





ORO Y COLOR EN EL SAGRARIO DE PATERNÁIN. EL ESPLENDOR DE LA CONTRARREFORMA

Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI
pedroecheverria20177@gmail.com

Entre el variado mobiliario litúrgico que adorna los templos de los pueblos de la Cendea de Cizur, hemos elegido como objeto de reflexión para este dossier el sagrario del retablo mayor de la parroquia de San Martín de Paternáin, dejando para otra ocasión el mueble principal. Fue realizado por Juan de Gasteluzar uno de los mejores especialistas navarros en esta tipología contrarreformista en el tránsito de los siglos XVI al XVII, y su interior está adornado con una rica policromía barroca que incluye un programa eucarístico. Por vez primera en Navarra se da relevancia a un buen conjunto de este arte oculto. La historia constructiva del retablo y sagrario, con sus tallas y relieves tardorromanas, cuya acertada atribución, descripción y valoración debemos a Concepción García Gainza (*La escultura romanista...*, pp. 111-113), se confirma y completa aquí con importantes datos documentales sobre su policromía. Tras una descripción del sagrario y una valoración de su autor, nos vamos a centrar en su decoración pictórica barroca de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, y principalmente en el programa de los cinco tableros de su interior.

Muestra en todo su esplendor su dorado y estofado barrocos, ejecutados a medias, primero por Juan Fermín de las Heras, quien a la vez pintó la talla del titular, y, tras su muerte, por Juan de Esparza. El resto del retablo fue embadurnado con una policromía neoclásica que imita mármoles y paños naturales, aplicada en 1915; en ese momento, se sustituyó el expositor por un baldaquino metálico que albergó un Crucifijo de altar. Finalmente, su aspecto actual es el resultado de la restauración llevada a cabo por Juan Martínez Txoperena en 1988, momento en que se retiró el citado edículo "por afear el conjunto" (Informe. Arzobispado de Pamplona y Tudela). La reposición con madera de roble de la base del sagrario, que estaba muy carcomida, ha resultado providencial para la conservación de este relicario y, a la vez, de las pinturas que alberga.

LA GÉNESIS DOCUMENTAL

Los datos relativos a la fábrica del sagrario y, especialmente, a su cuidada policromía han quedado minuciosamente recogidos en el libro de cuentas, conservándose además todos los protocolos notariales y un pleito global ante el Tribunal eclesiástico (AD. Pamplona. C/1010, nº 7). El origen del sagrario

de Paternáin está, como establecían las Constituciones Sinodales del obispado de Pamplona, en un mandato de visita de 1598 del provisor Felipe de Obregón, en nombre del obispo Antonio de Zapata y Mendoza, ilustre mecenas postridentino, que había sido el promotor del retablo mayor y la custodia de la catedral pampolonesa. Ordena que *el abad y primicieros con licencia del señor vicario general den a hacer un sagrario de buena madera y llano que de escultura no pase de cien ducados y de pintura y doradura, de ciento cinquenta y, de allí abaxo, a estimación*. A fines de 1600 todavía no se había cumplido, pues se reitera este mandato. Aun cuando no tenemos la fecha exacta del contrato, sabemos que fue durante el abadiato de Valentín de Lecáun, pues en la visita de 1616 se presentaron dos cartas de pago al ensamblador Juan de Gasteluzar *por razón del sagrario* por la suma de 104 ducados, la segunda de 1614 (AD. Pamplona. C/402, nº 3). Aunque desconocemos el nombre del escultor del retablo, ha sido relacionado por García Gainza con el taller de los Imberto de Estella.

De igual forma que ocurrió con el sagrario, la policromía tiene su origen en otro mandato que en 1650 hizo el arcediano Carlos Muñoz de Castilblanque, en nombre del obispo Francisco de Alarcón, por el que disponía que *se dore el sagrario por la parte de dentro*. Debieron transcurrir más de cuarenta años para que se contratara la pintura, dorado y estofado del sagrario y el titular, quedando el resto del retablo en blanco hasta comienzos del siglo XX. En virtud de la licencia concedida por el vicario Diego de Echarren el 18 de diciembre de 1691, se formalizó en Ibero el contrato de la policromía del sagrario el 14 de diciembre de 1692 entre el abad Fermín de Paternáin y el primiciero Tomás de Ulzurrun y el pintor Juan Fermín de las Heras, vecino de Asiáin, *para mejor conserbación de la madera, ornato y decencia del culto divino*, así como el dorado y estofado del bulto de San Martín obispo. El maestro se comprometió a perdonar la quinta parte de la tasación. Iniciada la obra, otro pintor de Asiáin, Juan de Esparza presentó ante el tribunal episcopal una propuesta para ejecutarla por la mitad. La sentencia salomónica de la nunciatura ratificó la adjudicación al primer pintor, aunque se debería conformar con la mitad de la suma en la que se estimase (AGN. Prot. Not. Asiáin, Antonio Pérez de Artázcoz, 1692).

← Paternáin. Retablo mayor y sagrario.
(Fotografía de José Luis Larrión)



Antiguo sagrario de alacena tardogótico.

El pintor murió en 1701 sin haber acabado la obra y sus herederos, don Antonio Lisón y Josefa de las Heras solicitaron la tasación que, realizada el 5 de diciembre de ese año por Juan de Olmos, veedor de obras del obispado, nombrado por ambas partes, valoró lo ejecutado hasta entonces en 904 reales en el bulto del patrón, y en 1.059 reales en el sagrario (AGN. Prot. Not. Asiáin, José de Ascarate, 1701). Según lo convenido, de los 1.963 reales recibió su autor 980 reales y medio, que se dieron por pagados en tres recibos, los dos primeros de Juan Fermín de las Heras a favor del abad y el finiquito de sus herederos a favor del mayordomo Juan de Beruete (AD. Pamplona. C/402, nº 3).

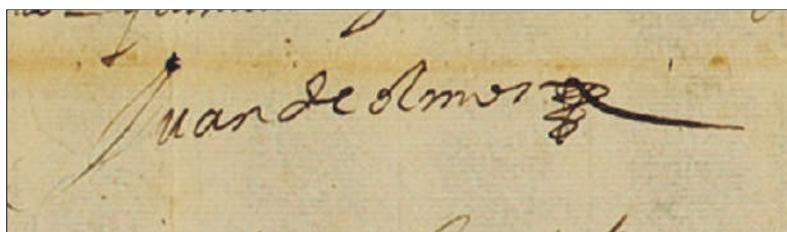
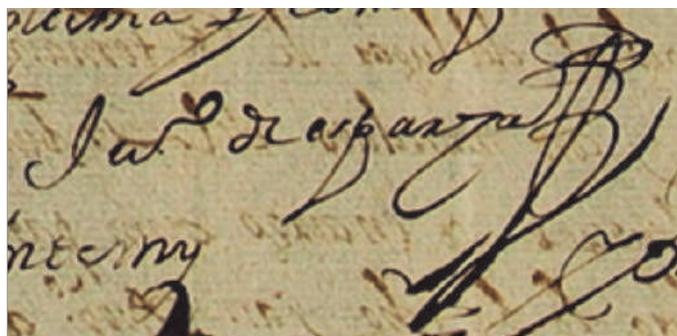
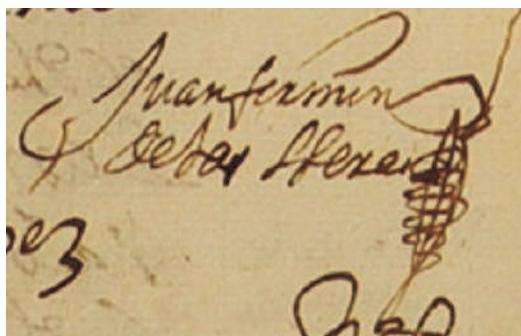
Finalmente, el abad Fermín de Paternáin y el primiciero Tomás de Paternáin concertaron el 5 de diciembre de 1701 con el maestro Juan de Esparza, vecino de Asiáin, a propuesta de los herederos de Las Heras, la conclusión de la pintura, dorado y estofado del sagrario, continuando la labor ya realizada con unas condiciones similares. (AGN. Prot. Not. Asiáin, José de Ascarate, 1701). Esta obra fue tasada el 10 de junio de 1702 por el veedor Juan de Olmos, que había firmado como testigo en la escritura,

quien tras haber visto y reconocido con particular *cuydado* las partes completadas por Esparza, declaró que *estaban acabadas bien y perfectamente y conforme se requiere a arte* y fijó su valor en 1.251 reales que, una vez aplicada la refacción, quedarían en 625 reales y medio (AGN. Prot. Not. Asiáin, José de Ascarate, 1702). Esta suma le fue abonada en dos plazos en el año 1702, el primero en junio en una partida de doce ducados, y el segundo, el finiquito, en julio por otra de 493 reales y medio (AD. Pamplona. C/402, nº 3).

SEMBLANZAS DEL ENSAMBLADOR Y LOS PINTORES

Perteneciente a la segunda generación romanista de maestros nacidos a mediados del siglo XVI y fallecidos en el primer tercio del XVII, como los escultores Lope de Larrea (1540-1623), Ambrosio de Bengoechea (1552-1625) o Bernabé Imberto (1562-1631), **Juan de Gasteluzar** (+ 1621) fue un destacado ensamblador, arquitecto y entallador natural de Elvetea / Elbete en el valle de Baztán y vecino de Pamplona. Su longevidad le permitió asistir a los inicios del retablo clasicista. Se conoce su colaboración en varios retablos con los escultores citados. Fue miembro de la cofradía de San José y Santo Tomás de los oficios de la madera, tras su examen en 1588 (Molins Mugueta, J.L., "Artistas competentes en el trabajo de la madera...", pp. 371-372), el mismo año de la muerte de Juan de Anchieta, llegando a ser veedor de la misma. Desarrolló su época fecunda conocida entre 1580 y 1620 desde su casa y taller en la calle Navarrería de Pamplona, ejecutando, entre otros, los retablos mayores de Elvetea, Villanueva de Aézcoa, Arraiza, Egüés, Marcaláin, Imárcoain, Zolina, Zabaldica y Enériz, varios retablos laterales y otras obras de carpintería. Es el autor de un elevado número de sagrarios, tipología postri-dentina de la que fue todo un especialista. Aunque han desaparecido muchos, todavía acreditan la valía y la marca de su autor algunos como los de

Firmas autógrafas de Juan Fermín de las Heras, Juan de Esparza y Juan de Olmos, pintores de Asiáin.





Sagrario-relicario.

Paternáin o Zolina. Su taller tuvo continuidad con su hijo y yerno Juan Pérez de Huarte y, fallecido éste, con su nieto Martín de Huarte y Gasteluzar, ambos ensambladores (García Gainza, M^o C., La escultura romanista..., pp. 95-113).

Juan Fermín de las Heras y Aldunate (1642-1701) es el último miembro y el menos conocido de la dinastía de pintores de su apellido establecida en Asiáin, que fundara el gran maestro aragonés Juan de las Heras I. Fue criado por su tío Juan II, al haber muerto su padre Andrés cuando el era un niño. Fue, como afirma Jimeno Jurío, un hombre acaudalado por los créditos de obras de su abuelo y noble por parte de su madre. En un claro ejemplo de ascenso social, su hijo José llegó a ser abogado y su hija María Josefa casó con Antonio Lisón, abogado de las Audiencias Reales. Durante su época fecunda entre 1667 y 1700 se le documentan obras de su oficio en retablos, sagrarios, tallas como Cristos crucificados, frontales y monumentos de Jueves Santo (Jimeno Jurío, J. M^a, Los talleres artísticos de los retablos navarros. Estudio social de los artistas y sus obras, vol. II, pp. 142-147). De todas ellas, queremos destacar aquí la policromía del interior del sagrario de Ilzarbe (valle de Olla), providencialmente conservado, que fue ejecutada en 1694 (AC. Pamplona, 1694), con antelación a la de Paternáin, con motivos coloristas y un programa parecido, con temas como la Institución de la Eucaristía en el reverso de la puerta, una alegoría de la Fe en el panel del fondo, en este caso erguida con la cruz, y la paloma del Espíritu Santo de la cubierta en tarjetas correiformes ovales. Formado en su taller, **Juan de Esparza y Arteta** (1661-1743) es otro ejemplo de la endogamia artística en

Asiáin, pues estuvo casado con María Josefa Sáez de Arinzano y Orella, suponiendo su obra una prolongación de la de su maestro y la del patriarca de la dinastía familiar Juan de las Heras I (Jimeno Jurío, J. M^a, Los talleres..., pp. 170-173).

LAS OBRAS DE TALLA Y DE POLICROMÍA

El sagrario de Paternáin, el mejor conservado de los realizados por Gasteluzar, sustituyó al primitivo tardogótico en forma de alacena que, con su repisa con bolas y moldura en arco carpanel, todavía asoma tras el retablo en el lado del evangelio, aunque sin la reja. Adopta planta semihexagonal con dos alas laterales retranqueadas. Como en tantos otros casos ha llegado hasta nuestros días sin el expositor original, ni los otros dos que le sustituyeron. Se articula por seis columnas corintias entorchadas con tercio diferenciado, recorriendo su banco ángeles sobre telas y muchachos desnudos recostados. En la puerta sobresale Cristo resucitado triunfador, en su iconografía romanista canónica, flanqueado por los altorrelieves de san Pedro y san Pablo. En las alas laterales se alojan las pequeñas tallas de san Juan Bautista y san Andrés. La viva policromía barroca aplicada al óleo por Las Heras y Esparza muestra motivos del natural retardatarios, característicos del taller familiar, como el friso con *papeles de todos los colores*, es decir, la trilogía contrarreformista de rameados, niños y pájaros con la codificada tripleta luminífera de carmín, azul y verde. No falta aquí el símbolo eucarístico del pelícano en una tarjeta correiforme. En los fondos de san Pedro y san Pablo aparecen cabezas de serafines, en tanto que los otros dos santos están centrados por ensartos de frutos estofados.



Sagrario. Vista lateral. Crispin de Passe el Joven. Cristo Salvador del Mundo. Rijksmuseum (CCO 1.0)

Pero es en las cinco tablas de su interior, pintadas al óleo, donde se encierra la verdadera escenografía eucarística policroma, tratando de proporcionar a Dios un alojamiento de la mayor suntuosidad posible. Tomo esta última frase de una entrevista a Antonio Rubio, autor de *La Belleza escondida*, el único libro que se dedica a este arte oculto de los sagrarios en Palencia. El sagrario es el lugar de reserva de la Hostia consagrada para ser, adorada, visitada y recibida. El dorado era como la luminaria, permanentemente encendida, metáfora de la luz de la fe y fuego de la caridad de la Eucaristía. Este programa, seguramente ideado por el abad don Fermín de Paternáin, muestra a Cristo Salvador en el reverso de la portezuela.

La empastada pintura de **Cristo Salvador del Mundo** supone la continuidad del relieve del Resucitado de la puerta, preparándonos también para su segunda venida. Es una figura de medio cuerpo que copia, simplifica y adapta, aunque con menor calidad, un grabado del mismo tema del holandés Crispin de Passe I de 1594. De la estampa toma la figura sedente de medio cuerpo, el gesto de bendición y la postura idéntica de la mano izquierda con la que sostiene el orbe, aquí sin la cruz, los rizos de su cabellera y los pliegues del manto. Los colores elegidos son los canónicos de azul para el manto y rojo de la túnica. Jesús, de proporciones más reducidas que en el original, está rodeado por un resplandor de luz dorada con rayos, en tanto que las nubes de la parte inferior han sido sustituidas por un altar con un bello frontal a la medida de un pintor como Juan

Fermín de las Heras, autor de un buen número de antependios. Nos acerca así al plano de realidad, al imitar bordados coetáneos, con motivos geométricos y vegetales en las cenefas.

El interior del sagrario está profusamente decorado con una colorista policromía barroca de dinámicos tallos vegetales con cogollos, niños desnudos y ángeles. En medio de cada tablero se sitúa una cartela correiforme con alegorías y prefiguraciones eucarísticas, flanqueada por medias figuras o brutescos tenantes. Las de los paneles laterales son ovaladas, representándose en ellas la Fe y la Caridad, ambas sedentes en un trono de nubes. Se enfatiza así, la principal diferencia con los protestantes, de la fe, pero con el papel meritorio de las obras. Ante un fondo dorado, la **Fe** lleva una fina venda en los ojos, según se lee en la Carta a los Hebreos, que es *la certeza de lo que se espera y la convicción de lo que no se ve* o en la frase de Cristo que se recoge en el evangelio de San Juan *dichosos aquellos que crean sin haber visto*. Mirando para otro lado, eleva con su mano izquierda un cáliz barroco con la Forma, en la que se aprecia el Calvario. La importancia del sacramento de la Eucaristía viene señalada por los dedos índice de ambas manos, principalmente el de la derecha. Lleva un vestido ocre y un manto de color púrpura. En el tablero frontero se representa la **Caridad** en un fondo terrenal con cielo, llevando a un niño en su regazo al que abraza y que se gira hacia nosotros reclamando la atención; se asemeja en esta actitud al niño de un grabado de la misma alegoría de Crispin de Passe, que custodia el Museo de Brujas.

Fotomontaje con las pinturas de los paneles del interior.



Con su mano izquierda protege a otros dos niños que se efigian en primer plano genuflexos y fraternalmente abrazados. Como señala San Pablo en la epístola a los Corintios, de las tres virtudes teologales *la mayor de todas es la caridad*, pudiéndose considerar la Eucaristía como el sacramento de la caridad. La tabla del techo muestra en el centro una cartela de correa de cueros cuadrada en la que preside la paloma del **Espíritu Santo** en un ámbito celestial.

Finalmente, en la cartela cuadrada del panel del fondo se representa al **Niño Jesús dormido con la cruz en la mano**, que es una variante del Niño Jesús de la Pasión. Este tema contrarreformista se generaliza en las artes plásticas como prefiguración de la Pasión y muerte, si bien la iconografía más solicitada y representada es la del Niño dormido sobre la cruz (PÉREZ PÉREZ, N., "Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz...", pp. 145-154). Pese a que su ejecución es un tanto tosca y popular, como corresponde a la condición artesanal de los pintores de Asiáin, la obra sigue la iconografía postridentina, popularizada por grandes maestros como Guido Reni o Bartolomé Esteban Murillo. Su éxito se explica por la conjunción en este tema de la inocencia infantil con el sentido de compromiso, más propio de un adulto, ante su destino de la muerte en cruz. Santo Tomás de Aquino nos dice en

su Himno *Adorate Devote* de la *Summa Theologica* que el Niño Jesús, desde su primer pensamiento, tuvo la conciencia de que había venido al mundo para dar su vida por la salvación de los hombres.

Como si de un cuadro barroco se tratara, la obra está enmarcada, descubriéndonos el tema piadoso un escenográfico cortinaje rojo con cenefa dorada y borla suspendida. Al fondo se abre una ventana, en la que se representa un paisaje de trazos elementales, con una masa oscura de roquedo perfilada por otra blanca a base de empastes en el ángulo inferior, y un amplio celaje oscuro. Aunque de forma elemental, nos recuerda a uno de los recursos atmosféricos de Paul Bril, paisajista flamenco establecido en Roma desde 1580 y muy difundido por grabados de los Sadeler y otros. El Niño Jesús desnudo, con un estrecho paño de pureza, presenta una anatomía rolliza. Cubre la mitad inferior de su cuerpo con una gasa transparente a modo de veladura, que anticipa el sudario del sepulcro en el que será enterrado. Está representado dormido en primer plano, recostado sobre una blanca sábana, apoyando su cabeza sobre el brazo derecho doblado, que asienta sobre una almohada roja. Sujeta con la mano izquierda la cruz, en la que será crucificado, que sobresale en diagonal hacia el sacerdote, invitando a la reflexión.



MUNICIPIO DE CIZUR



Fe y Caridad.

Las fotografías están firmadas por **José Luis Larrión**, a quien se agradece su colaboración.



Niño Jesús dormido con la cruz en la mano.