por último, se alza la gran copa cilíndrica con cubierta escalonada, plana. La cruz de remate y el cuerpo donde apoya, que rompen la proporción de la pieza, son añadidos.

La decoración, muy densa, ofrece variedad de técnicas: cincelado, repujado y vaciado, lo que origina ricos contrastes de luz, según se trate de superficies con labores planas o en mayor relieve. El autor contribuye a un mayor esplendor de la pieza con la fina y cuidada ejecución. Los motivos ornamentales hablan de un momento de vacilación entre el repertorio todavía plateresco y otro que ya se va imponiendo, el manierista. Esto puede llevar a datar la pieza en las décadas de 1560-80. En la base se recurre a las cartelas enlazadas a óvalos, dentro de los cuales figura un querubín en alternancia con pequeños motivos florales, esto en el anillo exterior, en el interior, sin embargo, se impone el gusto por lo geométrico. En la base del nudo alternan medallones con bustos y motivos vegetales, mientras que en el nudo ha desaparecido la decoración esmaltada que ceñía unos arcos con tracerías de medio punto. Quizás sea la copa la que acumula un mayor sentido plateresco, con una amplia cenefa de veneras sobre cartelas, en alternancia las vacías y las que encierran profetas y apóstoles: San Pedro, San Bartolomé, San Bernabé y Santiago. El tratamiento de estos rostros es todavía deudor de la escultura del segundo tercio del siglo XVI, abordada con gran nervio. Tanto la subcopa como la parte superior de la tapa se potencian mediante gruesos gallones, en cambio el



anillo exterior de esta última conecta con la base al recurrir a las cartelas como enmarques de capullos de flores y motivos de vid, clara alusión a la Eucaristía.

Problemático resulta, a pesar de la marca correspondiente al platero Hernando de Oñate, precisar el autor de esta importante pieza. Se documenta la existencia de dos plateros Hernando de Oñate, padre e hijo, cuyas biografías y actividad artística todavía no está suficientemente estudiada. En la documentación se les nombra avecindados en Olite lo que no impide que en ocasiones aparezcan como residentes en Pamplona. En Pamplona vivía el padre cuando en 1563 actúa como procurador de varios plateros de la ciudad –Martín o Miguel de Ituren, Pedro Garay, Sancho de Urniza, Rubert, Pedro del Mercado, Luis de Suescun y Pedro de Aibar–, en una cuestión de fianzas ordenadas por el Regimiento². De momento se desconoce el año exacto de su muerte, pero parece, según se desprende de unas declaraciones del hijo, que pudo acontecer en torno a 1593-94³. Dato, éste, que permite adjudicar al hijo aquellas obras documentadas a partir de estas fechas.

Con las debidas reservas, se puede pensar que las piezas marcadas con el punzón H/ONATE–, pertenecen al padre⁴, tal es el caso de este copón y los calices de Santa María de Olite y Roncesvalles.

M. de Orbe



Copón de Sta. María de Talalla



Detalle de la copa

- 1 M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental*. Olite, págs. 468.
- 2 AMP. Libro de Consulta de 1561 a 1571, n.º 2, fols. 28 y ss.
- 3 ADP. C/103, n.º 3.
- 4 V'd pieza n.º 23 y 26 del catálogo.

24 CALIZ

Parroquia de San Nicolás de Pamplona

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Excelente. Restaurado en el astil.

Dimensiones:

27 cms. de alto, 15,7 de base y 9,5 de copa.

Cronología:

Último cuarto del siglo XVI. Año 1588.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: Sancho de Montalbo.

Marca:

S/MONT/ALBO en la parte inferior de la subcopa.

Inscripción:

ESTE CALIS HIZO AZER BARTOLOME MADERA I
SU MUGER CATALINA DE BALDEBIESO PASTELE-
RO EN 10 DE MAIO DE 1588 ANOS. En el pie.

Esbelta traza de amplio pie circular elevado en cuatro cuerpos decrecientes de perfiles convexos y angulosos alternados¹. Sobre el pie monta un cilindro aplastado y un voluminoso nudo entre cuellos cóncavos que remata en un grueso toro. La moldura superior, de líneas redondeadas, sirve de asiento a la gran copa lisa con subcopa sobrepuesta y bulbosa rematada por pequeña crestería de cartelas de cueros. Una cuidada y abundante ornamentación geométrica, hecha a cincel y buril, cubre la subcopa, nudo, cilindro y cuerpos exteriores del basamento de ces, cintas planas, óvalos y tornapuntas sobre fondos mates rayados, buscándose el equilibrio entre las zonas ornamentadas y las superficies lisas. En suma, una pieza de calidad, dentro del Manierismo ornamental y estructural de los últimos años del siglo XVI.

La marca S/MONT/ALBO desarrollada en tres líneas con indicación expresa de la inicial del nombre del autor más el apellido completo en letras capitales creemos, por razones de cronología, debe corresponder al platero pamplonés Sancho de Montalbo² que aprendió el oficio en Zaragoza con el sangüesino Gaspar de León entre 1574 y 1580 y que, posteriormente, en el año 1587 firmó las Ordenanzas de la Platería de Pamplona junto con otros catorce maestros de esta ciudad⁴. En esta misma fecha, Sancho de Montalbo labró un incensario, ya desaparecido, para don Juan de Mañeru, beneficiado de la parroquia de Mendigorriá⁵. Más tarde, en 1590 recibe por aprendiz a Martín de Arrue⁶ y poco después, en el año 1605, ejecutó el cáliz de Eguarte⁷, de estructura análoga al de San Nicolás excepto en el nudo que se asemeja al cáliz del Museo Arqueológico de Madrid con marca de Corcuera⁸ y a otros ejemplares aragoneses. La última referencia de Sancho de Montalbo data del año 1624 cuando tasa las crismas, naveta y vaso de San Juan Bautista de Obanos que el platero de Pamplona García de Zabalza había contratado en el año 1619⁹.

M.C. Heredia



1. Dio a conocer la pieza y la marca J. DE ALVEAR. *Una custodia*... pág. 8.
2. Sobre la dilatada dinastía de los Montalbo de Pamplona puede consultarse la voz «Los Montalbo» que hemos realizado para la Gran Enciclopedia Navarra. En prensa.
3. A. SAN VICENTE. *La platería de Zaragoza*... vol. II, pág. 149.
4. M. NUÑEZ DE CEPEDA. *Los antiguos gremios*... pág. 224.
5. M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO. *Orfebrería de la Catedral*... pág. 131.
6. Actuó como fiador de Martín de Arrue el platero José Velázquez de Medrano y se canceló el contrato tres años más tarde, actuando como fiador en esta ocasión el platero Fernando de Guevara, hijo de Felipe de Guevara (Vid. M.V. HERNÁNDEZ DETOMA. *Estudio de los contratos*...).
7. M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental de Navarra. Estella*... pág. 697 y lám. 740.
8. J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Museo Arqueológico*... págs. 116-117.
9. A.D. Pamplona, C/294 n.º 12. Dato proporcionado por Mercedes Orbe.

25 CALIZ

Parroquia de Santa María de Sangüesa

Material:

Plata sobredorada.

Estado de conservación:

Excelente.

Dimensiones:

25 cms. de alto, 16 de base y 9,8 de copa.

Cronología:

Ultimo cuarto del siglo XVI. Año 1591.

Taller navarro:

Obrador de Sangüesa. Autor: Pedro Gallués.

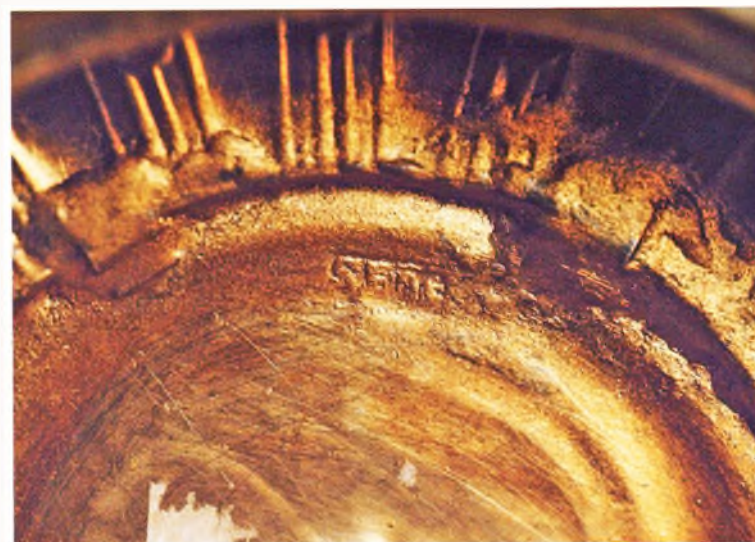
Marca:

De localidad estampada en reverso de la base. Está compuesta por la abreviatura del nombre de la villa –SANG– en letras capitales dentro de marco rectangular; también burilada

Amplio pie circular elevado en dos cuerpos, ligeramente convexo el exterior y bulboso el interno. El astil arranca de un grueso cilindro y está compuesto por un voluminoso nudo de jarrón, de cuerpo panzudo ovoide limitado por cuellos cóncavos. La copa, amplia y abierta, decora su tercio inferior por una subcopa gallonada y con cestería, cuyo perfil bulboso repite la disposición y ornamentos del cuerpo interno de la base. Además, el resto del basamento y el nudo se cubren de un sobrio repertorio de temas manieristas –ces y óvalos– de acusado carácter geométrico.

El cáliz, de aceptable calidad dentro del Manierismo tipológico y decorativo propio de estos últimos años del siglo XVI, es obra documentada del platero sangüesino Pedro Gallués que estaba realizándolo en el año 1591 por encargo de Juan de Onguilén¹. La marca de localidad –SANG– según la segunda variante conocida de la villa de Sangüesa, que entró en vigor en la década de los años ochenta, confirma la procedencia y la cronología de la obra.

M.C. Heredia



¹ R. FERNANDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GOÑI: *Platería sangüesina*..., pág. 141.

26 CALIZ

Parroquia de Santa María de Olite

Material:

Plata sobredorada.

Estado de conservación:

Excelente.

Dimensiones:

27,5 cms. de alto, 17 de base y 10,5 de copa.

Cronología:

Último 1/4 del siglo XVI, antes de 1593.

Taller navarro:

Obrador de Olite. Autor: Hernando de Oñate.

Marca:

De autor en el reverso de la base, *-H/ONATE-*, compuesta por la abreviatura del nombre del platero más su apellido completo desarrollado en una segunda línea, uniendo la «E» final al astil de la «T» precedente.

La traza presenta un amplio basamento circular dispuesto en dos cuerpos convexos bien diferenciados. Sobre el pie monta el cilindro inferior del astil adornado con estrias, un grueso nudo ovoide entre dos cuellos lisos y un gollete bulboso. La copa, abierta y rígida, de perfil acampanado, se estrangula en su tercio inferior por una moldura estriada que marca el tránsito a la subcopa, bulbosa y con decoración. Esta estructura, de volúmenes rotundos y yuxtapuestos, está enriquecida por una copiosa ornamentación sobre fondo punteado, hecha a cincel y a buril. El repertorio decorativo forma una trama geométrica donde se intercalan temas vegetales de guirnaldas y capullos. Además hay cabezas de querubines en el nudo, cartelas con los Evangelistas en la base y los cuatro Padres de la Iglesia en la subcopa¹.

La pieza ostenta la marca que hemos atribuido a Hernando de Oñate padre², quien se manifiesta aquí más evolucionado que en el copón de Tafalla, al haber asimilado tanto en lo estructural como en lo decorativo el lenguaje manierista. El autor da muestras de su alto nivel técnico y artístico, igual que en otro cáliz que el mismo platero ejecutó para la Colegiata de Roncesvalles por estas fechas³.

M. de Orbe



1. Lo dimos a conocer en M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental. Olite*, págs. 287.

2. Para la problemática existente entre el padre e hijo ver los n.º 23 y 34 del catálogo.

3. Semejante es el precioso ejemplar de Huarte que tiene análogas dimensiones de base y copa y similar estructura y decoración, si bien carece de marcas.



Cruz de Cirauqui. Anverso.



Cruz de Cirauqui. Reverso.

27 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Román de Cirauqui

Material:

Plata parcialmente sobredorada sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno, excepto algunos remates y apliques perdidos o deteriorados.

Dimensiones:

143 cms. de alto total y 64 de ancho de brazos.

Cronología:

Último tercio del siglo XVI —antes de 1589— con el nudo, el Cristo y el relieve de San Román añadidos en torno a 1600. La pedrería del nudo es añadida y el cuadrón liso del anverso es moderno.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: Felipe de Guevara, excepto los añadidos que atribuimos a José Velázquez de Medrano.

Esbelta cruz latina de brazos planos que parten de un crucero cuadrangular y se articulan a base de cintas y enrollamientos de cueros en cartelas de superficies rómbicas, ovales y cuadrangulares de diferente amplitud. Todas ellas van conectadas entre sí por otras cintas y enrollamientos con figurillas desnudas y se resaltan por perillones, querubines, flores o tornapuntas que, a manera de crestería, marcan y complican el perímetro de la cruz con numerosos entrantes y salientes, componiendo un movido perfil¹. No menos complejo es el riquísimo repertorio iconográfico, hecho a cincel o a buril, que desarrolla numerosas escenas relivarias del Antiguo y del Nuevo Testamento en el interior de las cartelas romboidales y cuadrangulares; en los óvalos se ajustan las figuras de los cuatro Evangelistas y de los cuatro Padres de la Iglesia. De esta manera, en el brazo vertical de la cara anterior se suceden la Anunciación, San Juan Evangelista, la Visitación, Adán y Eva, San Marcos y la Flagelación, mientras que en las superficies correspondientes del brazo horizontal se distribuyen la Matanza de los Inocentes, San Jerónimo, la Huida a Egipto, el Nacimiento, San Lucas y el Anuncio a los Pastores. Por el reverso, siguiendo el mismo orden, se reproducen las Tentaciones de Cristo en el desierto, un Padre de la Iglesia, la Última Cena, la Presentación? San Mateo y la Epifanía, en el brazo vertical, más la Crucifixión, un Padre de la Iglesia, el Camino del Calvario, la Oración en el Huerto, otro Padre de la Iglesia y el Prendimiento, en el horizontal. Centra el cuadrón el relieve de San Román por el reverso y la imagen del Crucificado, de potente anatomía, por el anverso, ambos de muy buena factura, igual que todo el conjunto.

El nudo es una estructura arquitectónica de planta central con dos cuerpos, poligonal el inferior y circular el segundo. El cuerpo bajo, sobre zócalo mixtilíneo, se articula por un orden de columnas dórico-toscanas de fuste estriado cuyo entablamento dibuja la misma línea quebrada de la planta, se decora con

temas geométricos manieristas y remata en volúmenes esféricos, todos sus frentes presentan arcos de medio punto pero los de los cuatro principales invaden el entablamento y culminan en frontones rectos. El cuerpo segundo, cilíndrico, se articula por soportes semejantes y se cubre con cúpula rebajada; sus hornacinas son alternativamente rectas con frontones curvos partidos centrados por cartelas y de medio punto coronadas por pequeños espejos ovales. A la base del templete se ajustan figuras de Profetas del Antiguo Testamento y a los frentes del cuerpo bajo relieves de apóstoles, profetas y santos penitentes. Sobre la cúpula apoya un templetillo ciego de traza prismática que sirve de tránsito al árbol de la cruz; tiene pilastras avolutadas en los costados y hornacinas rectas entre pilastras, en los frentes, rematadas por frontones curvos partidos centrados por grandes recuadros con óvalos que rompen la línea del entablamento. En el interior se albergan figurillas desnudas.

La cruz, por sus dimensiones, por su peculiar estructura, por su riqueza decorativa y por su calidad excepcional, es ejemplar único en el panorama de la platería navarra del siglo XVI y pieza muy destacada en el conjunto de la platería española. Según ciertas referencias documentales recientemente publicadas, la cruz es obra del platero pamplonés Felipe de Guevara, que debió ejecutarla antes de 1589, fecha de su muerte². No obstante, en nuestra opinión se advierten dos manos distintas de diferente estilo y cronología que se pueden concretar en la factura del árbol y del nudo, respectivamente.

De esta forma, los brazos de la cruz, con sus complejos perfiles y sus numerosas escenas figurativas, de aspecto flamenquizado, pueden corresponder a la década de los años ochenta del siglo XVI y a la labor personal de Felipe de Guevara, según se ha documentado. De hecho, se aprecian ciertas semejanzas entre este trabajo y las crismas de Los Arcos, única obra conocida del artífice, tanto en los temas puramente ornamentales de cartelas y cintas cuanto en el canon, rasgos y composición general de personajes y escenas³. Sin embargo, tras la muerte de Guevara, creemos que sin concluir la cruz, el trabajo debió traspasarse a un segundo maestro que se encargó de labrar las imágenes del Crucificado y San Román, ambas próximas a la escultura romanista de hacia 1600. Este segundo platero debe ser también el autor del nudo, en cuya traza se perciben profundas semejanzas con el nudo de la cruz de Merino de la catedral de Sevilla⁴ y con ciertos detalles de la retablistica navarra contemporánea. La relación con Merino se extiende a la disposición general de los dos cuerpos más el templetillo del remate— si bien el cuerpo inferior de la cruz de Cirauqui presenta todavía ciertas vacilaciones—, a la depuración geométrica, a la articulación y a detalles más concretos como la presencia de los frontones curvos partidos con la irrupción de los óvalos en su interior o a la invasión de los arcos de medio punto en el entablamento correspondiente. La cruz de Merino se fecha en el año 1580 pero no creemos que su influjo penetrara inmediatamente en Navarra y no es hasta la década de los años noventa, después de morir Guevara, cuando los escultores del taller de Pamplona comienzan a difundir temas análogos en sus retablos; Juan de Anchieta emplea estos motivos en su retablo de Tafalla en el año 1592 y, a partir de aquí, los utilizan Pedro González de San Pedro, Juan de Gastelúzar, Ambrosio de Ben-

goechea, Domingo de Bidarte —colaborador de González de San Pedro y Bengoechea— y otros muchos⁵. Bidarte fue protegido del obispo Zapata y, además de erigir el túmulo a Felipe II en Pamplona en el año 1598, fue el encargado en esta misma fecha de ejecutar el retablo mayor de su catedral de acuerdo con la traza del platero José Velázquez de Medrano⁶. La relación entre ambos maestros pudo contribuir a que Velázquez asimilase el nuevo lenguaje arquitectónico⁷. Por otra parte, hay que recordar también la semejanza formal que existe entre los relieves figurativos del nudo de Cirauqui y los correspondientes relieves de los temples de Pamplona y Tarazona que José Velázquez de Medrano había concluido poco antes de 1600⁸. Por todo ello, consideramos que debió ser este mismo platero, José Velázquez de Medrano, el maestro encargado de terminar la cruz a la muerte de Felipe de Guevara, su suegro. Además, dado que este último falleció en el 1589, que la relación de Velázquez con Zapata y con Bidarte tuvo lugar a partir de 1596 y que los motivos del nudo antes descritos se generalizan en Navarra poco antes de 1600, creemos que su factura debió concluirse por estas mismas fechas, en torno a 1600⁹.

M C Heredia



Cruz de Cirauqui. Detalle.

1. Menciona esta cruz T. BIURRUN *La escultura*, pág. 449-450, la reproducen J. CLAVIERIA y A. VALENCIA *Crucifijos*, pág. 104. Por nuestra parte le dedicamos un amplio comentario en M.C. GARCÍA GAINZA y otros *Catálogo Monumental. Estella*, pág. 416, donde atribuimos la pieza a José Velázquez de Medrano.
2. En un reciente artículo A. BERMEJO *La cruz procesional*, pág. 57 cita un documento de AGN Prot. Not. Miguel de Burutain, leg. 13, 159.93 y dice: «... casado Felipe con Ana de Angulo, muere... probablemente a mediados de 1589. En 1590 Hernando de Guevara, hijo de Felipe, entabla un pleito contra su madre... Y el 17 de octubre de 1590 Ana de Angulo declara bajo juramento. Por esta declaración ha podido documentar varias obras concretas e ignoradas de Felipe de Guevara entre las cuales figura la cruz procesional de Cirauqui...». El documento no se transcribe y tampoco se citan datos concretos sobre la hechura de la cruz. Al parecer, los datos fueron recogidos por primera vez por la autora en su tesis doctoral, inédita, pero nuestros intentos por consultar el documento han sido estériles. No lo hemos localizado en el Archivo con la referencia que se cita en el artículo y tampoco se nos ha permitido consultar la tesis.
3. El dato sobre las crismas de Los Arcos lo da T. BIURRUN op. cit., pág. 450 y la pieza se ha reproducido posteriormente en varias ocasiones (J.M. CRUZ VALDOVINOS *Ensayo de catalogación*, láms. 105 y M.C. GARCÍA GAINZA y otros *Op. cit.*, láms. 207). Además conocemos que Felipe de Guevara fue uno de los quince maestros plateros que firmaron las Ordenanzas de la Platería de Pamplona en el año 1587 (Vid. M. NÚÑEZ DE CEPEDA *Antiguos gremios y cofradías*, pág. 224).
4. La cruz de Merino la reproducen CH. OMAN *The golden age*, fig. 229 y M.J. SANZ SERRANO *Orfebrería sevillana*, vol. I, figs. 10-11. Sobre el papel de Merino en la evolución de la orfebrería española y su repercusión se apuntan algunas notas en J.M. CRUZ VALDOVINOS *De las platerías castellanas*, págs. 10-11 y J.L. RAVE PRIETO *Arte religioso*, págs. 29-37 y 39-42.
5. M.C. GARCÍA GAINZA *La escultura romanista*, págs. 93-161 que trata sobre el taller de Pamplona.
6. M.C. GARCÍA GAINZA *El mecenazgo artístico*, pág. 581.
7. De hecho, Velázquez de Medrano habla utilizado ya los frontones curvos partidos en el templo de Tarazona y en sus trabajos para el obispo Zapata, hechos bajo la inspiración de Herrera a través de grabados, habla ensayado también con éxito un tipo de arquitectura herreriana, sobria y geométrica. A ello se une el posible influjo de Merino que pudo haberle llegado a través, incluso, del propio Zapata, no olvidemos que este prelado había sido canónigo de Toledo y Obispo de Cádiz entre 1580-1597, y desde ambas ciudades pudo conocer personalmente la obra de Merino, hecha para Toledo y Sevilla.
8. M.C. HEREDIA MORENO *El templo eucarístico*, pág. 26 y figs. 2-3-4.
9. A Velázquez de Medrano hemos atribuido también las crismas de esta misma parroquia de Cirauqui por su semejanza con las de Arróniz, obra documentada de este autor. Ello significa que el platero tuvo una relación profunda y duradera con esta iglesia.

28 CRUZ PARROQUIAL

Parroquia de San Tiburcio de Oiz (Santesteban)

Material:

Plata en su color con los medallones fundidos sobre-dorados.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

76 cms. de alto y 39 de ancho de brazos.

Cronología:

En torno a 1600.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona?

Cruz latina de crucero cuadrado y brazos planos interrumpidos por ensanches ovales intermedios y remates cruciformes rectos. Los ángulos y salientes principales del perímetro se resaltan por enrollamientos de cartelas de cueros y diminutos perillones fundidos. La superficie está recubierta de un entramado geométrico de cintas planas y ces donde se intercalan flores y espejos ovales, hechos a cincel o a buril sobre fondo mate rayado. Además, a los ensanches extremos se acoplan medallones fundidos con relieves de los Evangelistas sedentes, por el anverso, y los cuatro Padres de la Iglesia, por el reverso. Centran las caras de la cruz un Cristo de tres clavos y la Inmaculada ajustados al crucero ambos de buena factura.

La cruz apoya, a través de un cuerpo prismático, en un nudo arquitectónico en forma de templete circular ciego sobre basamento bulboso y cubierta rebajada; el cuerpo cilíndrico se articula por pilastrillas avolutadas que encuadran hornacinas con relieves superpuestos de los Cuatro Padres de la Iglesia.

La pieza, de estimable calidad y hasta ahora inédita, forma grupo por su traza y ornamentación con las cruces de Santiago de Puente la Reina, San Miguel de Estella, Lácara y Valcarlos, por lo que deducimos que se trata de un modelo surgido en el taller de Pamplona, que gozó de bastante aceptación por toda la merindad y se difundió hacia la vecina Estella. Respecto de su cronología, el origen del tipo debe situarse en torno a los años ochenta del siglo XVI puesto que en el año 1594 la cruz de San Miguel de Estella estaba ya tan estropeada que el platero estellés Juan de Salazar hubo de aderezarla en precio de 45 ducados¹. No obstante, dado que la decoración de la cruz de Oiz, igual que la de Puente la Reina, denota cierto avance estilístico respecto a aquélla ya que sustituye sus cabezas de querubines por espejos ovales acentuando así el carácter geométrico de la ornamentación, opinamos que su cronología puede retrasarse algunos años². La traza del nudo apunta también esta posibilidad puesto que su esquema se vuelve a repetir en el nudo de la cruz de Auza, por ejemplo, fechado en el año 1626, y en otros ejemplares del primer tercio del siglo XVII³.

M.C. Heredia



- 1 Rectificamos así la noticia publicada en el *Catálogo Monumental*, Estella, pág. 404, según la cual Juan de Salazar fue el autor de la cruz de San Miguel de Estella en el año 1597. Según el AD Pamplona, Garro, C/152, n.º 6, año 1597, el platero estellés contrató el aderezo de la cruz en 1594 porque el alma de madera y los brazos estaban mal, no obstante, se insiste en que se mantenga la traza primitiva y en que se efectúe la reparación por el menor precio posible que, al final, se ajusta en 45 ducados. Es evidente, por tanto, que hay que adelantar la factura primitiva de la pieza y, en consecuencia, el origen del modelo al menos en unos años.
- 2 Curiosamente, el tipo de este grupo de cruces está bastante próximo al que ilustra Juan de Arfe en el libro IV de su *Varia*, pág. 32, excepto en que este último utiliza esmaltes en lugar de espejos y querubines, y en que los navarros sólo mantienen la proporción sexquicuarta, que defiende Arfe, en el árbol de la cruz —y ello si añadimos al brazo vertical el cuerpo prismático que apoya en el nudo—. No obstante, teniendo en cuenta que la 1.ª edición de la *Varia* data de 1585, más o menos por la misma fecha en que debió crearse el modelo de cruz navarra, creemos que las semejanzas han de deberse a mera coincidencia y no a influencia directa de Arfe sobre los plateros de Pamplona.
- 3 El paso siguiente en la depuración geométrica, estructural y decorativa, por lo que a las cruces navarras se refiere, es el grupo formado por los ejemplares de Almámez, Auza, Maya (1626) y Aizcorbe (Lope de Agorreta?, 1626) donde se advierten tejidos ecos del tipo creado por Francisco Merino para la catedral de Sevilla.



Cruz de Oiz. Anverso



Cruz de Oiz. Reverso

29 TEMPLETE EUCARISTICO

Catedral de Pamplona

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno con arreglos en el siglo XVIII.

Dimensiones:

200 cms. de alto y 92x92 de base.

Cronología:

Ultimo cuarto del siglo XVI. Año 1598.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: José Velázquez de Medrano.

Escudos:

El del Obispo Don Antonio Zapata, repetido cuatro veces en el basamento.

Templete abierto —o «andas» si seguimos la terminología de Juan de Arce— de planta cuadrada con los ángulos en chaflán, amplio basamento y cuerpo único cubierto por cúpula de media naranja que se acusa claramente al exterior¹. Como soportes se utiliza un orden de columnas dorico-toscanas de fuste estriado con marcado éntasis sobre robustos plintos prismáticos que hoy sujetan un sistema de arcos rebajados añadidos en el siglo XVIII. Al mismo tiempo se desplazaron las columnas del frente anterior hacia los laterales para dar mayor amplitud al vano correspondiente, por lo que el arco aquí se suprimió, colocándose en su lugar dos querubines adoradores, y los soportes desplazados se unieron al resto de la estructura mediante fragmentos arquitectónicos —aletones, volutas, trozos de entablamento, etc.— inspirados en la obra primitiva. Sobre los soportes descansaba —hoy lo hace sobre la reforma del XVIII— un doble entablamento de arquitrabes lisos, cornisas molduradas y frisos divididos en recuadros con escenas figurativas. Los resaltes sobre las líneas de las columnas, decorados con triglifos en el friso bajo y culminados en pirámides herrerianas con bolas en los remates, comunican plasticidad al conjunto.

Por su parte, el lenguaje decorativo, hecho a buril y a cincel, incluye un amplio repertorio manierista compuesto por temas puramente ornamentales y otros figurados. Cartelas y ces se mezclan con espejos ovales, hermas, frutos y guirnalda; a ellos se unen multitud de escenas en relieve distribuidas por el basamento, frisos y paños alternados del trasdós de la cúpula más la esculturilla de bulto que corona el conjunto. Las figuras muestran anatomías poderosas, actitudes gesticulantes y grandilocuentes, y buen estudio de la composición, de acuerdo con el romanismo miguelangelesco que Juan de Anchieta estaba difundiendo en estos momentos en el campo de la gran escultura. De esta forma, en el basamento se reproducen escenas del Antiguo Testamento —dos en cada frente—, a saber: Abraham y Melquisedec, y Moisés haciendo brotar agua de la roca, en el frente anterior; el sacrificio de Isaac más otra escena sin identificar al quedar cubierta por la reforma del dieciocho, en el lateral

derecho. La cara posterior reproduce la Última Cena y la celebración de la Pascua Judía, y, por último, en el lateral izquierdo se representa a Elías alimentado por el ángel y otro pasaje de su vida parcialmente cubierto por la citada reforma². Además, en los treinta y dos frentes de los plintos de las columnas se reproduce a los Evangelistas, Apóstoles, Padres de la Iglesia y algunos Profetas del Antiguo Testamento más diversas figuras con instrumentos musicales. Siguen, en los recuadros del friso primero, varios pasajes del Génesis identificables, de izquierda a derecha, y comenzando por el lateral izquierdo, con la Creación de Adán, Creación de Eva, Donación del Paraíso, el Pecado, Dios reprende a Adán, la Expulsión del Paraíso, las consecuencias del Pecado, el sacrificio de Caín y Abel, Caín mata a Abel, el Arca de Noé, el Diluvio, la paloma con el ramo de olivo, el fin del Diluvio con el arco iris, Noé ebrio y la Torre de Babel. A continuación, el segundo friso reproduce diversos pasajes de la vida de Cristo que, siguiendo el mismo orden, son la Anunciación, Anuncio a los pastores, Nacimiento, Visitación, Epifanía, Jesús entre los Doctores, Huida a Egipto, Matanza de los Inocentes, Bodas de Caná, Pentecostés, Ascensión, Resurrección, Nacimiento de la Virgen, Presentación en el Templo y Dormición de la Virgen. Por último, en los paños del trasdós de la cúpula se reproducen, la Imposición de la casulla a San Ildefonso más tres pasajes de la vida de una santa mártir, posiblemente Santa Leocadia. Remata la cúpula, la esculturilla de bulto de la Fe.

En resumen, se trata de un complejo y riquísimo programa iconográfico que puede interpretarse como una exaltación del Sacramento de la Eucaristía que se prefigura en las escenas del basamento del templete y que se instituyó como consecuencia de los episodios del Génesis narrados en el friso primero. En el segundo friso, sobre el anterior, se desarrollan diversas escenas de la vida de Cristo, autor y sujeto de la Eucaristía, y en los plintos de los soportes, como fundamento de toda la estructura, se representan a una serie de personajes que profetizaron, escribieron o fueron testigos de la venida de Cristo y de la institución del Sacramento.

El carácter contrarreformista del programa que, en líneas generales se repite sustancialmente en otras obras análogas³, viene subrayado por la escultura de la Fe que corona el conjunto⁴. Los relieves del trasdós de la cúpula alusivos a santos toledanos no guardan relación aparente con el resto de la iconografía y deben entenderse, por tanto, como devociones particulares de don Antonio Zapata y Mendoza que, hasta el año 1587 había sido canónigo e inquisidor de Toledo y más tarde, en el año 1598 tras su llegada a Pamplona fue el promotor y mecenas de esta empresa como confirman sus armas repetidas cuatro veces en la base del templete: Cinco chapines jaquelado orlados por escudetes con banda terciada.

Además de miembro de la nobleza, por ser hijo del Conde de Barajas y de doña María de Mendoza, y destacadísima personalidad eclesiástica en la España de fines del siglo XVI y comienzos del XVII⁵, don Antonio Zapata fue también el típico mecenas del Renacimiento, equiparable en Navarra a las figuras del Deán Villalón en Tudela o a don Francisco de Navarra en Roncesvalles⁶; a su mecenazgo se deben en Pamplona empresas artísticas tan importantes como la sacristía de los canóni-



Templete de la Catedral de Pamplona.

gos de la catedral o su retablo mayor, hoy en la parroquia de San Miguel, además del propio templete⁷.

Estas dos últimas obras, emprendidas inmediatamente tras su toma de posesión de la Diócesis de Pamplona en 1597, venían a cubrir las necesidades del culto postridentino catedralicio: el retablo debía centrar la atención de los fieles y enseñarles con imágenes dentro del templo; el templete serviría para cobijar y dar realce a la custodia de manos en las procesiones del Corpus Christi, de acuerdo con las directrices emanadas de Trento⁸. No es mera casualidad, por tanto, que ambas trazas, encargadas al platero José Velázquez de Medrano, estén directamente inspiradas en sus homónimas del Monasterio de El Escorial, paradigma del arte contrarreformista trentino, y que ambas fuesen sufragadas por el obispo Zapata, allegado a Felipe II, coincidiendo con la fecha del fallecimiento del monarca. El platero pudo utilizar como modelo la serie grabada por Perret en el año 1589 sobre dibujos del propio Juan de Herrera, como se ha señalado recientemente⁹.

Velázquez de Medrano había regresado a Pamplona a finales del año 1595¹⁰, pese a estar ocupado entonces en la ejecución del templete eucarístico de la catedral de Tarazona, obra por la que todavía recibe diversas cantidades de dinero en 1597¹¹. En esta última fecha con seguridad habría recibido ya el encargo del Obispo Zapata, puesto que consta por la documentación que el templete de Pamplona se estrenó en la procesión del Corpus de 1598¹². Por tanto, la coincidencia cronológica de ambas piezas, además de su autoría común, puede explicar las analogías que en ellas se advierten, sobre todo en los relieves. No obstante, si hacemos abstracción de las reformas dieciochescas del templete de Pamplona, efectuadas para utilizarlo como trono de la imagen de Santa María la Real que permitiese su salida en procesión, su diseño, como antes dijimos, presenta gran semejanza estructural con la custodia de El Escorial según el undécimo grabado de Perret. El parecido se extiende tanto a las proporciones como a la composición, mientras que las diferencias accidentales, como la disposición de las columnas en un solo plano y solo en el frente anterior de la pieza de El Escorial se deben a su ubicación concreta y fija en el interior del sagrario que únicamente permite una visión frontal por parte de los fieles, en contraposición al templete, hecho para ser contemplado en la calle desde todos los puntos de vista posibles. Esto no significa, de otra parte, que Velázquez de Medrano ignore la obra teórica de Juan de Arfe; de hecho, el orden dórico que utiliza en la pieza de Pamplona es el mismo que Arfe ilustra en el libro IV de su *Varia* donde, por cierto, cita un par de veces a Juan de Herrera. No hay que olvidar tampoco que la *Varia* se publicó en Sevilla cuando Zapata era Obispo de Cádiz¹³. Por el contrario, los relieves del templete de Pamplona están muy próximos estilísticamente a los del templete de Tarazona y a otros análogos que el mismo artifice labró en el basamento de la custodia de Sangüesa¹⁴ o para la propia catedral de Pamplona, estos últimos conservados de modo fragmentario¹⁵, donde se llega a repetir literalmente algunas escenas. Todos ellos participan del Romanismo local inspirado en Juan de Anchieta.

Por tanto, hemos de concluir que el templete de la catedral de Pamplona, es una interesantísima pieza, fruto del mecenaz-

go del Obispo Zapata, que fusiona una traza herreriana inspirada en la de la custodia de El Escorial a través de los grabados de Perret con un repertorio iconográfico típicamente postridentino y con rasgos formales propios del Romanismo navarro. Su autor fue el famoso platero José Velázquez de Medrano que en esta obra, y en otras análogas labradas por las mismas fechas, alcanzó la cima de su producción artística¹⁶.

M.C. Heredia

1. Una amplia descripción del templete M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO: *Orfebrería de la catedral*, págs. 59-63.
2. Sobre el simbolismo de muchas de estas escenas puede consultarse M. TRENS: *La Eucaristía en el arte*.
3. Piénsese, por ejemplo, en el complejo programa ideado por el canónigo Pacheco para la custodia de Juan de Arfe en su *Descripción de la traza de la custodia de Sevilla*. Asimismo puede consultarse L.G. GARCIA SAUCO BELENDEZ: *La Custodia del Corpus...* o nuestro trabajo sobre *El Templete Eucarístico*. C. HERNMARCK: *Custodias procesionales...*, cap. V «La iconografía de las custodias españolas», págs. 67-75.
4. Como es sabido, el Concilio de Trento había mencionado expresamente la superioridad de la Fe sobre la Razón para acceder al conocimiento de la Verdad. De ahí que la figura de la Fe aparezca con frecuencia a partir de estos momentos en las custodias de nueva fábrica. Así Juan de Arfe la reproduce en la custodia de la catedral de Sevilla, Francisco de Alfaro en las de la catedral de Sevilla y San Pedro de Carmona, Miguel Sánchez en la de la Sacramental del Salvador de Sevilla, etc. El propio Velázquez de Medrano repite la figura de la Fe en los remates de la custodia de Huesca y del templete de Tarazona.
5. Sobre la brillante biografía del Obispo Zapata puede consultarse M. ARIGITA Y I. ASA: *Don Antonio Zapata: «La Avalancha»*, n.º 66, 8-XII-1897. En 1579 era Capellán de Manto en el Colegio Viejo de San Bartolomé de la Universidad de Salamanca; luego fue sucesivamente Canónigo e Inquisidor de Toledo, Obispo de Cádiz, obispo de Pamplona (1597-1600), Arzobispo de Burgos, Protector general de España en Roma (1603), Virrey de Nápoles (1620), Arzobispo de Toledo (1623) e Inquisidor General (1625).
6. M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental. Tudela*, y M.C. HEREDIA MORENO: *Precisiones al mecenazgo artístico*.
7. L. HERNANDEZ ASCUNCE: *El templete del Corpus*.
8. No olvidemos la reciente celebración del Concilio de Trento y la reciente publicación en Pamplona de las *Constituciones Sinodales...* de don Bernardo de Rojas y Sandoval en 1591.
9. La noticia de que la traza del retablo se encarga a Velázquez de Medrano la da T. BIURRUN SOTIL: *La Escultura...*, pág. 362. Recientemente M.C. GARCIA GAINZA: *El mecenazgo artístico...*, pág. 582 ha señalado su fuente de inspiración en la serie grabada de Perret y apuntado la posibilidad de que ésta sirviera también de modelo para la traza del templete; esta opinión, a nuestro juicio, es acertada según se deduce del cotejo del templete con el undécimo diseño de Perret reproducido, por ejemplo, por E. SANTIAGO y J.M. MAGARINOS: *El Escorial, historia...*, pág. 243. Lo cual no significa que Velázquez de Medrano ignore la obra teórica de Juan de Arfe, como luego veremos.
10. T. BIURRUN SOTIL: Op. cit., pág. 452.
11. M.C. HEREDIA MORENO: *El templete eucarístico...*, pág. 27.
12. J. GONZI GAZTAMBIDE: *Historia de los Obispos...*, vol. IV, pág. 661.
13. J. DE ARFE Y VILLAFANE: *De Varia Commensuración...*, Libro IV, capítulo segundo, figs. 1-2-3. En el folio 3.º vt.º menciona elogiosamente a Juan de Herrera.
14. F. IDOATE: *Rincones de la historia...*, vol. III, págs. 501-502, recoge de V. VALLABRIAGA el dato de que Velázquez de Medrano justifica su retraso en la obra del basamento de la custodia de Sangüesa por el encargo del Obispo Zapata del templete de Pamplona.
15. M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO: op. cit., págs. 18-19.
16. No es admisible la atribución del templete a Felipe de Guevara que hace A. BERMEJO en *La cruz procesional de la iglesia...*, págs. 57-58. En primer lugar hay noticias documentales que confirman que el autor fue José Velázquez de Medrano y en segundo término Felipe de Guevara murió casi diez años antes de que se comenzara a realizar esta pieza.



Templete. Detalle.



Templete. Detalle.

30 ARQUETA-RELICARIO

Parroquia de San Jorge de Azuelo

Material:

Plata parcialmente dorada sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno aunque la cruz de remate parece añadida.

Dimensiones:

18 cms. de alto y 16x25 de base.

Cronología:

Hacia 1594.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona?

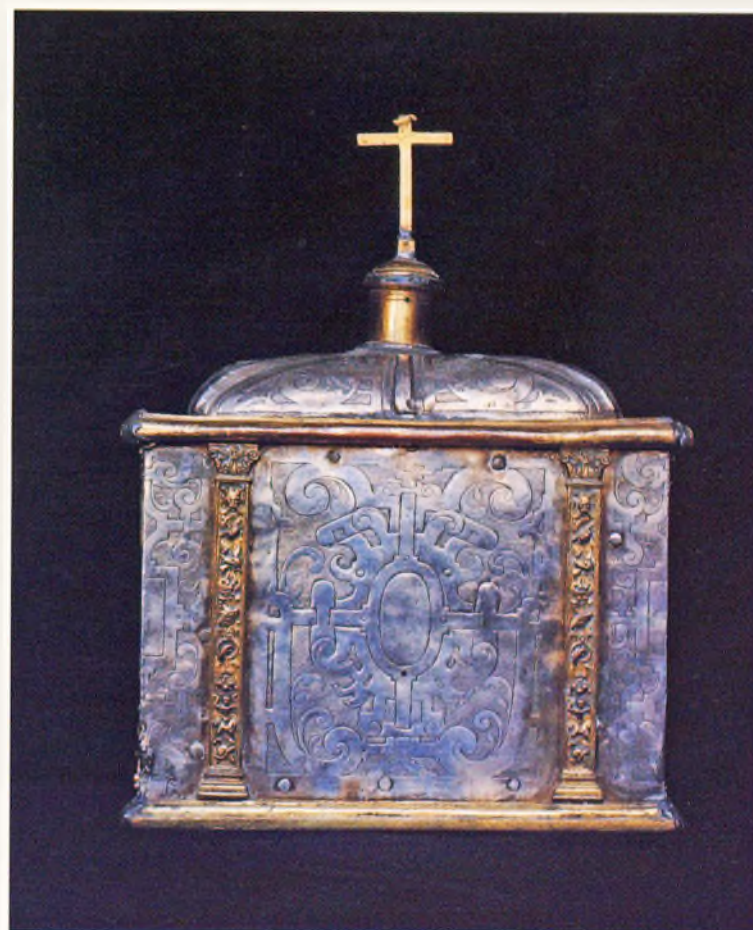
Apoya esta arqueta sobre una base plana, rectangular y se cierra con una cubierta redondeada, a cuatro aguas. Los frentes se articulan por medio de pilas-tras de capitel compuesto y fuste ricamente decorado con grutescos, muy finamente trabajados. El resto de la superficie aparece centrado por un gran óvalo en torno al cual se distribuyen cartelas de cueros retorcidos y grandes ces, todo ello hecho a cincel sobre un fondo punteado. Los mismos motivos se repiten en la cubierta.

La arqueta es otra de las variedades que sirve para contener reliquias. Este tipo adquiere un significado más profundo por su paralelismo simbólico con las arquetas eucarísticas.

Esta arqueta contiene las reliquias de San Jorge, titular del antiguo monasterio de Azuelo. Se debió hacer para 1594, según se desprende del libro de Visitas¹.

Aunque piezas parecidas no se conservan en Navarra, a no ser la de San Gregorio Ostiense, no parece obra ajena a talleres locales².

M. de Orbe



¹ M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo monumental... Estella*, pág. 339.

² Parecida estructura y organización decorativa se observa entre esta arqueta y algunas crismas del taller de Pamplona, por ejemplo con las de San Lorenzo de Pamplona, obra de Luis de Suescun.



Arqueta-relicario de San Gregorio Ostiense.

31 ARQUETA-RELICARIO DE SAN GREGORIO OSTIENSE. SORLADA

Museo Diocesano de Pamplona

Material:

Plata y metal parcialmente doradas sobre alma de madera.

Estado de conservación:

Bueno aunque los medallones de cristal pintado se han perdido prácticamente. La pedrería es un añadido barroco y moderna la peana del crucificado.

Dimensiones:

61 cms. de alto y 4,5x7,5 de base.

Cronología:

Hacia 1610.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona?

La arqueta rectangular se alza sobre patas de garra, como lo hacen muchas crismeras navarras de este momento. La cubierta no es plana como la de Azuelo, sino que en este caso se complica con doble cuerpo escalonado, el inferior de perfiles curvos y el superior prismático¹. Los frentes los delimitan unas pilastras de base estriada—prolongación de las patas— y fuste decorado por motivos de estirpe plateresca, trofeos, mascarones, etc., que traen a la memoria la arqueta de Azuelo. Otras pilastras, éstas más acordes con el momento al utilizar un lenguaje manierista de rectángulos y óvalos, dividen los frentes principales por el centro; las dos partes que resultan se subdividen a su vez por un marco rectangular, procedimiento que se repite en los frentes menores. Esta rigurosa compartimentación no impide que por toda la arqueta, incluida la cubierta, se extienda una densa labor decorativa, que recurre ya al cincelado ya al fundido, aquel muy plano, y dibuja motivos de ces con cogollo que giran alrededor de óvalos y cuadrados. Otros elementos de carácter arquitectónico, pirámides, costillas, artesones y asas, en un lenguaje herreriano colaboran a la riqueza general, así como las propias cerraduras, de cuidado diseño.

Una reducida iconografía referida a santos y escenas de la Pasión ilustra la pieza. Las figuras de cuatro Apóstoles, sin identificar, alternan con los rectángulos de las pilastras centrales en tanto que en los frentes aparecen en placas sobrepuestas San Andrés, San Bartolomé, San Juan y Santiago. A cada lado de ellos se aplican unos medallones de cristal pintado muy mal conservados, sin embargo todavía cabe identificar alguno; en los cuatro de la cara anterior uno perdido, San Francisco de Asís, una santa y Santa Agueda; en la posterior la Magdalena y tres más deteriorados; en el cuerpo superior la Anunciación, el Calvario, San Francisco de Asís y el Calvario. Los medallones laterales se han sustituido por láminas grabadas. Remata el conjunto un Crucificado.

Esta espléndida pieza se mandó labrar en 1601 para contener las reliquias del santo titular, y se terminó en 1610². Es por

ello unos años posterior a la de San Jorge de Azuelo, con la que guarda estrechas relaciones.

Se trata de una obra que logra resultados brillantes y que remite a un platero de categoría que emplea con decisión el lenguaje bajorrenacentista, lo que no le impide recurrir en algún momento a elementos anteriores. La falta de documentación y el estado actual de la investigación de la orfebrería navarra de este momento no permiten conclusiones definitivas con respecto al taller, no obstante parece que pudo ser su autor algún orfebre de Pamplona³, taller con el que guarda evidentes conexiones el tratamiento de lo vegetal y la propia estructuración de la pieza, distinto a lo que se estaba haciendo en Estella⁴.

M. de Orbe

1. M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo monumental... Estella***, pág. 512.

2. J.J. BARRAGAN LANDA. *Las plagas del campo...* pág. 284.

3. J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Historia...* pág. 284.

4. Vid. n.º 35 del catálogo.

32 CRISMERAS

Parroquia de Santiago de Sangüesa

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

6,5 cms. de alto y 14,6x5,2 de base.

Cronología:

Último cuarto del siglo XVI.

Taller navarro:

Obrador de Sangüesa. Autor: Pedro de Gallués.

Marca:

P/GALLVES. En reverso de la base.

Inscripción:

LAS AN HECHO HAZER CATALINA DE ALABA Y
DIEGO DE SORIA SU HIJO. En el frente anterior de la
arqueta.

Rígida arqueta prismática de traza marcadamente horizontal, tapadera plana y aspecto muy sólido debido a que carece de patas, por lo que el cuerpo apoya de forma directa sobre el soporte. Cuatro hermes a modo de estípites marcan los ángulos y suavizan las aristas. Además, la superficie va cubierta de fina ornamentación a cincel y buril con temas geométricos sobre fondo punteado que, en el frente anterior, sirve de marco a la inscripción de donación. En el interior de la tapa se graba el escudo de los donantes enmarcado por tiras de cuero planas y las letras C (Chrisma) y O (Oleum); en su campo oval, cuartelado, se suceden lobo en el primero, terciado en banda con sendos lobos en el segundo, castillo en el tercero y ciervo en el último cuartel. La marca P/GALLVES pertenece al platero sangüesino Pedro de Gallués que trabajó en esta merindad hacia 1590 y que ejecutó, entre otras obras, el cáliz de la parroquia de Gallués en el valle de Salazar y el cáliz de Santa María de Sangüesa, aquí expuesto con el n.º 25¹.

Hay que destacar en esta pieza, hasta ahora inédita, la solución de las esquinas reforzadas por hermes, la solidez y el alargamiento de proporciones en sentido horizontal, aspectos todos ellos específicos, al parecer, del taller de Sangüesa puesto que se vuelven a repetir en las crismeras de Gallipienzo, obra del platero sangüesino Martín Bidax, en las de Miranda de Arga, que ostentan la marca de H/ONATE y en las de Sta. M. La Real de Sangüesa ejecutadas por Pedro Gallués según su marca². Estos rasgos las diferencian de las obras contemporáneas labradas en Pamplona, Estella u Olite, dentro del marco común de la tipología de arqueta generalizado ya en Navarra en torno a 1600.

M.C. Heredia



- 1 R. FERNANDEZ GRACIA y P. ECHEVERRÍA GONÍ: *Platería sangüesina*... pág. 141.
- 2 Las de Gallipienzo se recogen en el lugar correspondiente del Catálogo Monumental de Navarra. Las de Miranda de Arga las da a conocer P. ECHEVERRÍA GONÍ: *Miranda de Arga*... lám. 37, pág. 166 y las de Sta. M.ª de Sangüesa están reproducidas por A. FERNANDEZ y otros: *Enciclopedia*... pág. 401, n.º 1103.

33 CRISMERAS

Parroquia de San Salvador de Arróniz

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

Arqueta mayor: 13 cms. de alto por 12x8 de base;
arqueta menor: 13 cms. de alto por 9x7 de base.

Cronología:

Primera década del siglo XVII, excepto las cruces del remate que son añadidos modernos.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: José Velázquez de Medrano.

Los arquetas prismáticas de diferente amplitud, con las esquinas reforzadas por pilastras que se enroscan en ambos extremos en forma de volutas; las inferiores, de mayor tamaño, se resaltan con contarios de perlas y apoyan en cabezas de dragones que sirven de soporte a toda la estructura, a manera de patas. Las arquetas van cubiertas por amplias tapaderas en forma de bóvedas de medio cañón y rematan en pequeñas cruces planas, añadidas¹. Realzan las proporciones y la buena factura de la pieza una cuidada ornamentación, hecha a buril, de temas geométricos –rectángulos y óvalos– con enmarques de ces, simétricamente



distribuidos. Los fondos punteados establecen el contrapunto con el pulimento de estos motivos e introducen los adecuados efectos cromáticos.

Documentalmente consta que estas crismeras las ejecutó José Velázquez de Medrano antes de 1610 en precio de 902 reales², autoría y fecha que hacemos extensiva a las crismeras de Cirauqui que son prácticamente idénticas a las que nos ocupan³. En ambos ejemplares, Arróniz y Cirauqui, Velázquez de Medrano reinterpreta el tipo de arqueta ya ensayado por Luis de Suescun en San Lorenzo de Pamplona, pero enriquece el modelo al incorporar las patas figurativas. Tal estructura gozará de gran aceptación en el taller de Pamplona donde este esquema, con ligeras variantes, se va a repetir hasta la saciedad a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVII. Como ejemplo pueden citarse las crismeras de San Juan de Obanos, obra documentada del pamplonés García de Zabalza en el año 1619⁴ o las de la parroquia de Munárriz, labradas por Pedro de Alejos en 1646⁵ y otras muchas. En consecuencia, se abandonan definitivamente las estructuras de anforilla lenticular de la primera mitad de siglo, como las crismeras del Museo de Navarra, y tampoco se vuelven a repetir, que sepamos, las crismeras en forma de ánforas unidas por mangos horizontales, como las de Roncesvalles ejecutadas tan solo unos años antes. En cambio, paralelamente al tipo de Velázquez de Medrano se difunde también desde el taller de Pamplona un segundo modelo de crismeras que supone una simplificación del anterior en cuanto que elimina la decoración y convierte las patas de la arqueta en sencillas volutas apoyadas en garras. Este segundo esquema lo ejemplifican las crismeras de Barbarin obra documentada del platero pamplonés Agustín de Agorreta, realizadas hacia 1621. Asimismo las crismeras de Mués repiten esta segunda estructura⁶.

M.C. Heredia



Crismeras de Arróniz. Detalle.

1. M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental... Estella***, pág. 415 y lám. 447.
2. Según la tasación de 1610 —vid. AD Pamplona, Soto. C/435, N.º 35— las crismeras de Arróniz pesaron 5 marcos, 5 onzas y 2 ochavos, el precio de la plata fue de 407 reales, y el de la hechura de 45 ducados y el precio total 902 reales. Ello significa que cada marco de plata se pagó aproximadamente a 82 reales y la hechura de cada marco a 99 reales. Esta cantidad es sensiblemente mayor que la que recibe al año siguiente el mismo José Velázquez de Medrano en pago por los cálices que hizo para Artajona. En efecto, según consta en AD Pamplona, Treviño, C/363, n.º 21, por tres cálices blancos que pesaron 10 marcos, 4 onzas y 1 ochava recibió 757 reales y 4 maravedíes como pago del material y por cada hechura 10 ducados y medio, ello significa que por cada uno de los cálices recibió aproximadamente uno 252 reales como coste del material más 115'5 reales por su hechura, o sea, unos 84 reales por cada marco de plata y unos 38'5 reales por la hechura de cada marco de plata. Esta sensible diferencia de precios respecto de las crismeras puede deberse a que esta última pieza presenta ornamentación abundante y, en cambio, los cálices son prácticamente lisos. Resulta curioso en este sentido que la marca de Velázquez de Medrano sólo se encuentre precisamente en estas piezas de Artajona y que el platero no la utilice nunca en sus restantes obras, más adornadas y, por tanto, más caras, como las crismeras, ni en sus grandes piezas arquitectónicas como los templetes de Pamplona o Tarazona.
3. Un resumen sobre la bibliografía de este platero en nuestro trabajo sobre *El templete eucarístico*.
4. AD Pamplona, C/294, n.º 42. García de Zabalza contrató al mismo tiempo una naveta y un vaso, todo lo cual tasó posteriormente en el año 1624 el platero Sancho de Montalvo en 184 ducados y 5 reales. Dato proporcionado por M. Orbe.
5. M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental... Estella***, pág. 41.
6. Ibidem, pág. 398, y los datos referidos a las crismeras de Barbarin proporcionados por M. Orbe y proceden del AD Pamplona C/288 n.º 11.

34 CRISMERAS

Parroquia de Santa María de Olite

Material:

Plata en su color

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

Arqueta mayor 10 cms. de alto y 12,8x6,7 de base.

Arqueta menor: 8,5 cms. de alto y 6,4x6,4 de base.

Cronología:

Comienzos del siglo XVII, año 1602.

Taller navarro:

Obrador de Olite. Autor: Hernando de Oñate, hijo.

Dos arquetas de severas líneas prismáticas con amplios basamentos planos, cubiertas rebajadas troncopiramidales muy abiertas y sin patas ni cruz de remate; en lugar de esta última presentan un óvalo entre molduras auriculares, la arqueta mayor, y un sencillo remate esférico, la contraria. La ornamentación, de marcado carácter geométrico, se desarrolla en cada frente en torno a un óvalo central enmarcado por ces y este esquema se duplica en los frentes principales de la arqueta mayor que son de dimensiones dobles que los restantes. En las caras de la cubierta se ajustan, asimismo, temas geométricos con predominio de los trapecios, trapezoides o rectángulos, que se reparten según las superficies disponibles. En todos los casos, el pulimento de la ornamentación contrasta con los fondos mates.



Por la documentación conocemos que estas crismeras fueron ejecutadas por Hernando de Oñate, platero de Olite, en el año 1602¹. No obstante, pese a ser hijo de otro platero de su mismo nombre que años antes había ejecutado las crismeras de Miranda de Arga², Hernando no sigue en las de Olite el modelo paterno sino que se inspira en las crismeras hechas por Luis de Suescun para San Lorenzo de Pamplona aunque las simplifica, ya que elimina patas, columnas angulares y cuerpo troncocónico superior de la cubierta, si bien conserva el volumen prismático principal con sus proporciones y tipo de ornamentación.

La existencia de dos plateros homónimos, padre e hijo, de cronología, estilo y ámbito de trabajo semejantes, dificulta extraordinariamente el reparto de obras y actividades a uno u otro, máxime si tenemos en cuenta que en la documentación siempre se menciona «Hernando de Oñate, platero...» sin especificar, y que, de momento, sólo conocemos una única marca: H/ONATE. Por tanto, a la espera de encontrar nuevas piezas o documentos que aclaren el panorama, el estado actual de la investigación es el siguiente: Hernando de Oñate padre es conocido entre 1563 y 1593, fecha aproximada de su muerte³, por lo que todos los datos y obras posteriores que figuren a nombre de Hernando de Oñate han de referirse, necesariamente, al hijo, de quien no conocemos cuando comenzó a trabajar ni cuando falleció. De acuerdo con estos supuestos podemos afirmar que Hernando de Oñate hijo realizó, además de las crismeras de Olite en el año 1602, y el desaparecido ostensorio de Corella que estaba labrado en el 1598⁴ y un jarro para Juan Serrano en el 1603⁵. Además, durante estos años la relación de Oñate hijo con José Velázquez de Medrano debía ser muy intensa ya que en el 1601 el platero de Olite tasó, junto con Jerónimo Pérez de Villarreal, la custodia de Huesca hecha por Velázquez y, al año siguiente, la cruz de Mendavia, obra asimismo del platero de Pamplona⁶. De igual forma, conocemos por la documentación que Oñate hijo traspasó a Velázquez las andas y custodia de la parroquia de Miranda de Arga en el año 1602⁷.

Las restantes noticias conocidas sobre los Oñate pueden referirse tanto al padre como al hijo ya que están fechadas en unos años en que ambos debían estar en activo. Así, por ejemplo, en el año 1573 uno de los dos artífices figura en un proceso contra Pedro de Aguirre por un arriendo de casas⁸ y diez años más tarde uno u otro labró las desaparecidas cruces de Olóriz y Oricin, esta última en precio de 120 ducados⁹.

Respecto de la marca, las piezas que la ostentan –copón de Tafalla, cálices de Olite y Roncesvalles y crismeras de Miranda de Arga–, pese a sus posibles diferencias de cronología, pueden fecharse todas ellas antes de 1593, año aproximado del fallecimiento de Hernando de Oñate padre. Estas circunstancias, unidas al hecho de que la única pieza documentada del hijo que se conserva –las crismeras de Olite– carecen de marca, nos inclinan, por el momento a considerar que la marca H/ONATE pertenece al primer artífice de este nombre, padre del segundo¹⁰.

M.C. Heredia



Crismeras de Sta. María de Olite. Detalle.

1. Las dimos a conocer en M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental... Olite*, págs. 287-288.
2. P. ECHEVERRÍA GOÑI. *Miranda de Arga*... pág. 105 y lám. 37. Llevan la marca H/ONATE y presentan una tipología próxima a los modelos difundidos en el taller de Sangüesa por Pedro Gallués y Martín Bidaiz durante el último cuarto del siglo XVI.
3. Vid. el n.º 23 del presente catálogo.
4. J.L. ARRESE. *Arte religioso*... págs. 237-238.
5. AGN Procesos 5717.
6. AD Pamplona c/463, n.º 15. J. ALTADILL. *Artistas navarros*... págs. 97 y 205.
7. P. ECHEVERRÍA GOÑI. Op. cit.
8. AGN Procesos. 8471.
9. M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental... Olite*, págs. 355 y 360.
10. T. BIURRÚN SOTIL. *La escultura*... pág. 444 cita además a Martín de Oñate, platero de Pamplona, a quien en el año 1562 los parroquianos de Muru-Astrain pagan ciertas cantidades a cuenta de la cruz de plata de la iglesia.

35 CRISMERAS

Parroquia de la Asunción de Villatuerta

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno. La arqueta menor está intacta. De la mayor falta la cruz de remate y la cadenilla del cierre.

Dimensiones:

Arqueta mayor: 10,5 cms. de alto y 12x8 de base;
arqueta menor: 14 cms. de alto y 12x7 de base.

Cronología:

Comienzos del siglo XVII. Año 1610.

Taller navarro:

Obrador de Estella. Autor: Alvaro de Espinosa.

Marca:

«ESP» en rasgos capitales dentro de un marco rectangular de lados menores redondeados y curvados hacia dentro en forma de diminutas volutas, tangente al marco por su parte exterior y sobre la letra «S» una estrella de ocho puntas centrada por orificio circular y encerrada en campo asimismo circular. Esta marca se repite en el interior de las arquetas junto a los orificios donde ajustan los recipientes.

Dos arquetas prismáticas de basamento rectangular, cubierta rebajada y cruz terminal plana de la que sólo se conserva la de la arqueta menor. Las aristas horizontales se marcan por molduras lisas y a los ángulos se adosan pilastrillas, igualmente lisas, resueltas en volutas por ambos extremos; las de la zona inferior, de mayor tamaño, hacen las veces de patas. La decoración, trabajada a buril, cubre toda la superficie con óvalos, ces semivegetales y otros motivos propios de la época, simétricamente distribuidos. El fondo rayado asegura los convenientes efectos de bicromía al contrastar con la superficie pulimentada de los temas decorativos¹.

La marca –ESP coronada por estrella– pertenece al platero estellés Alvaro de Espinosa de quien se conocen, al menos documentalente, algunos otros trabajos para la merindad como los dos cálices que labró para la parroquia de Villanueva de Yerri o el incensario y naveta, también desaparecidos, de la parroquia de Villatuerta. Por la hechura de estas dos últimas piezas y por las crismeras de Villatuerta cobró Espinosa 75 y 50 ducados en 1610 y 1611². Además, el hecho de que en la marca de estas crismeras las iniciales del apellido del platero vayan unidas a la estrella simbólica del nombre de la ciudad parece indicar tanto el origen estellés del platero –confirmado por la documentación– cuanto su posible función de marcador, además de autor, en estos momentos³. Ello significaría, por otra parte, que el año 1610 sería el punto de partida de la utilización de la estrella como marca de localidad desgajada del nombre de la villa de Estella, a diferencia de la que se había venido utilizando desde el año 1414 por privilegio de Carlos III el Noble⁴.



En cuanto a su estructura, la traza y proporciones de las crismeras de Villatuerta coinciden sustancialmente con el modelo creado por Velázquez de Medrano poco antes, en Arróniz y Cirauqui, si bien Alvaro de Espinosa rebaja la cubierta y simplifica las patas reduciéndolas a simples volutas al tiempo que los temas ornamentales aumentan de tamaño y disminuyen en número. Todo ello da como resultado un esquema más sencillo, pero no exento de calidad, que parece ser el rasgo distintivo de las crismeras estellesas. Ya Alonso de Samaniego en su ejemplar de Etayo recogió también la traza de arqueta y conservó la cubierta de medio cañón de Velázquez de Medrano, pero eliminó patas y pilastras y redujo los temas ornamentales. No obstante y pese a estos ejemplos, a los que posiblemente habría que añadir algunas de las obras desaparecidas, gran parte de las crismeras que hoy se conservan en la merindad de Estella fueron labradas en Pamplona o muestran fuerte influjo de sus talleres. Así, por ejemplo, el pamplonés Agustín de Agorreta ejecutó las de Barbarin antes de 1621 y su esquema, con patas de ces y garras y sin ornamentación, se vuelve a repetir en las de Mues; Pedro de Alejos copia el modelo de Velázquez de Medrano en las crismeras de Munárriz el cual lo volvemos a encontrar en las de Salinas de Oro; las crismeras de Arizala funden la traza general de Agustín de Agorreta con el tipo de ornamentación de Velázquez de Medrano y la propia arqueta relicario de San Veremundo de la parroquia de Villatuerta, obra de Agustín de Herrero en 1640, acusa la influencia de los modelos pamploneses. Todo ello prueba la pujanza del taller de Pamplona en esta primera mitad del siglo XVII y su influencia en las merindades limítrofes, en este caso Estella⁵.

M C. Heredia

1. Las dimos a conocer en M.C. GARCIA GAINZA y otros en el *Catálogo Monumental de Estella* págs. 649-650.
2. AP. Villatuerta. Libro de Fábrica 1610-1705. fols. 43 y 48.
3. M.C. HEREDIA MORENO. *Notas para un estudio*... pág. 185.
4. M.C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE. *Orfebrería de Navarra*... pág. 8.
5. Todas ellas están recogidas en los lugares correspondientes del Catálogo Monumental de Navarra, en los dos tomos de la Merindad de Estella.

Crismeras de Villatuerta.



36 CRISMERAS

Parroquia de Santa María de Valtierra

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno aunque ha perdido la cruz de remate.

Dimensiones:

12,5 cms. de alto, 13,8x8 de base.

Cronología:

Primer tercio del siglo XVII.

Taller navarro:

Obrador de Tudela. Autor: Diego Zudría.

Marca:

De autor –ZVRIA– en letras capitales dentro de marco rectangular con la inicial invertida y las tres primeras letras enlazadas. La marca de localidad consiste en un puente con tres arcos y tres torres en marco cuadrangular y de traza muy esquemática. Ambas estampadas en reverso de la base.

Arqueta con planta en forma de óvalo y cuerpo liso limitado por finas molduras. La cubierta presenta un cuerpo exterior convexo y otro más pequeño de borde vertical que se prolonga internamente en un tronco de cono rematada en un perillón con molduras. Carece de ornamentación¹.

La marca de autor –ZVRIA– puede identificarse con el platero vecino de Tudela, Diego Zudría, quien en 1621 tasa la custodia de Villafranca, en 1628 labra cuatro cetros de plata para la catedral de Tudela y que antes de 1645 se encarga de limpiar las mazas de plata del Ayuntamiento². La marca de localidad es la utilizada en torno al segundo cuarto del siglo XVI en la ciudad de Tudela y coincide excepto por su menor tamaño con la primera variante, que aparece en el cáliz de Corella y en las lámparas de Tulebras, obras de Felipe Terrén en los primeros años del XVII³. Como puede apreciarse, se trata de una sencilla pieza manierista trazada sobre un óvalo frente a la planta rectangular o cuadrada que predomina en los talleres navarros por estas fechas. Pese a su simplicidad, las crismeras de Valtierra interesan, por tanto, por ser el único ejemplar que conocemos del taller de Tudela en estos momentos.

M.C. Heredia



¹ Se menciona en el *Catálogo Monumental... Tudela*, pág. 412.

² AD Pamplona c/293, n.º 3; datos proporcionados por Mercedes Orbe. Esta custodia fue contratada por el platero de Olite Pablo de Ayesa, que a veces en la documentación aparece como residente en Sangüesa. Y vid. J. ALTADIL: *Artistas exhumados...* págs. 197-200 y F. FUENTES PASCUAL: *Bocetos...* pág. 106.

³ Vid. n.º 38 y 43 del catálogo. Por tanto la marca de estas crismeras constituye la segunda variante conocida de la ciudad de Tudela.

37 CALIZ

Parroquia de San Miguel de Estella

Material:

Plata dorada.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

27 cms. de alto, 16 de base y 10 de copa.

Cronología:

En torno a 1600.

Taller navarro:

Obrador de Estella. Autor: Alonso de Samaniego.

Marca:

De autor en reverso de la base, compuesta por el apellido del platero –SA/MANIEGO– desarrollado en dos líneas en letras capitales, la superior con la primera sílaba y la inferior con las restantes uniéndose en esta última la «A» a la «M» y la «N» con la «t» y la «E».

Base circular muy plana con pestaña vertical, ligero escalonamiento y un amplio cuerpo aplastado de perfil levemente convexo. En el astil se superponen un cilindro inferior con molduras sujetas por pilastrillas avolutadas, un grueso nudo semiovoide cubierto por moldura bulbosa, entre cuellos cóncavos, y un gollete cilíndrico con molduras. La copa, lisa y rígida, sólo ostenta un sencillo filete en su centro como elemento de separación con la subcopa, igualmente lisa. Además, la base se adorna con parejas de galloncillos, ces, rombos y óvalos con emblemas pasionales grabados, mientras que al astil se acoplan otros temas semejantes más espejos rectangulares de fuerte resalte en los cuellos y toro, y costillas en el nudo¹.

La marca SA/MANIEGO pertenece al platero estellés Alonso de Samaniego documentado entre 1580, en que tasa la cruz de Estella que realizó Pedro del Campo y 1604 cuando ejecuta diversos trabajos para la iglesia de Morentin². Entre estos últimos se conserva un cáliz, idéntico al de San Miguel de Estella y con su misma marca, razón que nos permite fechar ambas piezas alrededor de estos años. Conocemos otra marca de este autor –SA/M/NIEGO estampada en las crismeras de Etayo que podría interpretarse como marca de contrastia de este artifice; no obstante dada la semejanza ornamental de las tres piezas, habría que pensar que las crismeras fueron también obra personal del mismo autor que, en un determinado momento, cambió de troquel, máxime si tenemos en cuenta la escasez de las marcas personales de marcador en Navarra.

En cualquier caso, el cáliz de San Miguel y el de Morentin son tempranos ejemplos de la utilización de marca personal de autor en el sistema de marcaje de la platería estellesa, en unos momentos en que ya se había abandonado la primitiva marca de localidad y aún no se había generalizado el uso de la estrella simbólica³.

M.C. Heredia

1. M.C. GARCÍA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental. Estella*, pág. 493.

2. M.C. GARCÍA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental. Estella*, pág. 390-391 y lám. 388.

3. M.C. HEREDIA MORENO: *Notas para un estudio...* págs. 184-185.



38 CALIZ

Parroquia de San Miguel de Corella

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

26 cms. de alto, 15 de base y 9 de copa.

Cronología:

Primer tercio del siglo XVII.

Taller navarro:

Obrador de Tudela. Autor: Felipe Terrén.

Marca:

La de localidad, compuesta por un puente con tres arcos y tres torres dentro de marco cuadrangular de ángulos redondeados, y la de autor –TE/RREN– en letras capitales y doble línea, con la «E» primera unida al astil de la «T». Ambas se localizan en el reverso de la base junto a la burilada.

Amplio pie circular con base plana y dos cuerpos convexos de amplitud decreciente pero de igual altura. En el astil se suceden un cilindro inferior entre molduras, un nudo semiovoide coronado por toro y un cuello troncocónico, asimismo entre molduras. La copa acampanada, de perfil rígido y canon corto, ostenta un par de finos filetes a un tercio de su altura para marcar la separación con la subcopa. Carece de ornamentación¹.

La marca TE/RREN pertenece al platero de Tudela Felipe Terrén, autor de las lámparas del monasterio de Tulebras, aquí expuestas, y de quien también se conocen algunas otras obras documentalmente². Por tanto, la marca de localidad del cáliz de Corella, pese a su morfología muy semejante a la de Logroño³, debe corresponder a la ciudad de Tudela, según la primera modalidad conocida, utilizada en torno a 1600 que, de manera esquemática, recoge el blasón de la villa –puente con tres ojos y tres torres– tal y como se reproduce, por ejemplo, en los escudos de las fachadas del antiguo Ayuntamiento tudelano, obra de Bernal de Gabadi de fines del siglo XVI, entre otros⁴.

Como puede apreciarse se trata de una pieza correcta y equilibrada dentro de su gran sobriedad. En su traza purista se advierten, por otra parte, ciertas conexiones formales con la de los cálices cortesanos contemporáneos, sobre todo en la mitad inferior del astil, nudo y copa, mientras que la disposición del basamento queda algo más distante de estos modelos.

La falta absoluta de ornamentación puede deberse tanto a razones de tipo económico cuanto al cumplimiento estricto de las disposiciones tridentinas que se llevan a la práctica a partir de los últimos años del siglo XVI y que en Navarra se tradujo en la producción de un elevado número de piezas desornamentadas durante toda la primera mitad del siglo XVII, como los cálices de Galdeano, Arbeiza, S. Pedro de Artajona o San Juan y las Benedictinas de Estella⁵.

M.C. Heredia





Cáliz de San Miguel de Corella. Marca.

1. Mencionamos esta pieza en el *Catálogo Monumental*, Tudela, pág. 100.
2. Véase el n.º 43 del presente catálogo.
3. Pese a sus estrechas semejanzas este troquel no coincide con ninguna de las marcas de Logroño conocidas hasta el momento (Vid. B. ARRUE UGARTE: *La platería*, pág. 45 o A. FERNANDEZ y otros: *Enciclopedia*, págs. 146-147). Se asemeja bastante a la marca de Logroño de hacia 1650, pero la de San Miguel de Corella es cronológicamente anterior y ligeramente distinta: las torres sobre el puente carecen de vanos y culminan en tejadillos piramidales.
4. Véanse las láms. 636, 625 y 651 del *Catálogo Monumental*, Tudela, el escudo de Bernal de Gabadi por excepción reproduce un puente con cuatro ojos en lugar de tres pero J. OTAZU RIPA: *Heráldica Municipal*, lo describe así: «Su escudo trae de azur y un puente de tres arcos de oro sobre ondas de plata y azur, surmontado por castillo con bordura de gules con las cadenas de Navarra y por timbre una corona abierta». Esta corona no aparece en la marca de hacia 1600 pero sí se recoge, en cambio, en la marca de localidad de mediados del XVII.
5. Aunque Corella pertenecía en estos momentos a la Diócesis de Tarazona, hay que recordar que en la vecina diócesis de Pamplona el obispo Don Bernardo de ROJAS Y SANDOVAL publicó en el año 1591 las *Constituciones Sinodales* que recogían los preceptos de Trento y cuyo capítulo 6.º del libro 3.º dice: «Item, porque en este nuestro obispado ay gran abuso en hazer las obras de plata para las yglesias, y en ellimar las hechuras, las quales las mas vezes son superfluas, y para el adorno y seruicio de las yglesias ferla mejor plata llana labrada. S.S.A. mandamos que de aqui adelante las obras de plata sean llanas y lisas, y quando fea menester alguna figura, o remate, o otro labor, le ponga en la escriptura, que fe hiziere, conforme a lo mandado en las obras de yglesias en este titulo. Lo qual fe entiende falvo en nueltra yglesia mayor, y en lo que algunos donaren por fu deuoción».

39 CALIZ

Parroquia de San Pedro de Artajona

Material:

Plata dorada.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

25,5 cms. de alto, 15,5 de base y 9 de copa.

Cronología:

Primer tercio del siglo XVII.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona. Autor: Hernando López de Marbán?

Marca:

De autor -H/LOPEZ- en letras capitales y doble línea, estampada en reverso de la base.

Inscripción:

HIZO AZER ESTE CALIZ EL LIZENZIADO BIDANGOS BICARIO QUE FUE. En la base.

La base es circular plana, con pestaña moldurada, cuerpo convexo y anillo circular interior en resalte y con perfiles rectos¹. En el astil se superponen un cilindro inferior entre molduras, un nudo de jarrón semiovide coronado por grueso toro y un esbelto cuello cilíndrico rematado en otro par de molduras. La copa presenta asimismo un filete aristado, a la mitad de su altura para marcar la subcopa. Realza la buena factura de la pieza una cuidada ornamentación compuesta por parejas de galloncillos o costillas en basamento, nudo y subcopa coronados por espejos ovales; estos últimos se repiten en las superficies intermedias rodeados por rombos de lados curvos hechos a buril. El cilindro inferior del astil en cambio, se adorna con gallones sencillos y puntas de diamante alternadas.

La marca H/LOPEZ se repite también en otro cáliz de Santa María de Olite, muy semejante a éste de Artajona, y, creemos, debe corresponder a Hernando López Marbán, platero de Pamplona del círculo de José Velázquez de Medrano que trabajó durante buena parte de la primera mitad del siglo XVII. La relación con Velázquez puede explicar las conexiones estructurales que se advierten entre los cálices que ambos maestros labraron para esta misma iglesia de Artajona. En efecto, José Velázquez había realizado para Artajona cuatro cálices antes del año 1610, de los cuales se conservan dos con su marca² y, a pesar de que son las obras menos afortunadas de este artífice, parece que gozaron de amplia aceptación en el taller de Pamplona, ya que su traza se repitió con mayor calidad en cálices de Cirauqui o Roncesvalles casi literalmente³. Con un planteamiento general análogo, aunque con proporciones más equilibradas, Hernando consigue superar a su modelo eliminando las asas del astil e incorporando un repertorio ornamental más rico que desarrolla en relieve algunos de los temas que Velázquez había insinuado en plano, a buril. Es posible que estas mejoras se deban a la influencia cortesana que comenzaba a penetrar en Navarra en estos momentos⁴.

M.C. Heredia





Cáliz de San Pedro de Artajona. Marca.

1. Recogida por M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental*. Olite, lám. 30 y págs. 14-15.
2. *Ibidem*, pág. 14 y fig. 7.
3. El primero se menciona en el lugar correspondiente del *Catálogo Monumental* de Navarra; el segundo es inédito.
4. Vid. el n.º 40 del presente catálogo.

40 CALIZ

Parroquia de San Pedro de Mendigorria

Material:

Plata y metal con cabujones de esmalte «champlevé»; copa sobredorada.

Estado de conservación:

Regular, con la mayoría de los esmaltes perdidos o deteriorados.

Dimensiones:

25,5 cms. de alto, 14,5 de base y 8,5 de copa.

Cronología:

Primer tercio del siglo XVII. Hacia 1630.

Taller navarro?

A mplio pie circular con base plana dispuesta en tres cuerpos escalonados de escasa altura, los dos extremos de perfiles rectos y el intermedio convexo. En el astil se superponen un gollete cilíndrico entre molduras salientes, un nudo semiovoide rematado en toro y un cuello troncocónico asimismo entre molduras. La copa, rígida de perfil recto, ostenta un filete de separación con la subcopa en su zona media. La ornamentación, muy sobria, se concentra en puntos muy concretos de la traza en torno a tres cabujones de esmalte que se repiten en el basamento, nudo y subcopa, y compone diversos motivos de ces y ramillos punteados, hechos a buril¹.

Pese a su sobriedad, el cáliz muestra destreza técnica, tratamiento equilibrado de proporciones y gusto en la plasmación y distribución de los elementos ornamentales. Sustancialmente, la pieza responde al tipo de cáliz purista que comienza a gestarse en la época de Felipe II y llega a su cabal plasmación en la Corte de Felipe III desde donde se difunde a provincias². A este respecto, conviene recordar que la marca del famoso platero navarro afincado en la Corte, Diego de Zabalza³, la ostenta un cáliz de las Recoletas de Pamplona fechado en 1636⁴ y otro ejemplar de la parroquia navarra de Lerín⁵ sin esmaltes, fechable en la década de los años veinte del siglo⁶. Ambas obras, junto con algunas otras, pudieron ser el vehículo de penetración del nuevo estilo cortesano en Navarra a lo largo del segundo cuarto del siglo XVII, cuyo influjo se percibe en los cálices esmaltados de Roncesvalles y Ecala⁷, en los de Artajona y Recoletas, con espejos ovales sin esmaltes, y en cierto número de piezas lisas repartidas por toda la provincia.

El cáliz de Mendigorria, por su parte, sigue con fidelidad la traza del de Lerín, repitiendo literalmente la molduración excepto en la zona interna de la base que forma una plataforma lisa en lugar de la concavidad de la pieza madrileña. Rasgo peculiar y único es también el ritmo de los cabujones que se reparten por basamento, nudo y subcopa en número de tres en lugar de los cuatro o las parejas de cuatro habituales en las obras madrileñas contemporáneas. Por todo ello, el cáliz de Mendigorria es una interesante muestra de la platería de estos momentos, muy próxima al tipo cortesano pero, creemos, hecho en un taller navarro.

M.C. Heredia



1. Dado a conocer por M. ORBE: *Estudio histórico artístico...*, pág. 16 y recogido por M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Olite*, pág. 195.
2. Sobre el origen y difusión del estilo Felipe II o primer estilo cortesano pueden consultarse J. HERNÁNDEZ PÉREZ: *Orfebrería...*, pág. 103, J.M. CRUZ VALDOVINOS: *De las platerías castellanas...*, y F. MARTÍN: *El estilo Felipe II...*
3. Sobre Diego de Zabalza y su hijo Luis A. BARUQUE MANSO y J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Diego de Zabalza...*, págs. 611-631, J.L. BARRIO MOYA: *Noticias y documentos...*, págs. 587-601 y J.M. CRUZ VALDOVINOS y A. MONTUEGA BARREIRA: *En el tercer centenario...*, págs. 147-163.
4. Lo dan a conocer M. Y A. ORBE en su estudio: *La orfebrería...*, en prensa.
5. Dado a conocer por M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Estella*, pág. 250.
6. El cáliz de Lerín carece de esmaltes pero presenta ya la nueva traza difundida desde la corte entre 1606-1610 plenamente asimilada, por lo que podría fecharse en la segunda década de siglo o a comienzos de los años veinte.
7. El cáliz de Roncesvalles repite el tipo de los de la Encarnación de Madrid y Santa Cruz de Valladolid de García de Sahagún, aunque reduce el número de esmaltes del basamento. (Vid. F. MARTÍN: *Cálices limosneros...*, figs. 1 y 3 y J.M. CRUZ VALDOVINOS: *La platería...*, pág. 114 y lám. 69). El de Ecala es obra del platero de Vitoria Andrés de Elorduy en torno al año 1640 (Vid. M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Estella*, pág. 138 y lám. 136).

41 COPON

Parroquia de la Asunción de Muniain de la Solana

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno aunque ha perdido la cruz de remate.

Dimensiones:

28 cms. de alto, 11 de copa y 11,5 de base.

Cronología:

Segundo cuarto del siglo XVII.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona.

Marca:

De localidad -PP- con corona superior de tres picos redondeados, las «P» con el orificio en relieve y sin enmarque. Aparece acompañada de burilada en el reverso de la base, exterior de la copa e interior de la tapa.

La sobriedad de esta pieza, plasma en su estructura de gusto purista un modelo muy difundido en las piezas de astil navarras y cuyo origen cabe buscar en último término en la Corte. La base circular plana se eleva sobre una pestaña vertical y en ella apoya el astil jalonado por cilindro inferior y nudo ovoide con pequeño toro. La copa semiesférica se cubre con una tapa plana a la que da altura un cuerpo troncocónico con plato de gallones planos y perfil dentado, donde encajaba la cruz de remate¹.

El interés de esta pieza viene dado principalmente por la marca de localidad que ostenta, la de Pamplona en su tercera variante, conocida hasta el momento. Esta marca ya la publicó Cruz Valdovinos y se conocían otras variantes², si bien hasta el momento no se había abordado un estudio cronológico. Esta misma marca se estampa en piezas que caben fechar en el segundo cuarto del siglo XVII, tal es el caso de la naveta de Santa María de Tafalla, el juego de naveta e incensario de San Gregorio de Sorlada o el copón de Villanueva de Yerri. Parece que perdura hasta mediados de siglo, más o menos, pues se conoce que en 1655 se utiliza una nueva variante³.

En Navarra, aunque no se conservan muchos copones de este momento, cabe pensar que fue el tipo que se impuso con mayor éxito e incluso se mantuvo en el siglo XVIII, si bien incorporando elementos decorativos del nuevo estilo. Copones parecidos, aunque con ornamentación, existen en Zubielqui y Estenoz⁴.

M. de Orbe



1. M.C. GARCÍA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental. Estella*, pág. 45.
 2. J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Apuntes para...*, pág. 370. M.C. GARCÍA GAINZA y C. HEREDIA MORENO: *Orfbrería de la...*, pág. 127. A. FERNÁNDEZ y otros: *Enciclopedia...*, págs. 190-194.
 3. M. y A. ORBE SIVATTE: *Orfbrería del...*
 4. M.C. GARCÍA GAINZA y otros: *Op. cit.* pág. 104 y *Estella* pág. 70.

42 RELICARIO DE SAN VEREMUNDO

Convento de San Benito de Estella

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

46 cms. de alto y 16x14 de base.

Cronología:

Primer cuarto del siglo XVII. Año 1612.

Taller navarro:

Obrador de Estella?

Inscripción:

BRAÇO DE SANT BEREMUNDO. 1612. En el enmarque de la reliquia.

Brazo relicario de severa traza vertical rematada en mano diestra en actitud de bendecir¹. La manga forma un cilindro cuyo rígido perfil se anima ligeramente mediante algunos pliegues horizontales de escaso movimiento que compartimentan la altura total en varias franjas. Asimismo, la superficie va decorada con ces y cintas planas de tipo geométrico, hechos a buril sobre fondo punteado. El marco oval que aloja la reliquia es otro tema geométrico propio de estos años de comienzos del siglo XVII.

Como puede apreciarse, la pieza mantiene una tipología arcaizante, muy próxima a modelos medievales del siglo XIV de los que en esta merindad existen varios ejemplos. La diferencia se advierte en el carácter geométrico de la ornamentación y en la existencia de los pliegues que, si bien de forma todavía tímida, marcan el tránsito a esquemas más dinámicos y naturalistas. Por esta continuidad tipológica y por la abundancia de ejemplares medievales de brazos relicario en esta zona, nos inclinamos a adscribir la pieza al taller de Estella².

El brazo alberga la reliquia de San Veremundo, monje benedictino que fue abad de Irache, monasterio éste muy próximo a la ciudad de Estella y a este convento femenino de la orden de San Benito.

M.C. Heredia



1. Damos a conocer esta pieza en M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Estella*, pág. 549 y lám. 735.

2. Sólo en la ciudad de Estella se conservan los de las parroquias de San Pedro de la Rúa y San Juan y el de la Basílica del Puy. Vid. M.C. GARCIA GAINZA y otros: *op. cit.*, págs. 480, 495-96 y 531. M.C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE: *La orfebrería de Navarra...*, págs. 36, 37, 38.



Lámparas de Tulebras.

43 LAMPARAS

Monasterio de Santa María de Tulebras

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Bueno, salvo algunos desperfectos y abolladuras.

Dimensiones:

La mayor 35,5 cms. de diámetro y la menor 30,5.

Cronología:

Primer cuarto del siglo XVII –año 1613– con las cadenas añadidas posteriormente. El cuerpo para colgar de la menor y los remates de ambas son añadidos.

Taller navarro:

Obrador de Tudela. Autor: Felipe Terrén.

Marca:

–TE/RREN–, –DAZ...?– y la de localidad compuesta por un puente con tres arcos y tres torres en marco cuadrangular de ángulos redondeados, estampadas en la franja exterior.

Inscripción:

En el labio. La mayor: ESTA LANPARA MANDO HACER LA MUI ILUSERE SEÑORA DONA LEONOR DE GANTE Y EGVES ABADESA DE TULEBRAS PARA EL CORO I LA DOTO AÑO 1613. La menor: ESTA LANPARA OFRECIO MARIA JORDAN RELIXIOSA DE TULEBRAS AL SINO SACTO AÑO 1613.

Constan de profundo plato circular compuesto por tres cuerpos convexos de perfil decreciente más un amplio labio liso. Por la parte inferior culminan en un pequeño remate esférico. Tanto esta estructura como el cuerpo para colgar van cubiertos de rica decoración cincelada sobre fondo mate rayado a base de parejas de ces que se entrecruzan con otros motivos geométricos. A estos temas se intercalan grandes óvalos de contorno punteado en la franja exterior del plato.

Las lámparas, obras documentadas de Felipe Terrén en el año 1613¹ ostentan triple marcaje, diferente, por tanto, al sistema navarro de estos momentos –incluidas las piezas tudelanas con marcas conocidas hasta la fecha– y próximo al de las ciudades castellanas. De estas tres marcas, la de autor y la de localidad coinciden con las del cáliz de San Miguel de Corella² y pertenecen a Felipe Terrén y a la localidad de Tudela según la primera variante conocida, respectivamente. La tercera marca, por tanto, debe pertenecer a un platero tudelano no identificado que en el año 1613 ostentaba el cargo de marcador.

Felipe Terrén, vecino de Tudela como gusta de titularse a sí mismo en la documentación, se muestra aquí como un consumado artifice, razón por la que debió gozar de cierta estima y renombre por toda la Ribera navarra. De esta forma constan por la documentación los varios encargos que le hizo Fray Bernardo Pelegrín, prior del monasterio de Fitero, para la iglesia; así en el año 1612, Terrén labró tres cálices de 26 onzas y una lámpara de 7 onzas para la capilla mayor, en precio de 44 ducados,



previa la entrega de diversos objetos de plata vieja para la hechura³. En las condiciones del contrato se especifica que la lámpara ha de ser igual que la de la Virgen de la Barda de la misma iglesia de Fitero, lo que hace sospechar que esta última fuera también obra suya. Años más tarde, en el 1618, el platero concierta la corona de la Virgen de la Barda, de 16 onzas y media en precio de 8 ducados, cuyo modelo había de ser la que con anterioridad había ejecutado para la Virgen de la Esperanza de Tudela⁴.

Dado que estas obras han desaparecido, no podemos calibrar con exactitud la categoría de su autor. No obstante, el cáliz de Corella es una pieza correcta y las dos lámparas de Tulebras son piezas excelentes que, además de su calidad, tienen el interés de ser las únicas lámparas de plata fabricadas en talleres navarros en torno a 1600 que han llegado a nuestros días.

M.C. Heredia

1. Las dimos a conocer y la documentamos en M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Tudela*, pág. 400.

2. Véase el n.º 38 del presente catálogo.

3. APT. Fitero. Protocolo Miguel de Urquiza y Uterga, 1612, fol. 27.

4. Ibidem. 1618, fol. 8. Datos documentales facilitados por Ricardo Fernández Gracia, a quien agradecemos su colaboración.



Coronas de Ujué.

44 CORONAS

Santuario de Santa María de Ujué

Material:

Plata dorada.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

La grande 14 cms. de alto, y 17,5 de diámetro. La pequeña: 6,5 cms. de alto y 8,5 cms. de diámetro.

Cronología:

Primer tercio del siglo XVII, con la pedrería añadida.

Taller navarro?

El aro de la corona mayor está decorado por espejos ovales dispuestos horizontalmente entre ces y otros motivos geométricos. El cuerpo es una plancha calada compuesta por cintas planas que se entrecruzan y forman cartelas rectangulares con ces y cueros enrollados más parejas de ces bajo motivos auriculares que cobijan óvalos con figuras de ángeles y cabezas de querubines, respectivamente. Sobre estos temas apoyan pirámides con remates esféricos y bajo los elementos auriculares se desarrollan contarios de perlas¹. La corona pequeña es semejante a la anterior pero sustituye los ángeles por óvalos.

Las coronas son obra de calidad y presentan un repertorio de formas decorativas propio del momento, semejante al de otras piezas de parecida cronología, de dentro y fuera de la provincia. Es posible que sea obra navarra².

M.C. Heredia



1. Recogida por M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental...* Olite, pág. 525 y lám. 736.

2. En Navarra conocemos las dos coronas de San Juan de Estella: una mejicana del año 1616 y la otra quizás navarra, y las de Santacara, estas últimas algo posteriores y de calidad inferior. Fuera de Navarra se conocen importantes ejemplares de parecida cronología como la del Museo Arqueológico Nacional que reproduce J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Catálogo de Platería...* n.º 37 o los del Museo Victoria y Alberto de Londres recogidos por CH. OMAN: *The golden age...* n.º 241-242, en ambos casos con esmaltes.



Ostensorio de Puente la Reina.

45 OSTENSORIO

Parroquia de Santiago de Puente la Reina

Material:

Plata dorada.

Estado de conservación:

Excelente.

Dimensiones:

71 cms. de alto, 23 de base y 28 de sol.

Cronología:

Primer tercio del siglo XVII. Año 1629.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona o Estella?

Inscripción:

En la pestaña: ESTA QVSTODIA CEIZO DE LIMOS-
NA PARA LA PARROQVIA DEL SEÑOR SANTIAGO
ILO ICIERON LOS BECINOS DE LA BILLA DE LA
PUENTE LA REINA I TIENE DE PLATA 18 MARCOS.
ANO 1629.

B ase circular de pestaña recta con amplio cuerpo convexo intermedio y anillo interior. En el astil se superponen un cilindro, un pequeño cuello entre molduras y una taza plana, todos ellos articulados por asas o artesones. Sobre la taza monta un templete ciego de proporciones cúbicas con pilastras avoladas, cartelas auriculares y remates de pirámides con bolas. En él apoya un estilizado cuello cóncavo liso y una taza con asas. El viril es de rayos rectos y ondulados alternativamente, excepto en la línea del astil donde los rayos se sustituyen por sendas cartelas fundidas con relieves de querubines; la superior, entre pequeñas pirámides semejantes a las del nudo, sirve de asiento a la cruz del remate, de sección romboidal. El repertorio decorativo incluye espejos ovales y artesones cuadrados en la base y cilindro del astil, así como grandes cartelas y motivos de ces vegetalizadas hechas a cincel sobre fondos punteados. A las caras principales del nudo se ajustan, además, sendas placas con relieves de la Inmaculada y Santiago Apóstol, y sobre el círculo del viril se superponen cuatro cabezas de querubines entre ramillos punteados a buril.

Como puede apreciarse, se trata de una interesante obra manierista, hasta ahora inédita, que, aparte de su riqueza y calidad, presenta el interés de estar fechada. Aunque carece de marcas y desconocemos a su autor, creemos que debió labrarse en un centro próximo a la villa, Pamplona o Estella, ya que se trata de una donación de los feligreses a su parroquia. Además, la traza arquitectónica del nudo, aunque difiera de la de los ostensorios navarros que conocemos, es semejante a la de algunos relicarios repartidos por la provincia como el de Santa Catalina de la catedral de Pamplona o a la del nudo de algunas cruces¹. Tal estructura se venía utilizando en la platería española desde finales del siglo XVI y se mantiene en vigor a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVII en diversos centros².

M C Heredia



1. M.C. GARCIA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO: *Orfebrería de la Catedral*..., pág. 53, fig. 79.
2. A fines del XVI Francisco de Alfaro incorpora nudos de templete en sus piezas de astil (Vid. J.L. RAVE PRIETO: *Arte religioso*..., n.º 22, 23, 24) y a mediados del XVII continúa utilizando motivos similares el platero madrileño Pedro de Bufrago (Vid. J.M. CRUZ VALDOVINOS: *La platería*..., fig. 70). Semejante es también el nudo de la custodia de Santa Cruz de Valladolid, del primer tercio del siglo XVII, que reproduce J.M. BRASAS: *La platería vallisoletana*..., pág. 215 y fig. 308.



Ostensorio de San Miguel de Estella.

46 OSTENSORIO

Parroquia de San Miguel de Estella

Material:

Plata y metal dorado.

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

63 cms. de alto, 19 de base y 27 de sol.

Cronología:

Primer tercio del siglo XVII.

Taller navarro:

Obrador de Estella?

Base circular de pestaña recta, con un amplio cuerpo convexo interrumpido por un anillo interior saliente¹. El astil, de traza muy compleja y estilizada, está compuesto por el habitual cilindro inferior y otros dos cuerpos cilíndricos de diferente amplitud entre dos jarrones semiovoides coronados por sendos toros —el superior con asasmás dos tazas también con asas. Los jarrones van articulados por costillas planas y espejos ovales, mientras que a los cuerpos cilíndricos se ajustan resaltes cuadrangulares y pilastrillas, y a la base parejas de gallones. Culmina la pieza un viril de sol con rayos rectos y flameados, aquellos con remates de estrellas, más una cruz latina de sección romboidal sobre jarrón ovoide en el coronamiento. Tanto el círculo del viril como los resaltes van encuadrados por fina ornamentación punteada o picado de lustre formando roleos.

El conjunto resulta muy esbelto por la delgadez y acumulación de elementos en el astil, rasgo manierista éste común a algunas otras piezas navarras de la primera mitad del siglo XVII, como el ostensorio de San Juan de Estella, de 1630, el de Mendigorriá o el de Galdeano, entre otros². Sin embargo, el de San Miguel de Estella supera a los anteriores por su mayor estilización y su original tratamiento del astil. De otra parte, la insistencia en los volúmenes geométricos y en las formas abstractas nos inducen a fecharlo todavía dentro del primer tercio del siglo o poco más, dentro de una corriente tardía del Manierismo purista³.

M.C. Heredia



1 Dado a conocer por M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental... Estella**, pág. 494.

2 Se reseñan todas estas piezas en los lugares correspondientes del *Catálogo Monumental de Navarra*.

3 Un alargamiento análogo de proporciones se advierte, por ejemplo, en algunos ostensorios valisoletanos como el de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco reproducido por J.C. BRASAS: *La platería valisoletana...*, fig. 301, fechado en 1639.



Ostensorio de Abárzuza.

47 OSTENSORIO

Parroquia de La Asunción de Abárzuza

Material:

Plata y bronce sobredorado con esmaltes «champlevé».

Estado de conservación:

Bueno.

Dimensiones:

59 cms. de alto, 27 de base y 31 de sol.

Cronología:

Segundo cuarto del siglo XVII, con los esmaltes y piedras añadidos.

Taller navarro?

La base cuadrada, de pestaña recta, presenta dobles escotaduras en los ángulos y salientes rectangulares perforados en el centro de cada lado; su interior se resuelve en un cuerpo circular convexo y un anillo, asimismo circular, en resalte. El astil consta de un cilindro inferior entre molduras salientes, una taza con asas y un nudo de jarrón semiovoide con costillas, faja transversal y asas laterales que le comunican aspecto de ánfora. Un cuello troncocónico sirve de asiento al querubín que sujeta el viril, en el cual alternan los rayos ondulados con los rectos culminados en estrella, coronando el conjunto una cruz latina con remates esféricos sobre pedestal prismático; este último elemento se repite en los extremos de los ejes principales que culminan en pirámides con bolas. Al adorno de la pieza contribuyen los cabujones distribuidos por las distintas zonas de la misma, que atraen a su alrededor estilizados ramillos punteados hechos a buril y que en la base alternan con hojas en relieve¹.

En su conjunto, la obra se inspira en modelos difundidos desde Valladolid y la Corte a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVII y guarda estrechas semejanzas con los trabajos del platero madrileño Pedro de Buitrago como las custodias de Astudillo (Palencia) y Villa del Prado (Madrid)². En concreto, el nudo ovoide con asas laterales y aspecto de ánfora se repite en numerosos ejemplares por toda Castilla³ y en Navarra el tipo tuvo amplia difusión a través de numerosas obras labradas dentro y fuera de la provincia, a título de ejemplo basta mencionar el ostensorio de las Clarisas de Cintruénigo, posiblemente de origen vallisoletano⁴, el de Santacara ejecutado por el madrileño Francisco de Nápoles Mudarra⁵, el de Vera de Bidasoa que realizó el platero donostiarra Joan de Zornoza en torno al año 1614⁶, el de la catedral de Tudela o el de San Nicolás de Pamplona, obra del platero pamplonés Diego de Montalbo en el año 1643⁷. Asimismo, la disposición de la base con las prolongaciones laterales perforadas que permiten la fijación de la pieza sobre un soporte y facilitan su salida procesional en andas fue un recurso muy empleado en amplias zonas de la Península tanto en Castilla como, sobre todo, en Andalucía, y también en la propia Navarra.

Por todo, sin descartar la posibilidad del origen madrileño del ostensorio de Abárzuza, consideramos que también puede tratarse de una obra local de estimable calidad labrada en torno



a los años 40 por un consumado artífice navarro fuertemente influenciado por la platería de la Corte⁸.

M.C. Heredia

1. Recogido por M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental. Estella*, pág. 16.
2. A. FERNANDEZ y otros. *Enciclopedia*, n.º 564 y J.M. CRUZ VAL DOVINOS. *La platería*, pág. 114 y fig. 70, con la primera se relaciona el basamento y astil, con la segunda la base y el sol.
3. Entre otros muchos, el ostensorio de Medina de Rioseco que ejecutó el platero Juan Lorenzo en el año 1639 o el del convento de Santa Ana de Valladolid (J.C. BRASAS. *La platería*, figs. 302 y 303, 306-307), los del Museo Victoria y Alberto de Londres (CH. OMAN. *The golden age*, figs. 232 y 233) o los de los conventos de las Bernardas, Clarisas y Juanas de Alcalá de Henares (M.A. CASTILLO OREJA. *Clausuras*, figs. 15, 57, 66 y 67).
4. Recogido por M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental. Tudela*, pág. 84. La comunidad de Clarisas, recientemente establecida en Cintruénigo, procede de Olmedo.
5. Recogido por M.C. GARCIA GAINZA y otros. *Catálogo Monumental. Olite*, pág. 446 y lám. 607.
6. AD Pamplona, C/213, n.º 39. En el año 1614 se usa una custodia que estaba haciendo el platero Joan de Zornoza para la iglesia de Vera de Bidasoa. Dato aportado por Mercedes Orbe.
7. J. DE ALVEAR. *Una custodia del siglo XVII*, pág. 8.
8. Por ejemplo, los ostensorios de Santa Clara de Montilla, Córdoba (D. ORTIZ JUAREZ. *Exposición*, n.º 87-88), de Santa Ana de Sevilla (M.J. SANZ SERRANO. *La orfebrería sevillana*, vol. I, figs. 63-64) o los de Almonaster la Real, Villalba del Alcor y San Juan del Puerto, Huelva (M.C. HEREDIA MORENO. *La orfebrería*, vol. I, figs. 101, 103 y 104).
9. No hay que olvidar que el estilo cortesano penetra en Navarra a lo largo del segundo cuarto del siglo XVII a través de obras de importación como los cálices de Lerín o las Recoletas de Pamplona, obras de Diego de Zabalza, el cáliz de Los Arcos depositado en el Museo Diocesano de Pamplona o el ostensorio de Santacara, ejecutados por Francisco de Nápoles Mudarra, y otras muchas piezas.



Naveta de Sta. Maria de Tafalla

48 NAVETA

Parroquia de Santa María de Tafalla

Material:

Plata en su color.

Estado de conservación:

Aceptable, excepto la pérdida de una venera lateral.

Dimensiones:

21,2 cms. de alto, 7,5 de base y 20 de ancho.

Cronología:

Segundo cuarto del siglo XVII.

Taller navarro:

Obrador de Pamplona.

Marca:

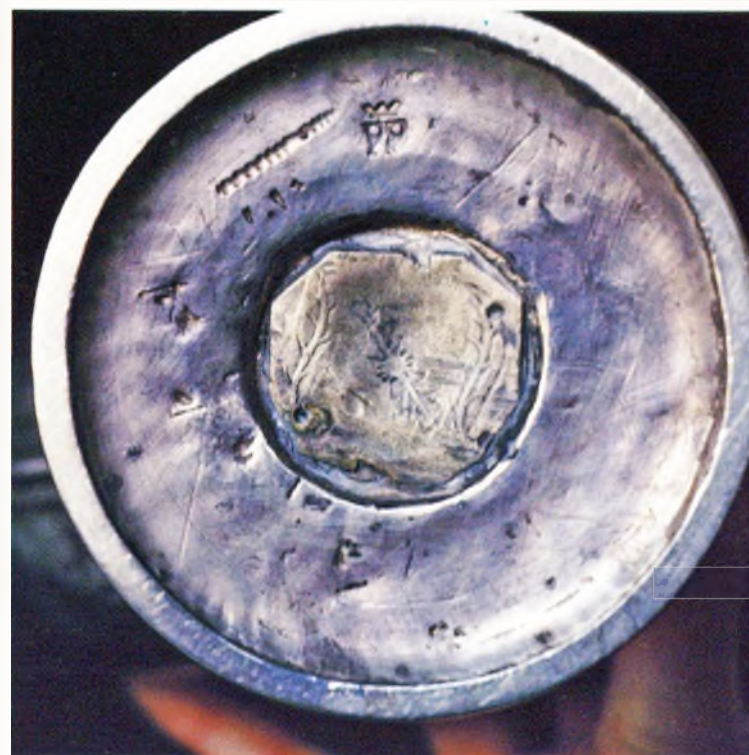
De localidad compuesta por doble «P» coronada en rasgos capitales, incisos y sin enmarque. Se estampa en el reverso de base y tapa junto a la burilada.

La base es circular y plana, decorada con parejas de espejos ovales resaltados. El nudo ovoide se articula por costillas y el cuerpo de la nave presenta casco curvo prolongado en una popa muy elevada, puente semicilíndrico y proa plana. Proa y popa culminan en remates herrerianos piramidales con bolas y a sus frentes se ajustan mascarones. Además, la superficie del casco de la nave está enriquecida por grandes ces vegetalizadas que se entrecruzan sobre fondos mates rayados en torno a sendas cartelas en el centro de los frentes principales¹.

Tanto la traza como la ornamentación, por sus volúmenes rotundos y su insistencia en la geometría, responden a corrientes manieristas del primer tercio del siglo XVII, si bien el dinamismo y el carácter naturalista de las ces permiten retrasar la fecha de ejecución algunos años dentro del segundo cuarto del siglo. La marca de localidad, la tercera variante conocida de la ciudad de Pamplona, corrobora estas afirmaciones ya que dicho troquel se mantuvo en vigor hasta el año 1655². La naveta conserva su cucharilla primitiva que ostenta la misma marca de Pamplona.

Por otra parte, hay que hacer notar la semejanza entre esta naveta de Tafalla y las de Mués, Cirauqui y San Gregorio Ostiense en Sorlada, aquella fechada por la documentación hacia 1630 y esta última con la misma marca de Pamplona³. Todo ello parece indicar que se trata de un modelo generalizado en el taller de Pamplona durante el segundo cuarto de siglo XVII, a partir, quizás, de tipos cortesanos.

M.C. Heredia



1 Dada a conocer por M.C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental*... Olite, pág. 468.

2 Vid. el n.º 41 y la introducción del presente catálogo.

3 Las tres piezas se recogen en los lugares correspondientes del Catálogo Monumental de Navarra. Además, la cronología de la de Mués y la marca de la de San Gregorio Ostiense las dio a conocer J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Historia de la platería*... págs. 343 y 371, si bien la fecha de la segunda hay que ajustarla a la cronología de la marca de Pamplona, según hemos indicado.

4 Lo mismo se puede decir de los incensarios correspondientes que forman juego con estas navetas. Se conservan los de Mués y Sorlada, éste con marca de Pamplona. Asimismo, el de Recoletas de Tafalla sigue la misma tipología.

Localización de piezas



BIBLIOGRAFIA INDICES

BIBLIOGRAFIA

SIGLAS DE PUBLICACIONES

A.	Antiquaria
A.B.	Al-Basil
A.E.A.	Archivo Español de Arte
A.I.E.C.	Anuari d'Institut d'Estudis Catalans
A.I.E.M.	Anales del Instituto de Estudios Madrileños
B.C.M.N.	Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra
B.M.C.A.	Boletín del Museo de Camón Aznar
B.O.O.P.	Boletín Oficial del Obispado de Pamplona
C.E.E.N.	Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra
C.E.H.A.	Comité Español de Historia del Arte
G.	Goya
I.	Iberjoya
P.V.	Príncipe de Viana
R.S.	Reales Sitios
S.A.A.	Seminario de Arte Aragonés
T.C.P.	Temas de Cultura Popular

- ALBIZU Y SAINZ DE MURIETA, J. *Catálogo del Archivo parroquial del San Saturnino de Pamplona*, B.C.M.N. 1925, págs. 202-203.
- ALCOLEA GIL, S. *Artes decorativas en la España cristiana*, vol. XX del «Ars Hispaniae», Madrid 1975.
- ALTADILL, J. *Artistas navarros exhumados. José Velázquez de Medrano, platero de Pamplona*, B.C.M.N. 1914, págs. 79-85 y 205-209.
- ALTADILL, J. *La exposición de arte retrospectivo*, B.C.M.N. 1920, págs. 299-310.
- ALTADILL, J. *Artistas exhumados*, B.C.M.N. 1923, págs. 197-200.
- ALTADILL, J. *Evangelizadores de Pamplona y Roncesvalles*, B.C.M.N. 1924, págs. 46-47.
- ALVEAR, J. de, *Una custodia del siglo XVII y un cáliz del XVI en la parroquia de San Nicolás de Pamplona*, «La Verdad», 10-XI-1985, pág. 8.
- ALVEAR, J. de, *La iglesia de la villa de Urzainqui*, «La Verdad», 23-III-1986, pág. 4.
- ARFE Y VILLAFANE, J. *De Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, edición facsímil con introducción de F. Iñiguez, Valencia 1979.
- ARIGITA Y LASA, M. *Don Antonio Zapata*, «La Avalancha», 8-XII-1987.
- ARIGITA Y LASA, M. *Reseña eclesiástica de Navarra*, vol. VII de «La Geografía General del País vasco-navarro», Bilbao 1980.
- ARNAEZ, E. *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, 3 vols. Madrid, 1983.
- ARRESE, J.L. *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, 1963.
- ARRUE UGARTE, B. *La platería logroñesa*, Logroño, 1981.
- ARRUE UGARTE, B. *Relaciones e influencias en la platería riojana y navarra*, Comunicación presentada al I Congreso de Historia de Navarra, Pamplona, 1986, (en prensa).
- ARTINANO, P.M. *Catálogo de la Exposición de orfebrería civil española*, Madrid, 1925.
- BARRAGAN LANDA, J.J. *Las plagas del campo español y la devoción a San Gregorio ostense*, C.E.E.N., 1978, págs. 273 y ss.
- BARRIO MOYA, J.L. *Noticias y documentos sobre Diego de Zabalza, platero navarro del siglo XVII*, P.V. 1982, págs. 587-601.
- BARUQUE MANSO, A. y CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Diego de Zabalza, platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón*, P.V. 1975, págs. 611-631.
- BERMEJO BARASOAIN, A. *La cruz procesional de la iglesia parroquial de Ci-rauqui, Navarra, documentada como obra del platero Felipe de Guevara, I.*, 1986, págs. 57-60.
- BERNIS, C. *Indumentaria española en tiempo de Carlos V*, Madrid, 1962.
- BIURRUN SOTIL, T. *Inventario para la riqueza artística de la diócesis de Pamplona*, B.O.O.P.
- BIURRUN SOTIL, T. *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, 1935.
- BOISSONNADE, P. *Histoire de la réunion de la Navarre à la Castille. Essai sur*

les relations des princes Foix-Albert avec la France et l'Espagne (1479-1521), Genève, 1975.

- BRASAS, J.C. *La platería valisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980.
- BURGO, M.A. *del La catedral de Pamplona*, León, 1977.
- CAMON AZNAR, J. *La arquitectura y orfebrería española del siglo XVI*, vol. XVII del «Summa Artis», Madrid, 1970.
- CAPEL MARGARITO, M. *Orfebrería religiosa de Granada*, 2 vols. Granada, 1986.
- CASTILLO OREJA, M.A. *Clausuras de Alcalá*, Alcalá de Henares, 1986.
- CLAVERIA, J.A. y VALENCIA, A. *Crucifijos en Navarra*, Pamplona, 1962.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Tras el cuarto centenario de Francisco Becerril, G.*, 1975, págs. 281-290.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Ensayo de catalogación razonada de la plata de Los Arcos*, P.V. 1977, págs. 281-318.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Apuntes para una historia de la platería en la Basílica de San Gregorio ostense*, P.V. 1981, págs. 335-384.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Aspectos de la platería aragonesa del Renacimiento*, S.A.A., 1981, págs. 29-38.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. *La platería en Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, (Bonet Correa, A. coordinador), Madrid, 1982.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Museo Arqueológico Nacional, catálogo de platería*, Madrid, 1982.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. *De las platerías castellanas a las platerías cortesanas*, B.M.C.A., 1982, págs. 120.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*, vol. I, Madrid, 1983.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. y MONTUENGA BARREIRA, A. *En el tercer centenario de la muerte del platero real Luis de Zabalza*, A.I.E.M., 1978, págs. 147-162.
- DALMASES, N. y GIRALT-MIRACLE, D. *Plateros y joyeros de Cataluña*, Barcelona, 1985.
- ECHEVERRIA GONÍ, P. *Miranda de Arga entre el Gótico y el Barroco*, Miranda de Arga, 1983.
- ESTEBAN LORENTE, J.F. *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, 3 vols. Zaragoza, 1981.
- ESTERAS MARTIN, C. *Platería turolense. La custodia plateresca de la Catedral de Teruel*, A.E.A., 1976, págs. 59-71.
- ESTERAS MARTIN, C. *Orfebrería de Teruel y su provincia*, 2 vols. Teruel, 1980.
- Exposición Iberoamericana de Sevilla. Catálogo del pabellón de Navarra*, Pamplona, 1929-1930.
- FERNANDEZ, A. MUNO, R. y RABASCO, J. *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1985.

- FERNANDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRIA GOÑI, P. *Platería sangüesina del siglo XVI*. Actas del IV Congreso del C.E.H.A. Zaragoza, 1984, págs. 135-145.
- FUENTES PASCUAL, F. *Bocetos de historia tudelana*. Tudela, 1958.
- GARCIA GAINZA M.^a C. *La escultura romanista en Navarra*. Pamplona, 1969.
- GARCIA GAINZA M.^a C. y HEREDIA MORENO, M.^a C. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978.
- GARCIA GAINZA M.^a C., HEREDIA MORENO, M.^a C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M. *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*. Pamplona, 1980.
- GARCIA GAINZA M.^a C., HEREDIA MORENO, M.^a C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M. *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Estella*. Estella, 1982.
- GARCIA GAINZA M.^a C., HEREDIA MORENO, M.^a C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M. *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Estella*. Estella, 1983.
- GARCIA GAINZA M.^a C., HEREDIA MORENO, M.^a C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M. *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Olite*. Pamplona, 1985.
- GARCIA SAUCO y BELENDEZ, L.G. *La custodia del Corpus de San Juan Bautista de Albacete*. A.B., 1976.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J. *Historia de los Obispos de Pamplona, siglo XVI*, vols. III y IV. Pamplona, 1985.
- GUDIOL, J. *La orfebrería en l'Exposició Hispano Francesa de Saragoça*. A.I.E.C., 1908, págs. 103-149.
- HEREDIA MORENO, M.^a C. *La orfebrería en la provincia de Huelva*. 2 vols. Huelva, 1980.
- HEREDIA MORENO, M.^a C. *El templo eucarístico de la Catedral de Tarazona*. S.A.A., 1981, págs. 21-28.
- HEREDIA MORENO, M.^a C. *Notas para un estudio de punzones y orfebres de la Merindad de Estella*. Actas del IV Congreso del C.E.H.A. Zaragoza, 1984, págs. 181-198.
- HEREDIA MORENO, M.^a C. *Precisiones sobre el mecenazgo artístico de don Francisco de Navarra en la Colegiata de Roncesvalles*. Comunicación presentada al I Congreso de Historia de Navarra. Pamplona, 1986 (en prensa).
- HEREDIA MORENO, M.^a C. y ORBE SIVATTE, M. *Orfebrería de Navarra I Edad Media*. Pamplona, 1986.
- HERNANDEZ ASCUNCE, L. *El templo del Corpus del Cardenal Zapata*. «Diario de Navarra» 9-VI-1955.
- HERNANDEZ DETTOMA, M.^a V. *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en la Merindad de Pamplona en el último tercio del siglo XVI y durante el siglo XVII*. Memoria de Licenciatura. inédita, Pamplona, 1985.
- HERNMARCK, C. *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.
- HERNANDEZ PERERA, J. *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955.
- HERRAEZ ORTEGA, M.V. *Orfebrería en la diócesis de León. Siglos XV-XVI*. Tesis doctoral, inédita. León, 1987.
- IBARRA, J. *Historia de Roncesvalles*. Pamplona, 1936.
- IDOATE, F. *Rincones de la Historia de Navarra*, vol. III. Pamplona, 1979.
- LOPEZ SERRANO, M. *Evangelarios de Navarra*. P.V., 1947, págs. 21-32.
- LOPEZ YARTO ELIZALDE, A. *Noé Manuel, platero de Cuenca*. A.E.A., 1975, págs. 385-395.
- MADRAZO, P. de. *Navarra y Logroño*, vol. I. Barcelona, 1886.
- MALDONADO NIETO, M.T. *La cruz metropolitana de la Catedral de Burgos y un nuevo aspecto de la obra de Juan de Arfe*. A.E.A., 1986, págs. 304-319.
- MARTIN, F. *Calices limosneros*. R.S., 1979, págs. 12-16.
- MARTIN, F. *El estilo Felipe II*, A., 1984, págs. 10-15.
- NAVASCUES Y PALACIO, J. *Comentarios de Arte y Arqueología IV, Luis de Suescun, platero y vecino de Pamplona*. «Pensamiento Navarro», 11-VI-1967.
- NAVASCUES Y PALACIO, J. *Cruces procesionales en Navarra*. Tesis doctoral, inédita. Pamplona, 1966.
- NAVASCUES Y PALACIO, J. *Sobre orfebrería navarra*. Comunicación presentada al I Congreso de Historia Navarra. Pamplona, 1986 (en prensa).
- NUÑEZ DE CEPEDA, M. *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*. Pamplona, 1948.
- OMAN, Ch. *The golden age of hispanic silver 1400-1665*. London, 1968.
- ORBE SIVATTE, M. *Estudios histórico artístico de la Parroquia de San Pedro de Mendigorria*. P.V. 1983, págs. 15-23.
- ORBE SIVATTE, M. y A. *Orfebrería del Convento de Agustinas Recoletas de Pamplona*. en prensa.
- ORTIZ JUAREZ, D. *Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973.
- OTAZU RIPA, J.L. *Heráldica municipal, merindad de Tudela*. T.C.P. n.º 235.
- RAVE PRIETO, J.L. *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986.
- ROJAS Y SANDOVAL, B. *Constituciones sinodales del obispado de Pamplona*. Pamplona, 1591.
- SAN VICENTE, A. *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545-1599*. 3 vols. Zaragoza, 1976.
- SAN VICENTE, A. *Exposición de orfebrería aragonesa del Renacimiento*. Zaragoza, 1980.
- SANCHO CORBACHO, A. *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII*. Sevilla, 1970.
- SANTIAGO, E. y MAGARIÑOS, J.M. *El Escorial, historia de una imagen en «El Escorial en la Biblioteca Nacional»*. Exposición en el IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Madrid, 1985.
- SANZ SERRANO, M.J. *Orfebrería sevillana del Barroco*, 2 vols. Sevilla, 1976.
- SANZ SERRANO, M.J. *Ostensorios y relicarios en el Museo Lázaro Galdiano*, G., 1986, págs. 82-99.
- TRENS, M. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, 1952.
- Varios. *Atlas de Navarra*. Pamplona, 1977.
- Varios. *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia 1982.
- YANGUAS Y MIRANDA, J. *Diccionario de antigüedades del reino de Navarra*, vol. II. Pamplona, 1984.

INDICE ONOMASTICO

AGORRETA, Agustín de, 35, 74, 77
 AGORRETA, Lope de, 63
 AGORRETA, Martín de, 12
 AGUIRRE, Pedro, 76
 AIBAR, Pedro de, 55
 ALABA, Catalina, 72
 ALBA, duque de, 7
 ALEJOS, Pedro de, 74, 77
 ALFARO, Francisco de, 67, 93
 ALFONSO XI, 12
 ANCHIETA, Juan de, 10, 67
 ANGULO, Ana, 62
 ANSA, Juan de, 21
 AFRE VILLAFANE, Juan de, 10, 11, 63, 67
 ARRUE, Martín de, 57
 ASTORGA, Martín de, 12
 AYESA, Pablo, 79

BADIBIESO, Catalina, 57
 BARAJAS, Conde de, 65
 BECERRIL, Francisco, 10, 51
 BENGOCHEA, Ambrosio de, 62
 BIDARTE, Domingo de, 62
 BIDAX, Felipe, 10, 28
 BIDAX, Martín, 28, 72, 76
 BUITRAGO, Pedro de, 93, 97
 BURGOS, Cristóbal de, 12
 BUISAN, Tomás, 12

CERDAN, Miguel, 12
 CAMPO, Bernardino del, 28
 CAMPO, Pedro del, 80
 CARLOS III, El Noble, 9, 77
 CARLOS V, 8, 23
 CUDRIA ver Zudria
 CORCUERA, 57
 CORDOBA, Martín de, 54

DAS (I)?, 89
 DIEGO, Maese, 12

ECHAURI, José de, 29
 EGUIA, los, 12
 ELORDUY, Andrés, 85
 ENRIQUEZ CERVANTES DE NAVARRA, Luis, 12
 ESPINOSA, Alvaro de, 10, 12, 77

FELIPE II, 8, 54, 62, 67, 85
 FELIPE III, 85
 FERRIZ, Luis, 10, 47
 FONSECA, Antonio, 8, 12
 FORMENT, Damián, 25

GIPO A, 31
 GABADI, Bernal de, 81, 82
 GALLUES, Pedro, 10, 58, 72, 76
 GANTE Y EGÜES, Leonor de, 89
 GARAY, Pedro, 55
 GASTELUZAR, Juan de, 62
 GHIRLANDAIO, 23
 GOMEZ GARCIA, 17
 GONZALEZ DE SAN PEDRO, Pedro, 61, 62
 GUEVARA, Felipe de, 10, 12, 57, 61, 62, 67
 GUEVARA, Fernando de, 57, 62

HERBST, Magno, 17
 HERRERA, Juan de, 10, 67
 HERRERO, Agustín de, 77

HORNA, Juan de, 10, 37, 43
 HUARTE, Francisco de, 10, 29

IMBERTO, Los, 53
 ITUREN, Martín o Miguel, 55

JAEN, Alonso de, 12
 JOHAN, Maestro, 12, 18
 JORDAN, María, 89
 JUAN II, 12
 JUAN LORENZO, 97
 JULIO II, 8

LAMAISSON, Pedro, 10, 21, 23, 25
 LEON, Baltasar de, 45
 LEON, Gaspar de, 10, 28, 45, 47
 LOPEZ MARBAN, Hernando, 9, 10, 83

MAÑERU, Juan de, 57
 MARTINEZ, Francisco, 49
 MATA, Jerónimo de la, 54
 MEDICIS, Juan y Pedro, 25
 MENDOZA, María, 65
 MERCADO, Pedro del, 8, 10, 12, 17, 18, 19, 21, 35, 51, 55
 MERINO, Francisco, 10, 11, 61, 62, 63
 MOIS, Rolan de, 12
 MONTALBO, los, 10
 MONTALBO, Diego de, 97
 MONTALBO, Sancho de, 12, 57, 74
 MONTENEGRO, Alonso de, 8, 10, 12, 43
 MOSCOSO, Alvaro, 8, 18

NAPOLIS MUDARRA, Francisco, 97
 NAVARRA, ENRIQUE DE, 54
 NAVARRA, Francisco de, 8, 12, 65
 NAVARRO, Juan, 12
 NAVASCUES, Jerónimo, 12
 NOE MANUEL, 51

OCHOA, Gabriel, 12
 OCHOVI, Juan de, 8, 10, 23, 25
 ONGUILLEN, Juan, 58
 OÑATE, Los, 8, 10, 11
 OÑATE, Hernando de (padre), 10, 55, 59, 72, 76
 OÑATE, Hernando de (hijo), 55, 75, 76
 OÑATE, Martín, 76

PACHECO, Francisco, 67
 PADILLA, Juan, 17
 PEGNIZER, Juan, 17
 PELEGRIN, Fray Bernardo, 89
 PEREDA, Diego de, 12, 54
 PEREZ DE COLMENARES, Martín, 12
 PEREZ DE LERIN, Martín, 12
 PEREZ DE VILLARREAL, Jerónimo, 76
 PERRET, 67

QUINTANILLA, Lucas de, 12

REDON, Gaspar, 12
 RENA, Juan, 8, 23
 ROJAS Y SANDOVAL, Bernardo de, 82
 RUBERT, 55
 RUIZ, Miguel, 12

SAHAGUN, García, 85
 SALAZAR, Juan de, 63
 SAMANIEGO, Alonso de, 10, 77, 80
 SANCHEZ, Miguel, 67
 SERRANO, Juan, 76
 SIXTO V, 54

SORIA, Andrés de 10, 41, 43
 SORIA, Diego, 72
 SORIA, Pedro de, 10, 41
 SOTES, Charles, 28
 SUESCUN, Luis de, 9, 10, 12, 37, 43, 49, 51, 55, 69, 74

TERREN, Felipe, 8, 10, 11, 12, 81, 89
 TERREN, Jacinto, 12

URNIZA, Sancho de, 55

VALENCIA, Miguel de, 12
 VELAZQUEZ DE MEDRANO, José, 8, 9, 10, 11, 12, 19, 21, 57, 61, 62, 65, 67, 73, 74, 76, 77, 83
 VERROCHIO, 25
 VILLALON, Deán, 8, 12, 65

XAREY, Diego, 12
 XIMENEZ, Manuel, 53

YAVAR, José de, 23
 YZALZU, 12

ZABALZA, Diego de, 10, 85
 ZABALZA, García de, 57, 74, 97
 ZAPATA Y MENDOZA, Antonio, 8, 12, 62, 65, 67
 ZORNOZA, Joan de, 43
 ZUDRIA, Diego, 10, 12, 79

INDICE TOPONIMICO

Abárzuza, 97
 Abaurrea Alta, 31, 35, 37
 Abaurrea Baja, 18, 31, 43
 Abiego, 35, 47
 Ablitas, 12, 41
 Aibar, 28
 Aizcorbe, 31, 35, 63
 Alagón, 35
 Alaón, 21
 Alcalá de Henares, 97
 Alcoz, 31, 35
 Aldehorno, 54
 Almándo, 63
 Almonaster la Real, 97
 Almunia de Doña Godina, 23
 Améscoa Baja, 8
 Aniés, 35
 Aniz (Baztán), 49
 Aragón, 8, 10, 23
 Aramendia, 15
 Arbeiza, 81
 Arizala, 77
 Arizaleta, 41
 Arrieta, 49
 Arróniz, 11, 12, 15, 62, 73, 74, 77
 Arruiz, 31, 35
 Artajona, 11, 12, 74, 81, 83
 Aso de Sobremonte, 35
 Astudillo, 97
 Auza, 63
 Ayegui, 15
 Azcona, 41
 Azuelo, 69, 71

Badajoz, 12
 Bagües, 26
 Baquedano, 15
 Báquenas, 35
 Baraibar, 31, 35
 Barbarin, 74, 77
 Bearin, 35
 Belzunce, 31, 35
 Berriozar, 31, 35
 Burgos, 26, 43, 67

Cabredo, 43
 Cádiz, 62, 67
 Calatorao, 35
 Cariñena, 23
 Carmona, 67
 Cascante, 12, 29
 Castejón de Alarba, 35
 Castilla, 7, 9, 10, 28, 97
 Cataluña, 23
 Cintruénigo, 12, 97
 Cirauqui, 8, 10, 61, 62, 74, 77, 83, 99
 Córdoba, 97
 Corella, 10, 29, 76, 79, 81, 82, 89
 Cuenca, 51

Ecala, 85
 Eguiarreta, 49
 Eraul, 39, 43
 El Escorial, 67
 El Provencio, 51
 Estella, 7, 9, 10, 12, 28, 39, 41, 43, 53, 63, 77, 80, 81, 87, 91, 93, 95
 Esténoz, 86
 Etayo, 15, 77, 80

Fitero, 12, 89

Galdeano, 81, 95
 Gallipienzo, 45, 72
 Gallues, 72
 Gastiain, 15
 Gerona, 33
 Gollano, 15
 Granada, 54
 Guipúzcoa, 43,

Huarte Pamplona, 59
 Huelva, 28, 54, 97
 Huesca, 11, 67, 76

Ichaso, 18, 31, 35
 Imbuluzqueta, 31, 35
 Irache, 87
 Iruñela, 43
 Isaba, 21, 45
 Iso, 45
 Ituren, 31, 35
 Izánoz, 31
 Izcue, 37, 43, 49

La Campana, 28

Lacar, 63
 Legaria, 43
 Legasa, 49
 Leiza, 31, 49
 Lete, 31, 35
 Lerín, 85, 97
 Lituénigo, 47
 Logroño, 10, 81, 82
 Londres, 91, 97
 Los Arcos, 12, 62, 97
 Lugano, 23

Madrid, 9, 12, 57, 85, 97
 Manzanilla, 28
 Mañeru, 15
 Maya de Baztán, 63
 Meano, 54
 Medina de Rioseco, 95, 97
 Mendavia, 76
 Mendigorria, 57, 85, 95
 Mendilibarri, 15
 Miranda de Arga, 72, 76
 Mont, 47
 Monteagudo, 12
 Montilla, 97
 Morentin, 80
 Moriones, 28
 Mués, 74, 77, 99
 Munárriz, 8, 18, 21, 35, 74, 77
 Muniaín de la Solana, 86
 Muru-Astrain, 76
 Murillo de Gállego, 47

Nápoles, 67
 Navarra, 7, 8, 12, 28, 61, 62, 65, 72, 80, 83, 85, 86, 97
 Noguerras, 35

Obanos, 57, 74
 Ochagavía, 26, 27
 Oiz (Santesteban), 63
 Olague, 31, 35
 Olazagutia, 43
 Olite, 8, 9, 11, 27, 55, 59, 75, 76
 Olmedo, 12
 Olóriz, 76
 Oricin, 76
 Ostériz, 37
 Otiñano, 54

Palencia, 97
 Pamplona, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 28, 31, 33, 35, 37, 43, 49, 51, 54, 55, 57, 62, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 74, 76, 77, 83, 85, 86, 93, 97, 99
 Paterna del Campo, 28
 Puente la Reina, 63, 93

Rebollo, 54
 Rioja, 10, 23, 54

Roma, 67
 Roncal, 26, 27, 45
 Roncesvalles, 8, 12, 54, 59, 65, 74, 76, 83, 85

Salamanca, 67
 Salazar, 72
 Salinas de Oro, 77
 San Gregorio Ostiense ver Sorlada
 San Juan del Puerto, 97
 San Martín de Améscoa, 39, 43
 Sangüesa, 8, 9, 10, 26, 27, 28, 45, 47, 58, 67, 72, 76
 Santacara, 91, 97
 Sarasate, 31, 37
 Sasal, 35
 Segovia, 54
 Sevilla, 21, 28, 54, 61, 62, 63, 67, 97
 Sorauren, 31, 35
 Sorlada, 45, 69, 71, 86, 99

Tafalla, 23, 55, 61, 76, 86, 99
 Tarazona, 8, 11, 62, 67, 74, 82
 Teruel, 21, 35, 47
 Tirapu, 31, 35
 Toledo, 9, 12, 49, 62, 65, 67
 Torrecilla del Rebollar, 47
 Torres de las Arcas, 47
 Tudela, 8, 10, 11, 12, 29, 41, 65, 79, 81, 89, 97
 Tulebras, 10, 29, 79, 81, 89

Ugar, 53
 Ujué, 91
 Urzainqui, 47
 Uzquita, 28

Valcarlos, 63
 Valencia, 12
 Valtierra, 10, 12, 79
 Valladolid, 9, 12, 85, 93, 97
 Vera de Bidasoa, 43, 97
 Vilabertrán, 33
 Vilach, 47
 Villa de Prado, 97
 Villafranca, 79
 Villalba del Alcor, 97
 Villanueva de Yerri, 41, 43, 53, 77, 86
 Villar del Saz de Navalón, 51
 Villatuerta, 9, 12, 77
 Villava, 54
 Vinues, 35
 Vitoria, 85

Yerri, valle de, 8

Zábal, 33
 Zaragoza, 12, 21, 23, 25, 26, 35, 45, 47, 57
 Zubielqui, 86
 Zubieta, 31, 35
 Zudaire, 43

INDICE GENERAL

Presentación	3	N.º 26 Cáliz de Sta. Maria de Olite	59
INTRODUCCION	5	N.º 27 Cruz parroquial de San Román de Cirauqui	60
CATALOGO	13	N.º 28 Cruz parroquial de San Tiburcio de Oiz	63
N.º 1 Píxide de Mañeru	14	N.º 29 Templete eucarístico. Catedral de Pamplona	65
N.º 2 Evangelario. Catedral de Pamplona	16	N.º 30 Relicario de San Jorge de Azuelo	69
N.º 3 Custodia. Catedral de Pamplona	19	N.º 31 Relicario de San Gregorio Ostiense de Sorlada	70
N.º 4 Relicario de Sta. Ursula. Catedral de Pamplona	22	N.º 32 Crismeras de Santiago de Sangüesa	72
N.º 5 Relicario de San Marcos. San Nicolás de Pamplona	24	N.º 33 Crismeras de San Salvador de Arróniz	73
N.º 6 Cáliz de San Juan de Ochagavía	26	N.º 34 Crismeras de Sta. Maria de Olite	75
N.º 7 Cáliz de San Pedro de Olite	27	N.º 35 Crismeras de la Asunción de Villatuerta	77
N.º 8 Cáliz de Moriones	28	N.º 36 Crismeras de Sta. Maria de Valtierra	79
N.º 9 Cáliz de la Magdalena de Tudela	29	N.º 37 Cáliz de San Miguel de Estella	80
N.º 10 Cruz parroquial de San Esteban de Alcoz	30	N.º 38 Cáliz de San Miguel de Corella	81
N.º 11 Cruz patriarcal de San Clemente de Zabal	32	N.º 39 Cáliz de San Pedro de Artajona	83
N.º 12 Cruz parroquial de la Expectación de Munárriz	34	N.º 40 Cáliz de San Pedro de Mendigorriá	85
N.º 13 Cruz parroquial de Sta. Eulalia de Izcue	36	N.º 41 Copón de la Asunción de Muniain de la Solana	86
N.º 14 Cruz parroquial de San Martín de Améscoa	38	N.º 42 Relicario de San Veremundo. Benedictinas de Estella	87
N.º 15 Cruz parroquial de San Martín de Azcona	40	N.º 43 Lámparas de Sta. Maria de Tulebras	88
N.º 16 Cruz parroquial de San Esteban de Villanueva de Yerri	42	N.º 44 Coronas de Sta. Maria de Ujué	90
N.º 17 Cruz parroquial de San Cipriano de Isaba	44	N.º 45 Ostensorio de Santiago de Puente la Reina	92
N.º 18 Cruz parroquial de San Martín Urzainqui	46	N.º 46 Ostensorio de San Miguel de Estella	94
N.º 19 Cruz parroquial de la Asunción de Aniz	48	N.º 47 Ostensorio de la Asunción de Abárzuza	96
N.º 20 Cruz parroquial de San Juan Bautista de Pamplona	50	N.º 48 Naveta de Sta. Maria de Tafalla	98
N.º 21 Cruz parroquial de San Martín de Ugar	52	Localización de piezas	100
N.º 22 Crismeras de la Colegiata de Roncesvalles	54	BIBLIOGRAFIA	102
N.º 23 Copón de Sta. Maria de Tafalla	55	INDICE ONOMASTICO	104
N.º 24 Cáliz de San Nicolás de Pamplona	57	INDICE TOPONOMICO	105
N.º 25 Cáliz de Sta. Maria de Sangüesa	58		



Detalle de la cruz de Aniz

*Este catálogo vio la luz con motivo de la exposición de
«ORFEBRERÍA DE NAVARRA: 2, RENACIMIENTO»
organizada en Pamplona y Madrid
por la Caja de Ahorros de Navarra
con la colaboración del Arzobispado
de Pamplona, durante los meses
de febrero y marzo de 1988.*

*Se terminó de imprimir en I.G. Castuera, en Burlada, en
febrero de 1988. La fotocomposición utilizó letra
Helvética fina, seminegra y cursiva; la impresión
a seis tintas, papel Alba de 160 gr. m²
y en las cubiertas, cartulina de
315 gr. m² glasofonadas.*

Sig.: NA 739 HER orf
Tit.: Orfebrería en Navarra
Aut.: Heredia Moreno, María Carmen
Cód.: 1510149