

# EXVOTOS PINTADOS EN NAVARRA

Ricardo Fernández Gracia

En este libro se estudian y catalogan los exvotos pintados que se conservan actualmente en Navarra, una pequeña muestra de un conjunto mucho mayor que ha sufrido sensibles pérdidas en el último siglo y medio. En sus páginas podrá encontrar el lector unas consideraciones generales sobre su uso y función, así como el análisis particular de cada uno, agrupados en torno a devociones y santuarios que los hicieron posibles. Estos últimos lugares poseyeron gran proyección en la Navarra de siglos pasados. Junto a sus romerías, ferias y fiestas, también fueron una referencia para las gentes sencillas, que encomendaron a sus titulares enfermedades o situaciones de verdadero peligro. Para no repetir lo que ya se ha escrito sobre este tipo de pinturas, se ha optado por documentarlos uno a uno, realizando un estudio prosopográfico de sus protagonistas. De ese modo, han salido a relucir historias familiares, en algunos casos de relato novelesco, en otros, la historia profesional, así como numerosos detalles de todo tipo en torno a los grupos a los que pertenecieron los retratados en los cuadros.

Se trata de un conjunto de piezas englobadas en lo que denominamos ‘artes suntuarias y populares’, conformadas por grabados, medallas, exvotos y estampas que constituyen, al día de hoy, unos materiales importantísimos para la reconstrucción de la historia, los comportamientos humanos, las mentalidades, la religiosidad y las tradiciones seculares. Se trata de genuinos testigos de la práctica religiosa cotidiana de varias generaciones, de sus sentimientos y de sus devociones, en donde confluyen valores artísticos, antropológicos, sentimentales, familiares y devocionales.

**Portada:**

Composición a partir de fragmentos de varias obras.

1. Exvoto de Pedro Ibericu ante la Virgen del Pilar. 2. Exvoto de una clarisa organista con santa Rosa de Viterbo. 3. Exvoto del niño Juan Miguel Martín de Agreda. 4. Exvoto Gregorio Barbarin con la Virgen de Mendía.





EXVOTOS  
PINTADOS  
EN NAVARRA

---

Ricardo Fernández Gracia

**EDITA**

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro  
Universidad de Navarra

**AUTOR**

Ricardo Fernández Gracia

**CORRECCIÓN DE TEXTOS**

Apiedepágina [www.apiedepagina.net](http://www.apiedepagina.net)

**FOTOGRAFÍAS**

J.L. Larrión y DN

**DISEÑO Y MAQUETACIÓN**

Calle Mayor [www.callemayor.es](http://www.callemayor.es)

Depósito Legal NA.2293-2023

ISBN 978-84-8081-782-0

*In nativitate nepotis  
nostri Lucae*





# ÍNDICE

PRESENTACIÓN, por Emilio Garrido Landívar .....	9
PRÓLOGO .....	11
Algunas reflexiones sobre los exvotos en Navarra .....	13
<i>Testimonios de una religiosidad perdida</i> .....	14
<i>Los protagonistas y los temas de los exvotos pintados</i> .....	16
<i>Niños con hábitos religiosos y amuletos</i> .....	18
<i>Los pintores</i> .....	25
<i>A mitad de camino: dos retratos colectivos, patrocinios y ¿exvotos?</i> .....	27
<i>Otros exvotos</i> .....	29
En las Clarisas de Estella: con san Juan Bautista y santa Rosa de Viterbo .....	33
El niño Diego Antonio Alonso con hábito dominico ante el Cristo de Belén.....	41
Dos ejemplos seiscentistas con Nuestra Señora de Araceli de Corella .....	45
En Cintruénigo con la Purísima: dos hermanas y un caballero .....	57
Un niño con san Francisco Javier .....	65
En gran formato con las identidades religiosas de Sangüesa .....	71
La gran colección en Santa Felicia de Labiano .....	79
En Nuestra Señora del Soto de Caparrosó .....	97
Tres en la basílica de Luquin.....	103
En Lerín con la Virgen del Pilar .....	111
El exvoto de Codés, firmado y fechado por Diego Díaz del Valle .....	117
En la basílica del Romero de Cascante: con la Virgen y san Diego .....	125
Bajo el amparo de la Virgen del Yugo de Arguedas .....	135
En las Comendadoras de Puente la Reina .....	143
Tres exvotos en Arróniz bajo la mirada de Nuestra Señora de Mendía .....	149
Un caso singular: con un oso en Pitillas .....	155
Un gran exvoto en pintura mural en el santuario de Musquilda .....	161
Desaparecidos.....	167
BIBLIOGRAFÍA .....	173



# PRESENTACIÓN

## El exvoto, una reflexión desde la neurociencia

El exvoto es una promesa, un intercambio espiritual y trascendente de los humanos con lo sobrenatural, si quieren con una gran sencillez, con una gran humildad, pero con una gran fe, porque se utilizan en los momentos más drásticos en los que el ser humano se siente tan “pequeño, tan vulnerable, tan indefenso”, que lo sobrenatural cubre, sobre todo emocional y subjetivamente, toda la involución humana.

En el dolor, en el sufrimiento, en el peligro, en la proximidad de la muerte..., en definitiva, en todo aquello que es inesperado y nos produce una gran debilidad emocional y una regresión entendible; el ser humano se agarra a aquello trascendente en lo que cree, y ofrece un exvoto, una vela encendida, una plegaria hecha exvoto, para recuperar su seguridad cuando sabe que la tiene perdida.

No siendo exhaustivo en lo ponderativo, de entre todos los infortunios humanos aquel que más miedo nos da es la enfermedad incurable y, por ende, la muerte. Esta es antropológicamente la causa más común que domina los exvotos... por lo menos la más frecuente, porque también ser ejecutan para pedir o conseguir favores.

Todos sabemos que la medicina científica, por muy científica que sea, llega en muchos momentos de la historia del ser humano que no es suficiente, que no hay tratamiento acorde al nivel del dolor o del mal, y modernamente hemos inventado los cuidados paliativos, que no dejan de ser otro “exvoto” humano en el que herméticamente cierra la ciencia en muchos de los momentos más crueles, terminales... De ahí que nos aferramos al sistema operativo cerebral del hipotálamo, por el que nos agarramos a la supervivencia, y al percibir que no tiene cura, las personas acuden a esa fuerza suprasensorial que también la gobierna el sistema diencefálico, prevaleciendo –como así nos lo ajusta el propio sistema cerebral– en el exvoto, aflorando naturalmente algo espiritual, profundamente metafísico, de otro orden superior, donde nuestro cerebro penetra en las raíces profundas de lo mágico, de lo divino, de lo superior. Ese ha sido y sigue siendo, aunque ahora solo sea íntimo secreto, el atuendo mágico y religioso del exvoto, cuya creencia en seres sobrenaturales –en nuestra religión cristiana son Dios, la Virgen y los santos–, a los cuales acudimos porque sabemos que tienen un poder para que por su intercesión y materializándolo en un exvoto, en la promesa, en el sacrificio... puedan cambiar las leyes de la naturaleza humana e interceptar el mal y favorecer nuestra salud.

Los exvotos han sido en otros tiempos milagrosos, o que han obrado milagros, porque la fuerza sobrenatural actúa en el que cree realizando el exvoto como un mantra espiritual que crea paz, aminora la ansiedad, genera endorfinas y dulcifica el dolor, porque toda obra sencilla albardada de intencionalidad –el exvoto, la vela encendida– supone para el doliente una terapia emocional y una nueva reprogramación hacia el dolor, hacia la enfermedad, sobre todo cuando se cree, o cuando se imagina, que lo que hace es un acto suprasensorial y sobrenatural... Así se desarrolla una anestesia y dulcifica el dolor.

Todas las culturas poseen exvotos, promesas, conexiones espirituales, ofrendas y regalos a los dioses, sus dioses. En nuestra cultura cristiana es similar, con una conciencia de que creemos en el Dios de Israel, el Mesías que nos vino a arrebatar de las tinieblas, y ese gancho tan poderoso de ser dioses con el Dios verdadero nos da la fuerza para que nuestro exvoto sea una oración, una promesa, una dádiva, un sacrificio que nos purifica y nos une a lo sobrenatural.

¡No deja de ser cierto que ahora nos incomoda ver miembros, brazos y piernas de cera colgadas en las ermitas de muchos de nuestros pueblos! También es verdad que hubo una época que se abigarraron en muros y celosías, y que hoy están más discretos en criptas y sacristías, pero no debemos despreciar que la espiritualidad sencilla y humilde de nuestro pueblo cuando tiene miedo se agarra con fuerza a aquello en lo que cree y le da el valor inmenso y sobrenatural, que no encuentra ni en sí mismo ni en la ciencia, y ese valor crea –sin duda– anestesia para el dolor y aumenta nuestras defensas, máxime si la persona actúa –como es en la mayoría de las veces– con fe e intencionalidad.

La neurociencia insiste en que nuestro pensamiento, si es positivo y sistemático, regula nuestra respuesta cardíaca más equilibrada; la meditación, la obra buena, el exvoto intencionado o los deseos de mejorar la salud nos hacen más saludables, al menos mientras estamos realizando dicha acción. Por eso el exvoto se puede asimilar a una oración activa, práctica, adecuada –lo hago, lo pago, lo llevo a la ermita, lo cuelgo, rezo...–, y estamos activando nuestro sistema psicoimmune que aumenta sin darnos cuenta y nos protege de virus y bacterias; sí, también con la oración, con el exvoto, porque mientras lo deposito casi sin darme cuenta creo un nivel suprasensorial espiritual y eso mejora mi salud. Por eso tienen tanta importancia los signos, los símbolos, las cruces, las oraciones, las velas encendidas y por supuesto los exvotos. De ahí que de otra manera muy distinta a los siglos pasados, siguen siendo “los exvotos” una parte de una cultura universal.

A lo largo de las páginas de este libro, el lector podrá encontrar historias familiares y personales que encierran esas ingenuas pinturas de los exvotos navarros. Su estudio ha sido realizado, con toda profesionalidad y entusiasmo, por mi amigo el profesor Ricardo Fernández Gracia, a quien felicitamos por esta nueva monografía que pasa a engrosar su currículum y tanto nos ayuda a comprender las mentalidades en unos contextos concretos en los que vivieron nuestros antepasados.

**Emilio Garrido Landívar**

Doctor en Psicología de la Salud y Catedrático del Área

# PRÓLOGO

Todo un conjunto de piezas englobadas en lo que denominamos ‘artes suntuarias y populares’, conformadas por grabados, esmaltes, medallas, exvotos y estampas, constituyen, hoy en día, unos materiales importantísimos para la reconstrucción de la historia, no solo de las imágenes y su iconografía, sino también de los comportamientos humanos, mentalidades, religiosidad y tradiciones seculares, a la vez que nos hablan de unos usos y funciones propios. Esas piezas permitían una conexión más intensa e íntima entre el citado binomio, siendo a la vez genuinos testigos de la práctica religiosa cotidiana de varias generaciones, de sus sentimientos y de sus devociones. En todas ellas confluyen valores muy diversos: arte, religión, economía, política... etc. El interés de algunos de esos objetos crece en el momento en que solo se han conservado en una pequeñísima proporción, respecto a los que hubo hasta el siglo XIX.

Todo este patrimonio tan interesante, conservado en colecciones particulares y en museos etnográficos o de artes y tradiciones populares, no se ha exhibido y estudiado debidamente hasta nuestros días y, realmente, merece la pena concienciar a nuestra sociedad, cada vez más alejada del fenómeno religioso, de los valores de esas pequeñas piezas como auténticos bienes culturales. Los estudios y el interés sobre todos ellos han crecido en las últimas décadas. Trabajos en revistas especializadas, monografías y exposiciones son un buen testimonio de ello. Actualmente, muchos historiadores entienden como arte no solo el que se exhibe en los grandes museos y sobresalientes colecciones de iglesias, catedrales y palacios, sino todas aquellas obras que explican mejor que nadie ni nada la entraña y el alma de un pueblo en su devenir cotidiano. Se trata de piezas realizadas por maestros modestos, tanto desde el mundo de la creatividad como del de las técnicas, que nos revelan el sentir del común de la población, en cierto modo invisible, pero rescatado hoy por distintas corrientes de la historia social.

Las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX fueron momentos en los que la mayor parte de aquellas expresiones de religiosidad popular corrieron muy mala suerte, al no gozar de consideración social y no ser valoradas por parte de estudiosos y especialistas. En muchos casos se veía en ciertas manifestaciones una religiosidad caduca que había que superar y, sin tener en cuenta todos sus valores, se destruyeron casi en su totalidad. En 1882, la Congregación de Ritos desaconsejó la presencia de los exvotos de cera en los altares y su determinación se publicó en el Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Pamplona. Lo que hoy conservamos constituye un pequeño grupo, testigo de unos usos y costumbres desaparecidos que nos sirven como fuentes para el conocimiento de nuestro pasado. Todos ellos poseen un profundo sentimiento y valor religioso, cultural y patrimonial.

Afirma Teófanés Egido que, en el Antiguo Régimen, el universo completo, no solo el mental, estuvo inmerso e imbuido de la presencia de lo sagrado. Las percepciones de todo tipo, por tanto, estuvieron dominadas y condicionadas por aquella singular convivencia, en ausencia de fronteras entre lo natural, apenas valorado, y lo trascendental, muy sobredimensionado. No había resquicios ajenos a la acción de lo sobrenatural. La sacralización de la sociedad tradicional se constata fácilmente por la abundancia de conventos e iglesias en las poblaciones, dando la apariencia de ciudades conventuales. En la vida cotidiana, entre los objetos que acompañaban a las gentes en sus casas, y aún en lo más íntimo, figuraban amuletos, medallas y estampas devocionales y gozos. Antonio Peñafiel resalta, por su parte, cómo la presencia del milagro o lo portentoso no constituía ningún fenómeno extraño, llegando a ser lo normal y formar parte de un conjunto de circunstancias sobrenaturales que impregnaban la vida y el devenir cotidiano.

La presente monografía obedece al seguimiento que hemos realizado de un tiempo a esta parte para la localización de los exvotos pintados, su documentación y amplio estudio. Tras unas consideraciones generales sobre el número, uso, función y otros aspectos que afectan al conjunto, pasamos al estudio de los diferentes exvotos, agrupados por los lugares, santuarios o devociones que los hicieron posibles. Entendemos que aquellos santuarios de gran proyección en la Navarra de siglos pasados, junto a romerías, ferias y distintas fiestas, también atrajeron a devotos que encomendaron sus enfermedades o situaciones de verdadero peligro para sus vidas a los titulares de los mismos. En aras a no repetir lo que ya se ha escrito sobre este tipo de pintura, hemos preferido documentarlos uno a uno, realizando un exhaustivo estudio prosopográfico, llegando a localizar nacimientos e incluso defunciones y periplos vitales de aquellos retratados en las pinturas, por lo general de gran ingenuidad. De ese modo, han salido a relucir historias familiares, en algunos casos de relato novelesco, en otros con historia profesional, y en los más numerosos, detalles de todo tipo en torno a los grupos familiares a los que pertenecieron los protagonistas de los cuadros.

No nos queda, desde estas líneas, sino agradecer a cuantos nos han ayudado en esta investigación. Por las horas transcurridas en el Archivo Diocesano de Pamplona, vaya nuestra gratitud para su responsable, Teresa Alzugaray, que nos dispensó en todo momento un trato exquisito. Entre los párrocos, nos sentimos especialmente reconocidos hacia el sacerdote Germán Martínez Laparra, siempre solícito para la visita a los templos de su responsabilidad. Otras personas como Santiago Rueda, de la Asociación Vicus de Cascante, también son merecedores de un especial reconocimiento, así como las superiores de las Clarisas de Olite, depositarias de los bienes culturales de sus hermanas de Estella, y de las Comendadoras de Sancti Spiritus de Puente la Reina.

*Pamplona, 11 de septiembre de 2023*

**Ricardo Fernández Gracia**

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro  
Universidad de Navarra

ALGUNAS  
REFLEXIONES  
SOBRE LOS EXVOTOS  
EN NAVARRA



Como hemos señalado en el prólogo, las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX fueron momentos en los que determinadas artes y expresiones populares corrieron muy mala suerte, al no gozar de consideración social y no ser valoradas por parte de estudiosos y especialistas. En muchos casos se veía en ciertas manifestaciones una religiosidad caduca que había que superar y, sin tener en cuenta todos sus valores, se destruyeron casi en su totalidad. Lo que hoy conservamos constituye un pequeño grupo, testigo de unos usos y costumbres desaparecidos que nos sirven como fuentes para el conocimiento de nuestro pasado. Todos ellos poseen un profundo sentimiento y valor religioso, cultural y patrimonial<sup>1</sup>.

Hasta hace bien poco tiempo, no se ha comenzado a valorar y por tanto a estudiar y exhibir todo el patrimonio ligado a la religiosidad, denominado como arte popular, y representado por estampas, exvotos, capillitas, medallas, escapularios, velas, medidas de imágenes insignes y un sinnfín de elementos que, como mucho, se custodian en museos etnográficos o de artes tradicionales populares. En la actualidad muchos historiadores entienden como arte no solo el de los grandes museos y sobresalientes colecciones de iglesias, catedrales y palacios, sino todas aquellas obras que explican mejor que nadie ni nada la entraña y el alma de un pueblo. Se trata de piezas realizadas por maestros modestos, tanto desde el mundo de la creatividad como del de las técnicas, que nos explican el sentir común del común de la población, en cierto modo invisible, pero rescatado hoy por distintas corrientes de la historia social<sup>2</sup>.

## Testimonios de una religiosidad perdida

En algunas regiones ya existen catálogos de los exvotos pintados, incluso han sido protagonistas de exposiciones temporales, como en La Rioja (1997)<sup>3</sup>, que han servido para concienciación social y para intervenir en ellos, con oportunas restauraciones que han evitado que se pierdan para siempre. Salvador Rodríguez Becerra ha hecho una compilación de la catalogación de monografías y artículos sobre ellos en las diferentes regiones españolas: Cataluña, Joan Amades (1952) y Fina Parés (1980 y 1986); en Galicia, José Fuentes (1999) y José Manuel Blanco (1996); en Mallorca, Gabriel Llompart (1972 y 1988); en Castilla y León, Mercedes Cano (1989); en la diócesis de Astorga, José Manuel Sutil (2000); en La Rioja, Enrique Martínez Glera y Carlos Muntión (1997); en Extremadura, Javier Marcos Arévalo (1988) y Francisco Tejada Vizueté (1997); en Castilla la Mancha, Andrés J. Moreno (1989); en Andalucía, María Dolores Aguilar (1978) y Salvador Rodríguez Becerra (1980). En el *Catálogo de la Exposición del Museo de Etnografía de Castilla y León* de 2008 se incluyen, entre otros, estudios de Guadajara (Eulalia Castellote Herrero), Galicia (José Fuentes Alende) y Burgos (José Moral Cargagena)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ BECERRA, S., “Los exvotos como expresión de las relaciones humanas con lo sobrenatural: Nuevas perspectivas desde Andalucía”, *México y España. Un océano de exvotos: gracias concebidas, gracias recibidas*, Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 2008, pp. 95-119.

<sup>2</sup> PAYO HERNANZ, R., “Presentación: El valor de los otros patrimonios”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor-Vicus, 2019, pp. 9-10.

<sup>3</sup> *Es un voto. Exvotos pictóricos en La Rioja*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 1997.

<sup>4</sup> *México y España. Un océano de exvotos: Gracias concebidas, gracias recibidas*, Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 2008.



*Ex voto* es una expresión latina que significa ‘cumplimiento de un voto ofrecido a una divinidad o ser sobrenatural en agradecimiento por algún favor recibido en virtud de una promesa y en un lenguaje de intercambio simbólico con lo supraterráneo, por lo general exhibido con carácter público’. Precisamente entre los medios de comunicación de los hombres y los seres sobrenaturales, figuran la oración, el sacrificio, la penitencia, las rogativas y las promesas, destacando los exvotos materializados en distintos materiales y géneros.

Existe una gran variedad de exvotos: figuras de cera que reproducen partes del cuerpo humano, muletas, escayolas, ropas, trenzas de cabellos, cartas, armas, dibujos, medallas, grilletes, condecoraciones, etc. Aquí nos referiremos a una tipología: los exvotos en los que el donante opta por la pintura como vehículo de expresión para referirse a prodigios o hechos sobrenaturales, tan alejados de las limitaciones humanas.

En Navarra hemos hecho un par de síntesis sobre ellos<sup>5</sup> y actualmente tenemos contabilizados treinta y cinco, más referencias muy concretas a otros tres ya desaparecidos. Una gran parte de ellos presenta un deficiente estado de conservación. De otros tres más tenemos noticias e incluso las inscripciones recogidas, pero ningún testimonio gráfico. La composición o estructuración del espacio en sus composiciones resulta muy variada. Algunos lo hacen en un ámbito atemporal, con fondos neutros u oscuros, en donde destaca únicamente el retrato del donante. En más contadas ocasiones, el pintor, tratando de describir el acontecimiento, genera un espacio con todo tipo de detalles y objetos. En algunos casos también se pinta la imagen a la que se pidió la intercesión, generalmente en los márgenes superiores. Nunca falta el texto narrativo, con el nombre y la fecha del acontecimiento, habitualmente enmarcado en una cartela. El hecho de que los textos sean largos se debe al hecho de querer aclarar lo pintado, pero también a la intención de magnificar el suceso.

No hemos documentado en Navarra algunos actos de verdadera picaresca en torno a los exvotos, como el colgar algunos de modo fraudulento para excitar la devoción de un determinado santuario. En San Sebastián, por ejemplo, en 1606 se siguió un pleito en la audiencia episcopal de Pamplona, a cuya diócesis pertenecía, un pleito en el que los capitanes y gente de guerra del presidio de San Sebastián apelaron de un mandato de visita pastoral, por el que se prohibió celebrar la misa en la capilla del Santo Crucifijo del cuerpo de guardia, en la puerta del Arenal. La prohibición se hizo a petición del cabildo de las parroquiales, argumentando que a la misma hora se celebraba la misa en la de Santa María, y que hay mucha indecencia y ruido porque la gente está jugando a dados, naipes, etc. alrededor de la capilla. En los testimonios de la probanza se afirma que para atraer devotos habían puesto unos exvotos, contando que una anciana fue curada milagrosamente después de oír misa. Los capitanes y soldados negaron todas aquellas imputaciones y defendieron la curación de la anciana. La sentencia confirmó el mandato de la visita<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Exvotos, una religiosidad perdida”, *Diario de Navarra*, 3 de marzo de 2017, pp. 64-65; y “Exvotos pintados en Navarra”, *La imagen visual de Navarra y sus gentes. Desde la Edad Media a los albores del siglo XX* (ed. y dir. R. Fernández Gracia, coords. c. Jusué y P. Andueza), Pamplona, Universidad de Navarra - Fundación Fuentes Dutor, 2022, pp. 39-549.

<sup>6</sup> Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, C \ 211, núm. 1.

El más antiguo de los exvotos pintados conservados en Navarra es el de las hermanas Aznar de Cintrué-nigo, datado en 1659, procedente de la basílica de la Purísima de la misma localidad y actualmente custo-diado en la parroquia. Siete en total pertenecen al siglo XVII y todos están realizados al óleo sobre lienzo, a excepción de dos que lo están en pintura mural, en los santuarios de Musquilda y de las Vírgenes del Re-medio y del Milagro de Luquin. La mayoría, por tanto, pertenecen al siglo XVIII y tan solo uno se datará en el siglo XIX. En este tipo de pintura no encontramos especiales valores artísticos, porque en la mayor parte de los casos ni había pintores capaces de enfrentarse a hacer un buen retrato, ni tampoco medios por parte de los que encargaban para pagar cantidades elevadas. Salvo algunos que señalaremos al tratar de sus autorías, el resto son obras con mayor interés antropológico y que ayudan a comprender las men-talidades de siglos pasados, así como prácticas muy usuales de la religiosidad tradicional y popular.

### Los protagonistas y los temas de los exvotos pintados

Entre los exvotos destacan los de índole particular y los de carácter colectivo por haber afectado a una co-munidad o a una localidad. Caídas de todo tipo –en tierra, en un río–, desahucios, naufragios, pestes, ac-cidentes con armas y enfermedades variadas son los temas de los exvotos, también de los navarros. Los actores que intervienen en esas pinturas son variadísimos y no hay regla fija en cuanto a sexos, edades, oficios o dignidades. La pertenencia social a distintos estamentos se pone de manifiesto en los objetos de mobiliario y sobre todo en las vestimentas de los protagonistas y en la utilización del “don” en la inscrip-ción. De los treinta y cinco que hemos podido catalogar, veinte pertenecen a niños, cuatro a grupos co-lectivos (dos naufragios, una riada y una peste), y el resto a personas adultas, entre las que figuran desde hidalgos a burgueses, profesionales de distintos gremios, gentes del campo, e incluso algún profesional como un médico.

Todo ello llevaba a dar un mensaje unificador ante la sociedad por pregonar que todas las personas estaban sujetas a enfermedades, accidentes y para librarse de aquellas contingencias hacían falta valedores celes-tiales. El beneficio divino a través de la intervención de santos y advocaciones marianas se lograba me-diante las devociones y las limosnas a los santuarios.

Como ha escrito Freedberg, el hecho de hacer una promesa a una imagen en momentos de desesperación implicaba un compromiso, por una parte, y esperanzas, por otra, en una relación directa entre la solución del problema y la creación de una imagen, así como la convicción de que la gratitud llegara de esta forma a la divinidad<sup>7</sup>.

El objeto principal de los exvotos era, sin duda, el agradecimiento, pero también lo era dejar memoria y recuerdo del suceso, contribuyendo de ese modo a la fama del intercesor, generando emociones y reac-ciones en cuanto contemplasen el exvoto.

---

<sup>7</sup> FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992, pp. 172 y 188-189.



Detalles de los protagonistas de varios exvotos navarros pintados.

En cuanto al discurso, los exvotos pintados poseen además de la dimensión divina, una representación textual con una inscripción, y otra terrenal, con el retrato del agraciado, y en ocasiones también una escena con más personajes y una ambientación concreta de la enfermedad o el accidente.

Respecto a las advocaciones a las que se dedican los exvotos, de los treinta y cinco se contabilizan veinte para advocaciones de la Virgen, catorce a santos, uno a un Santo Cristo de Belén de Estella y catorce a santos. Si el cómputo se hace sobre los treinta y siete, el número de dedicados a la Virgen aumentaría en tres, concretamente a veintitrés.

### Niños con hábitos religiosos y amuletos

Dentro del conjunto merece destacarse por su número el grupo de niños, con una importante presencia de veinte de un total de treinta y cinco que hemos podido conocer. Ello se explica por la desprotección de aquel sector de la sociedad en el que se daba una gran mortandad, lo que provocaba incertidumbre, angustia e impotencia, y motivaba que los familiares buscasen el amparo en la protección divina, ofreciendo votos que en muchas ocasiones conllevaban el vestir con hábito religioso o portar medallas y otros signos religiosos, así como costear el exvoto.

Gemma Cobo, al estudiar los exvotos de los niños en la España dieciochesca, recuerda que los exvotos proporcionan información sobre las emociones y afectos, los espacios, los trajes y las tradiciones propias de la niñez, así como códigos propios de representación. Por otro lado, permiten conocer prácticas devocionales públicas y privadas, así como las creencias taumatúrgicas de las imágenes y no poco sobre la extensión de algunas enfermedades<sup>8</sup>.

Algunos de estos singulares retratos infantiles los encontramos vestidos con hábitos religiosos: dominicos, trinitarios, franciscanos y mínimos o de San Francisco de Paula. El hábito se utilizaba como medio profiláctico o a raíz de una promesa realizada por sus padres antes de su nacimiento para que el infante naciera sin problema, para que se lograra tras experiencias previas de mal parto o para que sanara de una determinada enfermedad, ya después de su nacimiento. La costumbre de vestir a los niños con hábitos de órdenes religiosas estuvo muy extendida en aquellos siglos del Antiguo Régimen<sup>9</sup>. Muchos padres y madres, e incluso otros familiares o los propios padrinos, decidían vestir temporalmente a los infantes con hábitos de otras tantas órdenes religiosas en agradecimiento a una gracia recibida, como promesa para recobrar la salud, e incluso como medio profiláctico y por la misma razón por las que llevaban otros amuletos. Como recuerda Gema Cobo, el *Manual o procesionario de las religiosas Carmelitas Descalzas* de 1775 da cuenta del modo de bendecir el hábito que se pondría al niño, e incluso en el libro de sastrería de Albayceta, editado en 1720, se proporcionaban patronos de diferentes hábitos de órdenes para ambos sexos y de dife-

<sup>8</sup> COBO DELGADO, G., “Una imagen por gratitud: Exvotos de niños en la España del siglo XVIII”, *Meditaciones en torno a la devoción popular*, coords. J. A. Peinado Guzmán y M. A. Rodríguez Miranda, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2016, pp. 89-113.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 94.



Detalle del exvoto pintado de Juan Miguel Martín de Ágrede con dihero y varios amuletos, 1678. Colección particular. Foto DN.



Evangelios de 1863 con su funda en forma de pez, por ser símbolo cristiano y acróstico de Cristo en griego. Colección particular. Foto DN.

rentes edades<sup>10</sup>. Los testimonios de aquella costumbre no solo se pueden rastrear en los exvotos pintados y la literatura, sino también en escenas de juegos de niños, algunas de ellas atribuidas al mismísimo Francisco de Goya<sup>11</sup>.

Respecto a los amuletos, es usual encontrarlos junto a cruces –a veces de las utilizadas para los exorcismos–, medallas religiosas, relicarios, evangelios, reglas de órdenes religiosas o cédulas de otro tipo. Su presencia tiene que ver mucho con la protección infantil y particularmente contra el mal de ojo. Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), en la voz ‘aojar’, afirma: “los niños corren más peligro que los hombres por ser ternecitos y tener la sangre tan delgada; y por este miedo les ponen algunos amuletos defensivos y algunos dijes, ora sea creyendo tienen alguna virtud para evitar este daño, ora para divertir al que mira, porque no clave los ojos de hito en hito al que mira... Ordinariamente les ponen mano de tasugo, ramillos de coral, cuentas de ámbar, piezas de cristal y azabache, castaña marina, nuez de plata con azogue, raíz de peonía y otras cosas”<sup>12</sup>.

La condesa D´Aulnoy, en su *Relación del viaje de España* (1679-1680), lo explica como una especie de veneno que ciertos ojos tienen, que se descarga en la primera mirada. Así describe la famosa viajera la respuesta de una madre que llevaba a su hijo con numerosos amuletos: “ha de saber usted, si le place, que hay gentes en este país que tienen tal veneno en los ojos, que al mirar fijamente a una persona, y particularmente a un niño pequeño, lo hacen morir de melancolía. He visto a un hombre que tenía un ojo maligno, es el nombre que les dan, y como hacía daño cuando miraba con ese ojo, le obligaron a cubrirlo con un gran emplasto. El otro ojo suyo no tenía

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>11</sup> ROSE DE VIEJO, I., “También en Goya, niños y problemas van juntos”, *Goya y lo Goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, ed. M. Aguada Segovia, Caja Segovia, 2003, pp. 99-103.

<sup>12</sup> COVARRUBIAS Y OROZCO, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611), Madrid, Castalia, 1995, p. 101.



Medalla de plata de la Virgen de Ujué y los copatronos de Navarra realizada a fines del siglo XVIII.

Colección particular.

*malignidad ninguna; pero ocurría algunas veces que estando con sus amigos, cuando veía a muchas gallinas juntas, decía: Escoged la que queráis que mate. Le señalaba una, se quitaba su emplasto, miraba fijamente a la gallina, y poco después comenzaba a dar vueltas toda aturdida, hasta que caía muerta”<sup>13</sup>.*

La técnica más difundida consistía en lograr que el aojador desviase la atención, pues su veneno se descargaría sin afectar al niño. Así, la mano de tejón servía con sus múltiples pelillos para entretener al aojador, quien se vería preso en ellos, obligado a contarlos.

Sin embargo, también hay que recordar que aquellos dijeros con amuletos no solo los lucían y utilizaban los niños, sino que formaban parte de la indumentaria femenina. La mencionada condesa D’Aulnoy afirma en la carta novena de su obra: *“llevan cinturones llenos de medallas. Hay muchas iglesias que no tienen tantos. Además, el cordón de alguna Orden, sea de San Francisco, de los carmelitas o de otras. Es un pequeño cordón de lana negra, blanca o marrón, que llevan sobre el cuerpo del vestido y cae por delante hasta el borde de la falda. Tiene varios nudos... Son votos que hacen a los santos de llevar su cordón... Llevan también Agnus Dei y pequeñas imágenes sobre sus mangas, sus hombros y por todas partes”<sup>14</sup>.*

El más común de los amuletos es la campanilla que alejaba los malos espíritus y al mal en general con su tintineo constante. Se colocaban tanto en los faldones de cristianar, en las fajas que se ponían a los niños, así como en las brazaleras femeninas<sup>15</sup>.

La garra de tejón también aparece en alguna de las pinturas que estudiamos y pertenece a un amplio grupo de objetos utilizados en España con poderes preservativos, entre los que figuran una serie de dientes, huesos y mandíbulas de animales. Rafael Salillas los denominó “como amuletos terroríficos”<sup>16</sup>, por proyectar sobre el mal su imagen espantosa, consiguiendo así despistarlo y ahuyentarlo. Fue de uso muy amplio en España, sobre todo en la Corte de los siglos XVI y XVII. A la agudeza de sus cinco uñas se le atribuía la capacidad de rasgar el maleficio, mientras su denso pelaje entretenía a las brujas que debían contar pelo a pelo antes de actuar con sus maleficios<sup>17</sup>. Además de su utilización contra el mal de ojo, también se empleó en las cuadras de los animales para evitar enfermedades y la entrada de los malos efluvios<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> AULNOY, Madame d’ (Marie Catherine), *Relación del viaje de España*, Madrid, Akal, 1986, pp. 192-193.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>15</sup> ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Arte y Archivos, 1987, pp. 3235-3236.

<sup>16</sup> SALILLAS, R., *La fascinación en España (Brujas-Brujerías-Amuletos)*, Madrid, Imprenta a cargo de Eduardo Arias, 1905, p. 103.

<sup>17</sup> FRAILE GIL, J. M., “Noticias sobre amuletos en Madrid y su entorno”, *Revista de Folklore*, núm. 253 (2011), p. 10.

<sup>18</sup> ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español...*, *op. cit.*, p. 33.



Medallas de fines del siglo XIX y comienzos del XX de Santa Felicia de Labiano. Vírgenes del Puy de Estella y Roncesvalles, Santa Elena de Esquíroz y de las Vírgenes del Camino de Monteagudo, Yugo de Arguedas y Camino de Pamplona. Foto DN.

También encontramos cascabeles, castañas, chupadores, higas y perfumadores. Los cascabeles engarzados a veces en vistosos sonajeros se utilizaban para entretener a los niños y a la vez como atributo profiláctico, transmitiéndoles fuerza y valor. C. Alarcón Román recuerda que se suponía que con su tintineo constante y agradable se repelía el mal, utilizándose en ocasiones contra el dolor de oídos en regiones como Salamanca. Se colocaban en las fajas de los faldones de bautizo y en las brazaleras femeninas<sup>19</sup>.

La castaña engastada en plata se usaba contra la erisipela, las hemorroides y el reumatismo, por lo que la portaban niños y adultos. Al chupador de vidrio se le atribuía el preservar de las enfermedades de la vista y de las miradas dañadoras o mal de ojo. Las higas eran realizadas preferentemente, y siguiendo sus propiedades ya descritas por Plinio, en azabache, cristal o coral; en su defecto se sustituían por vidrio negro, pasta roja o hueso, respectivamente. Las conchas, al evocar las aguas donde se forman, participaban del simbolismo de la fecundidad propio del agua, y las portaban los niños como protección y las mujeres para propiciar la concepción.

Las ramas o manos de coral engastadas en plata fueron un talismán muy querido por el material, relacionado con la sangre como principio vital y considerado apto para evitar derrames, contra el alunamiento,

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 35.



Medidas de las Vírgenes de las Maravillas y del Río de Pamplona, siglo XIX. Colección particular. Foto DN.



Paxiak o faja de bautizar de la Barranca. Colección particular. Foto DN.

el torbellino, los rayos y el vómito. Se utilizó en ramas, sin trabajar, en forma de higa, de cuerno y de mano<sup>20</sup>. Gaspar de Morales, en su *Libro de las virtudes y propiedades de las piedras preciosas* (Madrid, 1604), escribe al respecto: “Sirve al uso de la medicina el coral colorado contra epilepsia, si en naciendo la criatura se tomare un escrúpulo del polvo del coral colorado... Traída al cuello de manera que toque a la boca del estómago quita el dolor de... cuenta Galeno que aplicando el polvo del coral a los dientes que se comienzan a corroer, los preserva de corrupción, encorece las encías, y limpia los dientes y es cordial... libra las casas de los rayos, ahuyenta las tempestades... el coral colorado sirve al fluxo de la sangre de las narices”<sup>21</sup>.

En cuanto al perfumador, hay que recordar que el uso de pomas o *pomanders* era una solución elegante y llamativa, no solo como ornamento, sino también para los sentidos, pues su portador se beneficiaba de sus efectos aromáticos y a la vez se creía que preservaba contra enfermedades y males ajenos. Respecto a los cascabeles y sonajeros, entretenían e identificaban a los niños, ejerciendo también como atributo profiláctico, transmitiéndoles fuerza y valor.

También aparecen frecuentemente relicarios y evangelios. Los primeros, singularmente los de doble viril con cerco de plata u otros metales, fueron de uso común en las brazaleras y los trajes, singularmente los femeninos. Fueron muy habituales en conventos e iglesias, debido tanto a la devoción por las reliquias como a sus propiedades taumatúrgicas, así como en la sociedad civil donde eran utilizados como piezas de joyería con carácter ornamental. Con finalidad devocional y de adorno femenino, se colgaban al cuello por medio de colgantes, collares y también como brazaleras. Su presencia en el ámbito conventual y cultural español fue muy amplia, dado que las reliquias no solo eran requeridas por las monjas para sí mismas, sino también para cumplimentar con ellas a familiares, bienhechores y benefactores de su fundación. Son testimonio de la religiosidad popular y devociones particulares que proliferaron durante los siglos del Barroco

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>21</sup> MORALES, G. de, *Libro de las virtudes y propiedades de las piedras preciosas*, prólogo, introducción y comentarios de J. C. Ruiz Sierra, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 304.



en una sociedad que se servía de ellos tanto para la oración como para la protección personal. Este fervor se acentuó de buen modo en las clausuras, en las que se recogieron multitud de relicarios que han llegado indemnes hasta nuestros días. Muchas de las reliquias eran enviadas desde Roma, donde se tenía un mejor acceso a ellas. Luego, las propias religiosas las adornaban con ricas telas e incluso joyas para facilitar su veneración intramuros. En este caso, la solución vino en forma de cuadro relicario, insertándose los *vestigia* y decorándose con marcos de madera de ébano con ornamentación de motivos dorados<sup>22</sup>.

En ocasiones, esos relicarios se complementaron en una de sus caras por los denominados ‘Agnus Dei’, que son unos medallones con la imagen impresa del Cordero de Dios –*Agnus Dei*–, realizados secularmente con la cera sobrante del cirio pascual. Esta actividad se llevaba a cabo el primer año de cada nuevo pontificado y luego, al concluir periodos de siete años. El origen se remonta al siglo IV, pero será a partir del siglo XIV cuando se generalice la costumbre. Con el transcurso del tiempo, los Agnus Dei se fueron haciéndose cada vez más ricos en policromía y dorado, hasta que en 1572 el papa Gregorio XIII determinó que tuviesen solo su color natural, disposición que no siempre se llegó a cumplir<sup>23</sup>. Se trata de objetos piadosos a los que se atribuyen virtudes de orden natural y sobrenatural; entre sus muchos beneficios, preservan de la muerte repentina, anulan los efectos del veneno, ayudan en el embarazo y el parto, disipan tormentas y tempestades, y libran de las tentaciones. Su origen es claramente italiano, aunque tuvieron gran aceptación en todo el orbe cristiano, entre los eclesiásticos, conventos de monjas de clausura y numerosos particulares.

En cuanto a los evangelios, se solían introducir en fundas elegantes y bordadas y su texto iba en un impreso con letra minúscula con el inicio del evangelio de san Juan. Ese texto, junto a los de las reglas de distintas órdenes –especialmente la de san Benito–, se introducían en ocasiones en vistosas fundas en forma de



Escapulario de la Virgen del Río de Pamplona, siglo XIX.  
Colección particular.

<sup>22</sup> ARBETETA MIRA, L., “Joyas de la época de Velázquez en la colección del Museo de Artes Decorativas”, *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 373-384; PIÑEL SÁNCHEZ, C., *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*, Zamora, Caja España, 1998; CEA GUTIÉRREZ, A., *El tesoro de las Reliquias. Colección de la Abadía Cisterciense de Las Cañas*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 1999; *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex-Museo Soumaya, 2004; HERRADÓN FIGUEROA, M. A., *La Alberca. Joyas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005; GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.), *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.

<sup>23</sup> BAZARTE MARTÍNEZ, A., “La colección de Agnus Dei del Museo Soumaya”, *Santuarios de lo íntimo. Retratos en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex, 2004, pp. 126-144.



Detalle del niño y sus amuletos en el exvoto con san Juan Bautista de las Clarisas de Estella, fines del siglo XVII. Foto J. L. Larrión.



Niña con amuletos en el exvoto con san Nicolás de las Comendadoras de Puente la Reina, comienzos del siglo XVIII. Foto J. L. Larrión.

pez por ser símbolo cristiano y acróstico de Cristo en griego. Su fin era prevenir el mal. Alarcón Román recuerda que, según algunos investigadores como Salillas, habrían reemplazado a otros amuletos paganos y la Iglesia los habría propiciado para evitar supersticiones<sup>24</sup>. Para G. Llompart, se trataría de una especie de detente o preservativo, considerándolos como objetos de bendición y protección, siempre con el recuerdo de la salvación y redención de Cristo<sup>25</sup>.

En Navarra nos consta que, junto a medallas, cruces y otros objetos religiosos, se colgaban en cinturones en gran cantidad, particularmente a los neófitos. En función del lugar de origen, se conocen como ceñidor, dijero o *paxiak*<sup>26</sup>. Con esta última denominación se conocían en

la Barranca los destinados al bautizo de los niños. En otras zonas de Navarra también se utilizaron incluyendo medallas, escapularios y amuletos variados. Las supersticiones, pese al esfuerzo de las directrices eclesiásticas, seguían muy presentes en la sociedad tradicional, aunque en Navarra el doctor Andosilla se situó entre los primeros que clamaron contra muchas de ellas<sup>27</sup>. En forma de dijeros los portaban desde las imágenes del Niño Jesús, pasando por los infantes de la Casa Real a las gentes de los pueblos de todas las regiones. En Madrid se han documentado los anuncios para recuperarlos, tras haberlos perdido sus dueños<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español...*, op. cit., p. 41.

<sup>25</sup> LLOMPART, G., “Dos notas del folclore religioso levantino. Evangelios de Bautizo y peregrinos en representación”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXII (1966), p. 14.

<sup>26</sup> BEGUIRISTÁIN GÚRPIDE, M. A. e ITURRI VILLANUEVA, A., “Ritual de Infancia”, *Etnografía de Navarra*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1996, pp. 358 y ss.

<sup>27</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., “El tratado *De Superstitionibus* de Martín de Andosilla”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 9 (1971), pp. 249-332.

<sup>28</sup> FRAILE GIL, J. M., “Noticias sobre amuletos en Madrid y su entorno”, *Revista de Folklore*, núm. 253 (2011), pp. 4-20.

Otros amuletos de la infancia como los peces, mandíbulas, dientes y colmillos de animales o caballitos de mar disecados no se localizan en los ejemplos navarros.

## Los pintores

La calidad de las pinturas es por lo general mediana y propia de este género tan ligado a lo popular. Del conjunto que estudiamos, tan solo aparece firmado el perteneciente a la niña María Luisa de Acedo en el santuario de Codés, rubricado en 1793 por Diego Díaz del Valle (1740-1819), polifacético, prolífico, discreto y con formación intelectual, pues cita en sus escritos a Vitruvio, Carducho o Alberti<sup>29</sup>. Al mismo autor de Cascante hemos atribuido la pareja de las grandes pinturas que narran sendos sucesos portentosos, atribuidos a san Francisco Javier y la Virgen de Rocamador, en el primer caso la gran rogativa de 1688 que puso fin a la plaga de langosta y en el segundo para recordar el hecho legendario de la salvación de un caballero en tiempos de la Baja Edad Media. Para ambos hemos propuesto la fecha de 1778, en base a varios motivos que confluyen en el pintor de Cascante y en el estilo inconfundible de aquel maestro.

Con casi toda seguridad, el autor de uno de los exvotos bajo el patrocinio de la Virgen de Araceli de Corella, el que representa al niño Juan Martín de Ágreda (1678), sería pintado por Francisco Crespo (Corella, 1641-1702)<sup>30</sup>. Su filiación artística hay que ponerla directamente en relación con Vicente Berdusán, con el que aprendió su oficio entre 1657 y 1662<sup>31</sup>. Sus primeros datos biográficos fueron dados a conocer por Arrese<sup>32</sup> y al tratar del exvoto mencionamos algunas de sus obras.

Al aragonés Pablo Rabiella atribuimos hace años, en 1994<sup>33</sup>, el exvoto del niño con san Francisco Javier que se custodia en el Museo de Navarra. La adscripción ha sido aceptada y la pintura ha figurado en distintas exposiciones<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> ORBE SIVATTE, M., “Díaz del Valle, D.” (voz), *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. IV, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, pp. 71-72; BOLOQUI LARRAYA, B., “Construcción y reforma del retablo mayor de la Asunción de la ex-colegiata de Borja. Gregorio y Antonio de Messa (1683-1704), y Santiago Marsili y Diego Díaz del Valle (1782-1783)”, *Seminario de Arte Aragonés* (1980), pp. 105-135; MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Ayuntamiento de Pamplona, 1974, pp. 68, 71, 74, 76, 82 y 87, y figs. 24-29; MORALES SOLCHAGA, E., “Hacia un panorama general de la pintura navarra en los siglos del Barroco”, *Príncipe de Viana* (2009), pp. 60-61; y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Pintores de tres generaciones y estilos: José Eleicegui, Pedro Antonio de Rada y Diego Díaz del Valle”, *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 351-353.

<sup>30</sup> ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, pp. 162-163.

<sup>31</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Vicente Berdusán y su entorno artístico”, en *El pintor Vicente Berdusán. 1632-1697*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 58.

<sup>32</sup> ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales...*, *op. cit.*, pp. 162-163.

<sup>33</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Iconografía de san Francisco Javier”, *El arte en Navarra*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, p. 504.

<sup>34</sup> JOVER HERNANDO, M., “San Francisco Javier”, *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Fundación Caja de Ahorros de Navarra, 2006, p. 374

A José de Eleicegui pertenece el fechado en 1739 en Cintruénigo. Como recordaremos al tratar de esa pieza, el mencionado pintor era hijo del pintor guipuzcoano establecido en la capital aragonesa Asensio Eleicegui y hermano de Valera, la segunda mujer del célebre pintor aragonés Bartolomé Vicente<sup>35</sup>. Falleció en la capital de la Ribera en 1743 en situación precaria, después de residir en aquella ciudad al menos en el segundo cuarto del siglo XVIII<sup>36</sup>. Desde allí atendió encargos para distintas localidades como Cintruénigo, que conocemos gracias a su correspondencia con don Juan de Navascués, que abarca desde 1722 hasta 1740<sup>37</sup>, Arguedas<sup>38</sup>, Valtierra y Tudela. En esta última ciudad figura entre los maestros que intervinieron en la decoración de la capilla del Espíritu Santo de la colegiata, hoy catedral, entre 1738 y 1740<sup>39</sup>.

El autor del exvoto de las hermanas Aznar de Cintruénigo (1659) tuvo que ser persona muy conocedora de los usos y costumbres de la corte madrileña en cuanto al traje y las modas femeninas. El uso del guardainfante, el tipo de peinado y otros detalles del lienzo nos sitúan cerca del retrato velazqueño. El único pintor que, en aquellos momentos, pudo hacerlo de los que trabajaban en Navarra fue Vicente Berdusán, si bien por la cronología de la pintura todavía no es perceptible su característico estilo vaporoso. La obra está más en relación con el periodo menos conocido del artista, en el que el preciso dibujo predomina sobre el color y los estudios lumínicos aún no han triunfado, en sintonía con otras obras del momento como el san Miguel (1660) o el éxtasis de san Felipe Neri de la basílica de la Inmaculada de Cintruénigo (1663)<sup>40</sup>.

Para el exvoto de María Antonia Cuadrado, fechado en 1761, es preciso pensar en Pedro de Rada, pintor establecido en Pamplona en el segundo tercio del siglo XVIII y con amplia obra<sup>41</sup>, tanto en la sacristía de la catedral como en la serie de san José en los Carmelitas Descalzos de la capital navarra, que le hemos atribuido recientemente<sup>42</sup>, y en diversos encargos de las instituciones del Reino<sup>43</sup>. El delicado retrato de

<sup>35</sup> ANSÓN NAVARRO, A. y LOZANO LÓPEZ, J. C., “La pintura de Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán”, *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, p. 101.

<sup>36</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Pintores de tres generaciones y estilos: José Eleicegui, Pedro Antonio de Rada y Diego Díaz del Valle...”, *op. cit.*, pp. 346-349.

<sup>37</sup> MENÉNDEZ PIDAL, F., “Historia de un cuadro”, *Pulchrum. Scripta in honores M.<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 537-544.

<sup>38</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines...”, *op. cit.*, p. 152.

<sup>39</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., y ROLDÁN MARRODÁN, F. J., *La capilla del Espíritu Santo de la catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, p. 62.

<sup>40</sup> GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C., “Vicente Berdusán, el pintor y su obra”, *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 67-69.

<sup>41</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Pintores de tres generaciones y estilos: José Eleicegui, Pedro Antonio de Rada y Diego Díaz del Valle”, *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 349-351.

<sup>42</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Las fuentes gráficas de la serie pintada de san José en los Carmelitas Descalzos de Pamplona”, <https://www.unav.edu/noticias/-/content/15/03/2023/las-fuentes-graficas-de-la-serie-pintada-de-san-jose-en-los-carmelitas-descalzos-de-pamplona/content/lovPblW1fC70/44408477>, consulta 9 de julio de 2023.

<sup>43</sup> ARANDA RUIZ, A., *Pamplona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2020, pp. 100, 138, 156, 223, 250, 251, 340, 341, 351.



Lienzo de la Virgen del Carmen con san José y santa Teresa con la comunidad de Carmelitas Descalzas de Pamplona con la madre Fausta Gregoria del Santísimo Sacramento (Arbizu Garro y Xavier), ofreciendo el corazón. Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona, c. 1670. Foto J. L. Larrión.



Patrocinio de la Virgen del Carmen sobre la comunidad de carmelitas de Araceli de Corella, por Diego Díaz del Valle, 1816.  
Foto J. L. Larrión.

María Antonia, especialmente en el contexto del resto de los exvotos de la ermita de Santa Felicia de Labiano, todos ellos muy populares en todos los aspectos, destaca por el estatus social que traducen sus ropas y joyas, así como por la ausencia de amuletos.

### **A mitad de camino: dos retratos colectivos, patrocinios y ¿exvotos?**

Conservan las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Corella sendos cuadros que incluimos en nuestra monografía sobre el patrimonio material e inmaterial de las clausuras femeninas de Navarra<sup>44</sup>. Se trata de dos patrocinios de la Virgen del Carmen de mediados del siglo XVII y comienzos del XIX que están relacionados, el primero con un culto especial, y el segundo en el contexto difícil de la Francesada. Por tanto, no caben interpretarse como simples patrocinios, ya que en uno y otro caso y por razones bien distintas, obe-

<sup>44</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 184-187 y 194-196.

decen a una memoria especial de ambas comunidades. Desde el punto de vista iconográfico, los dos representan la típica imagen de la Virgen de Misericordia, cuyo origen puede retrotraerse a un pasaje del *Dialogus miraculorum*, escrito hacia 1220 por el cisterciense Cesáreo de Heisterbach, en donde narra la visión de un monje que vio en el reino de los cielos la orden del Císter bajo el manto de María. A partir de aquella visión se sucederían diferentes versiones en las artes figurativas tendentes a expresar el efecto que la misericordia de la Virgen proporciona a sus hijos predilectos<sup>45</sup>. De los cistercienses pasaría a otras órdenes religiosas y de estas a cofradías, a los fieles en general, los pecadores y las almas del purgatorio. El manto de María se convertía en protector y amparo para los creyentes, de la misma forma que cuando se legitimaba o adoptaba a un niño, se le cubría solemnemente con el manto.

En el de Pamplona, la pintura representa a la Virgen del Carmen con el Niño Jesús en su escapulario amparando a la comunidad de Descalzas de Pamplona, con su priora al frente ofreciendo un gran corazón, como símbolo del particular de cada una de las religiosas. El manto desplegado de la Virgen es sostenido por san José y santa Teresa. La priora no es otra que la madre Fausta Gregoria del Santísimo Sacramento (Arbizu y Xavier), que ingresó en San José de Pamplona en 1640 con 800 ducados de dote y falleció en 1678<sup>46</sup> y nos hicimos eco de su mentora, que fue priora en varios trienios a lo largo del tercer cuarto del siglo XVII. En su carta necrológica leemos, en referencia a la pintura, que la madre Gregoria proclamó por patrona de la casa a la Virgen “*para lo cual mandó hacer un cuadro de Nuestra Madre Santísima del Carmen y a su lado san José y Nuestra Santa Madre, y bajo el manto de la Virgen a todas las religiosas de la casa, como en señal que le prestaban obediencia*”<sup>47</sup>. Queda claro por el mencionado texto el carácter votivo de la pintura para recordar aquel singular patrocinio. Pero no acaba ahí el mensaje del lienzo, puesto que la priora ofrece un gran corazón, como símbolo del particular de cada una de las religiosas. El mencionado corazón alude a un texto del obispo de Osma, don Juan de Palafox: el llamado “rosario del corazón”, que las monjas le reclamaban con insistencia y del que el obispo les envió sendos ejemplares, como anota en una de sus cartas, concretamente la fechada en Osma el 16 de enero de 1659<sup>48</sup>.

La práctica devocional del *Rosario del Corazón* se divulgó mediante su publicación<sup>49</sup>. Se trataba de un modo de “*ofrecer el alma a Dios y el corazón y en él se ofrece toda, con sus potencias, facultades y sentidos, todo su amor y deseos, cuanto tiene, puede y tiene, todas sus obras, palabras y pensamientos, en puro sacrificio, con toda humildad y resignación, con firme propósito de amar, servir y agradecer*”. Se rezaba como el rosario de la Virgen, diciendo en lugar del Padre Nuestro estas cuatro palabras: *Dios te salve María* y en lugar de las Ave Marías: “*Jesús mío, yo os doy mi corazón*” y acabados, los cinco decenarios o al principio una oración que compuso el propio Palafox.

<sup>45</sup> TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947, pp. 256-257.

<sup>46</sup> Archivo Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona. A-VII-1. Libro de Profesiones 1584-1891, fol. 27v. y A-X-1. Libro de Difuntas desde 1594 hasta 1803, pp. 79-95; y FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P., “Notas para un estudio iconográfico de santa Teresa en Navarra”, *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, Grafinasa, 1982, p. 244.

<sup>47</sup> Archivo Carmelitas Descalzas de San José de Pamplona. A-X-1. Libro de Difuntas desde 1594 hasta 1803, p. 96.

<sup>48</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Juan de Palafox y Navarra et alia studia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 130-135.

<sup>49</sup> PALAFOX Y MENDOZA, J., *Obras Completas*, vol. V, Madrid, Gabriel Ramírez, 1762, pp. 264-265.

El de Corella está firmado por el mencionado Diego Díaz del Valle en 1816. Bajo la erguida Virgen del Carmen, cuyo manto sostienen ángeles, encontramos a veintiún carmelitas descalzas, tres de las cuales llevan velo blanco por su condición de novicias o por ser hermanas legas. Las especiales circunstancias de la Guerra de la Independencia debieron de arrancar alguna promesa a las religiosas para perpetuar la protección de la Virgen a la comunidad y ahí estaría el origen del gran cuadro que preside la portería interior de la clausura carmelitana.

### Otros exvotos

Al igual que con los pintados, otro tipo de exvotos de difícil clasificación abundaron, aunque actualmente están prácticamente desaparecidos. En el recuerdo de los agraciados y beneficiados cabían los objetos más dispares. Naturalmente, fueron los grandes santuarios los que atesoraron más piezas de este tipo.

En la santa capilla de Javier, verdadero camarín de imágenes, recuerdos e iconografía, no debieron de faltar los exvotos de milagros hechos por el Santo. Como testimonio de ellos, se han conservado unos ojos de plata y una pequeña lengua maciza del mismo material con su particular historia, ligada a un pariente del mencionado don Antonio Idiáquez que recuperó el habla por gracia especial a través de las oraciones elevadas al patrón de Navarra. Con tal motivo, el 25 de septiembre de 1766 ingresaron en la cofradía del Santo, radicada en Javier, don Joaquín de Arteaga y Vozmediano, marqués de Valdediano, residente en Guipúzcoa, su mujer doña Micaela de Idiáquez, hija del conde don Antonio Idiáquez, sus siete hijos y un sobrino. En la lengua de plata encontramos una inscripción que reza: “Al Gran X<sup>r</sup> Un Ynnoc<sup>e</sup> Mudo Por el don de lengua”<sup>50</sup>.

En la colegiata de Roncesvalles, sabemos por Javier de Ibarra que en las cuentas de 1745 se encuentra una partida en la que el canónigo hospitalero anotó lo siguiente: “*Sesenta reales gastados en los jornales y refrescos a los hombres que desde Usúrbil, trajeron en hombros el navío corsario que don Manuel de Aizpurúa, vecino de Usúrbil, constructor de navíos, ha dedicado y regalado a la Iglesia de esta Real Casa en atención a los especiales favores que reconoce deber a Nuestra Señora de Roncesvalles, por haberle salido siempre bien las fábricas de navíos, hechas con los materiales comprados a Roncesvalles, en los montes de su propiedad, llamados Iria y Andara. Y admitido por el cabildo, con su orden, se ha colocado en la Iglesia, para recuerdo y memoria de los favores debidos a semejante protectora*”<sup>51</sup>. Los montes citados están junto a la dicha localidad guipuzcoana de Usúrbil y Manuel de Aizpurúa destacó como uno de los grandes constructores de navíos y capitán



Exvoto de la lengua de plata en el castillo de Javier, procedente de la Santa Capilla, 1766.

<sup>50</sup> ESCALADA, F., *San Francisco Javier y su castillo*, Pamplona, Huarte y Coronas, 1917, pp. 160-163.

<sup>51</sup> IBARRA, J. de, *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Talleres Tipográficos La Acción Social, 1935, p. 762.

de Maestranza interino de Guipúzcoa desde 1760. Trabajó para la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas entre 1761 y 1779<sup>52</sup>. Por lo demás, la documentación confirma la costumbre que en el País Vasco había de enviar este tipo de exvotos y así se observa en grandes santuarios como Nuestra Señora de Itziar de Deva, Arrate de Eibar, Santo Cristo de Lezo o Santa Cruz de Motrico, entre otros<sup>53</sup>.

Al tratar de la construcción de la ermita roncalesa de Nuestra Señora de Zuberoa en Garde, nos dice Javier Gárriz en su monografía que en su patrocinio destacó don Felipe de Atocha y Maisterra, nacido en Garde el 30 de abril de 1612 y fallecido en San Sebastián en 1668. Según el mismo autor, en uno de los viajes del mencionado por el mar, *“bien fuese al volver de las Indias, a donde debió ir como otros parientes en busca de fama*

*y de fortuna, navegando con barcos propios, o tal vez de vuelta de Nápoles, donde los dueños del palacio de Atocha tenían propiedades, sa-*

*liéronle al encuentro unos piratas que, intentando robarle cuanto llevaba, comenzaron a disparar contra sus barcos crecida lluvia de balas. Entonces él, movido de su gran devoción a Nuestra Señora de Zuberoa, le ofreció, si salía libre de aquel angustioso trance, la mitad del caudal que allí llevaba; por lo cual, habiendo logrado escapar con vida de aquel inminente peligro, gracias a la protección tan visible de la Santísima Virgen, tan pronto como llegó a casa, cumplió fielmente su promesa. Y como para aquella fecha estaría tal vez la primitiva*

Exvoto de los ojos en plata en el castillo de Javier, procedente de la Santa Capilla.



*basílica en mal estado, merced a las continuas humedades y furiosos vendavales que, dada su posición, la azotan casi constantemente, no pudo darse mejor empleo a aquel cuantioso donativo que edificando de nueva planta la hermosa basílica de la milagrosa Imagen. Como perenne testimonio del resultado tan feliz que tuvo aquella peligrosa aventura, colocó el citado señor Atocha un exvoto, que actualmente cuelga de la pared del lado del Evangelio, y consiste en una muy recia maroma, que parece haber servido de amarra de barco, en la cual se halla incrustada una bala de cañón de regular calibre”<sup>54</sup>.*

Iribarren da noticia de otros exvotos<sup>55</sup>. Entre ellos, la cadena con grillos abiertos de la capilla del Santo Cristo de Peña, que perteneció a un cautivo de Orán que se vio libre de piernas y manos tras invocar al Cristo; la llave del castillo Milán que trajo a la catedral de Tudela don Carlos de Eza en 1545; o la campana de 1860 del Villar de Corella, fundida con el bronce de un cañón en la toma de Tetuán. Agrega el corazón

<sup>52</sup> ODRIOZOLA OYARBIDE, L., “Aizpurua, Manuel de”, *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/47225/manuel-de-aizpurua>, consulta 6 de julio de 2023.

<sup>53</sup> AGUIRRE SORONDO, A., “Los exvotos”, [https://www.euskonews.eus/artisautza/0253zvk/zinopari\\_es.html](https://www.euskonews.eus/artisautza/0253zvk/zinopari_es.html), consulta 7 de julio de 2023.

<sup>54</sup> GARRIZ, J., *La villa de Garde en el Valle de Roncal. Ensayo de una monografía parroquial*, Pamplona, Casa Editorial de G. Huarte, 1923, pp. 124-125.

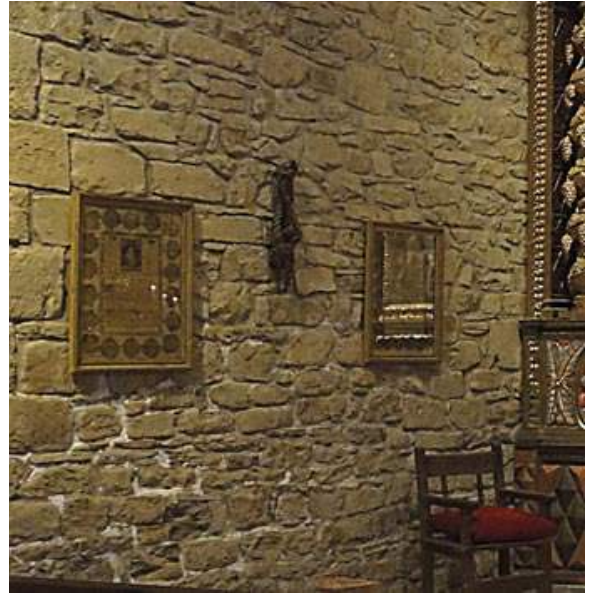
<sup>55</sup> IRIBARREN, J. M., *De Pascuas a Ramos. Galería religioso – popular – pintoresca*, Pamplona, Gómez, 1946, pp. 211-218.



de Carlos II en Ujué, las cadenas que arrastró en expiación de su parricidio don Teodosio, en Aralar, el arca de hierro y la cadena de grillos del milagro de la liberación del cautivo en 1468 y la panoplia de navajas, pistolones y trabucos, armas que fueron entregadas por varios vecinos pendencieros a raíz de una misión de fines del siglo XIX. El hecho hay que ponerlo en relación con una tradición en la que los misioneros insistían, como el mismísimo padre Pedro de Calatayud que, en 1731, en una predicación en su Tafalla natal a la que acudieron gentes de más de cincuenta pueblos, se recogieron una enorme cantidad de espadas, puñales, dagas, cacheteros, pistolas, trabucos, e incluso guitarras<sup>56</sup>. Con todos aquellos objetos, el ayuntamiento de la ciudad decidió confeccionar un gran trofeo “como muestra elocuente del fruto obtenido en la misión”.

También recoge el candil de la ermita de Santa Quiteria de Tudela, que rememora un hecho que relató así Juan Antonio Fernández: “En 1693 María Clara Arróniz y Marsellá, de 24 años de edad, estando en la cama a deshora de la noche, fue insultada (acometida) de una rabia tan vehemente que tomando un candil encendido y haciendo un aire muy recio, llevada de la fervorosa devoción que tenía a santa Quiteria, se halló a la puerta de la ermita, y sin notar persona que la abriese, ni apagarse el candil, pudo entrar y hacer oración a la santa para que la librase de aquel furor, y en memoria de este prodigioso hecho se conserva allí ese objeto”<sup>57</sup>.

El mismo se hace eco de la historia de la esquila o campanilla de la ermita de la Virgen de Castejón, recogiendo el relato de la obra del padre José María Castillo, según la cual aquella imagen se apareció en un espino, cual rosa y vestida a lo serrano y con abarcas, y que “tenía ganadería propia, compuesta de las vacas ofrecidas por los devotos. Y habiendo un pastor robado la campanilla de la vaca que guiaba a otra vaca suya, va y ¿qué hizo aquella? Entró en el mismo día de la fiesta en el templo, y adelantándose al altar mayor, tiró la campanilla robada que aún se conserva, y se volvió al campo sin hacer daño a nadie”<sup>58</sup>. Pese a incluir este relato el mencionado padre Castillo en el capítulo titulado “Navarra por Santa María o Apóstoles y Cruceros”, no creemos que ese relato se refiera a la localidad de Castejón de Navarra.



Maroma de la embarcación de don Felipe de Atocha y Maisterra (1612-1668) en la ermita de la Virgen de Zuberoa de Garde. Foto J. I. Riezu.

<sup>56</sup> GÓMEZ RODELES, C., *Vida del célebre misionero P. Pedro de Calatayud de la Compañía de Jesús y Relación de sus apostólicas empresas en los reinos de España y Portugal (1689-1773)*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1882, pp. 157-158.

<sup>57</sup> IRIBARREN, J. M., *De Pascuas a Ramos...*, op. cit., p. 214.

<sup>58</sup> CASTILLO, J. M., *El país de la gracia*, Bilbao, El Mensajero, 1895, p. 178.



Grabado de la Virgen de Zuberoa en una tesis de grados de 1738. Ermita de la Virgen de Zuberoa. Foto J. I. Riezu.

Finalizaremos estas consideraciones generales dando cuenta de cómo en algunos casos, junto a la imagen que recibía un especial culto por sus prodigios, estaba colgado un cuadro con sus textos. El testimonio lo proporciona una partida de las cuentas de la parroquia de Santa María de Olite, de 1773, el año en que se inauguró la capilla del Santo Cristo de la Buena Muerte, realizada entre 1767 y 1773. Un lacónico texto da cuenta del pago al carpintero Domingo Arrondo por el importe de una tarjeta que contenía “*los milagros del santo Cristo*”<sup>59</sup>. El hecho de utilizar el plural “milagros” parece indicar que se contenían varios portentos y no solo el famoso de 1640, año de la sanación de Pedro Cestago, vecino de San Martín de Unx, que llegó con muletas y dolores de muerte, mandando untar su cuerpo con aceite de la lámpara que alumbraba a la imagen<sup>60</sup>. Con el término “milagro”, el *Diccionario de Autoridades* recoge esta acepción: “*Se llama figuradamente el voto u ofrenda de cera u otra materia, que se cuelga y pone en los Templos y Capillas, en memoria de algún milagro o beneficio que se ha recibido de Dios nuestro Señor por intercesión de su Santísima Madre*”<sup>61</sup>. Lo más probable es que en aquella tarjeta se recogiesen los prodigios obrados por la imagen en relación de posibles exvotos que figuraron junto al Crucificado gótico.



<sup>59</sup> Archivo Parroquial de Santa María de Olite. Libro de Cuentas 1768-1840, cuentas de 1773.

<sup>60</sup> Díez, A., *Olite. Historia de un Reino*, Estella, Gráficas Lizarra, 1984, p. 155.

<sup>61</sup> *Diccionario de Autoridades*, vol. IV (1734), <https://apps2.rae.es/DA.html>, consulta 19 de agosto de 2023.

EN LAS CLARISAS  
DE ESTELLA:  
CON SAN JUAN BAUTISTA  
Y SANTA ROSA  
DE VITERBO



Dentro de las dependencias de la clausura de Santa Clara de Estella, se conservaban hasta el traslado de la comunidad a Olite sendos exvotos que, junto al patrimonio mueble, se encuentran en esta última ciudad. En principio, no son piezas relacionadas con la clausura, al menos el dedicado a san Juan Bautista. Además, ninguno de los dos tiene la *quasi* preceptiva inscripción que tanto ayuda a la datación de estas piezas carentes de calidad.

Es posible que uno o los dos llegasen por otra vía a la clausura, ya que las religiosas traían dotes, entre las que figuraban las denominadas ‘piezas de sacristía’, en donde figuraron en tiempos pasados desde lienzos de todo género hasta piezas de orfebrería o preciadas joyas y relicarios.

La época de los dos lienzos corresponde con el siglo en el que se levantó de nuevo la fábrica de la iglesia conventual y se contrataron un conjunto de retablos que aún están en su lugar y que hablan de una pujanza espiritual y económica de las hijas de santa Clara en aquellos momentos<sup>62</sup>.

### Un niño con el Bautista

El día de San Juan en el calendario festivo occidental y, por supuesto, en Navarra evoca el solsticio junto a unas celebraciones estudiadas por antropólogos como Julio Caro Baroja. Llama la atención que un santo que se filia con la penitencia se convirtiese en un icono relacionado con la fiesta, por coincidir su onomástica con el día 24 de junio, día del solsticio de verano. Julio Caro Baroja, junto a Burke, defienden que la iglesia medieval se apropió de una fiesta precristiana y la hizo suya.

Bajo la advocación del santo, encontramos en Navarra cuarenta y tres parroquias, lo que le sitúa en sexto lugar tras san Martín, la Asunción, san Pedro, san Esteban y san Miguel. Por lo que respecta a ermitas, casi llega al centenar y únicamente le adelanta en número san Miguel, quedando por debajo santos tan populares como san Martín o san Pedro.

Todos esos lugares de culto, además de las capillas a él dedicadas en diversos templos, guardan no solo imágenes, cuadros, objetos de orfebrería y artes suntuarias con sus representaciones, sino también retablos, algunos de ellos con ciclos de su vida, con los temas de su predicación, nacimiento, encarcelación, degollación o bautismo de Cristo<sup>63</sup>. Artistas de diferentes épocas tuvieron la oportunidad de enfrentarse a un modelo de penitente muy apto para mostrar valores anatómicos y expresivos.

Sus cofradías han sido estudiadas por Gregorio Silanes, quien recoge las de Ostiz, compuesta por vecinos del valle de Oláibar, Miranda de Arga, Peralta, Torralba del Río, Aguilar de Codés, Lumbier y Burlada. El mismo investigador señala también algunas cofradías bajo la advocación del martirio del Bautista, denominadas ‘de la Degollación de San Juan’, como las de Cintruénigo, Tudela y Torrano.

<sup>62</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 22 y 222-227.

<sup>63</sup> *Id.*, “Patrimonio e identidad (54). En torno a san Juan Bautista. Algunos relatos legendarios”, *Diario de Navarra*, 11 de junio de 2021, pp. 62-63.



Claustro de las Clarisas de Estella, 1786-1788.

Las celebraciones en torno al Bautista, coincidentes con el solsticio de verano, han gozado de gran popularidad a lo largo de la geografía foral, así como en otras muchas regiones, caracterizándose sus festejos por la alegría vivida en calles y plazas de forma extrovertida. A lo largo de su víspera y en su día se documentan diversos ritos, algunos seculares, en torno al día más largo del año. Bailes, danzas y paloteados, enramadas, mascaradas y otros ritos se pueden rastrear a lo largo de Navarra, como en el resto de Europa, en donde se celebró con gozo durante la Edad Moderna y hasta bien entrado el siglo pasado.

Iribarren<sup>64</sup>, Caro Baroja<sup>65</sup>, Satrústegui<sup>66</sup>, Jimeno Jurío<sup>67</sup> y Usunáriz<sup>68</sup> han estudiado y contextualizado las expresiones de su fiesta en Navarra. El fuego, el sol y el agua como símbolos de purificación, a una con la vegetación, fueron los protagonistas del festejo. Bañarse en el río o en la fuente, beber agua al amanecer, recibir al sol en un paseo de madrugada y, sobre todo, saltar las hogueras junto a un fuego purificador, han

---

<sup>64</sup> IRIBARREN, J. M., “El folklore de San Juan”, *Príncipe de Viana*, núm. 7 (1942), pp. 201-217; y *De Pascuas a Ramos. Galería religioso – popular – pintoresca*, Pamplona, Gómez, 1946, pp. 148-154.

<sup>65</sup> CARO BAROJA, J., *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1979.

<sup>66</sup> SATRÚSTEGUI, J. M., “Pregón festivo de San Juan”, *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, núm. 8 (1971), pp. 171-180.

<sup>67</sup> JIMENO JURÍO, J. M., “San Juan” (voz), *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. X, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, pp. 131-132.

<sup>68</sup> USUNÁRIZ GARAYOA, J. M., “Entre la primavera y el estío”, *Etnografía de Navarra*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1996, pp. 519-525.



Exvoto de niño con san Juan Bautista procedente de las Clarisas de Estella, fines del siglo XVII. Foto J. L. Larrión.

sido constantes a lo largo de los siglos. En ocasiones, acompañaban a esos ritos las campanas, coplas y canciones, algunas de las cuales han llegado a nuestros días. La quema de peles y monigotes va desde Larráun a la cuenca del Alhama en Cintruénigo –chapalangarras–, Corella –juanberingas– o Fitero –el viejo y la vieja–. Las hierbas y ramas bendecidas en su día eran consideradas como aptas para alejar las tormentas y contra maleficios y enfermedades del ganado. Balcones y picaportes se decoraban con ramas de cerezo, olivo y frutales. Hasta tal punto se popularizó esa costumbre que, en 1772, una ordenanza municipal pamplonesa lo prohibió con severas penas pecuniarias.

Las mascaradas se documentan tempranamente en el norte de Navarra, habiéndose prohibido en 1567 por los grandes excesos que se derivaban de comer y beber, con riñas y malos ejemplos. De la de Lesaca tenemos numerosas noticias, con la participación de reyes moros y cristianos y comitivas de gentes disfrazadas. A mediados del siglo XVIII, el famoso jesuita, el padre Mendiburu, condenaba aquellas expresiones festivas por “*escándalos y desórdenes pecaminosos*”.

La localidad de Torralba del Río conserva la ceremonia del moro Juan, para representar la victoria de los vecinos sobre un salteador llamado Juan Lobo, al que atrapan junto a la balsa. Son muchos los textos que abundan en la filiación espiritual entre los carmelitas y el santo Precursor, así como los sermones y los libros a él dedicados en el ámbito de la Descalcez. No faltan las imágenes del Bautista en los conventos de la orden, tanto de la antigua observancia como entre los hijos de santa Teresa. Las historias lo señalaban en los intentos de legitimación de los santos fundadores Elías y Eliseo. El mundo de las clausuras, lejos de estar ajeno a todo aquello, celebró su fiesta de junio con especial significación. Entre las prácticas devocionales de las clausuras carmelitanas, figuraba el poner haciendo pareja a Elías y san Juan Bautista, por el carácter de precursores de ambos: Elías de Juan y este de Cristo. Ambos aluden al fuego purificador como medio para llegar a Dios.

El lienzo de las Clarisas de Estella es un pequeño exvoto con un niño de corta edad al lado de san Juan Bautista, de fines del siglo XVII, que hoy se custodia en el monasterio de la misma orden de Olite. Entre lo más llamativo de la pintura figuran los elementos que cuelgan del cinturón sobre el delantal blanco o babador. El dijero contiene elementos religiosos, como una cruz y unos evangelios en su funda, así como algunos amuletos: unos cascabeles a modo de sonajero, una campanilla, una garra de tejón y un chupador. En relación a los cascabeles, hay que recordar que entretenían e identificaban a los niños, ejerciendo también como atributo profiláctico, transmitiéndoles fuerza y valor.

La campanilla fue muy representada en este tipo de pinturas; con su tintineo constante y agradable se creía que ahuyentaba al mal, utilizándose frecuentemente contra el mal de oídos en algunas regiones como Salamanca. Se colocaban en los faldones de cristianar y en las fajas a los infantes en las ceremonias de bautizos, así como en las brazaleras femeninas<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Arte y Archivos, 1987, p. 35.

Por lo que respecta a la garra de tejón, hay que señalar que pertenece a un amplio grupo de objetos utilizados en España con poderes preservativos, entre los que destacan una serie de dientes, huesos y mandíbulas de animales. Salillas los denominó como ‘amuletos terroríficos’<sup>70</sup>, por proyectar sobre el mal su imagen espantosa, consiguiendo así ahuyentarlo. La garra de tejón engastada en plata fue de uso común en España como amuleto sobre todo en la corte de los siglos XVI y XVII. Era usada por niños y mujeres contra el mal de ojo. Tal y como hemos señalado en la introducción de este estudio, se consideraba en los siglos de la Edad Moderna la agudeza de las cinco uñas del animal a las que se atribuía la habilidad de rasgar el maleficio, mientras su denso pelaje entretenía a brujas u ojeadores que debían contar pelo a pelo antes de actuar con sus hechizos<sup>71</sup>. También se utilizó en las cuadras de los animales para evitar enfermedades en los animales y la entrada de los malos efluvios<sup>72</sup>.

El chupador era realizado, generalmente, con vidrio, uno de los materiales artificiales más utilizado para la confección de amuletos, ya que con él se realizaban imitaciones de piedras como el zafiro o el cristal de roca. Los chupadores de colores, como el que presenta este exvoto de las Clarisas de Estella, los portaban los niños junto a campanillas o cascabeles y se les atribuía poder contra el mal de ojo, por sus colores vivos y excitantes que hacían desviar la mirada. Además, poseían una función eminentemente práctica en aras a calmar el dolor y molestia de las encías inflamadas y doloridas en momentos de echar la dentición<sup>73</sup>.

La poco usual falta de inscripción de cualquier tipo impide avanzar en cualquier otro aspecto histórico de la pintura. El niño viste un corpiño rojo con mandas dobladas y galones dorados que dejan ver una camisa abotonada y unas puñetas blancas. Un gran faldón blanco rematado en vistosa puntilla perfila las cadenas y elementos del dijero. Por debajo de esta última pieza se ve el faldón del vestido con franjas de colores y terminado también en un galón dorado con motivos bordados en blanco. La mirada se completa con las manos juntas en actitud de oración. El santo repite la actitud sedente que muestran las estampas seiscentistas: señala al cordero y de su cruz pende una filacteria con la inscripción *Ecce Agnus Dei*. Un rudimentario paisaje con árboles esbozados y una gran roca completa la composición.

### Una organista clarisa con santa Rosa de Viterbo

Pertenece a las Clarisas de Estella y es un exvoto<sup>74</sup> datable a fines del seiscientos o en las primeras décadas del siglo XVIII. Se trata del único testimonio pictórico que nos ha llegado de una organista. En él aparece la religiosa arrodillada, con el hábito de su orden, ante santa Rosa de Viterbo junto al instrumento musical con numerosos detalles de teclado, mecanismo y tubería.

<sup>70</sup> SALILLAS, R., *La fascinación en España (Brujas-Brujerías-Amuletos)*, Madrid, Imprenta a cargo de Eduardo Arias, 1905, p. 103.

<sup>71</sup> FRAILE GIL, J. M., “Noticias sobre amuletos en Madrid y su entorno”, *Revista de Folklore*, núm. 253 (2011), p. 10.

<sup>72</sup> ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español...*, op. cit., p. 33.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>74</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías...*, op. cit., pp. 163, 443 y 451.



La identificación de la santa no parece ofrecer duda alguna. Santa Rosa de Viterbo fue glorificada por los franciscanos por su vida austera y labor apostólica. No llegó a profesar como clarisa por su corta edad, aunque vistió el hábito de damas pobres, realizando, de modo privado, los votos religiosos. Por esa razón viste el hábito franciscano muy frecuentemente sin el velo ni la toca, como ocurre en la representación que nos ocupa. Sus atributos son la corona de rosas sobre su cabeza que le trae un ángel y un crucifijo que porta en su mano en actitud de predicar. Las rosas de la corona y otras que aparecen en el cuadro cayendo pueden aludir al convento de Santa María de las Rosas, en el que la santa quiso entrar, sin conseguirlo, o al convento de Santa Rosa, antes de San Damián, en el que descansan sus restos.

Respecto a la predicación, los textos de sus biografías, como la de Ribadeneira, señalaban que siendo niña predicaba, llegando a veces a estar suspendida en el aire. Al éxtasis vivido mientras catequizaba hará alusión la nube dorada que rodea la parte superior de la composición. El ramo de rosas que porta en el escapulario de su hábito proviene del milagro que se le atribuye –como a santa Isabel de Hungría y santa Isabel de Portugal– de la conversión de los panes de la caridad en rosas<sup>75</sup>.

El bufete, forrado con tela, contiene objetos de escritorio, penitencia y oración. Concretamente, encontramos la vara de lirios alusiva a la pureza de la santa, la calavera como objeto de *vanitas* y penitencia, y el libro abierto que se asemeja a los breviarios de oración de la época.

A la devoción que tuvo en numerosos monasterios femeninos de clausura hemos de atribuir su presencia protegiendo a una religiosa de la misma orden, que ocuparía la organistía por la presencia del instrumento



Exvoto de una clarisa organista con santa Rosa de Viterbo procedente de las Clarisas de Estella, comienzos del siglo XVIII. Foto J. L. Larrión.

<sup>75</sup> CASTRO BRUNETO, C. J., “Iconografía de santa Clara de Asís y santa Rosa de Viterbo en Canarias”, *Revista de Historia Canaria*, núm. 179 (1997), pp. 92-94.

musical al fondo y cerca de ella. La monja profesa aparece arrodillada con las manos en actitud de oración y lo único que llama la atención en su hábito son las enormes mangas, más propias de una cogulla cisterciense o benedictina que de una clarisa, si bien el cordón franciscano no deja lugar a dudas sobre la pertenencia a la orden de Francisco y Clara.

El órgano es sencillo y muestra un solo teclado con la portezuela abierta incluido la bocallave. Son visibles las varillas del sistema mecánico del instrumento. Muestra cinco tiradores a la izquierda del teclado, y los tubos verticales en tres cuerpos, así como un doble orden de batalla o tubería horizontal. En definitiva, un órgano ibérico y conventual que quizás se pudiera identificar con el instrumento del monasterio, realizado por el organero lerinés José de Mañeru y Jiménez en 1745<sup>76</sup>, aunque creemos que el lienzo es anterior. En el monasterio, poco antes del encargo del mencionado órgano, en 1743 realizó su entrático doña Antonia Díez, de Logroño, haciéndose constar en la escritura que la comunidad se hallaba con la necesidad “*de una religiosa que toque el órgano y arpa y entone el canto llano y a las que le han de ayudar a cantar los villancicos algún poco de canto de órgano y gobierno del coro, como conviene en las divinas alabanzas y oficio cantado y que para todo ello es a propósito doña Antonia Díez*”<sup>77</sup>.



---

<sup>76</sup> SAGASETA, A. y TABERNA, L., *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, p. 121.

<sup>77</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías...*, *op. cit.*, p. 445.

EL NIÑO  
DIEGO ANTONIO ALONSO  
CON HÁBITO DOMINICO  
ANTE EL CRISTO DE BELÉN



La parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella guarda uno, muy probablemente procedente del convento de Santo Domingo de la misma ciudad, que tiene como protagonista a un niño vestido de fraile dominico, siguiendo una costumbre que consistía en el ofrecimiento de poner el hábito de una orden religiosa en agradecimiento por la curación de los niños, en tiempos en que la mortandad infantil era altísima. Su inscripción reza: “*Diego Antonio Alonso hijo de Emeterio An (...) Alonso i de Juana Nicolai estando gravemente enfermo de edad de dos años ofrecieron sus padres al Santo Christo de Belén y luego sano. Año de (...)*”. Si tenemos en cuenta que el niño había sido bautizado el 13 de noviembre de 1776 en la parroquia de San Juan de Estella, la pintura se deberá datar en 1778-1779.

Según su partida de bautismo, nació el 12 de noviembre de 1776 a las siete y media de la tarde, y fueron sus padres Emeterio Antonio Alonso y Juana Felicia Nicolay, esta última de la parroquia estellesa de San Pedro de Lizarra. Sus abuelos paternos fueron José Alonso y Joséfa Hermoso de Mendoza, y los maternos, Bernardo Nicolay y Francisca Ladrón de Guebara, esta última natural de Lezáun<sup>78</sup>.

El niño tiene cara de mayor e incluso se le ha representado con la tonsura eclesiástica. Sostiene con su mano una fruta con hojas. Una imagen del Crucificado, en pequeño tamaño, que aparece entre nubes a su derecha, se deberá identificar con el Santo Cristo de Belén, que se veneraba en la iglesia del Santo Sepulcro de Estella y más tarde pasó a la parroquial de San Pedro de la Rúa, en donde se encuentra actualmente. Como es sabido, la costumbre de vestir a los niños con hábitos de órdenes religiosas estaba muy extendida en aquellos siglos del Antiguo Régimen<sup>79</sup>. Muchos padres y madres, e incluso otros familiares o los propios padrinos, decidían ataviar temporalmente a los niños con hábitos de distintas órdenes como agradecimiento a un favor recibido, como promesa en aras a recobrar la salud, e incluso como medio profiláctico, por la misma razón por las que llevaban otros dijes con amuletos y medallas. Como recuerda Gema Cobo, en el *Manual o procesionario de las religiosas Carmelitas Descalzas* de 1775 se da cuenta del modo de bendecir el hábito que se pondría al niño, e incluso en el libro de sastrería de Albayceta, editado en 1720, se proporcionaban patrones de diferentes hábitos de órdenes religiosas para ambos sexos y de diferentes edades, tanto de niños como de adultos<sup>80</sup>. Los testimonios de aquella costumbre no solo se pueden rastrear en los exvotos pintados y la literatura, sino también en escenas de juegos de niños, algunas de ellas atribuidas al mismísimo Francisco de Goya<sup>81</sup>.

El abuelo paterno y el padre del retratado nos son bien conocidos por haberse dedicado a las artes de la madera y trabajado en sus especialidades de fustería y ensamblaje en diferentes obras. El abuelo, José Alonso, ensamblador y maestro arquitecto, contrató en 1698 una cajonera grande de nogal para la pa-

<sup>78</sup> Archivo Parroquial de San Juan de Estella. Libro VIII de Bautizados 1764-1797, fol. 329.

<sup>79</sup> COBO DELGADO, G., “Una imagen por gratitud: Exvotos de niños en la España del siglo XVIII”, *Meditaciones en torno a la devoción popular*, coords. J. A. Peinado Guzmán y M. A. Rodríguez Miranda, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2016, p. 94.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>81</sup> ROSE DE VIEJO, I., “También en Goya, niños y problemas van juntos”, *Goya y lo Goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, ed. M. Aguada, Segovia, Caja Segovia, 2003, pp. 99-103.

roquia de San Juan de Estella<sup>82</sup>, hizo el retablo del Rosario de Lodosa entre 1711 y 1732<sup>83</sup>, y participó en todas las obras de carpintería del convento estellés de las Concepcionistas a partir de 1718<sup>84</sup>. En 1733 y 1748 recibió como aprendices a Martín Antonio de Huarte y a Francisco López, respectivamente<sup>85</sup>.

El padre, Emeterio Alonso, citado en la inscripción del lienzo, también siguió en el mismo oficio, como era frecuente en la cerrada sociedad del Antiguo Régimen. Entre 1773 y 1775, en calidad de maestro carpintero, tuvo que afrontar un pleito con los oficios de carpinteros, cajeros y torneros de Estella, que le demandaron por la contribución con las cargas del gremio, a pesar de la exención de cargos pretendidos como oficial o administrador de la real lotería<sup>86</sup>. Un día antes de que su hijo contrajese matrimonio, hizo inventario de todos sus bienes, entre los que figuran casas, viñas, todo el utillaje de carpintería que se especifica, seis cuadros grandes, diferentes láminas, otros muchos cuadros pequeños y estampas de papel, piezas de plata,



Exvoto del niño Antonio Alonso con hábito de dominico en 1779. Parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella. Foto J. L. Larrión.

<sup>82</sup> Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Estella. Juan de Echeverría, 1698, núm. 127.

<sup>83</sup> *Id.*, Lodosa. Juan José de Cárcar. 1732, fol. 218.

<sup>84</sup> *Id.*, Estella. Martín Sotés, núms. 81 y 82.

<sup>85</sup> *Id.*, Estella. Pedro Ganuza menor. 1733, núm. 84 y 1742, núm. 9.

<sup>86</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Proceso, núm. 93449.

rico mobiliario, así como una mediana biblioteca en la que figuraban las obras de la Madre Ágreda, del padre Sarmiento, tratados de arquitectura, el *Año Cristiano*, el *Compendio Histórico de Europa* y muchos libros de contenido místico y de legislación<sup>87</sup>.

Diego Antonio, el protagonista del exvoto, firmó sus capítulos matrimoniales el 25 de agosto de 1796 con Gertrudis Zaldueño, natural de Artavia e hija de Martín y Polonia Martínez. En el documento, los padres del contrayente le donaron todos sus bienes, siendo condición de que vivirían en casa y compañía. Si la convivencia no era la deseada y tenían que salir de casa, los nuevos esposos deberían devolver a Emeterio Alonso y su mujer, padres del contrayente, un tercio de todos los bienes, incluyéndose en ellos lo que Gertrudis Zaldueño había aportado al matrimonio. Esto último ocurrió y fue el detonante para un pleito que se sustentó en los tribunales navarros entre 1803 y 1804 sobre desalojo de una casa y entrega de la tercera parte de los bienes recibidos por discordia en una donación de bienes, establecida en los contratos matrimoniales<sup>88</sup>.

Por otro proceso judicial, sabemos que Diego Antonio se dedicaba al comercio en 1817<sup>89</sup>. En noviembre de 1812 falleció su mujer y desde su posición de viudo litigó, en 1824, con el procurador de sus hijos, Germán Alonso y Zaldueño y María Francisca Alonso y Zaldueño, sobre permiso para imponer a censo 600 pesos en los bienes propios y privativos incluidos en el inventario de bienes del legado testamentario de Gertrudis Zaldueño<sup>90</sup>. Esta última había hecho testamento a favor de sus hijos el 7 de septiembre de 1812<sup>91</sup>. Por último, sabemos que en 1825 el fiscal actuó de oficio contra él sobre adhesión al sistema constitucional<sup>92</sup>, lo que nos hace pensar de sus simpatías por la causa carlista. Lamentablemente, este último proceso no se ha conservado.




---

<sup>87</sup> *Id.*, núm. 194162, fols. 13-21.

<sup>88</sup> *Id.*, núm. 194162.

<sup>89</sup> *Id.*, núm. 115907.

<sup>90</sup> *Id.*, núm. 341093.

<sup>91</sup> *Ibid.*, fols. 15-22.

<sup>92</sup> *Id.*, núm. 195599.

DOS EJEMPLOS  
SEISCENTISTAS CON  
NUESTRA SEÑORA  
DE ARACELI  
DE CORELLA



El hallazgo de la escultura de la Virgen de Araceli en la ermita de Santa Lucía de Corella, en 1674, es conocido por diversos testimonios de la época<sup>93</sup>, recogidos por fray Roque de la Asunción en su obra manuscrita, fechada en 1828<sup>94</sup>. El relato del descubrimiento de la imagen, así como algunos de sus milagros, fueron incluidos en la conocida obra del padre Villafañe<sup>95</sup>, lo que proporcionó gran eco y fama fuera de tierras navarras a la Virgen corellana.

En 1676 se levantó en su honor una ermita y diecisiete años después, en 1693, la imagen fue trasladada al nuevo templo que, con diversas modificaciones, ha llegado hasta nuestros días. Su interior se enriqueció con numerosos retablos y en 1722 vinieron a fundar a la vera de aquel santuario las carmelitas descalzas, pasando a habitarlo en 1724. Todo ello nos habla de una devoción muy arraigada en un corto periodo de tiempo entre los vecinos de Corella e incluso de las poblaciones circunvecinas. Su culto creció de la mano de las hijas de santa Teresa, que se intitularon como camareras de la Virgen de Araceli, designando entre las que conformaban la comunidad a una o dos religiosas, dedicadas a la custodia de alhajas y ropas que fueron llegando, incluso desde la propia Casa Real. El rico retablo mayor y los colaterales del templo, realizados en torno a la década de 1730 con la colaboración de los tracistas carmelitas fray José de los Santos y fray Marcos de Santa Teresa<sup>96</sup>, dan cuenta de una devoción creciente a partir de la llegada de las religiosas.

En un manuscrito titulado *Apéndice a la Historia de Nuestra Serra de Araceli* escrito por Ana Teresa de Jesús (Vidaurre y Ojer, 1835-1901), se recogen diversos prodigios y milagros, concretamente cincuenta y tres<sup>97</sup>, que abarcan desde 1820 hasta 1875 y se refieren a curaciones diversas (atragantamientos, tullidos, tumores, cólera) con personas con nombres y apellidos, caídas peligrosísimas, así como a otros hechos, como verse librados de chinches o de naufragios. La mayor parte de aquellos sucesos tuvieron lugar en la propia Corella con habitantes de la ciudad o de otras localidades, pero también las estampas de la Virgen surtieron efecto incluso fuera de España, como ocurrió con una ballena que estuvo a punto de hundir la embarcación en la que se dirigía a Filipinas el franciscano Leonardo Eraso<sup>98</sup>.

---

<sup>93</sup> ARRESE, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963, pp. 441-443.

<sup>94</sup> Archivo Carmelitas Descalzas de Corella. *Historia y sencilla narración de la invención prodigiosa de la Imagen de Nuestra Señora de Araceli de la Ciudad de Corella, de sus varias y diversas traslaciones hasta la fundación inclusive del Convento de Carmelitas Descalzas en cuyo templo se venera*. Año 1828. Escrito por Fr. Roque de la Asunción, hijo de Corella.

<sup>95</sup> VILLAFañe, J., *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de los cielos María Santísima que se veneran en los más célebres santuarios de España*, Madrid, Manuel Fernández, 1740, pp. 54-58.

<sup>96</sup> ARRESE, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España...*, op. cit., pp. 460-463; GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Arzobispado de Pamplona-Universidad de Navarra, 1980, pp. 119-120; y ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden”, *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, Comisión del IV Centenario, 1982, pp. 203-206.

<sup>97</sup> Archivo Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella. Apéndice a la Historia de Nuestra Señora de Araceli por la H.<sup>a</sup> A. T. de J., del mismo convento, fols. 56-96.

<sup>98</sup> *Ibid.*, fol. 93, núm. 49.





Vista de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella. Foto Ramón Villanueva.

La imagen mariana, en su origen, fue una talla gótica del siglo XIV de la que se conserva el óvalo del rostro con la típica geometría y sonrisa, así como parte del cuerpo muy mutilado. En el siglo XVII, a partir de su hallazgo, se convirtió en una imagen de vestir, añadiéndole el Niño y modificando la posición de brazos y manos. La evolución iconográfica de la imagen se puede seguir a través de algunos grabados y pinturas. El rostrillo se le incorporó en la última década del siglo XVII y se le quitó, dorándole una cabellera muy retallada, en 1864. Los delantales al principio se conformaban como una gran saya y, más tarde, coincidiendo con la llegada de las religiosas, se transformaron para adaptarse a la cintura estrecha. El Niño Jesús fue enviado en 1863 a Madrid a casa de la familia Loygorri para que se le sometiese a una restauración, o mejor a una renovación, especialmente en su rostro. La imagen mariana se sitúa sobre una decorativa peana de talla policromada, obra realizada en 1705 por Juan de Arregui.

El último elemento iconográfico que choca con la historia de la imagen por no haberlo ostentado nunca fue el cetro que se le añadió en 1980. En lugar del cetro siempre portó una flor, generalmente una rosa, tal y como reza la estrofa cuarta de los gozos de su novena: “*Una flor muestra tu mano / rica en galas y en belleza / cuyo aroma de pureza / no se admira en otra flor...*”. Se conserva un ropero singular con señeros mantos y delantales que se pueden filiar con los nombres de sus donantes: María Bárbara de Braganza (mediados del siglo XVIII), Isabel II (1863), doña Asunción Goñi (1852 y 1905), el brigadier don Martín de Loygorri (1877), doña Melchora Olloqui (c. 1879), doña Antonia Sesma (1897), doña Concepción García Loygorri (a. 1897), doña Dolores Isasi (1954) y el marqués de Bajamar (2006). Esa riqueza llama la atención respecto al resto de los textiles de la casa, que no revisten relevancia alguna, lo que viene a demostrar, una vez más, que todo lo mejor y más valioso iba destinado a la imagen titular del monasterio, la Virgen de Araceli, como lo muestran los mantos y delantales de 1854, el del III Centenario de su hallazgo (1974-1976) o el mencionado de la Señora Isasi de 1954<sup>99</sup>.

<sup>99</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 327 y ss.



Plancha calcográfica para estampar grabados de la Virgen de Araceli, por Juan de Figueroa, 1677. Carmelitas de Araceli de Corella.

De sus coronas la más importante es la que, según la tradición, habría ofrecido el Regimiento de la ciudad, junto a un rico rostrillo, cuando en 1724 las religiosas se trasladaron al nuevo edificio.

Diversas estampas calcográficas y litográficas dan cuenta de la evolución formal de la apariencia de la imagen, con grabados que hemos estudiado de Juan de Figueroa, Gregorio Fosman y Gregorio de Mena<sup>100</sup>. También conocemos una interesantísima y a la vez rarísimalitografía (c. 1865) de la imagen con un personaje a sus pies<sup>101</sup>, como donante agradecido, que se identifica en la inscripción con don Martín José García; es don Martín José García-Arista e Ichaso (Corella, 1720-1793), casado con doña Josefa Loygorri y Virto, de cuyo matrimonio nacieron ocho hijos, entre los que destacó don Martín García y Loygorri, teniente general de los ejércitos y gran protector del convento<sup>102</sup>.

### Dos exvotos en un contexto especial

Los dos exvotos dedicados a la Virgen de Araceli son coetáneos y se fechan en 1678 y 1679. Esa cronología bien merece un contexto para el que aportaremos datos inéditos, procedentes en su mayor parte del Archivo Municipal de Corella. Tal y como hemos referido,

el hallazgo casual de la imagen en un ambiente de maravillosismo tuvo lugar en el mes de diciembre de 1674 en la ermita de Santa Lucía, iglesia del despoblado de Araciel a la que anualmente en primavera acudían en romería los corellanos con su ayuntamiento al frente, lo mismo que hacían camino de Yerga o del Villar y antes, de Nuestra Señora de Mismanos. Provisionalmente se ubicó en la ermita de Santa Ana, luego

<sup>100</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 206-212

<sup>101</sup> Su inscripción reza: “Verdadero retrato de la milagrosa IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE ARACELI, venerada en el convento de / Carmelitas Descalzas de la Ciudad de Corella, en Navarra, mandado sacar a espensas de un devoto, del Cuadro que / en 1747 hizo pintar en Viana, Don Martín José García, a cuya familia esta Sra. colmó de beneficios. / El Ecsmo. e Ilmo. Monseñor Lorenzo Barili, Arzobisp de Tiana, Nuncio apostólico de S. S. Concede cincuenta días de / indulgencia a todos los fieles que devotamente rezaren Cinco Pater noster y Ave María ante esta Ymagen ro- / gando a Dios, para que por intercesión de la Santísima Virgen, difunda el espíritu de la cristiana caridad / en los corazones de todos sus hijos. / Litog<sup>a</sup>. de Castell- Bajada de los Angeles, 22”.

<sup>102</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías...*, op. cit., 2018, p. 331.

en una ermita a ella dedicada en 1676, inaugurándose “con lucida soldadesca, danzas y otros festejos”<sup>103</sup> y posteriormente, en una nueva fábrica inaugurada en 1693. Las actas del ayuntamiento nos ofrecen diversos detalles a añadir a lo que escribieron fray Roque de la Asunción y, más tarde, Arrese. En el acta de 17 de enero de 1675 leemos: “atendiendo que se ha depositado en la ermita de Señora Santa Ana la sagrada imagen de Nuestra Señora que se ha hallado en la ermita de Santa Lucía, con orden del señor obispo, para la limosna que se diere, se ponga un cepo en parte pública con dos cerrajas y llaves y que las llaves de dicha caja las tengan los dos señores regidores preeminentes para que mejor se recaude la limosna”<sup>104</sup>. Dos años más tarde, cuando se estaba trasladando el nuevo retablo mayor de la parroquia del Rosario desde Tudela y llegaban inquietantes noticias sobre la peste desatada en Cartagena, el 16 de abril de 1676 se determinó por la ciudad el sitio y lugar para hacer el santuario propio para la imagen y “para que haya sobreestantes y mayordomos que cuiden de la fábrica de dicha iglesia y lo que sea de hacer al presente se nombraron a Martín Serrano por depositario y don José de Luna Sesma”<sup>105</sup>.

En marzo de 1678, el acta es harto ilustrativa sobre cómo se estaba viviendo el fenómeno devocional, en clarísimo aumento en la ciudad, equiparando la situación de Araceli a la tradicional advocación mariana del Villar. El día 10 de aquel mes y año se acordó “se ponga persona que asista en la ermita de Nuestra Señora de Araceli, atendido que la devoción se va aumentando y considerando es a propósito para ermitaño de dicha ermita Francisco Bazo y Romano, mozo natural de la dicha ciudad, al cual desde luego se nombra por tal ermitaño, y para su sustento pueda pedir ostiatim por las puertas todos los sábados, como lo hace de la iglesia de Nuestra Señora del Villar, con lo que pidiere en la ermita ha de ser para el servicio y utilidad de la ermita y para ello se le ha de hacer un cepo con su llave. Y así bien ha de pedir por su persona el grano por las eras para la ermita y su fábrica, sin llevar quien le lleve la alforja, y ha de pedir por los



Gozos a Nuestra Señora de Araceli, Imprenta de V. Berdós, fines del siglo XIX. Biblioteca Nacional.

<sup>103</sup> ARRESE, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España...*, op. cit., p. 452.

<sup>104</sup> Archivo Municipal de Corella. Libro de Acuerdos Municipales 1645-1687, fol. 194.

<sup>105</sup> *Ibid.*, fol. 217.

*lagos vino para la ermita y para llevar el pellejo se le ha de dar un mozo y pagarlo a cuenta de la ermita y por pedir la limosna de vino y grano y lana y lo demás que se ofrezca, el mayordomo de la ermita ha de tener cuidado por esto de hacerle aviso siempre que tuviere necesidad para que vaya decente. Y estando presente dicho Francisco Bazo aceptó este nombramiento y se obligó de su parte a cumplir con su tenor*<sup>106</sup>. El texto es bien ilustrativo de cómo procedían los ermitaños del momento.

Los resultados de las limosnas debieron ser excelentes, pues justo un año más tarde, el 19 de marzo de 1679 se decidió dotar a aquel primitivo templo de una sacristía<sup>107</sup>. El mes de diciembre de 1680 fue de grandes crecidas del río Alhama, como nadie las recordaba y el mes de enero de 1681 fue testigo de copiosísimas nevadas. Dos meses de temporales a los que no se les veía fin. En un acta municipal, datada el 30 de enero de 1681, se determinó que para lograr la serenidad del tiempo, *“que atendido a la aspereza y rigor... de nieves, hielos y otros temporales que por más de dos meses se continúan, se acuerda pedir a Dios nuestro Señor se sirva aplacar y mejorar dicho tiempo y que se hagan procesiones generales y se traiga en procesión la imagen de Ntra. Sra. de Araceli*<sup>108</sup>.

Para terminar con este contexto, citaremos otra acta municipal de diciembre de 1681, en donde ya se intuye la necesidad de un nuevo santuario para el que se venía trabajando desde 1678, y se dispuso lo necesario para prevenir materiales para su construcción, *“y porque haya personas que cuiden y asistan a dicha fábrica en todo aquello que fuere necesario para adelantarla y que asistan a la compra de los materiales y recaudan aquellos, y porque la ciudad tiene toda satisfacción de la mucha devoción que tienen a la imagen don Francisco de Echarri y Gúrpide y don Bruno de Luna, presbíteros, Antonio de Ágreda y Luna y don Antonio de Muro Mauleón Muñoz, por este auto y su tenor la dicha ciudad y los dichos señores alcalde y regidores en su nombre como patronos que son de la dicha iglesia los nombrar a los susodichos por mayordomos y superintendentes de dicha fábrica e iglesia, para que, como está dicho, cuiden de ella como la ciudad espera de su mucha devoción y asistencia además del señor alcalde, que es el depositario de las rentas y limosnas de la dicha iglesia*<sup>109</sup>.

## El exvoto de una soldadesca en 1679

En la clausura de Araceli de Corella, concretamente en el refectorio, se conserva muy maltratado por el tiempo un curioso exvoto relativo a un acontecimiento ocurrido con la Virgen de Araceli. El lienzo mide 129 x 99 cm. Representa a la imagen tal y como se vistió al poco tiempo de su descubrimiento y el retrato de un caballero con larga melena, rico encaje en el cuello y en actitud orante. En su inscripción, en parte perdida, leemos: *“(Habi)endo salido en la soldadesca día primero de | (enero?) procesión a N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Araceli por la ne | (cesidad de agu)a y la llevaron a Santa Lucía que es la hermi | (ta...) aparecida, disparando el mosquete que llevaba | con mucho riesgo de averle cuidado la | mesmo que a los que iban a su lado | y fue la Virgen Santísima de*

<sup>106</sup> *Ibid.*, Municipales 1645-1687, fols. 250v. y 251.

<sup>107</sup> *Ibid.*, fol. 268v.

<sup>108</sup> *Ibid.*, fol. 311v.

<sup>109</sup> *Ibid.*, fol. 324.

*Araceli | que a ninguno y dicho Juan... año de 1679*”. La fecha de la pintura de 1679 nos habla de la popularidad de la Virgen de Araceli al poco de su redescubrimiento y traslado a la ciudad, en 1674, con una organizada rogativa en este caso de la que no hemos encontrado testimonios escritos directos. La Virgen luce el primer vestido en forma de gran verdugado, con que se revistió la talla medieval tras su hallazgo, sin rostrillo y con diadema en lugar de la corona imperial que luciría muy pronto. Todo se adecúa a como se presentaba la imagen ante los fieles, antes de la llegada de las Carmelitas Descalzas a la ciudad en 1722-1724, momento en que sufrió una gran transformación con la adición del rostrillo y una gran corona<sup>110</sup>.

El asunto del exvoto está en íntima relación con los desfiles de tipo militar o soldadescas que, en muchas ciudades y localidades, formaban parte de los festejos en los siglos del Antiguo Régimen y, particularmente, en la cultura del Barroco. La ciudad custodiaba una serie de armas que anualmente se inventariaban e incluso se sellaban con las marcas de la ciudad, seguramente el nombre y el escudo heráldico<sup>111</sup>. Conocemos esos inventarios en donde se enumeran los distintos tipos de armas, así como las determinaciones puntuales para su limpieza, aderezo y arreglo<sup>112</sup>. El contenido de los inventarios varía poco, si acaso en el número de piezas que eran mosquetes, arcabuces, picas, frascos para la pólvora de diferentes tamaños, morriones, horquillas, brazaletes, manoplas, dos cajas de guerra y “*una bandera de tafetanes y colores diferentes con su asta*”<sup>113</sup>.



Exvoto de la soldadesca de 1679. Carmelitas de Araceli de Corella. Foto J. L. Larrión.

<sup>110</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías...*, op. cit., pp. 327-333.

<sup>111</sup> Archivo Municipal de Corella. Libro de Acuerdos Municipales 1645-1687, fol. 184.

<sup>112</sup> *Ibid.*, fol. 183.

<sup>113</sup> *Ibid.*, fol. 186v.

Precisamente uno de esos inventarios es el que corrobora la datación del exvoto que nos ocupa, cuya inscripción está muy perdida. Al hacer relación de los arcabuces el 7 de noviembre de 1679, leemos: “*setenta y cinco arcaduces, entrando en ellas una arcaduz que en la fuerza que se hizo para traer a Nuestra Señora de Araceli, se le reventó a un soldado y está colgada en la ermita*”<sup>114</sup>. El dato, además de confirmar la cronología del exvoto, nos da cuenta de cómo el arma –que aparece en la parte inferior de la pintura– quedó como exvoto en el santuario de Araceli. Al año siguiente, el 4 de octubre de 1680, se volvieron a inventariar las armas y se anotó: “*setenta y cinco arcaduces, entrando una que se reventó expresada en el auto antecedente*”<sup>115</sup>.

### El niño Juan Miguel Martín de Ágreda en 1678

También, conocemos otro exvoto a la Virgen de Araceli en una colección particular, en este caso de un niño identificado en la inscripción como Juan Miguel Martín de Ágreda y Serrano, a sus veintidós meses de edad, con profusión de colgantes, en su mayor parte amuletos. Se trata de un óleo sobre lienzo de 80 x 67 cm.

El registro de su bautismo en la parroquia del Rosario de Corella el 1 de Julio de 1676 nos permite datar la pintura, exactamente en mayo de 1678, a los cuatro años del hallazgo de la imagen de la Virgen de Araceli, que aparece en miniatura en el lienzo, vestida al modo que lo hacían en aquel momento, con diadema y un gran faldón.

El niño vino al mundo con dificultades, por lo que se le bautizó inmediatamente al percibir inminente peligro de muerte. De ello da fe su partida de bautismo, donde el presbítero Francisco Echarri hace constar que Juan Miguel Martín era hijo de Antonio de Ágreda y Joaquina Serrano y que lo bautizó “*luego que nació por verlo en peligro de muerte*”, si bien más tarde el vicario parroquial don Pedro Cervera hizo todas las solemnidades del rito. Sus padrinos fueron sus abuelos Martín Serrano y María de Luna<sup>116</sup>.

De sus padres, y en general de su genealogía, conocemos algunos detalles por los datos que publica Arrese<sup>117</sup>. El linaje dio varios alcaldes a Corella en los siglos XVII y XVIII, hasta treinta y tres, así como hombres de armas. Los padres del retratado fueron don Antonio Ágreda y Luna (1649-1685) y doña Joaquina Serrano y Luna, de cuyo matrimonio nacieron siete hijos. Esta última falleció tempranamente, en octubre de 1683<sup>118</sup>. Uno de los hermanos del retratado, don Miguel de Ágreda y Serrano, fue dos veces alcalde, y otro, Antonio, nacido en 1678, casó en Cárcar, quedando allí afincado y ocupando su alcaldía.

<sup>114</sup> *Ibid.*, fol. 282.

<sup>115</sup> *Ibid.*, fol. 304.

<sup>116</sup> Archivo Parroquial del Rosario de Corella. Libro Quinque Libri 1658-1693, fol. 76r y 76v.

<sup>117</sup> ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, pp. 21-22.

<sup>118</sup> Archivo Parroquial del Rosario de Corella. Libro Quinque Libri 1658-1693, fol. 64.



Exvoto del niño Juan Miguel Martín de Ágreda en 1678.  
Colección particular. Foto J. L. Larrión.

El niño está retratado frontalmente, delante de un rico y retórico cortinaje carmesí descorrido y recogido con hermosos cordones. El colorido de la composición resulta muy vivo, gracias a los blancos y los carmesís tanto de las vestimentas como de los adornos que porta. El rostro obedece a una intencionalidad de retrato y presenta rasgos bonitos e idealizados con ojos de mirada penetrante y boca pequeña. El pelo rubio se adorna con un lazo rojo que cae por el lado derecho del rostro. Viste un enorme ropón rojo envolvente con mangas amplísimas que se recogen en las muñecas con cordones. Un chaleco marrón con franjas con motivos geométricos negros resulta de gran elegancia, lo mismo que el vistoso cuello blanco orlado de gran puntilla. Con la mano derecha sostiene un jilguero o cardelina y con la izquierda, una rosa. El gran delantal o babador blanco que parte del cuello y se sujeta por rico fajín rojo se remata en vistosísima y amplia puntilla. Sobre él se despliegan una serie de amuletos que con sus calidades y colores destacan poderosamente en el lienzo.

En cuanto al perfumador, hay que recordar que el uso de pomas o *pomanders* era una solución elegante y llamativa, no solo como ornamento, sino también para los sentidos, pues su portador se beneficiaba de sus efectos aromáticos y a la vez se creía que preservaba contra enfermedades y males ajenos.

La rama o mano de coral engastado en plata fue un talismán muy utilizado por el material, relacionado con la sangre como principio vital y considerado apto para contener la sangre, contra el alunamiento, el torbellino, los rayos y el vómito. Se utilizó en ramas, sin labrar, en forma de higa, de cuerno y de mano<sup>119</sup>. Gaspar de Morales, en su *Libro de las virtudes y propiedades de las piedras preciosas* (Madrid, 1604), escribe al respecto: “*Sirve al uso de la medicina el coral colorado contra epilepsia, si en naciendo la criatura se tomare un escrúpulo del polvo del coral colorado... Traída al cuello de manera que toque a la boca del estómago quita el dolor del... cuenta Galeno que aplicando el polvo del coral a los dientes que se comienzan a corroer, los preserva de corrupción, encorece las encías, y limpia los dientes y es cordial... libra las casas de los rayos, ahuyenta las tempestades... el coral colorado sirve al flujo de la sangre de las narices*”<sup>120</sup>.

La garra de tejón pertenece a un amplio grupo de objetos utilizados en España con poderes preservativos, entre los que destacan una serie de dientes, huesos y mandíbulas de animales. Salillas los denominó “amuletos terroríficos”<sup>121</sup>, por proyectar sobre el mal su imagen espantosa, consiguiendo así ahuyentarlo. De ordinario, la garra de tejón se engastaba en plata y fue de uso común en España como amuleto, sobre todo en la corte de los siglos XVI y XVII. Era usada por niños y mujeres contra el mal de ojo. También se utilizó en las cuerdas de los animales para evitar enfermedades y la entrada de los malos efluvios<sup>122</sup>.

<sup>119</sup> ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Arte y Archivos, 1987, p. 28.

<sup>120</sup> MORALES, G. de, *Libro de las virtudes y propiedades de las piedras preciosas*, prólogo, introducción y comentarios de J. C. Ruiz Sierra, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 304.

<sup>121</sup> SALILLAS, R., *La fascinación en España (Brujas-Brujerías-Amuletos)*, Madrid, Imprenta a cargo de Eduardo Arias, 1905, p. 103.

<sup>122</sup> ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español...*, *op. cit.*, p. 33.



Respecto a los cascabeles engarzados en un vistoso sonajero, hay que recordar que entretenían e identificaban a los niños, ejerciendo también como atributo profiláctico, transmitiéndoles fuerza y valor. En relación con el sonido, también porta una campanilla, objeto muy presente en este tipo de pinturas. C. Alarcón Román recuerda que se creía que con su tintineo constante y agradable se ahuyentaba al mal, utilizándose frecuentemente contra el dolor de oídos en algunas regiones, como Salamanca. Se colocaban en los faldones de cristianar y en las fajas que se ponían a los niños en las ceremonias de bautizos, así como en las brazaleras femeninas<sup>123</sup>.

La higa que luce entre los amuletos parece de vidrio. A las higas o puños cerrados se les reconocía acción benéfica y protectora para ahuyentar enfermedades. Se realizaban preferentemente en azabache, cristal o coral y, en su defecto, en vidrio negro, pasta roja o hueso.

De los colgantes puramente religiosos destacaremos un relicario argénteo y una bolsa con el IHS, seguramente para guardar los evangelios en un impreso con letra minúscula con el inicio del evangelio de san Juan, aunque también se solían introducir otros textos como reglas de distintas órdenes religiosas. Por lo que se refiere a los evangelios, se solían proteger con fundas elegantes bordadas y muy vistosas, en ocasiones con forma de pez por ser símbolo cristiano y acróstico de Cristo en griego. El fin de los evangelios era el de prevenir el mal. Alarcón Román recuerda que, según algunos investigadores como Salillas, habrían reemplazado a otros amuletos y talismanes paganos, y la Iglesia habría propiciado su uso para evitar supersticiones<sup>124</sup>. Para G. Llopart se trataría de una especie de detente o preservativo, relacionándolos con la bendición y la protección, siempre con el recuerdo de la salvación y redención de Cristo<sup>125</sup>.

La imagen de la Virgen de Araceli, ubicada en el margen superior izquierdo, aparece según se vistió a la imagen medieval al poco de hallarse en 1674 y del mismo modo que la representó el grabador salmantino Juan de Figueroa en una lámina abierta en 1677<sup>126</sup> y Gregorio Fosman en 1698, antes de su transformación con la llegada de las Carmelitas Descalzas a la ciudad en 1722-1724<sup>127</sup>. La imagen viste una larga saya y se corona con una diadema con rayos rectos y flameados. Al Niño Jesús lo sostiene con su brazo izquierdo.

La inscripción se ubica en la parte inferior y reza así: “JVAN MIGVEL MARTIN / DE AGREDA I SERRANO / AETATIS SUAE, 22 M<sup>ES</sup>”.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>125</sup> LLOPART, G., “Dos notas del folclore religioso levantino. Evangelios de Bautizo y peregrinos en representación”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXII (1966), p. 14.

<sup>126</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 206-209.

<sup>127</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías...*, *op. cit.*, pp. 327-333.

La autoría de la pintura creemos que hay que relacionarla con la obra del pintor corellano Francisco Crespo (Corella, 1641-1702), cuyos primeros datos biográficos fueron dados a conocer por Arrese<sup>128</sup>. A sus aportaciones hay que añadir su filiación artística con Vicente Berdusán, con el que aprendió su oficio entre 1657 y 1662<sup>129</sup>. No deja de sorprendernos un dato de la vida de este pintor, que habla por sí solo de las relaciones con la corte madrileña, quizás por influencia de Berdusán, según el cual, en 1666, el mismo año en que los trinitarios de Pamplona recibían el famoso lienzo de Carreño por intervención de Berdusán, Francisco Crespo dio su poder a un cuñado suyo para casar en Madrid con María Esquíroz<sup>130</sup>. Por lo demás, hemos de recordar que el sobrino-nieto de este maestro fue el famoso don Antonio González Ruiz.

Su obra queda bastante desdibujada. Arrese documentó algunas pinturas de los retablos colaterales del santuario de la Virgen del Villar y le atribuye el lienzo de Santa Ubaldesca del Museo de la Encarnación de Corella, del que hay una réplica en la parroquia de Santa María de Tafalla. Entre 1673 y 1675 trabajó para la basílica de la Purísima de Cintruénigo, bajo la iniciativa de don Tomás de Navascués, realizando cuadros de los Evangelistas, algún lienzo del retablo y la pintura de las vidrieras<sup>131</sup>. Obra de fines de siglo son los lienzos del retablo de San Nicolás de la colegiata de San Miguel de Alfaro, por los cuales recibió pagos en torno a 1698-1700<sup>132</sup>. El titular de este retablo ha de situarse en la órbita de Berdusán, pero ejecutada con más dibujo y menos soltura; un lienzo muy parecido se custodia en el Palacio del Marqués de Huarte de Tudela, procedente de las antiguas parroquias, que se deberá adjudicar a su catálogo de obras. Asimismo, la pintura de san Eloy de la parroquia de San Miguel de Corella pertenece al mismo estilo y cronología y debe atribuirse a Francisco Crespo<sup>133</sup>.



<sup>128</sup> ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales...*, *op. cit.*, pp. 162-163.

<sup>129</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Vicente Berdusán y su entorno artístico”, en *El pintor Vicente Berdusán. 1632-1697*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 58.

<sup>130</sup> ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales...*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>131</sup> Archivo Menéndez-Pidal y Navascués de Cintruénigo. Cartas de don Tomás de Navascués y recibo de Francisco Crespo.

<sup>132</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Precisiones sobre la obra de Juan de Arregui en San Miguel de Alfaro”, *Cuadernos de Investigación e Historia*, 1984, p. 162.

<sup>133</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “San Eloy”, *San Miguel de Corella. Arte para los sentidos y el gozo de celebrar*, Pamplona, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 250-251.

EN CINTRUÉNIGO  
CON LA PURÍSIMA:  
DOS HERMANAS  
Y UN CABALLERO





Basílica de la Purísima Concepción de Cintruénigo, siglos XVII y XVIII.

### El santuario y su contexto histórico-devocional

El santuario de la Purísima de Cintruénigo ha pasado por ser, en el imaginario popular de estas tierras, como el primero de los templos dedicados al misterio concepcionista en España. Hoy, a la luz de la documentación, no se puede sostener tal afirmación, aunque sí es el gran templo navarro dedicado a lo que en su momento se denominaba “misterio concepcionista”, siglos antes de la declaración dogmática de Pío IX, en 1854.

En el contexto navarro, es la segunda ermita dedicada a la Purísima Concepción, tras la de Torralba del Río, ya desaparecida y sin duda la más monumental.

Los primeros datos de su construcción nos sitúan en la segunda mitad del siglo XVI. Sus obras se iniciaron en torno a la Semana Santa de 1570 y el primitivo recinto estaba finalizado en 1572, gracias a la iniciativa de algunos hijos de la villa y de “*la devoción particular de algunos vecinos*”.

Sin embargo, la apariencia actual con una tipología de cruz latina con coro a los pies y hermosa fachada de piedra y ladrillo se debe a los siglos del Barroco, particularmente al siglo XVII, cuando se vivió con intensidad y exaltación el fenómeno religioso inmaculista. Sus limpios volúmenes acusan una influencia clara de la arquitectura conventual del momento. La devoción particular pronto dio un salto cuantitativo en pleno siglo XVII, ya que el regimiento de la localidad se implicó de lleno en la celebración de la fiesta, ejerciendo un auténtico patronato. Es posible que un acuerdo municipal de 1622, por el que se determinó la solemnización especial del 8 de diciembre, lo tengamos que poner en relación con el voto inmaculista que, posiblemente, realizó la localidad, en sintonía con lo que hacían por aquel entonces el Reino de Navarra (1621), Pamplona (1618), Tudela (1619), Estella (1620), Olite (1624) y Sangüesa (1625).

Las grandes obras de reforma y ampliación del santuario comenzaron en 1654 y finalizaron en torno a 1660. El gran promotor de todo aquel proyecto fue don Juan Francisco Escárroz, beneficiado de la villa y depositario de las cuentas del edificio hasta su muerte, acaecida en 1667. El conjunto se completó con el retablo salomónico, obra de Sebastián de Sola (1674), una portada de piedra en 1726, el camarín entre 1738-1739 y las pinturas del presbiterio, obra de Diego Díaz del Valle en 1801. La mayor parte de los fondos para todas las obras y proyectos se recogieron de limosnas, legados testamentarios y trigo en verano y uvas en el otoño.

A lo largo del siglo XVII hubo festejos extraordinarios centrados en el santuario. En 1662, se denominaba a la titular de la ermita en la documentación como “*patrona*” de la localidad, a la vez que se determinaba celebrar el Breve de Alejandro VII, que ponía amplias bases para la futura definición dogmática. En 1672 se dispusieron festejos extraordinarios para el traslado de la imagen hasta la iglesia parroquial, con representaciones teatrales y danzas acompañadas con violín y guitarra.

La escultura de madera policromada que preside la ermita debió de ser encargada a Bernal de Gabadi (†Tudela, 1601), en la última década del siglo XVI, y fue policromada, hacia 1636, por el pintor Silvestre Carcavilla. La escultura debe ser considerada como un excelente ejemplo de escultura manierista de gran empaque y refinamiento, comparable con otras obras del citado escultor fallecido en Tudela en 1598, como el busto de Santa Catalina de la parroquia de San Nicolás de la citada ciudad. Ambas tallas acusan un buen hacer y una delicadeza propias de un maestro que había trabajado en el retablo de la catedral de Astorga a las órdenes de Gaspar Becerra<sup>134</sup>.

### **Las hermanas Aznar en 1659**

Custodia la parroquia de Cintruénigo, pero procedente de la basílica de la Purísima, un gran exvoto de gran interés por la fecha y por la indumentaria que lucen sus protagonistas. Se trata de las hermanas María y Josefa Aznar, hijas de



Las hermanas Aznar en 1659 ante la Inmaculada Concepción. Parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo. Foto J. L. Larión.

<sup>134</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, Eunsa, 2004, pp. 204-213.

Martín Aznar y Margarita Vallés, que frontalmente ocupan toda la composición. Los Aznar o Aznárez arraigaron en Cintruénigo y se decían descendientes del lugar de Josa en el valle de Broto en Huesca<sup>135</sup>.

Entre ambas hermanas y en la zona superior aparece la Inmaculada Concepción. La lectura del año de 1699 que se ha dado<sup>136</sup> no coincide con el tipo de vestimenta y joyas ni con el estilo de la pintura, y nos ha hecho investigar acerca de la edad de las retratadas. Los registros sacramentales no dejan duda alguna para datar el exvoto en 1659, ya que el matrimonio de Martín Aznar y Margarita Vallés tuvo lugar en febrero y sus hijas María y Josefa nacieron en abril de 1646 y 1649, respectivamente. María recibió las aguas bautismales el 28 de abril de 1646, como hija de Martín Aznar y Margarita Vallés, apadrinada por José Jiménez Vallés y María Calvo de Castelruiz<sup>137</sup>. Falleció el 7 de abril de 1703<sup>138</sup>. Tres años más tarde se bautizó su hermana Josefa, concretamente el 20 de abril de 1649, siendo sus padrinos Bernardo y Margarita Marrón<sup>139</sup>. Los padres de ambas, Martín Aznar y Margarita Vallés, habían casado en Cintruénigo el 12 de febrero de 1641, siendo testigos del enlace los regidores de la localidad, Juan Vicente Pérez y Miguel Martínez<sup>140</sup>.

Los datos aportados cuadran perfectamente con la edad de las retratadas en 1659, así como la pintura, que nos sitúa ante un artista que conocía las novedades del retrato cortesano y las modas en vestimenta, como evidencian sobre todo los guardainfantes, aparatosos e incómodos, que lucen las dos jóvenes, así como los escotes y joyas. Como es sabido, los guardainfantes en forma de cilindro aplastado desplazaron a los verdugados en la moda en las décadas centrales del siglo XVII. Carmen Bernis ha puesto de manifiesto el origen francés de la pieza y el juicio de Alonso de Carranza sobre aquel traje, que denomina como ‘infernal’: *“da licencia a toda mujer soltera, doncella o viuda de saltar las obligaciones de su honestidad... Por lo ancho y pomposo del traje, que comienza con gran desproporción desde la cintura, les presta comodidad para andar embarazadas nueve y diez meses sin que desto puedan ser notadas, principalmente las que usan guardainfantes que de ahí dicen tomó el nombre esta diabólica invención que juntamente con ella nos vino de Francia”*<sup>141</sup>. La citada pieza se difundió rápidamente<sup>142</sup> y, junto al cartón del pecho que alisaba el torso, fueron elementos peculiares del retrato femenino de aquella época. En 1639 se llegó a prohibir pero no sirvió de nada, ya que siguió utilizándose con profusión a lo largo de tres décadas.

<sup>135</sup> ALFARO PÉREZ, F. J., *Historia de la villa de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento, 2007, p. 156.

<sup>136</sup> GARCÍA GAINZA, M.ª C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980, p. 83; y ALFARO PÉREZ, F., *Historia de la villa de Cintruénigo...*, op. cit., p. 156.

<sup>137</sup> Archivo Parroquial de Cintruénigo. Libro de Bautizados 1604.1672, fol. 117v.

<sup>138</sup> *Id.*, Libro de Difuntos 1695-1725, fol. 268.

<sup>139</sup> *Id.*, Libro de Bautizados 1604.1672, fol. 128.

<sup>140</sup> *Id.*, Libro de Casados 1605-1672, fol. 327.

<sup>141</sup> BERNIS, C., “La moda en los retratos de Velázquez”, en VVAA, *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, p. 277.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 278.

La pintura presenta a las dos hermanas de la mano, una con vestido blanco escotado, con mangas rajadas, adornos sobrepuestos en negro y sosteniendo un breviario con una mano. Una luce un collar rojo y ambas miran al espectador, la de la derecha con más profundidad. Dos riquísimas joyas de pecho de oro y piedras avalan su posición social. Ambos rostros son ejemplo de la ambición de su autor por realizar un retrato de parecido e incluso de carácter. En el centro encontramos, inscrita en un óvalo, una Inmaculada Concepción. La inscripción desarrollada que las identifica reza así: “(M)ARIA AZNAR IJAS D MARTIN AZNAR I D MARGARITA / BALLE AÑO / 1659”. El nombre de la otra retratada se ha perdido totalmente, al igual que la parte derecha del lienzo.

Las características indicadas, así como el peinado y esquema general, nos hacen pensar en que el lienzo pudo ser realizado por un joven Vicente Berdusán, conocedor de las obras cortesanas del momento, como evidencian cuadros como el de la Inmaculada Niña de Tudela (1663), de claras evocaciones a las Meninas de Velázquez. No estará de más recordar que en 1663, el citado pintor firmó el gran lienzo de San Felipe Neri, conservado en la basílica de la Purísima de Cintruénigo, por lo que bien pudo recibir el encargo del exvoto por parte de la distinguida familia de la villa.

### **Pedro Andrés, agradecido en 1739**

En una colección particular de Cintruénigo se guardaba hasta hace unos años un exvoto ofrecido por don Pedro Andrés Monreal de Sarriá, en acción de gracias a la Purísima Concepción por haberle salvado cuando cruzaba el río Alhama a caballo desde su finca de La Cebolluela, en junio de 1739. El cuadro fue dado a conocer por F. J. Alfaro, en su monografía de la localidad<sup>143</sup>.

Se trata de una pintura de buena ejecución, atribuida por Faustino Menéndez Pidal a José de Eleicegui<sup>144</sup>, que trabajó para Cintruénigo por aquellas fechas para la casa de los Navascués y fue el único capaz de acometer una obra de caballete como esta en la Ribera de Navarra, en aquellos momentos.

El protagonista del hecho es conocido por los estudios de Faustino Menéndez Pidal<sup>145</sup>. Con los nombres de Pedro José Atanasio fue bautizado en Cintruénigo el 16 de julio de 1692, como hijo de Tomás Andrés y Escárroz, nacido en Cintruénigo y Juana Monreal de Sarriá, natural de Falces, siendo apadrinado por José Andrés de Escárroz e Isabel Úrsula Andrés. Contrajo primeras nupcias en Cascante, en 1722, con doña Inés Gavari, hija de Félix Gavari y Ayerbe, natural de Ablitas y vecindado en Cascante, y de doña Valera de Marta, de Ejea de los Caballeros. Del matrimonio nacieron seis hijos (José Nicolás Javier en 1723, María Manuela Tomasa Silvestra en 1725, Pedro de Alcántara Francisco Antonio Hilario, Tomás Patricio Gregorio en 1728, Salvador Atanasio Silvestre en 1730 y María Ramona Antonia en 1731). Inés, madre de todos ellos,

---

<sup>143</sup> ALFARO PÉREZ, F. J., *Historia de la villa de Cintruénigo...*, op. cit., pp. 153-154.

<sup>144</sup> MENÉNDEZ PIDAL, F., “Historia de un cuadro”, *Pulchrum. Scripta in honores M.<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 537-544.

<sup>145</sup> MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUES, F., *Genealogías de los Navascués y sus enlaces*, Madrid, 1959, pp. 189-191.



Exvoto de Pedro Andrés en 1739.  
Colección particular de Cintruénigo.



falleció en septiembre de 1731. Pedro Andrés contrajo matrimonio en segundas nupcias con doña Antonia Arbués y López de Artieda, natural de Sádaba, y del matrimonio nacieron dos hijos bautizados con los nombres de Joaquín Antonio, en 1733, y Felipa María Joaquina Manuela, en 1736. Antonia falleció en torno a los cincuenta años en febrero de 1748<sup>146</sup>.

Pedro, el protagonista del exvoto, falleció el 9 de mayo de 1770, tras recibir los santos sacramentos y haber hecho testamento ante el escribano Francisco Yñigo, en el que dispuso entierro con honras mayores y mil misas por su alma<sup>147</sup>.

El retratado en el exvoto, en su jinete, estuvo insaculado en las bolsas para la alcaldía de la villa, siendo elegido en 1750 y ocupando el oficio de juez ordinario y teniente de alcalde en otras ocasiones. En 1728 hizo una probanza en aras de demostrar la secular posesión del escudo de armas en su antigua casa cirbonera. Su nombre aparece en varios pleitos litigados en los tribunales navarros, generalmente por alcances de cuentas y censos, restitución de reses, propiedades rústicas y de inmuebles, fianzas, pero también por impedimentos para ejercer oficios municipales en 1730<sup>148</sup>, o contra José de Navascues y Arguedas, alcalde de Cintruénigo, sobre cumplimiento de sus deberes de su cargo, en 1732<sup>149</sup>. Su hijo Pedro Andrés Gabari, abogado del Real Consejo, se querelló, en 1765, contra el Fiscal, por el permiso para trasladar el escudo de armas de los Gabari de la casa vendida a Jerónimo Huguet Lapeña, vecino de Ablitas, a otra comprada en Ablitas<sup>150</sup>.

Pasando ya al exvoto, su inscripción reza así: “*En 21 de Junio de 1739, biendose D. Pedro Andrés en el río con riesgo de la vida, invocó a la Purísima Concepción, y lo sacaron del agua Manuel Trincado, y Juan Miguel Fernández*”. El protagonismo en el lienzo es para todo lo descriptivo y anecdótico, por el propio mensaje de la pintura. Los dos tercios superiores de la composición se dedican a la imagen de la Inmaculada Concepción, que sigue el modelo que para esa iconografía realizó Vicente Berdusán a fines del siglo XVII, en cuadros como el conservado en la parroquia de San Ildefonso de Madrid, y que dependen del mismo tema de su maestro Carreño de Miranda. Junto a la Virgen y a menor escala, se encuentra pintado san José, con manto marrón envolvente y la vara de azucenas, contemplando a María en actitud recogida. Su presencia con toda seguridad sería impuesta por el protagonista del exvoto. Este aparece implorando en la dificultad, en el tercio inferior, vestido con casaca roja y tocado con tricornio y con la típica peluca borbónica, montado a caballo. Frente al jinete, una iglesia con pórtico y espadaña.

El autor del lienzo, José Eleicegui y Asensio (†1743), era hijo del pintor guipuzcoano establecido en la capital aragonesa Asensio Eleicegui y hermano de Valera, la segunda mujer del célebre pintor aragonés Bar-

---

<sup>146</sup> Archivo Parroquial de Cintruénigo. Quinque Libri V. Difuntos 1726-1743, fol. 316.

<sup>147</sup> *Id.*, Libro de Difuntos desde 1749, fol. 98v.

<sup>148</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 61043.

<sup>149</sup> *Id.*, proceso núm. 5902.

<sup>150</sup> *Id.*, proceso núm. 168612.

tolomé Vicente<sup>151</sup>. De su actividad hemos podido conocer abundantes noticias a través de la correspondencia que mantuvo con don Juan de Navascués de Cintruénigo, que abarca desde 1722 hasta 1740<sup>152</sup>. Su contenido se relaciona con diferentes lienzos, dibujos y otras obras que Eleicegui hacía para la parroquia de Cintruénigo, para algunas familias de la localidad y para el propio don Juan. Las cartas constituyen unas fuentes realmente singulares, habida cuenta las escasísimas que se han conservado para el estudio de la historia del arte en la Navarra de la época. De toda la producción que Eleicegui hizo para don Juan, se ha conservado junto a los dos últimos lienzos, el lienzo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña de 1728 que aún se conserva en la casa familiar. Su destino fue el oratorio y las vicisitudes de su realización quedaron plasmadas en la correspondencia.

En 1728 se hizo cargo de la decoración del camarín del santuario de la Virgen del Yugo en Arguedas<sup>153</sup>. El estilo del conjunto recuerda a las composiciones de Berdusán, aunque ello resulta comprensible si pensamos en la gran producción e influencia del estilo de aquel maestro muerto treinta años atrás.

La referencia del Padre Juan Ángel de Cascante en la carta a don Juan de Navascués en 1728, sobre el cuadro que había pintado para Valtierra con el mismo tema, nos ha hecho revisar los fondos de esta última parroquia, en cuyas dependencias se catalogó el lienzo con esa iconografía en la segunda mitad del siglo XVII<sup>154</sup>, que ahora podemos adscribir a Eleicegui, en donde la copia de Berdusán aún resulta más fiel por vestir la Virgen de carmelita. Este hecho nos ha de llevar a repensar algunas obras atribuidas a Vicente Berdusán, aunque con un estilo más seco, y es en ellas donde habrá que seguir la figura de Eleicegui. Sin ir más lejos, en la misma parroquia de Valtierra hay un san Joaquín con la Virgen Niña, en donde para esta última se ha copiado directamente la famosa Inmaculada de Berdusán de 1663, inspirada en la infanta Margarita de las Meninas.

El nombre de José Eleicegui lo volvemos a encontrar antes de su fallecimiento en Tudela, en 1743, entre los maestros que intervinieron en la decoración de la capilla del Espíritu Santo de la colegiata, hoy catedral<sup>155</sup>, entre 1738 y 1740. La situación de pobreza del pintor, a la que hemos aludido anteriormente, persistió hasta el fin de su vida, como lo prueba su acta de defunción de la desaparecida parroquia de San Jorge de Tudela, en 1743, en la que se anota murió sin testar “*por ser pobre*”<sup>156</sup>.



<sup>151</sup> ANSÓN NAVARRO, A. y LOZANO LÓPEZ, J. C., “La pintura de Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán”, *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, p. 101.

<sup>152</sup> MENÉNDEZ PIDAL, F., “Historia de un cuadro...”, *op. cit.*, pp. 537-544.

<sup>153</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines”, *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana (1988)*, anejo 11, p. 152.

<sup>154</sup> GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. *et al.*, *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, p. 411.

<sup>155</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ROLDÁN MARRODÁN, F. J., *La capilla del Espíritu Santo de la catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, p. 62.

<sup>156</sup> Archivo Parroquial San Jorge de Tudela. Libro de Difuntos de la Parroquia de San Juan. 1700-1777, fol. 70. Partida de 2-1-1743.

UN NIÑO CON  
SAN FRANCISCO JAVIER



## Javier, taumaturgo y patrono invocado ante necesidades múltiples

El padre jesuita Georg Schurhammer, infatigable biógrafo de san Francisco Javier, elaboró una larga relación de instituciones, ciudades, reinos y países que tenían como patrono al santo navarro. El listado es el siguiente. Naciones: Australia, Canadá, India Portuguesa, Reinos de Navarra y Nápoles, cantón de Lucerna y provincia de Nueva Vizcaya en México. Diócesis: Amalfi, Eichstätt y Sevilla. Ciudades y villas: Ajaccio (1672), Alejandría (1676), Amalfi (1630), Ancona (1648), Aquila (1657), Ascoli Piceno (1677), Avellino (1630), Bahía (1686), Bari (1622), Baçaim (1631), Bastia (1665), Campochiaro (1656), Capaccio (1630), Cavriana (1634), Casacalenda (1728), Castellammare di Stabia (1661), Chieti, Città di Castello, Civitavecchia, Cremona (1670), Eichstätt (1704), Fermo (1689), Foligno, Forli (1634), Gaillac (1697), Génova (1684), Glatz (1680), Goa (1640), Graz, Graupen, Guatemala (1648), Hito (1722), Kottâr, Lungro, Luzern (1654), Macau (1622), Macerata (1656), Manar (1624), Manila (1653), Malaca, Massaguano, Messina (1630), México (1660), Milán, Mindelheim (1659), Módena, Mondoví (1658), Montepeloso –Irsina– (1729), Napoli (1656), Nizza (1631), Nola (1656), Novara, Oberburg–Gorne Grad–, Ofen (1767), Pamplona (1624), Parma (1657), Piacenza (1669), Perugia (1630), Ponta Delgada (1658), Potamo (1652), Ragusa (1667), Recanati (1675), Reggio Calabria (1631), Sao Miguel –Azores– (1633), Sanremo (1649), Sant´Agata dei Goti (1630), Sarno (1629), Savona (1687), Scurcola Marsicana, Setúbal, Sorrento, Sulmona (1699), Taverna (1672), Turín (1667), Trani (1656) y Trieste (1667)<sup>157</sup>.

Este elenco resulta impresionante, habla *per se* de la proyección de su figura y modelo de santidad en plena Contrarreforma. A ese listado se pueden agregar otras localidades, como Puebla de los Ángeles en México (1665), Cádiz (1706) y Puerto de Santa María (1680).

Todos sus testimonios iconográficos, al igual que los literarios, acaban por situarnos ante un santo barroquizado, en sintonía con lo desaforado, sensual y teatralista. Teófanos Egido recuerda cómo la vida de los santos no finalizaba con su muerte, ya que, después de dejar el mundo terrenal, se iniciaba otra etapa decisiva en su historiografía: la de fabricación y recepción de su figura transfigurada<sup>158</sup>.

Del mismo modo que en el teatro del momento, a la hora de representar sus prodigios, se utilizaban las tra-moyas para hacer posible la comunión entre el cielo y la tierra; los artistas nos muestran en sus obras esa fusión de lo natural con lo sobrenatural, llegando a presentarnos el *caelum in terris*, tan buscado y querido por los grandes maestros del Barroco.

<sup>157</sup> SCHURHAMMER, G., “Nações, Províncias e dioceses, cidades e outras localidades de tem por patrono a S. Francisco Xavier”, *Bibliotheca Instituti Historici S. I.*, vol. XXIII, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu-Lisboa, Centro de Estudios Históricos Ultramarinos, 1965, p. 627.

<sup>158</sup> EGIDO, T., “Contexto histórico de san Juan de la Cruz”, *Experiencia y pensamiento en san Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1990, pp. 335-377.



Exvoto de niño con san Francisco Javier, comienzos del siglo XVIII.  
Museo de Navarra. Foto J. L. Larrión.

Los estudios sobre iconografía del santo navarro experimentaron un gran desarrollo con motivo del V centenario de su nacimiento, en 2006. Entre los tradicionales, citaremos el estudio de Lafuente Ferrari<sup>159</sup>, y de los posteriores a aquella fecha anotaremos los de Torres Olleta<sup>160</sup>, Rodríguez Gutiérrez de Ceballos<sup>161</sup>, Cuadriello<sup>162</sup>, García Gutiérrez<sup>163</sup> o Cristina Oswald<sup>164</sup>. Para el caso navarro, incluimos nosotros un capítulo en nuestra monografía<sup>165</sup>.

Entre las causas de la riqueza iconográfica hay que señalar, asimismo, como hizo notar C. Oswald, el hecho de que san Francisco Javier desempeñó, en la Europa del Humanismo, un papel de intermediario entre el “Viejo Mundo” y el “Nuevo Mundo”, en lo que se refiere a ciencias, culturas y religiones, cometido que se revela como determinante para comprender la veneración de que sigue siendo objeto, bajo el apelativo de “Padre Santo”, por parte de cristianos, hindúes y musulmanes.

### Invocado ante numerosas necesidades, con carácter público y privado, en Oriente y Occidente

El periplo marítimo de san Francisco Javier y su especial protección en la navegación por tierras de Oriente hizo que los que se hacían a la mar le invocasen cuando las aguas de los océanos presentaban circunstancias adversas. En 1748, Benedicto XIV lo proclamó patrono de Oriente.

Baste recordar algunos de sus milagros en tal sentido, tanto los referidos a la conversión del agua salada del mar en agua dulce para que los ocupantes de las embarcaciones no muriesen, como aquellos que recordaban sus viajes o la salvación en medio de grandes tempestades y persecuciones por piratas y enemigos. Buen ejemplo de su patronato sobre navegantes es el preámbulo de las constituciones de los pilotos de Canet de Mar, fundada en 1796.

Como abogado de la buena muerte, recreando sus últimos instantes de vida, aparece en algunas estampas y pinturas, como un lienzo de 1759 del Museo de Tepotzotlán de México, en el que se le representa en aquel pasaje junto a la muerte de san José, el abogado por antonomasia en tal trance y patrono, además, de los hijos de san Ignacio.

<sup>159</sup> LAFUENTE FERRARI, E., *Retratos de san Francisco Javier*, Madrid, Obras Misionales Pontificias, 1954.

<sup>160</sup> TORRES OLLETA, G., *Redes iconográficas. San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, Vervuet, 2009.

<sup>161</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “La imagen de san Francisco Javier en el arte europeo”, *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Pamplona, Caja Navarra, 2006, pp. 120-153.

<sup>162</sup> CUADRIELLO, J., “Xavier Indiano o los indios sin apóstol”, *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 200-233.

<sup>163</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*, Sevilla, Guadalquivir, 1998.

<sup>164</sup> OSWALD, M. C., “The Iconography and Cult of Francis Xavier, 1552-1640”, *Archivum Historicum Societatis Iesu* (2002), pp. 259-279.

<sup>165</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 225-296.

Algunas localidades como Sangüesa o La Guàrdia dels Prats en Cataluña le tributaron especiales cultos, por la protección que el santo les otorgó en épocas en las que la temible plaga de la langosta asolaba sus campos.

A Javier también se le invocaba a la hora de tomar estado. Entre los grabados más interesantes en tal sentido destaca uno de Jacob Andreas Friedrich, que ilustra la obra del jesuita André Eschenbrender (1676-1739) dedicada a san Francisco Javier y titulada *Instructio pro eligendo vitae*, en su edición de Colonia de 1733<sup>166</sup>.

Como obrador de mil prodigios lo proponen numerosos cuadros y grabados. Entre las destacadas obras de arte universal figura el lienzo de los milagros de san Francisco Javier de Rubens, procedente de la iglesia de la Compañía de Jesús de Amberes, que se exhibe actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena. El famoso pintor estuvo ocupado, entre 1617 y 1621, en la decoración de la nueva iglesia dedicada a san Ignacio que acababan de levantar los jesuitas en Amberes. Esa composición serviría de base para la ejecución de otras alusivas a los milagros del santo en la ciudad de Malinas. Los prodigios acaecidos en esta última ciudad fueron narrados por el padre Gerardo Grunsel (1613-1678) en una obra editada en 1666.

El padre Francisco García, en su difundida biografía del santo (Madrid, 1672), al tratar de sus portentosos milagros, escribe: “¿Qué diré de las pestes que ha apagado en diversas ciudades en uno y otro mundo, purificando el aire de las muertes que amenazaban a sus ciudadanos, los cuales le eligieron por Patrón, para que estando debajo de su protección, los respetase el contagio, y Dios no los castigase viéndolos patrocinados de san Francisco Xavier?”<sup>167</sup>.

De las composiciones más afortunadas de esta protección contra la peste sobre otras tantas ciudades, hay que mencionar una pintura de Ciro Ferri, que fue grabada y difundida en Flandes, Italia, España y Nueva España. Entre sus copias destacaremos el lienzo del flamenco Godefrido de Maes para una serie sobre el santo (1692), destinada a la santa capilla del castillo de Javier, así como la pintura de Miguel Cabrera (1764) del Museo de Tepotzotlán (México).

Entre las ciudades que lo acogieron por patrono o copatrono, por su intercesión para librarlas de la peste, figuran Nápoles (1657), Brujas (1666), Aquila (1656), Malaca, Macerata (1658), Manar, Parma (1656), Bolonia (1630) y Durango en Nueva España (1668), entre otras<sup>168</sup>.

## **El exvoto del Museo de Navarra**

Capítulo importantísimo debieron de constituir los exvotos, de los cuales se conservan en la pinacoteca del castillo algunos. Por su calidad, podemos destacar el que se custodia en el Museo de Navarra con el santo en

---

<sup>166</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El fondo iconográfico del P. Schurhammer. La memoria de Javier en imágenes*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006, pp. 122-123.

<sup>167</sup> GARCÍA, F., *Vida y Milagros de san Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*, Madrid, Juan García Infanzón, 1685, p. 427.

<sup>168</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos”, *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 154-199.

actitud declamatoria, dando cobijo al retrato de un niño en actitud orante. La pieza ha figurado en distintas exposiciones por su calidad y contenido<sup>169</sup>.

Se trata de una pintura de comienzos del siglo XVIII y de taller zaragozano que atribuimos en 1994 al pintor Pablo Rabiella y Díez de Aux<sup>170</sup>. Su calidad la hace asimilable también a la pintura madrileña de aquel tiempo, concretamente con el estilo de Antonio van de Pere y Francisco Camilo. Un naturalismo muy acusado en la figura del niño llama poderosamente la atención y algún recuerdo nos trae a otros cuadros del momento, como los infantes donantes del lienzo de Pedro Atanasio Bocanegra del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

La figura del niño con luces contrastadas, pelo corto y rostro semioculto, entre contrastada luz, tiene todas las características de un retrato. Su rostro redondo con pequeña nariz y boca cerrada llama la atención por su profunda mirada desviada hacia el espectador. Sus ropas, así como sus manos orantes, están realizadas con gran abocetamiento.

El santo se representa extático, con el rostro muy iluminado frente a un rompimiento de gloria, en el que destacan cabecitas de ángeles que recuerdan a los de Vicente Berdusán. Sobre su cabeza flota una radiante corona y viste sobrepelliz y estola roja. Su actitud es visionaria y declamatoria, muy teatral, como pidiendo a la Divina Providencia por el niño que le acompaña. Con su mano izquierda sostiene la vara de azucenas que, como es sabido, es un motivo que aparece entre las manos del santo navarro desde las más antiguas representaciones. Solo posteriormente, al pasar ese atributo y símbolo de pureza a considerarse como peculiar de san Luis Gonzaga –beatificado en 1605 y canonizado en 1726–, tenderá a desaparecer de la iconografía de san Francisco Javier. Ya Ribadeneyra en su *Vida de san Ignacio* había divulgado la inocencia de san Francisco Javier, pero el hecho concreto que pronto pasó a las biografías javerianas fue el consignado por el padre Francisco Vázquez en una carta de 1596, en la que relata un pasaje de la vida del santo alusivo a la conservación de su virginidad. En la hagiografía de Javier encontramos incluso interpretación para el citado atributo de la azucena. Es frecuente leer cómo, entre tantas insignias que identificaban al santo jesuita –estandarte, cruz y otras–, la que el santo prefería era la de las azucenas, por singular devoción a la Virgen. Por tal razón, Javier se mostraba y manifestaba, pública y privadamente, en sus apariciones con ellas, tal y como ocurrió en Potamo<sup>171</sup>.



<sup>169</sup> JOVER HERNANDO, M., “San Francisco Javier”, *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Fundación Caja de Ahorros de Navarra, 2006, p. 374.

<sup>170</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Iconografía de San Francisco Javier”, *El arte en Navarra*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, p. 504.

<sup>171</sup> PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes san Francisco Xavier de la Compañía de Jesús...*, Pamplona, Gaspar Martínez, 1665, p. 244; y BERLANGA, C., *El Apóstol de las Indias y nuevas gentes san Francisco Xavier de la Compañía de Jesús...*, Valencia, Real Convento de N. S. del Remedio, 1698, pp. 70 y 276.



EN GRAN FORMATO  
CON LAS IDENTIDADES  
RELIGIOSAS  
DE SANGÜESA



## El exvoto de la procesión de san Francisco Javier de Sangüesa de 1688, recreado hacia 1778

En 1687 y 1688, la ciudad de Sangüesa se vio amenazada por la temida plaga de la langosta, viéndose libre en 1688 gracias a la intervención de san Francisco Javier, como nos narran algunas fuentes escritas. Concretamente, la crónica de los acontecimientos copiada en el libro de la cofradía de la Santísima Trinidad resulta básica para el conocimiento de los hechos, del mismo modo que el lienzo dieciochesco sufragado por el obispo José Javier Rodríguez de Arellano nos ofrece la versión pintada de aquel hecho que permaneció vivo entre las gentes. Un resumen de los hechos lo publicó el padre Escalada en 1916 y nos habla de varias procesiones que se hicieron desde el verano de 1687, partiendo de las diferentes parroquias, con imágenes de especial veneración, entre ellas la Virgen de Nora y San Sebastián. A comienzos de agosto se recibieron las reliquias de san Gregorio Ostiense, con todo el protocolo y ceremonial acostumbrados.

Al año siguiente, el peligro no había terminado, ni mucho menos, ya que la langosta se desarrollaba más pujante y amenazante que en el año anterior. De nuevo se organizaron rogativas. El 4 de abril, habiendo precedido las tres procesiones acostumbradas, se hizo una general con el Cristo del convento del Carmen, el 3 de mayo hubo otra a honra de san Gregorio Ostiense y el 29 de mayo con san Sebastián. Por fin, el 30 de mayo *“se hizo una procesión general, a petición de la ciudad, por la plaga de la langosta con nuestro Patrón, san Francisco Xavier”*. Asimismo, se le organizó una novena, con asistencia de los cabildos a las misas, vísperas, salve y gozos del santo. El 7 de junio se previno otra procesión general *“a petición de la ciudad con san Francisco Xavier, el último día de la novena, en hacimiento de gracias, cantando el himno del santo, y después en la iglesia parroquial de Santa María el Te Deum laudamus”*, según anotó el mayordomo de la mencionada cofradía de la Santísima Trinidad, Juan Simón Navarro<sup>172</sup>. Las gentes juzgaron por milagrosa la desaparición de la plaga por intervención del santo misionero y el hecho quedó muy presente en la memoria colectiva, como muestra la pintura que representa la procesión con el santo en andas, acompañado del cabildo y autoridades municipales.

Hasta el presente, este cuadro se ha venido atribuyendo a Marcos Sasal. Sin embargo, esto no es sostenible, ni formal ni históricamente, y lo vamos a argumentar. El lienzo, junto al otro exvoto de Nuestra Señora de Rocamador, fueron sufragados por el arzobispo de Burgos e hijo de Sangüesa, José Javier Rodríguez de Arellano, en el de la Virgen se dice expresamente en su inscripción. El mencionado arzobispo costó en 1767 el antiguo órgano de Santa María, desmontado en 1942 y fue un gran benefactor de la parroquia.

Ambos exvotos estuvieron en las paredes laterales de la capilla mayor de la parroquia y se deberán datar entre 1774, año en que el arzobispo regaló un hermoso manto a la Virgen<sup>173</sup>, y 1778, año en el que se procedió a la inauguración de la capilla redecorada por el arzobispo y a la entrega por parte del prelado de un esca-

<sup>172</sup> ESCALADA, F., “Favores hechos a los de Sangüesa por san Francisco Javier”, *La Avalancha*, 24 de mayo de 1916, pp. 70-72.

<sup>173</sup> LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Nuestra Señora de Rocamador de Sangüesa. Culto, arte y tradición”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 79 (2004), p. 44.



San Francisco Javier y el milagro de la plaga de la langosta, por Diego Díaz del Valle, c. 1778.  
Parroquia de Santa María de Sangüesa.  
Foto J. L. Larrión.

pulario milagroso de la Virgen del Carmen<sup>174</sup>. Además, el 26 de mayo de 1776 se acababa de celebrar otra procesión con san Francisco Javier y la Virgen de Rocamador, realizada a instancias de la ciudad por la necesidad de agua, con asistencia de las comunidades religiosas y la ciudad, con excelentes resultados, según anotó el mayordomo de la cofradía de clérigos de la Santísima Trinidad, Martín Nolasco de Huarte<sup>175</sup>.

Esas fechas se avienen con el estilo de las pinturas y sus marcos, todavía de estética rococó, y dista mucho de la cronología del pintor Marcos Sasal, que se documenta en la ciudad, décadas más tarde, en 1837<sup>176</sup> y 1842<sup>177</sup> en Sangüesa y en 1852 en Artariain, realizando una oferta para dorar el retablo mayor y los colaterales<sup>178</sup>. Si alguna labor hizo el mencionado Sasal en los cuadros sería refrescarlos o restaurarlos. Marcos Sasal fue hijo de Pedro y Elena Laborda, nació en 1805 y contrajo matrimonio en 1824 con Francisca de Ara.

Respecto a la autoría de ambos, tras un examen detenido, vemos clarísimo que son obras del pintor cascantino Diego Díaz del Valle (1740-1819), que trabajó en numerosas ocasiones para las iglesias de Sangüesa<sup>179</sup> y además gozó de la estima del patronato parroquial de Santiago, que se esforzó para que se le encargase el dorado de su gran retablo mayor en 1773<sup>180</sup>. Díaz del Valle, del que trataremos en el exvoto de María Luisa Acedo en Codés, fue prácticamente el único de los pintores de caballete afincados en Navarra durante el último tercio del siglo XVIII, habiendo trabajado para los franciscanos de Olite, la colegiata de Borja, la basílica de la Purísima Concepción de Cintruénigo, el convento de Carmelitas Descalzas de Araceli en Corella, los monasterios de Fitero y Tulebras, y numerosas parroquias navarras, aragonesas y riojanas.

El análisis artístico de las composiciones, colorido, personajes, ademanes y todo tipo de detalles está en sintonía con otras composiciones del pintor cascantino.

La pintura representa la procesión por una gran calle Mayor de Sangüesa, con casas de diferente factura y un gran portal al fondo, que hay que identificar con el portal de Jaca. El cortejo lo abre la cruz procesional con sendos acólitos con ciriales, siguen los frailes de las órdenes establecidas en la ciudad, a saber, los car-

<sup>174</sup> ANCIL, M., *Monografía de Sangüesa*, Pamplona, Iberia, 1943, p. 96.

<sup>175</sup> ESCALADA, F., “Favores hechos a los de Sangüesa por san Francisco Javier...”, *op. cit.*, p. 72.

<sup>176</sup> LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Sangüesa celebra los acontecimientos de la monarquía”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 82 (2007) p. 156.

<sup>177</sup> LABEAGA MENDIOLA, J. C., “La alimentación en Sangüesa”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 67 (1996) pp. 86-87.

<sup>178</sup> Archivo Diocesano. A 19, núm. 121. Licencia para dorar el retablo mayor y colaterales de Artariain.

<sup>179</sup> Entre otras obras se documental su proyecto fallido para el dorado del retablo mayor de la parroquia de Santiago en 1773, los lienzos de san Babil y santa Catalina en la parroquia de Santiago, el estandarte de la Virgen del Rosario y san Román y el de san Esteban (1817); el tabernáculo de la parroquia de San Salvador y la decoración del retablo de san Sebastián. Vid. LABEAGA MENDIOLA, J. C., “El retablo mayor de la parroquia de Santiago de Sangüesa”, *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 5 (1988) p. 231.

<sup>180</sup> LABEAGA MENDIOLA, J. C., “El retablo mayor de la parroquia de Santiago de Sangüesa...”, *op. cit.*, pp. 231-232.

melitas calzados, dominicos, mercedarios y capuchinos, todos encapuchados, menos estos últimos que lucen enormes tonsuras. Sigue el clero con sobrepellices y bonetes, dos caperos con los cetros, el paso con la escultura de la parroquia de Santa María portada en unas andas por cuatro encapuchados y descalzos, la presidencia eclesiástica y el ayuntamiento con traje de golilla y veneras. Junto a las andas, unos caballeros vestidos como tales portan grandes cirios. Juan Cruz Labeaga describe sus atuendos como propios de nobles del momento<sup>181</sup>, pertenecientes bien al patronato parroquial o a las élites locales. Visten con casaca y calzones claros hasta la rodilla, medias blancas, zapato negro y gorguera o golilla en el cuello y la magnífica y vistosa capa corta.

En primer término, cuatro hombres en actitudes teatrales muestran admirados las langostas muertas, ocasionando que los ojos de algunos que participan en el cortejo procesional desvíen sus miradas. Un personaje, probablemente un alguacil, indica al alcalde que las langostas están muertas sobre el pavimento de la calle, mientras un ángel en lo alto parece detener la plaga.

El paisaje urbano, más o menos real, sería una de las escasas vistas de la ciudad antes de la famosa inundación del río Aragón de 1787. Como nota curiosa, hay que advertir que se aprecia el pozo de Úriz a la entrada de la calle de Santiago<sup>182</sup>.

### **El exvoto del caballero y la Virgen del Rocamador de Sangüesa, pintado y recreado en 1778**

El tema de esta pintura ha sido estudiado minuciosamente por Juan Cruz Labeaga<sup>183</sup>. En él se relata el milagro legendario de un caballero que se salvó, merced a su invocación a la Virgen de Rocamador, de una muerte segura, pues, acorralado en el puente de la citada localidad, se lanzó al río para evitar ser apresado, momento en el que intercedió la patrona de Sangüesa salvándole la vida. La pintura representa al caballero cercado por sus enemigos en el puente de Sangüesa, disponiéndose a saltar al río Aragón. En un segundo plano lo encontramos sano, tras invocar a la Virgen. Asimismo, se representa un monte con una fortaleza que la leyenda quiere sea la de Lumbier. En la parte derecha se ve la iglesia de Santa María y el palacio-castillo sangüesino, y en una zona más alta al caballero destocado y vestido de golilla, dando gracias devotamente a la Virgen, que luce el rico manto que le obsequió el arzobispo Ramírez de Arellano en 1774. Sobre la autoría, nos remitimos a lo que hemos escrito al tratar del otro gran cuadro con san Francisco Javier liberando a la ciudad de Sangüesa de la plaga de la langosta.

---

<sup>181</sup> LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Trajes tradicionales del Ayuntamiento de Sangüesa”, *Zangotzarra*, núm. 18 (2014), p. 167.

<sup>182</sup> LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Religiosidad popular en Sangüesa, algunos aspectos”, *Zangotzarra*, núm. 4 (2000) p. 249.

<sup>183</sup> LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Nuestra Señora de Rocamador de Sangüesa...”, *op. cit.*, pp. 46 y ss.; y “Los patronos de Sangüesa. San Sebastián y Nuestra Señora de Rocamador”, *Zangotzarra*, núm. 11 (2007), pp. 102 y ss.



Exvoto del caballero y la Virgen del Rocamador, por Diego Díaz del Valle, c. 1778  
Parroquia de Santa María de Sangüesa.  
Foto J. L. Larrión.

La inscripción de la pintura reza en alusión a la leyenda que narra, recogida en el texto de la piedra del puente que hoy se conserva en el interior de la parroquia de Santa María: “EX TRADITIONE PERANTI- / QUA MUNITA VETUSTO LA PIDE PONTIS”. En la parte alta de la pintura también se lee en relación con el donante y benefactor: “Y. D. D. IOSEPHUS / RODRIGUEZ ABA ARELLANO AR / BURGENSIS FILIUS ET SPECIALI / BENEFACTOR HUIUS PARAECI”.

Juan Cruz Labeaga ha investigado sobre la advocación de esta imagen mariana acerca de la leyenda y sus diferentes versiones en la localidad navarra. Entre los seis patronos que tuvo Sangüesa desde el siglo XVI, figura Nuestra Señora de Rocamador junto a san Jorge, Santiago, san Sebastián, san Roque y san Nicasio. Figuró entre las imágenes de gran devoción que desfilaban en la procesión del Corpus, hasta que en 1787, por mandato episcopal, ninguna de ellas se agregó al festejo. Cultos, hogueras, rogativas, procesiones, fundaciones en su honor se sucedieron a lo largo de siglos pasados para aquella particular intercesora. Su ajuar en vestidos y joyas fue importante, a la luz de varios inventarios exhumados por el mencionado investigador<sup>184</sup>. Entre los donantes de ricas preseas figuraron hijos de Sangüesa, como el arzobispo José Javier Rodríguez de Arellano.

El hecho legendario narrado en el exvoto se fundió en la conciencia colectiva. Aquel caballero salvado de sus enemigos por la Virgen del Rocamador cuenta incluso con versiones escritas, situando el hecho en distintos periodos y con protagonistas diferentes. Algunos, como el padre Clavería, hablan de “*un guerrero valeroso, después de cumplir como bueno su deber, defendiendo su patria, perdida la esperanza de vencer, y acaso desbaratada la legión en la que él formaba parte, huía de los enemigos que iban muy cerca en su persecución. Al llegar al puente de su ciudad de Sangüesa, donde se yergue el soberano templo de Santa María, se vio cogido entre dos fuegos... estaba perdido..., pero no. Una idea cruzó por su mente llenándole de esperanza; idea podíamos decir salvadora: la de lanzarse al río después de invocar a la Virgen de Rocamador. Y picando espuelas a su caballo, al mismo tiempo que exclamaba ¡Madre mía, salvadme!, se arrojó al Aragón, cuyas aguas que por allí bajan profundas y precipitadas, en vez de arrastrarle, le sirvieron de camino oculto para salir milagrosamente bastante más arriba, sin que le imaginasen sus enemigos, librándose así de caer en sus manos*”<sup>185</sup>. El mencionado padre Clavería piensa que los perseguidores fueron unos agarenos, en tiempos en que el rey moro entró en Nájera y mandó a sus tropas por estas tierras.

Otra versión más larga la puso en prosa el sangüesino Miguel Ancil. Según la misma, el hecho habría tenido lugar tras la muerte de doña Blanca y el inicio de la guerra civil, cuando el Príncipe de Viana se retiró a Sangüesa en 1453 y llegó a la ciudad la segunda esposa de su padre, doña Juana Enríquez, para regir los destinos de Navarra, acabando en Sos, en donde dio a luz a Fernando el Católico. En aquel contexto, cuando el príncipe puso cerco a Aibar, pasó por la parte de Sos un ejército con su padre al frente para batirlo. En combate cayó el príncipe prisionero, siendo enviado al castillo de Tafalla, y el ejército agramontés cayó sobre Sangüesa. Entre los prisioneros se echó en falta a un joven gallardo de hidalga familia de esta última ciudad,

---

<sup>184</sup> *Id.*, “Nuestra Señora de Rocamador...”, *op. cit.*, pp. 40 y ss.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 47.

el cual se batió frente al enemigo, causando grandes bajas en el ejército contrario. El joven, llamado “*Roque Amador, era jefe de los escuadrones del ejército del príncipe don Carlos; había salido sano y salvo de la contienda y los capitanes del ejército del rey tenían verdadero empeño en aprehenderlo. Sospechando de que el joven capitán volvería a su casa de Sangüesa, ordenó el jefe de las fuerzas agramontesas se pusiese en guardia a una compañía de infantes, para que, colocado a uno y otro lado, es decir, a la entrada y salida del antiguo románico puente sangüesino, diéranle caza al retorno a la ciudad. Era tarde serena del mes de octubre; el río Aragón, caudaloso por las primeras otoñales, baja orondo y panzudo. Roque Amador, cabalgando en su alazán, maltrechos los arneses y vestimentas en la ruda batalla de los llanos de la Celada, escaló la fragosidad de la tierra aibaresa por entre los olivares... Advierten los vigilantes que, por frente a San Nicolás, desciende la empinada Roque con rumbo a Sangüesa. Escóndese la compañía armada... Roque Amador, sin sospechar la emboscada que se la había dispuesto, penetra en el puente; los enemigos cierran la entrada, y a paso de carga, enhiestas las lanzas, se dirigen en persecución de Roque. Al propio tiempo la guardia de la extremidad opuesta corre al encuentro del jinete. ¡Rendíos! Gritan los cabos. ¡Matañle! Vociferan los grupos. Amador está asediado por el enemigo; armándose de valor heroico y sublime y poniendo su salvación en la fe religiosa que profesaba, exclama: ¡Mi Virgen!, ¡Virgen de Rocamador, salvadme!, lanzándose al río con su caballo desde lo más alto del puente”<sup>186</sup>. Mientras los enemigos lo dieron por muerto, observaron cómo el jinete cabalgaba como a quinientos metros, divulgando el hecho por los cuatro puntos cardinales. Roque llegó a casa de unos parientes de Lumbier y pudo contar el hecho portentoso.*

Una tercera versión nos sitúa en 1469, ante los desafueros, un bandolero llamado Sancho Rota y el contexto de la guerra civil en Navarra. En este caso el caballero que se lanzó a río podría ser uno de los jefes de las tropas de Aragón.

La composición del gran exvoto nos presenta el momento en que el caballero cercado por las tropas enemigas se dispone a saltar sobre el río. En un segundo plano se le vuelve a representar río arriba y salvado, tras haber pedido la intercesión de la Virgen. El puente se reproduce verídicamente y el monte con las murallas se deberán identificar con Lumbier. En la zona derecha encontramos la parroquia de Santa María y el castillo palacio de Sangüesa. En la zona superior, el caballero agradecido y arrodillado, vestido de golilla, calzón corto, gorguera, mangas acuchilladas, capa, medias, zapatos y un gran sombrero con plumas. La imagen mariana en templete salomónico, a modo de andas, luce el vestido ofrecido por el arzobispo y ricas preseas, asentando sobre hermosa peana. A sus lados, figuran sendos ángeles ceroferrarios, donados por Graciosa Picart, esposa el escultor Juan de Berroeta, por vía testamentaria, en 1628.



<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 49.



LA GRAN COLECCIÓN  
EN SANTA FELICIA  
DE LABIANO



## En las entrañas del santuario

Como introducción y a la vez contexto del mayor conjunto de exvotos navarros, conservado en el santuario de Santa Felicia de Labiano, incluimos la síntesis que publicamos hace un par de años<sup>187</sup>. Santa Felicia de Labiano ha sido, desde siglos atrás, lugar de romerías y visitas de numerosos devotos. Entre las primeras, han desaparecido las de los valles de Egiés y Unciti, aunque permanecen la del valle de Aranguren y la general del domingo infraoctavo del Corpus. El relato legendario y trágico de su vida, a manos de su hermano Guillermo, con diferencias entre la tradición de Obanos y Labiano, quedó impreso en el corazón de las gentes, transmitiéndose por las plazas y de generación en generación entre familias y romeros. La versión de Labiano defiende el origen de los hermanos en el seno de la corte francesa y la peregrinación de ambos a Compostela. El relato legendario sirvió para catequizar sobre el abandono de privilegios y la vivencia de la pobreza, así como el perdón obtenido con la vida penitente.

Una visita a la basílica, sin prisas y con la atención merecida, un lugar repleto de historia e historias, es siempre gratificante por el poético paisaje y por cuanto encierra su patrimonio material e inmaterial. La leyenda, la comunidad de seroras que allí vivió, los pleitos con los patronos y las romerías han sido objeto de estudios de Fernando Pérez Ollo<sup>188</sup>, Roldán Jimeno y Jesús Equiza<sup>189</sup>. No ocurre lo mismo con la basílica y su amueblamiento, singularmente el retablo mayor, la notable y exótica urna de plata, así como las tablas renacentistas inéditas.

Vamos a reflexionar, brevemente, sobre el especial acervo de su exorno, muy mal conocido, por la inexistencia de documentación. Frente a esa carencia, el historiador del arte ha de aplicar, meticulosamente, sus conocimientos de estilo, técnicas y de contexto de las obras para que estas “hablen” sobre su origen, mecenazgo, cronología y significado. Esta tarea siempre hay que hacerla siguiendo el dictamen de un clásico de nuestro Siglo de Oro: *“refiriendo lo cierto como cierto, lo verosímil como verosímil, lo dudoso como dudoso”*.

A través de estas líneas, deseamos invitar y animar a nuestros lectores a visitar la basílica y recrearse en torno a su patrimonio, contemplándolo como signo de identidad y elemento de cohesión, vertebración y vínculo entre el ayer y hoy.

## El edificio y el patronato de los condes de Javier

De la construcción barroca del actual santuario se repite, según dato publicado por Jesús Equiza, que se inauguró en 1753, tras un incendio. Ese testimonio no lo hemos podido corroborar y parece discutible. En

<sup>187</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Patrimonio e identidad (53). En las entrañas de la basílica de Santa Felicia de Labiano”, *Diario de Navarra*, 4 de junio de 2021, pp. 62-63.

<sup>188</sup> PÉREZ OLLO, F., *Ermitas de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1983, p. 137.

<sup>189</sup> EQUIZA, J., *Labiano. Santuario de S. Pablo y Sta. Felicia. Historia y actualidad*, Madrid, Nueva Utopía, 1994, pp. 170-172; y “Labiano. Exposición histórico-etnográfica”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 75 (2000), pp. 120-121.

cambio, si hemos hallado otros documentos que nos hablan de la historia del edificio. El primero corresponde a 1679, cuando el capellán de la basílica convino con el albañil Juan Francisco Pardo la fábrica de una de las dos capillas laterales, la de san Francisco Javier, en la que se ubicarían las reliquias de santa Felicia con su arca, sobre un ara de altar lo suficientemente grande para permitir también la celebración de la misa. Cimientos, estribos y las partes necesarias para la seguridad serían de piedra. Los 140 ducados que importó la fábrica procedían de varias limosnas. Esta capilla se dotó posteriormente, entre 1749 y 1750, de cúpula y linterna por Francisco de Múzquiz, obra aprobada por Manuel de Olóriz<sup>190</sup>. La extracción de piedra del término de Aldaba dio lugar a un pleito entre los vecinos de Labiano y el conde de Javier, que autorizó las obras como patrono del edificio<sup>191</sup>.

Poco más tarde y en aras a dar uniformidad al conjunto, el maestro de obras de Estella, Juan Ángel Igaregui, autor del remate de la torre de Andosilla y de la casa vicarial de Javier, se hizo cargo de la capilla simétrica a la de san Francisco Javier, para lo cual trajo ladrillos y tejas de Pamplona y adquirió diversos materiales, entre ellos algunas maderas a José Coral, del que trataremos más tarde. El importe de las obras alcanzó 1.385 reales. En esa cantidad se incluyó la construcción del pórtico y la cubierta del lugar en “*que reventó la mula que traía a la santa, porque amenazaba ruina*”<sup>192</sup>.



Lienzo de la vida admirable de santa Felicia, mediados del siglo XIX, con marco del segundo cuarto del siglo XVII. Foto Jesús Caso. DN.

<sup>190</sup> Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona. Domingo Anthomas, 1750, núm. 42.

<sup>191</sup> ESCALADA, F., *Documentos históricos del castillo de Javier y sus mayorazgos*, vol. I, Pamplona, Imprenta de Higinio Coronas, 1931, p. 89.

<sup>192</sup> Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Jacinto Beasoain y Paulorena, 1755, 25 de octubre de 1755.



Retablo mayor de la basílica, obra atribuible a José Coral, c. 1750.  
Foto Museo Etnológico de Navarra “Julio Caro Baroja” - Gobierno de Navarra.

tuario en aquellos momentos, nada más mediar el siglo XVIII, con lo que era necesario un nuevo retablo acorde a las modas del momento. De otro, hemos de recordar que el duque de Granada de Ega y conde de Javier, don Antonio de Idiáquez, emprendió en aquellos mismos momentos la empresa de construir nuevos retablos en las capillas e iglesias de su patronato. Así lo hizo en la abadía de Javier y en los retablos de las capillas del Santo Cristo de los Milagros en la Merced de Pamplona (1750) y de San Pedro Mártir en los Dominicos de la misma ciudad (1743-1750). Estos dos últimos retablos fueron encargados por el duque al mencionado José Coral en 1750<sup>194</sup>.

No cabe duda alguna de que el noble deseó proyectar su imagen en todos aquellos espacios religiosos, dejando claras sus muestras de munificencia y sus devociones. Don Antonio de Idiáquez Garnica y Córdoba (1686-1754) casó en 1708 con la condesa titular de Javier, doña María Isabel Aznárez de Garro. De sus costumbres y vida hizo un retrato el famoso padre Pedro Calatayud en un opúsculo publicado en Pamplona en 1756. Allí pondera su devoción a san Francisco Javier y al Corazón de Jesús, y confirma toda su labor de promoción artística con las siguientes palabras: “*Las limosnas cotidianas hizo de varios modos a diversas co-*

La documentación de siglos pasados siempre insiste en que las limosnas recogidas en el santuario se invertían en el sostenimiento de las beatas que allí vivían, el culto, limpieza y ornato<sup>193</sup>. Si se producían déficits, los suplían los condes de su caudal privado.

### El retablo mayor

Un análisis de la pieza nos lleva a los modelos de los talleres pamploneses de mediados del siglo XVIII y más concretamente al taller de José Coral, un artista valenciano, establecido en la capital navarra desde 1717 hasta su muerte en 1753, y autor de los retablos mayores de Huarte Araquil, Ciáurritz y del Rosario de Larraga.

Avalan esa atribución algunos hechos. De un lado, la remodelación del san-

<sup>193</sup> *Id.*, Tribunales Reales. Procesos, núm. 49.751. De los marqueses de Cortes y condes de Javier sobre el patronato de la ermita de San Pablo y Santa Felicia de Labiano y el derecho de patronato y nombramiento de capellán y beatas. 1742-1755.

<sup>194</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 339-340.

*munidades de religiosas, a parroquias y basílicas; en unas costeando y dorando altares, en otras enviando estatuas y ornamentos preciosos, pues en solos cuatro años últimos subían de catorce a quince los ornamentos que hizo para varias iglesias y alguno de ellos subía casi a dos mil pesos. Cónstame que hizo no pocas limosnas gruesas de doscientos, de trescientos, de quinientos, de mil ducados, de mil pesos y hasta de cuatro mil ducados de una vez*<sup>195</sup>.

En el retablo de la basílica de Labiano han desaparecido las columnas o estípites y las pilastras se decoran con motivos vegetales asimétricos, con leves atisbos del rococó, pero concibiendo el conjunto como las grandes máquinas barrocas. El banco está reaprovechado del retablo antiguo, realizado hacia 1690, cuando la santa estaba en la capilla de san Francisco Javier. En él se suceden cuatro escenas de la vida de la santa. En las centrales, que son puertas corredizas para velar la urna, se la presenta despidiéndose de sus padres tras obtener su “*licencia y bendición*”. A la izquierda del espectador aparece su martirio, que serviría de modelo en composiciones pictóricas y grabadas y, a la derecha, la llegada de su féretro a Labiano a lomos de la mula que cae ante el asombro de numerosos personajes. El cuerpo principal alberga tres lienzos de comienzos del siglo XVIII: la conversión de san Pablo, titular de la basílica; san Miguel expulsando a los demonios; y los milagros de san Francisco Javier, en presencia de san Ignacio de Loyola. En todos ellos se evidencian las influencias rubenianas a través de estampas grabadas. Las devociones de los condes quedan visibilizadas en esas pinturas, así como en la credencia con un Sagrado Corazón de Jesús en forma de Sagrada Viscera, tal y como se difundió hasta la expulsión de los jesuitas en 1767.

### La urna de plata, obra de platería peruana del siglo XVIII

La urna de plata está ordinariamente velada, es decir, oculta tras un armario que queda cerrado por las puertas correderas del banco del retablo. Al respecto, hemos de recordar que, en el culto religioso de la época medieval, el *velum*, en forma de cortina o puerta, formaba parte de la escenificación de la imagen de altar. La acción de velar y desvelar concretaba en aquellos tiempos la dialéctica de la presentación de las imágenes, de acuerdo con la función litúrgica y la fiesta a celebrar.

Resulta significativo que hacia finales del siglo XVI, y sobre todo en el siglo XVII, el uso religioso de los *vela* desapareció en muchos lugares, cuando los documentos y los lienzos atestiguan la irrupción de la cortina en la presentación de las obras de carácter privado, particularmente en los gabinetes de pintura, en los que la pieza mejor de la colección estaba cubierta para generar curiosidad y expectación entre los visitantes. No obstante, en ciertos ambientes pervivió su valor y función en el terreno religioso, por entender que la facilidad para ver las imágenes no contribuía precisamente a su mayor veneración y culto. Roncesvalles, Codés, el Puy de Estella o la catedral de Pamplona son buenos ejemplos.

La urna de plata, con exuberantes placas repujadas de plata, con decoración de uvas y granadas con pajarrillos que picotean, a una con las garras de las patas, y sobre todo unas máscaras inconfundibles del arte

---

<sup>195</sup> CALATAYUD, P., *De la vida y costumbres del Excmo. Sr. Duque de Granada de Ega, conde de Xavier...*, Pamplona, Martín José de Rada, 1756, pp. 85-86.



Urna de plata y cristales de santa Felicia, obra de orfebrería peruana, c. 1735.

Foto Museo Etnológico de Navarra “Julio Caro Baroja” - Gobierno de Navarra.

del Altiplano peruano, nos llevan a datar la pieza hacia 1735. De igual origen peruano es un cáliz de la misma época conservado en la parroquia, pero perteneciente a la basílica. Sobre el donante no hay noticias ni documentales, ni de inscripción alguna. Da la impresión de que se quiso ocultar, pese a la originalidad e importancia de la pieza, aunque si la dádiva vino de persona a los patronos, estos no permitirían exhibición de

nombre o heráldica en lugar de su patronato. Sin descartar un allegado de los condes de Javier o algún generoso donante agradecido por su curación, también podríamos pensar en alguien de la “familia” del virrey de Perú, don José Armendáriz y Perurena, que estuvo en aquellas tierras entre 1724 y 1736, y destacó como generoso mecenas de las artes en las benedictinas de Corella, las capillas de san Fermín y la Virgen del Camino, y la catedral de Pamplona. El arca de plata es posterior al episcopado de don Juan Camargo (1716-1725), ya que en su visita pastoral al santuario se abrió y se colocó la cabeza en su sitio, al comprobar que estaba mezclada con los restos. Si hubiese sido la urna de cristales, ese detalle hubiese sido manifiesto. Seguramente aún estaba en la gran caja de madera dorada conservada y que la tradición sitúa como la que llegó a lomos de la mula. Esta última es una pieza con rica policromía de mediados del siglo XVI, con deliciosos morescos derivados de patrones textiles. El profesor Pedro Echeverría nos ha hecho notar la dependencia de los modelos de los libros de Francesco Pellegrino (1530) y Balthasar Sylvius (1554).

La urna contiene los restos de santa Felicia que, al igual que con los de san Pedro de Usún, se llegaban a sumergir en el agua en tiempos de sequía, algo que condenó como superstición y sacrilegio el canónigo pamplonés Martín de Andosilla, en su obra *De Supersticionibus*, redactada a fines del siglo XV y editada en Lyon en 1510.

### Cinco tablas renacentistas inéditas del pintor Pedro Sarasa

Las sorpresas que depara el santuario no cesaron en nuestra visita, ya que, tras el examen de la urna, pudimos ver el revestimiento interior de la caja que la cobija, conformado nada más y nada menos que con cinco tablas de pintura renacentista: un Descendimiento y los cuatro evangelistas. Su análisis no ofrece duda alguna en cuanto a su autoría, especialmente después de que el profesor Pedro Echeverría Goñi haya estudiado la figura y producción del pintor Pedro Sarasa y Navardún, activo entre 1530 y 1544 y muy rela-



Martirio de la santa en el retablo mayor, lienzo realizado hacia 1690 para el antiguo retablo donde se veneraba el arca relicario.

Foto Jesús Caso. DN.



Llegada del cuerpo de santa Felicia a Labiano y caída de la mula en el retablo mayor, lienzo realizado hacia 1690 para el antiguo retablo donde se veneraba el arca relicario.

Foto Jesús Caso. DN.

cionado con la capital aragonesa<sup>196</sup>. Este pintor contrató numerosas obras, muchas desaparecidas, llegando a comportar como un empresario. Parte de su producción es el resultado de colaboraciones con otros artistas. Las tablas de los Evangelistas son copias de estampas de Agostino Veneziano (1519), en base a pinturas de Julio Romano. El origen de las tablas es, de momento, desconocido. Sin descartar la localidad de Labiano, no podemos dejar de considerar otras iglesias en las que los condes de Javier ostentaban el patronato.

### Una pintura al modo de *wundervita*

Frente a la puerta de entrada cuelga una pintura con el tema del martirio de Felicia a manos de su hermano Guillén y otras viñetas alrededor con los pasajes más señeros del relato legendario, con largos textos explicativos. El marco de la pintura data del segundo cuarto del siglo XVII y el lienzo actual, muy repintado, es muy popular. Su realización es posterior a 1841, ya que se menciona la “*provincia de Navarra y partido judicial de Aoiz*”. Es posible que hubiese un original anterior que se rehízo completamente a mediados del siglo XIX. El contenido de sus inscripciones se ha divulgado en los novenarios de la santa desde fines del siglo XIX. Por su forma podemos imaginar la composición en un pliego de cordel en el

<sup>196</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P., “Pedro de Sarasa II, pintor de hacer retablos en Castiliscar y los maestros del taller de Sangüesa en las Cinco Villas en el siglo XVI”, *Estudios de Historia del Arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2013, pp. 327-339.



Cajeta petitoria con reproducción de la estampa del martirio de la santa realizada por Marcos Vergara en 1826.

Foto Jesús Caso. DN.

que un ciego o un marchante explica la leyenda al dictado de imágenes y textos, invitando a los oyentes a pedir a la santa protección contra los dolores de cabeza y “*en accidentes habituales, especialmente en tumores fríos o lamparones*”, tal y como recogen algunos impresos.

Se trata, por tanto, de una *wundervita* o vida maravillosa y admirable, siguiendo modelos grabados de otros santos popularizados desde fines del siglo XVI. Las pequeñas escenas narradas son ocho. En un lado contemplamos la despedida de los hermanos de sus padres, resolución de Felicia de quedar en Amocain, milagro del pan convertido en piedras y Guillermo en Arnotegui. Las cuatro, al otro lado del martirio, recogen la muerte de la santa, su enterramiento, la mula con el féretro y la llegada a Labiano con la caída de la caballería.

### Los exvotos

De este singular conjunto dio noticia sucinta e incompleta el *Catálogo Monumental de Navarra*<sup>197</sup>. Jesús Equiza los describió con más extensión<sup>198</sup>, recogiendo también algunas fotografías. Posteriormente, los hemos incluido en nuestras síntesis sobre el tema<sup>199</sup>. Se trata, sin duda, del grupo más abundante e interesante de los que se han conservado en la Comunidad Foral.

### Juana Polonia de Goñi, 1717

El primero de ellos está realizado en óleo sobre lienzo (73,5 x 53 cm). Está fechado en 1717 y representa a la niña Juana Polonia de Goñi con un pajarito en la mano. Es de ejecución popular y la representa de pie, vestida con larga saya y babador sobre el que destacan una cruz y un relicario, junto a cincoamuletos: una campanilla que alejaba los malos espíritus, una garra de tejón

<sup>197</sup> GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. IV\*. Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 74.

<sup>198</sup> EQUIZA, J., *Labiano. Santuario de S. Pablo y Sta. Felicia...*, op. cit., pp. 170-172; y “Labiano. Exposición histórico-etnográfica”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 75 (2000), pp. 120-121.

<sup>199</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Exvotos, una religiosidad perdida”, *Diario de Navarra*, 3 de marzo de 2017, pp. 64-65; y “Exvotos pintados en Navarra”, *La imagen visual de Navarra y sus gentes. Desde la Edad Media a los albores del siglo XX* (ed. y dir. R. Fernández Gracia, coords. C. Jusué y P. Andueza), Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor, 2022, pp. 39-549.





Exvoto de Juana Polonia de Goñi, 1717.  
Basilica de Santa Felicia de Labiano.  
Foto Jesús Caso. DN.

para defenderse del mal, una cruz de las utilizadas para exorcismos, una castaña engarzada en plata utilizada contra la erisipela, las hemorroides y el reumatismo, por lo que la llevaban niños y adultos, y un chupador de vidrio del que se pensaba que preservaba de las enfermedades de la vista y de las miradas dañadoras o mal de ojo. En la mano sostiene un juguete propio de aquellos tiempos, un pajarillo. De la puntilla del cuello cuelga un relicario circular a modo de medallón en un lado, así como un trocito de coral y sendas medallas de difícil identificación. Sobre el bufete forrado de tela carmesí que hay al lado de la niña, encontramos un billete de papel en el que se lee: “EXVO / TO / AÑO / 1717 / Juana Polonia / de Goñi”. La presencia de dijes y el pajarito nos retrotrae a modelos del retrato infantil del siglo XVII e incluso a la iconografía del Niño Jesús de la citada centuria, en lo que se denominan “*citae visuales*”, que hablan de la pervivencia de costumbres y usos.



Exvoto de Manuel Marzo, 1732.  
Basílica de Santa Felicia de Labiano.  
Foto Jesús Caso. DN.

La retratada nació en Pamplona y fue bautizada en la parroquia de San Nicolás el día 11 de febrero de 1716<sup>200</sup>, como hija de Juan Clemente de Goñi y Teresa Larraya, de cuyo matrimonio también nacieron los hermanos de la protagonista del exvoto, a saber: María Francisca (1712), Agustina Joaquina (1720), Bernarda Isidora (1723) y María Micales (1727)<sup>201</sup>. La ingenuidad es el rasgo común de la composición del cuadro que se ha conservado bastante bien.

### Manuel Marzo, 1732

El segundo es, asimismo, otro óleo sobre lienzo (79 x 53 cm). Presenta a un niño vestido de fraile trinitario que sostiene una rosa en la mano, dentro de una estancia con un gran cortinaje recogido que deja ver un incipiente paisaje de montañas. Se trata de Manuel Marzo, vestido de religioso y se fecha en 1732. La inscripción reza así: “ESTERE- / TRATO ES DE MAN / VEL MARZO, EL QVA / ENFERMO DE VYRUELA / DE EDAD DE DOS AÑOS, LO OFR / ECIERON SVS PADRES A LA GLO / RYOSA REYNA SANTA FELYCYA EL / (...) QVA SANO EL AÑO DE / 1732”.

<sup>200</sup> Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona. Libro VII de Bautizados, 1710-1731, fol. 27.

<sup>201</sup> *Id.*, Libro VII de Bautizados, 1710-1731, fols. 11, 46v., 63 y 83v.

El niño sostiene una rosa con su mano izquierda, mientras que señala al exterior con su mano derecha extendida. El enmarque de la cartela resulta un poco avanzado para el momento, por su factura rococó, por lo que cabría pensar en un repinte posterior. El hábito del niño es el propio de los trinitarios, que es como el de los dominicos: túnica blanca larga hasta los pies ceñida por correa, escapulario del mismo color, esclavina con amplia capilla (capucha) y capa coral negra. El gran distintivo es el blasón que aparece en el escapulario y consiste en una cruz roja y azul sobre fondo blanco, con un importante simbolismo que aportan los colores: el blanco (fondo o englobante), el azul (horizontal o yacente) y el rojo (vertical o descendente); colores identificadores de la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, respectivamente, como elementos fundamentales de la orden. Al respecto, hemos de recordar que en Pamplona hubo un convento de la citada orden con imágenes de amplia resonancia en la religiosidad de la capital navarra, como el famoso Cristo arrodillado.

El retratado fue bautizado con los nombres de Manuel Santiago Joaquín en la parroquia de San Saturnino de Pamplona el 29 de diciembre de 1729, como hijo de José Marzo y María Miguel de Goicoechea, siendo su padrino Santiago Bisghres<sup>202</sup>. Sabemos que en 1749 y 1750 tuvo que hacer frente a asuntos de índole criminal por denuncias del fiscal<sup>203</sup>.

### Exvoto Juan Martín Andrés, 1739

El tercero de los exvotos conservados en el santuario de Labiano es un óleo sobre lienzo de tamaño mediano (62 x 49 cm.). Presenta al niño Juan Martín Andrés, hijo de Juan Antonio Andrés, también revestido con hábito y con una cardelina en la mano. Se fecha en el año en 1739. No hay duda de que se trata de un retrato de corta edad del escultor que se hizo cargo, entre otras obras, del retablo de la capilla de la Virgen del Camino. Una gran cartela de factura rococó recoge la larga leyenda: “Juan Martin / Andres hijo de Juan Antonio Andres / y Maria Antonia / de Roldan. Este retrato es echo año de 1739”. En este caso, el niño, vestido como el exvoto anteriormente comentado de Manuel Marzo, con el hábito de los trinitarios, aparece fron-



Exvoto de Juan Martín Andrés, 1739.  
Basilica de Santa Felicia de Labiano.  
Foto Jesús Caso. DN.

<sup>202</sup> Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro V de Bautizados 1672-1730, fol. 316.

<sup>203</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núms. 273251 y 167557.

talmente, ante un fondo claro y neutro con un gran cortinaje rojo en uno de los lados. La mano izquierda la tiene sobre el escapulario y con la derecha sostiene a una cardelina. Llama la atención el lazo rojo que lleva sobre el pelo en el centro de la cabeza.

Juan Martín Andrés fue bautizado en la parroquia de San Saturnino de Pamplona el 12 de septiembre de 1737 y falleció el 13 de enero de 1790. Fue hijo del carpintero Juan Antonio Andrés, natural de Cuebas de Cañada en Aragón, y de María Antonia Roldán y, como tantos otros, un artífice nacido en una familia cuyos miembros se dedicaron a las artes relacionadas con la madera. Su padre fue carpintero de la citada parroquia pamplonesa, al igual que su hermano Matías. La madre de Juan Martín había fallecido para el mes de abril de 1755, ya que el 17 de aquel mes su padre procedió a realizar el inventario de la casa. Entre los bienes figura toda la herramienta del oficio de carpintero, la casa familiar en la calle Tejería, algunas tierras, piezas de plata labrada, un par de escaparates, numerosas pinturas de temática religiosa, sin que falten las devociones locales: san Fermín, la Virgen del Camino o san Francisco Javier. En el mes de mayo el padre de Juan Martín volvía a contraer segundas nupcias con María de Errea.

Su formación la realizó dentro del taller familiar y posiblemente con José Pérez de Eulate, según se desprende de un encargo que recibió en fechas posteriores, hasta que en 1760 obtuvo el título de carpintero y ensamblador. Contrajo matrimonio con Joaquina Beúnza, dejó heredero de sus bienes a su hijo Jerónimo y fue enterrado en el convento de dominicos.

De sus actuaciones profesionales se concluye que fue un maestro escultor, arquitecto y dorador. Sabemos que en 1763 se hizo cargo del dorado del retablo mayor de Lacunza, que en 1762 reconoció el retablo mayor de Goizueta, obra de Silvestre de Soria, para 1766 había finalizado la caja del órgano de la parroquia de Huarte-Araquil y que, en 1777, examinó los retablos de la Virgen del Rosario y del Santo Cristo de la parroquia de Cáseda, obra de Miguel Zufía. Para esta última localidad policromó entre 1778 y 1780 el retablo mayor, obra de Juan de Anchieta, labor que tasó el cascantino Diego Díaz del Valle, y hacia 1787 realizó la caja del órgano de la parroquia de Villava. Entre sus obras destacan el mencionado retablo de la capilla de la Virgen del Camino en San Cernin de Pamplona (1766-73), el de San Lorenzo de Tafalla o el mayor de Subiza<sup>204</sup>.

### **Exvoto M.<sup>a</sup> Antonia Cuadrado en 1761**

El cuarto, también un óleo sobre lienzo (67,5 x 51,5 cm), representa a la niña María Antonia Cuadrado de Muniain, ricamente vestida, acompañada de decoración floral tanto en la enmarcación como en la composición propiamente dicha. Se fecha en 1761. En la cartela que le acompaña se lee: “*María / Antonia / Hija de D<sup>n</sup> / Antonio Qua / drado y de D<sup>a</sup> / Ana Maria / de Munia / in la ofre / cieron por / Enferma / Año / 1761*”. Se trata de un retrato de la niña con apariencia de más edad y ojos tremendamente expresivos. Aparece de pie, ante un fondo neutro sobre el que se recorta su figura, sin que falte el retórico cortinaje tan presente en los retratos

<sup>204</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 395-400.

de la época. Un sencillo vestido ceñido gris con un enorme delantal y corpiño plisado evidencian una moda que también abarcó al retrato infantil en la segunda mitad del siglo XVIII. Con una mano sostiene un capullo de rosa y con la otra, la cartela con el texto aludido. Como signo de distinción social hemos de interpretar las ricas joyas que luce: pendientes colgantes, la rosa de pecho y la pulsera.

La historia familiar de la protagonista de este exvoto resulta plena en noticias y en avatares, como vamos a ver. La niña fue bautizada con el nombre de María Antonia Cipriana el día 17 de septiembre de 1758 en la parroquia de San Saturnino de Pamplona, como hija de Antonio Cuadrado y Ana María Muniain Azcárate<sup>205</sup>. Estos últimos pertenecían a sendas familias bien asentadas socialmente en la Pamplona del siglo XVIII y habían contraído matrimonio el 23 de octubre de 1757<sup>206</sup>. La madrina del bautizo fue su abuela paterna, doña María Antonia Larralde, y en su nombre el presbítero don Francisco de Goyeneche. Sabemos que el matrimonio tuvo otra hija que debió de morir muy joven, ya que no sobrevivió a su madre (†1762). Se le bautizó con el nombre de María Francisca Antonia el 30 de diciembre de 1759<sup>207</sup>.

María Antonia debió de fallecer en torno al mes de mayo de 1763. La parroquia de San Saturnino de Pamplona no cuenta con registros de párvulos y no podemos concretar más. En abril 1763, su padre Antonio



Exvoto de María Antonia Cuadrado, 1761.

Basilica de Santa Felicia de Labiano.

Foto Jesús Caso. DN.

<sup>205</sup> Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro VI de Bautizados 1730-1760, fol. 161v.

<sup>206</sup> *Id.*, Libro IV de Casados 1730-1760, fol. 99.

<sup>207</sup> *Id.*, Libro VI de Bautizados 1730-1760, fol. 175.

Cuadrado, en un pleito se reconoce como su padre legítimo y administrador<sup>208</sup>. En un documento posterior de especificación de adjudicación de bienes<sup>209</sup>, se afirma que María Antonia murió en edad pupilar y pidieron información sobre ello, el 25 de mayo de 1763, su tía Fermina Muniáin y su marido. Hemos de suponer que justamente la muerte de la niña llevó a hacer esas diligencias.

Don Antonio Cuadrado Larralde fue bautizado en la parroquia de San Cernin de Pamplona el 14 de junio de 1726<sup>210</sup> y fue abogado de los Tribunales Reales, como su padre y su abuelo. Su expediente para llegar a aquel puesto se conserva y se data en 1756<sup>211</sup>. Su padre fue el bachiller Félix Cuadrado, abogado y relator de los Tribunales, y su madre María Antonia Larralde. Los estudios de leyes los hizo a lo largo de cinco años en las universidades de Huesca y Valladolid, graduándose de bachiller en la de Santa Catalina de Burgo de Osma.

Casó, como hemos visto, en 1757, y quedó viudo al fallecer su mujer, en septiembre de 1762. Cuando apenas habían transcurrido un par de años se vio envuelto en un litigio que interpuso Narcisa Pascual García de Palacios, natural de Lerín, que pedía que el abogado pamplonés cumpliera su palabra de matrimonio. En Lerín había estado Antonio a lo largo de veintiséis días, a partir del 17 de agosto de 1764. Su defensa la sostuvo en que su palabra estaba condicionada a la aprobación de su madre. El tribunal de la diócesis le obligó a casarse, pero la demandante desistió de su derecho. Entre las diligencias judiciales se encuentran nada menos que diecisiete cartas que el denunciado envió a Narcisa<sup>212</sup>, en alguna de las cuales se dirigía como “*Querida de mi vida*”. Las declaraciones de esta última sostenían que Antonio le había dicho que, si sus parientes no se avenían al casamiento, se irían a vivir a Ibero o Puente la Reina, en donde tenía casas. Además, agregó que le había regalado alhajas de su difunta mujer, así como medias, mitones y otras prendas.

Tras este litigio y aventura amorosa y después del fallecimiento de su hija, la protagonista del exvoto, Antonio contrajo matrimonio con doña Francisca Navarro y Azcona el 26 de marzo de 1766 en Tudela, ratificado el 1 de abril en Pamplona<sup>213</sup>. De este segundo matrimonio nació Francisco Javier Enrique Antonio María Cuadrado Navarro, que fue bautizado en San Cernin de Pamplona el 16 de julio de 1767<sup>214</sup>. Don Antonio falleció el 22 de septiembre de 1796<sup>215</sup>, tras dictar testamento el 19 del mismo mes. Por este último documento sabemos que ordenó enterrarse en el convento de San Francisco y dejó varias mandas: 100

---

<sup>208</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 218227, fol. 19.

<sup>209</sup> *Id.*, Protocolos Notariales. Pamplona. Lucas Riezu. 1786, núm. 70. Escritura de adjudicación de bienes y derechos adjudicados por sentencias por el licenciado don Antonio Cuadrado y Javier Ángel Fernández de Mendivil y su mujer Fermina Muniáin.

<sup>210</sup> Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro V de Bautizados 1672-1730, fol. 283v.

<sup>211</sup> Archivo Real y General de Navarra. Expedientes de abogados de los Tribunales Reales. Caj. 32586, núm. 153.

<sup>212</sup> Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos C/2024, núm. 4.

<sup>213</sup> Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro V de Casados 1761-1805, fol. 37v.

<sup>214</sup> *Id.*, Libro VII de Bautizados 1761-1796, fol. 86.

<sup>215</sup> *Id.*, Libro V de Difuntos 1761-1811, fol. 258v.

pesos para el culto a la Virgen del Camino y 60 para san Fermín, así como otras cantidades para la Casa de Misericordia, el Santo Hospital y los niños expósitos. Tras declarar que la hija de su primer matrimonio, María Antonia, había fallecido en edad pupilar, nombró por herederos a su segunda esposa y a su hijo Francisco Javier<sup>216</sup>.

La madre de la niña del exvoto fue Ana María Muniain Azcárate, bautizada el 26 de enero de 1728 en la parroquia de San Cernin con los nombres de Ana María Paula Policarpa, como hija de Andrés de Muniain, entonces procurador de los Tribunales Navarros, y de Fermina de Azcárate, actuando como padrino el abogado y licenciado Javier Ángel Fernández de Mendivil<sup>217</sup>. Por otros documentos sabemos que Ana María tuvo dos hermanas: Joaquina Felicia, que casó con el capitán Juan Bautista de Echauri, y Fermina. Ana María, como hemos visto, contrajo matrimonio con Antonio Cuadrado en octubre de 1757 y las capitulas matrimoniales se firmaron el día 2 de septiembre del mismo año<sup>218</sup>. En aquel momento, su padre, Andrés de Muniain, que ocupó el cargo de secretario del Real Consejo, ya había fallecido (†1755). El marido declaró que aportaba al matrimonio los bienes de sus padres, por ser hijo único, si bien la madre de este último se reservó la cantidad de 1.000 ducados y el derecho a vivir con los nuevos esposos y “*llevando el nombre, señoría y manejo de la casa*”. La novia aportó la cantidad de 2.000 ducados. Entre los testigos figuran el marqués de Castelfuerte don Juan Esteban Armendáriz, así como abogados y militares, entre estos últimos su cuñado el capitán Juan Bautista de Echauri, que fallecería en Orán años más tarde, el 22 de septiembre de 1780<sup>219</sup>.

Ana María falleció el 6 de septiembre de 1762, siendo enterrada en Ibero, en la sepultura de sus padres<sup>220</sup>. En su testamento, protocolizado la víspera de su muerte<sup>221</sup>, dejó limosnas para la Virgen del Camino, la parroquia de Ibero, la Casa de Misericordia y los niños expósitos, a la vez que tomó determinaciones para evitar diferencias entre su marido y su hija María Antonia. Nombró heredera universal a esta última, advirtiéndole que, si fallecía en edad pupilar, el remanente quedaría para su marido. A su hermana le dejó una joya de perlas con el Lignun Crucis y a su prima María Teresa, mujer del escribano Félix Escudero, 50 pesos. El inventario de sus bienes se realizó el 2 de febrero de 1765<sup>222</sup>.

---

<sup>216</sup> Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Juan Antonio Riezu. 1796.

<sup>217</sup> Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro V de Bautizados 1672-1730, fol. 302.

<sup>218</sup> Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona. Francisco Antonio Antoñana. 1757.

<sup>219</sup> *Id.*, Tribunales Reales. Procesos, núm. 156213.

<sup>220</sup> Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro V de Difuntos 1761-1811, fol. 8v.

<sup>221</sup> Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona, Félix Escudero. 1762.

<sup>222</sup> *Id.*, Protocolos Notariales. Pamplona. Sebastián de Barricarte. 1765.



Exvoto de Bernarda Fernández Landívar, c. 1750. Basílica de Santa Felicia de Labiano. Foto Jesús Caso. DN.

### Bernarda Fernández Landívar

El quinto, al igual que los otros exvotos de Labiano ya vistos, está realizado al óleo y sobre lienzo (97 x 78 cm). En este caso está sin fechar, pero realizado en el siglo XVIII. Se trata de un retrato de la niña María Bernarda Fernández, que viste una especie de sayal franciscano con el típico cordón de nudos de la citada orden religiosa. En una pequeña cartela leemos: “*María / Bernarda / Fernández yja / legitima de bernar / do fernandez ma / iadon y de Juana / Maria Landibar / su madre*”.

Si algo define esta pintura es el protagonismo de las flores, en la propia enmarcación y en el campo de la composición, con ramos de flores y grandes capullos en los márgenes superiores, sobre la inscripción y en el ramo que porta con su mano izquierda la retratada. Los pendientes, collar con relicario y el lazo con otro relicario de rico marco parecen evidenciar una posición social desahogada. La conservación de la pintura presenta deterioros e incluso algunas intervenciones poco felices.

Fue bautizada el 15 de mayo de 1745 en la parroquia de San Saturnino de Pamplona, anotándose en la correspondiente partida los nombres de sus padres, Bernardo Fernández Maiadon y Juana María Landívar, como residentes en la demarcación parroquial<sup>223</sup>.

### Felicia Belumbrales, 1775

El sexto es un óleo sobre lienzo (63 x 52 cm), fechado en 1775. Presenta de cuerpo entero a la joven Felicianita Belumbrales, acompañada del emblema de la orden del Carmen en una pequeña joya de pecho. La inscripción, en una movida cartela, reza así: “*FELICIA BE / LVMBRALES HIJA / DE BICENTE / BELVMBRALES Y DE / JOSEPH / BILLALOBOS / 1775*”.

Es una lástima su estado de conservación, de modo especial el rostro de la niña, la única que lleva el nombre de la titular del san-



Exvoto de Felicia Belumbrales, 1775. Basílica de Santa Felicia de Labiano. Foto Jesús Caso. DN.

<sup>223</sup> Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro VI de Bautizados 1730-1760, fol. 83v.



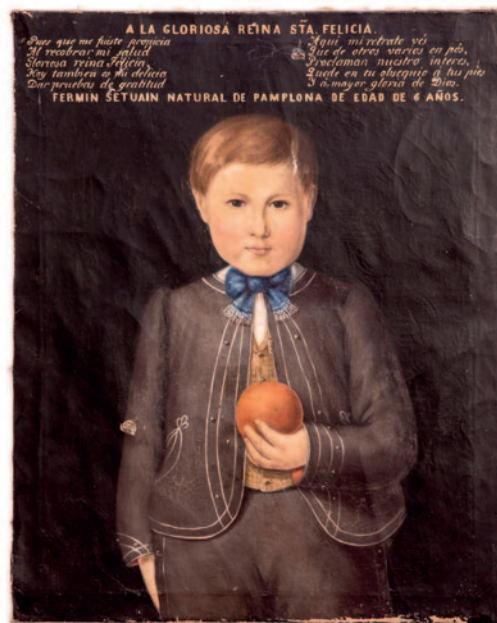
tuario. En su día debió de llamar la atención por su colorismo y cierta libertad de ejecución. La retratada viste con una gran falda y delantal transparente de puntillas, corpiño ajustado y una camisa plisada de escote cuadrado. Luce asimismo un tocado particular, una especie de cachirulo o casquete rojo con flores y lazada. Porta en su mano izquierda un abanico plegado. El paisaje se configura con un sencillo árbol con ramas y un ave, un ingenuo casco urbano de inspiración popular, una manda de pájaros, así como un jarrón de porcelana muy parecido a los que pintaba Pedro Antonio de Rada y otros pintores ya desde hacía una década en la sacristía de la catedral de Pamplona o la de la parroquia de San Saturnino de la misma ciudad.

Felicia fue bautizada, en la parroquia de San Juan Bautista de Pamplona, intramuros de su catedral, el 20 de noviembre de 1772, como hija de Vicente Belumbrales y Josefa Villalobos, figurando como abuelos paternos Ventura Belumbrales y María Redín, y como maternos, Daniel de Villalobos y Catalina de Azcárate<sup>224</sup>. Sus padres, Vicente y Josefa, habían contraído matrimonio el 25 de noviembre de 1771 en la parroquia pamplonesa de San Juan Bautista<sup>225</sup>.

La familia se debió de dedicar al comercio, según se desprende de algunos procesos judiciales, como el de Joaquín de Laquidáin contra Vicente Belumbrales sobre el pago de 504 reales por distintas mercancías, en 1779<sup>226</sup>, y otro de Agustín de Lasarre, comerciante de Olorón, contra Fermín Vicente de Belumbrales por otras cantidades a cuenta de otros géneros, en 1777<sup>227</sup>.

### Fermín Setuain

El séptimo, también un óleo sobre lienzo (64 x 52 cm), es un retrato de cuerpo entero del niño Fermín Setuain. Se trata de una obra ya decimonónica muy interesante, por pertenecer ya a una época en la que la fotografía se fue haciendo con la clientela del género de los exvotos. El cambio de moda en el atuendo del joven con una chaqueta con los extremos curvos, chaleco y lazada azul nos lleva a tiempos de la burguesía, a la que parece pertenecer el retratado. Unos versos de agradecimiento a Santa Felicia por la salud recuperada comple-



Exvoto de Fermín Setuain, c. 1865.  
Basílica de Santa Felicia de Labiano.  
Foto Jesús Caso. DN.

<sup>224</sup> Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Pamplona. Libro IX de Bautizados 1769-1788, fol. 57.

<sup>225</sup> *Id.*, Libro IV de Casados 1742-1790, fol. 182.

<sup>226</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 19005.

<sup>227</sup> *Id.*, Tribunales Reales, proceso núm. 303881.

tan la composición en la parte superior de la misma. En la inscripción, ubicada en la parte superior, sin cartela alguna, leemos: “A LA GLORIOSA REINA STA FELICIA. / *Pues que me fuiste propicia / Al recobrar mi salud / Gloriosa reina Felicia / Hoy también es mi delicia / dar pruebas de gratitud. / Aquí mi retrato ves / que de otros varios en pos, / Proclaman vuestro interés. / Quede en tu obsequio a tus pies / Y a mayor gloria de Dios. / FERMIN SETUAIN NATURAL DE PAMPLONA DE 6 AÑOS*”.

El cuadro no lleva fecha alguna, pero con gran seguridad debe de corresponder a Fermín Setuain Marcial, nacido en 1859, con lo que la pintura se dataría en 1865, aviniéndose con el tipo de retrato y el tipo de vestimenta que luce, alejada ya de cualquier resonancia de las piezas infantiles de la primera mitad del siglo XIX. El niño, en posición frontal, sostiene con su mano izquierda una gran fruta anaranjada, que debe de aludir a algo que se nos escapa, posiblemente en relación con el prodigio obrado.

Fermín Setuain fue bautizado en la parroquia de San Saturnino de la capital navarra el 10 de julio de 1859, como hijo de Severiano Setuain, de Pamplona, y María Marcial, de Los Arcos<sup>228</sup>. Como abuelos paternos figuran en la partida don Tomás y doña Martina Ripalda, ambos de Pamplona, y como maternos, don Pedro, ya difunto y natural de Los Arcos, y doña Justa Plaza, natural de Lodosa. Como padrino actuó el presbítero don Joaquín Segura.

En cuanto a la autoría, la pintura está en la estela de Miguel Sanz Benito (1794-1864), activo en la capital navarra desde 1822 hasta su muerte. Fue profesor y director de la Academia de Dibujo de Pamplona<sup>229</sup>. Es posible que se hiciese cargo de ella alguno de los hijos Miguel, José o más probablemente Mariano Sanz Tarazona, que ocupó el cargo de director de la Escuela de dibujo entre 1863 y 1873, del que se conserva un retrato familiar y el Vía Crucis de la parroquia de Santa María de Sangüesa<sup>230</sup>.



<sup>228</sup> Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro XI de Bautizados 1844-62, fol. 172.

<sup>229</sup> SANZ TIRAPU, M. y AZANZA LÓPEZ, J. J., “Aproximación al método de enseñanza en la escuela de dibujo de Pamplona. La cartilla de Miguel Sanz y Benito”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 14 (2002) pp. 231-273.

<sup>230</sup> MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., “Mariano Sanz y Tarazona y el Viacrucis de Santa María de Sangüesa”, *Zangotzarra*, núm. 18 (2014), pp. 130-147.

EN NUESTRA  
SEÑORA DEL SOTO  
DE CAPARROSO



El gran auge devocional de esta imagen mariana lo evidencia el nuevo santuario entre 1740 y 1749<sup>231</sup>, así como sus retablos y decoración de todo su interior en 1763 por el italiano Pedro Bardini o Baldini<sup>232</sup> y más tarde, entre 1775 y 1776, por Andrés Mata con el gran programa iconográfico<sup>233</sup>.

En las cuentas aparecen varios benefactores del santuario, como don Sebastián de Labairu, que aportó 500 pesos desde Indias, o don Antonio Menaut y Theres, caballero de Santiago que residía entre Madrid y la localidad navarra y costeó el retablo mayor, obra de Miguel Zufía, junto a unas andas para la imagen<sup>234</sup>. El retablo lo acordó con el escultor a comienzos de julio de 1758 y estaba finalizado para el otoño del año siguiente en que, tras algunos problemas entre las partes, fue reconocido por el escultor de Falces Ramón Laplana y el tudelano José Ortiz, en marzo de 1760<sup>235</sup>.

El autor de estas obras, Miguel de Zufía y Villanueva, nació en Larraga en 1719<sup>236</sup>. Contrajo matrimonio con la hija del maestro tudelano José Labastida, lo que nos hace sospechar si no realizaría su aprendizaje con este último. En ningún caso hay que confundirlo con su hijo Miguel Zufía y Labastida (1748-1829), también escultor, por lo que vamos a tratar de diferenciarlos aquí.

A mediados del siglo XVIII se estableció en Caparroso, en donde nacieron varios de sus hijos. Fue denunciado en 1757, junto a otros artífices que vivían en Caparroso, por Gregorio Ortiz ante la hermandad de carpinteros de Olite por no estar examinado<sup>237</sup>. Fue el autor, entre otras obras, del retablo de la Virgen del Soto de Caparroso (1758-1759) por encargo de don Antonio de Menaut y Terés, los colaterales del Santo Cristo y la Virgen del Rosario de Cáseda, del retablo de San Joaquín de Ujué y las cajas de los órganos de Ujué y Larraga en 1775. Hacia 1765 ya vivía en Olite, en donde siguió vecindado durante algún tiempo. Precisamente una declaración suya, datada a fines de abril de 1775, cuando manifestó contar con 56 años a propósito del alistamiento de tres de sus hijos –Miguel, Francisco y Manuel–, da cuenta de que desde 1765 se vecindó en Olite, aunque en mayo de 1773 se trasladó con su familia a Cáseda para realizar el retablo del Santo Cristo. Cuando lo terminó y entregó, en 1774, le encargaron el del Rosario, con condición de residir en la localidad. En Cáseda estaba con toda su familia por razones de trabajo, por tanto accidentalmente, y tenían intención de regresar a Olite en cuanto terminase el encargo<sup>238</sup>.

<sup>231</sup> AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 394-398.

<sup>232</sup> Archivo Parroquial de Caparroso. Libro de Cuentas de la Virgen del Soto, 1760-1828, cuentas de 1763.

<sup>233</sup> *Ibid.*, cuentas de 1776.

<sup>234</sup> LIZARRAGA, J. J., *Guía de las iglesias de Caparroso. La belleza de la fe reflejada en el arte*, Caparroso, Ayuntamiento y Parroquia, 2006, p. 20; y *Basilica Virgen del Soto Caparroso (Navarra)*, Caparroso, Parroquia de Santa Fe, 2009, pp. 75 y 154-156.

<sup>235</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Proceso núm. 155371.

<sup>236</sup> Archivo Parroquial de Larraga. Libro IV de Bautizados, 1805-1750, fol. 49v.

<sup>237</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Proceso núm. 111160.

<sup>238</sup> *Id.*, Protocolos Notariales. Olite. Sebastián de Arriaga, 1775, núm. 41.



**Virgen del Soto de Caparroso por Joaquín Ballester, 1771.**

Foto Calcografía Nacional.

La imagen bajorrenacentista de Nuestra Señora del Soto, obra de Juan de Bazcardo, contó con un delicado grabado a buril realizado por Joaquín Ballester (1740-1808)<sup>239</sup>, a costa de un bienhechor, que nosotros pensamos pudiera ser don Antonio Menaut por la particular devoción que tenía a aquella advocación de la Virgen y, sobre todo, por estar en relación con el mundo editorial en la capital española, en donde le sería fácil contactar con el grabador Joaquín Ballester, que se trasladó a Madrid en 1766. Para esta fecha don Antonio ya había ingresado en la orden militar de Santiago, constando en el expediente, datado en 1754,

<sup>239</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 220-222.



Exvoto de la barca en el río Aragón de Caparros, 1701.  
Foto José Luis Larrión.

como don Antonio Menault y Theres, hijo de Manuel Ángel y de Ana María, esta última de Andosilla<sup>240</sup>. Don Antonio estuvo en posesión del privilegio que el Hospital General de Madrid tenía para la comercialización y venta de la *Gramática* de Antonio Nebrija, entre 1750 y 1770, ya que el arrendamiento para tal efecto se hacía por veinte años<sup>241</sup>. En aquel ambiente de comercio de libros, bien pudo conocer editores y grabadores para encargarse de la plancha de su venerada Virgen del Soto en torno a 1770, en que cabe datar la estampa.

Un último dato que nos habla de la popularidad de la advocación y del cuidado de sus devotos en el santuario es lo que quedó escrito en la visita del obispo de Pamplona en 1763, en donde se afirma: “*se ha construido de nueva planta habiendo quedado con la hermosura y ornato que es notorio, cuya costosa obra se debe a las generosas expensas de los bienhechores que liberalmente han contribuido con gruesas limosnas y al desvelo y cuidado de los cabildos*”<sup>242</sup>.

## El milagro de la barca

En la sacristía de la ermita de la Virgen del Soto de Caparroso se conserva una gran pintura, realizada en óleo sobre lienzo, que narra un suceso ocurrido en 1701. La inscripción inferior da cuenta de lo ocurrido así: “*La corriente deste Río Aragón que Venia muy fuera de madre del Barco en que passaba de vuelta del campo / viendose visto todos en evidente peligro de ahogarse fue Dios servido de que ninguno dellos pereciese... de la Virgen / invocaron en la zozobra con fe viva Sucedió este caso viernes a la tarde 8 de abril del año 1701*”. Dentro del campo de la pintura también hay otro texto evocador de la protección de María para sus devotos que dice “*In Maria portum Naufragus omnis habet*” (Todo naufrago halla en María puerto seguro). La pintura ingenua muestra una barca atestada de trece hombres de distinta condición, a juzgar por sus vestimentas, otros tres ya en el agua y todos ellos encomendándose a la Virgen del Soto, que aparece con resplandores en el cielo, junto a la primitiva ermita.

Las características de la pintura no corresponden con las de una obra de comienzos del siglo XVIII; más bien pensamos que se debió de realizar décadas más tarde, coincidiendo con las grandes obras de decoración del santuario, entre 1763 y 1776. Añádase a ello que la pintura sufrió hace unos años una profunda restauración y que la parte de la inscripción en donde aparece la fecha pudiera haber sido alterada.

Si la fecha es realmente la de 1701, no cabe duda de que hubo de haber una pintura anterior que conmemoró el hecho o se repintó en su práctica totalidad la que hoy existe. En la composición de gran tamaño, como se ha indicado, encontramos como protagonista el río de aguas claras, impropias de una avenida fluvial

---

<sup>240</sup> CADENAS Y VICENT, V., *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*, tomo IV, Madrid, Instituto Salazar y Castro (CSIC), Ediciones Hidalguía, 1979, pp. 129-130.

<sup>241</sup> GARCÍA BARRENO, P. R., *El Hospital General de Madrid CDXXV años de historia*. <http://www.pedrogarcia-barreno.es/4.%20Escritos%20ovarios/Sobre%20Hospitales/Hosp%20Gral%20Madrid/HistoriaHospGralMad.pdf>.

<sup>242</sup> Archivo Parroquial de Caparroso. Libro de Cuentas de la Virgen del Soto, 1760-1828, fol. 10.

en el río Aragón, con una gran barcaza repleta de hombres, unos en actitud orante, otros pensativos, otros rogando a lo alto, y alguno ayudando a los que se encuentran en el agua, nadando o tratando de salvarse. En el tercio superior, un paisaje con árboles, una pequeña casa y la ermita de la Virgen junto a una representación de su imagen en el cielo en orla. El pintor, con sus escasos medios y referencias, ha hecho algo tremendamente didáctico y popular, señalando la intervención prodigiosa de Nuestra Señora del Soto en pro de sus devotos, que la imploran en momentos harto dificultosos.





TRES EN LA BASÍLICA  
DE LUQUIN





Retablo mayor de la Basílica de Luquin, realizado a partir de 1714.

## Un santuario especial con dos advocaciones marianas

Un caso realmente excepcional en el panorama mariano navarro es el de Luquin, en tierras de la merindad de Estella, por figurar en el mismo santuario como titulares dos advocaciones marianas, cuyas imágenes presiden el retablo mayor, contratado por Lucas de Mena y Arróniz en 1719<sup>243</sup>, bajo un doble arco en la hornacina principal. Al parecer, de poco sirvió el mandato episcopal de 1731 por el que se ordenaba *“que en el altar principal quede sola y en medio del trono la dicha Santa Imagen vestida y la otra Santa Imagen de Nuestra Señora de bulto se coloque en el colateral de la Epístola, haciendo un retablo correspondiente de las limosnas que se fueren dando”*<sup>244</sup>.

La escultura de Nuestra Señora de los Remedios es una imagen gótica del siglo XIII y la del Milagro es una bella talla renacentista. Ambas poseen un largo historial de devoción y religiosidad popular<sup>245</sup>. Extraordinarias muestras

de ello son la hermosa basílica levantada en las primeras décadas del siglo XVIII, entre 1704 y 1721<sup>246</sup>, tras la visita del veedor de obras de la diócesis Juan Antonio San Juan, con el proyecto de Bernardo Munilla<sup>247</sup> y ejecución material del cantero Francisco Ibarra<sup>248</sup>; sus retablos barrocos magníficamente dorados; y la elegante y suntuosa reja realizada por Rafael de Amezua, vecino de Elorrio, entre 1762 y 1763 y dorada por Eloy Ruete, un poco más tarde, a partir de 1768<sup>249</sup>.

<sup>243</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, p. 312.

<sup>244</sup> Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Cuentas y Visitas de la Basílica de los Remedios 1702-1771, visita de 1731.

<sup>245</sup> LAVIÑETA SAMANES, S. y CIORDIA MUGUERZA, J., *La Virgen de Luquin*, Pamplona, Gráficas Iruña, 1970, pp. 83 y ss.; y GARCÍA GAINZA, M.<sup>ª</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. II. Merindad de Estella*. vol. II, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1983, pp. 294-298.

<sup>246</sup> AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 383-384.

<sup>247</sup> Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Cuentas y Visitas de la Basílica de los Remedios 1702-1771, cuentas dadas en 1712, fol. 13.

<sup>248</sup> *Ibid.*, fols. 13 y ss.

<sup>249</sup> *Ibid.*, cuentas de 1763 y 1763.

Los ecos devocionales de estas imágenes traspasaron lo propiamente local y los limosneros del santuario se desplazaban hasta la Berrueza, Valdega, la Solana, Echauri, Yerri, Orba y Araquil, y pueblos como Lerín, Peralta, Artajona, Andosilla, Sesma, Cárcar, Lodosa, Falces, Milagro, Valtierra, Mañeru y Salvatierra<sup>250</sup>.

Numerosos donantes aportaron cantidades para la construcción y dotación del conjunto y, cómo no, para el alhajamiento de las imágenes<sup>251</sup>, particularmente para la de los Remedios que, en siglos pasados, como otras muchas tallas medievales, se convirtió en la típica imagen de vestir. En 1722 se terminó de pagar al platero de Estella José Ventura su corona<sup>252</sup> y en la visita de 1731 se ordenó hacerle un rostrillo de plata con las perlas y sortijas de la imagen<sup>253</sup>. Entre las donaciones recibidas para el santuario destacó un candil o araña de plata que ofreció desde México don Martín García de Embil en 1759<sup>254</sup>, y para cuyo recobro hubo que hacer diversas gestiones en los años siguientes.

Música para la celebración, bajo la dirección de los organistas de Estella o Arróniz, y la pólvora con voladores y ruedas de fuegos artificiales son gastos que se referencian anualmente para la fiesta en septiembre. Grabados singulares, de diferentes tamaños, fueron distribuidos desde el siglo XVIII con tiradas importantes<sup>255</sup> y más tarde, ya en el siglo XIX, un buen número de litografías y algún ejemplar de gozos<sup>256</sup>.



Grabado de las Vírgenes de los Remedios y del Milagro de Luquin por Manuel Albuérne, por dibujo de Antonio Rodríguez, 1797-1798. Colección particular. Foto J. L. Larrión.

<sup>250</sup> LAVIÑETA SAMANES, S. y CIORDIA MUGUERZA, J., *La Virgen de Luquin...*, op. cit., p. 39.

<sup>251</sup> CLAVERÍA ARANGUA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, t. II, Madrid, Gráfica Administrativa, 1944, p. 157.

<sup>252</sup> Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Cuentas y Visitas de la Basílica de los Remedios 1702-1771, cuentas dadas en 1722, fol. 38.

<sup>253</sup> *Ibid.*, visita de 1731.

<sup>254</sup> *Ibid.*, cuentas dadas en 1759.

<sup>255</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 193-199.

<sup>256</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor-Vicus, 2019, pp. 94-96.



Gozos a Nuestra Señora de los Remedios de Luquin, realizados en Barcelona en 1889. Biblioteca Nacional.

Algunos de los devotos que obtuvieron gracias hicieron regalos al santuario en forma de exvotos o ricas preseas para el alhajamiento de las imágenes, e incluso novillos que se corrían antes de sacrificarlos. El padre Clavería recoge el dato de unas cartas que se conservaban en el archivo del santuario duque de Montellano y del Arco, refiriendo su curación milagrosa tras haber consultado con los mejores médicos de Francia, Alemania e Inglaterra. En Bruselas, ya desahuciado, una persona piadosa le indicó que se encomendase a las imágenes de Luquin. Tras haber sanado, envió al santuario valiosos regalos<sup>257</sup>.

### Tres exvotos pintados y otros muchos desaparecidos

Aunque el santuario ha conservado tres pintados de los que vamos a dar cuenta inmediatamente, no podemos obviar un dato harto significativo, tras la desaparición de otro tipo de exvotos de la práctica totalidad de los santuarios navarros. En las cuentas correspondientes a 1757-1758 encontramos una partida a favor del maestro estellés Lucas de Mena, por “una escalera con veintidós palos que hizo para la Virgen y unos remos largos que se le pusieron dentro de las dos capillas para colgar los milagros porque no cogían en los que había de antes”<sup>258</sup>. Como en otros lugares y México particularmente, a los exvotos de cera, metal y otros materiales se les denomina “milagros”.

El primero de ellos data de 1794 y es uno de los escasos exvotos colectivos que se han conservado, junto al de la barca de Caparrosos y el de san Francisco Javier de Sangüesa. Se trata de una pintura mural en la que se copia o se repinta un exvoto anterior del que nos informa una cartela en madera ubicada debajo en la que leemos: “NAUFRAGIO EVITADO POR IN- / TERCESIÓN DE LA V. DE LOS REME- / DIOS Y DEL MILAGRO, SIENDO CAPITÁN DE NAVÍO D. PEDRO COLMENARES – AÑO 1794”.

Al mencionado don Pedro Colmenares se le deberá identificar con el capitán de navío que, entre 1794 y 1796, comandaba el “San Fermín” de 74 cañones botado en el puerto de Pasajes en 1782. En 1794, Colmenares ascendió de capitán de fragata a capitán de navío y en septiembre de aquel mismo año –el del ex-

<sup>257</sup> CLAVERÍA ARANGUA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra...*, op. cit., p. 153.

<sup>258</sup> Archivo Parroquial de Luquin. Libro de Cuentas y Visitas de la Basílica de los Remedios 1702-1771, cuentas dadas en 1722, cuentas de 1757-1758.



Exvoto de Pedro Colmenares en 1794. Basílica de Luquin. Foto J. L. Larrión.

voto-, la embarcación pertenecía a la escuadra del Océano basada en la bahía de Cádiz<sup>259</sup>. Con gran probabilidad hay que relacionar el exvoto con una de las campañas de la armada de Pedro Aufrán de aquel año de 1794, en el contexto de la guerra de los Pirineos contra la Francia revolucionaria (1793-1795). Entre mayo y junio navegaron entre Cartagena y Cerdeña, dándose la circunstancia de que el 19 de mayo, tras reconocer Baleares y aprovechando el viento del este hacia el golfo de León, en su medianía se desencadenó un temporal de gran impetuosidad por su furia, causando grandes desperfectos en uno de sus navíos, hasta el punto de separarse para arribar al puerto inmediato. A la vuelta, los buques entraron en Cartagena el 17 de



Texto de la inscripción que acompaña a la pintura del exvoto de Pedro Colmenares en 1794. Basílica de Luquin. Foto J. L. Larrión.

<sup>259</sup> [https://todoavante.es/index.php?title=Fermin,\\_San\\_\(1782\)](https://todoavante.es/index.php?title=Fermin,_San_(1782)), consulta 9 de julio de 2023.

junio de 1794; los buques de Autrán habían padecido importantes vientos del nornoroeste que retrasaron su vuelta desde Cerdeña. Colmenares iba como capitán de navío de uno de ellos, el “Salvador del Mundo” (insignia), equipado con veintiocho cañones<sup>260</sup>.

En la pintura se plasma un mar con oleaje impetuoso en la mitad inferior con un barco a la deriva. La parte superior la protagonizan las imágenes marianas del santuario de Luquin, enviando una ráfaga de luz salvífica a la embarcación a punto de perecer, en un cielo nocturno, apenas iluminado por la luna. Es posible que el pintor Ramón Garrido, maestro activo en la década de los treinta del siglo XIX, fuese el autor de este exvoto pintado al fresco, ya que intervino en los medallones y lienzos de la basílica. De lo que no cabe duda alguna es que la pintura ha sufrido una intervención importante que se traduce en el colorido e incluso en el dibujo. Seguramente fue en 1920, cuando retocó todas las pinturas Blas Usechi<sup>261</sup>.

El segundo de los exvotos de Luquin data de fines del siglo XVIII, concretamente de 1797. Su inscripción nos da cuenta del protagonista y del motivo del agradecimiento. Reza así: “BNITO OLIBAN / IJO DE MICHOME / dES OLIBAN I DE / CONCEPCION MAN / GAU HABIEN / DOSE CAI dO POR UNA / VENTANA A LA CALLE / QUEDO COMO MUERTO / OFRECIERONLO SUS 7 PADRES A N<sup>A</sup> S<sup>A</sup> DE LOS / REMEDIOS I LUEGO SANO / AÑO DE 1797”.

El archivo parroquial de Luquin nos da cuenta del nacimiento de Benito Higinio Olibán Mangado el día 11 de enero de 1792 y, más concretamente, de su bautizo el 12 de enero del mismo año. Como padres figuran Nicomedes Olibán y María Concepción Mangado, como abuelos paternos Andrés Olibán y Rita Sevillano, y como abuelos maternos Gregorio Mangado y María Martínez, naturales de Santa Lucía en el obispado de Calahorra La Calzada<sup>262</sup>.

Nicomedes falleció el 15 de febrero de 1813<sup>263</sup> y su mujer, Concepción Mangado, el 4 de octubre de 1827<sup>264</sup>. El retratado en el exvoto, Benito, debió de abandonar la localidad navarra en fecha que no podemos precisar, ya que ni contrajo matrimonio, ni se encuentra entre los fallecidos en los libros sacramentales.

La fecha de nacimiento y la datación del cuadro nos sitúan ante un niño de cinco o seis años. Luce una vistosa chupa azul, color que también se utiliza en las medias. La casaca y el calzón corto son marrones, aquella con vueltas verdes. Con la mano izquierda sostiene un elegante bastón y del tenebroso cielo descende un rayo salvador hacia su rostro.

<sup>260</sup> VELA Y CUADROS, R. E., “Las divisiones de Pedro Autrán y José Goicoechea en la guerra de los Pirineos (1793-1794)”, *Revista de Historia Naval*, núm. 159 (2023), p. 23.

<sup>261</sup> LAVIÑETA SAMANES, S. y CIORDIA MUGUERZA, J., *La Virgen de Luquin...*, op. cit., p. 92.

<sup>262</sup> Archivo Parroquial de Luquin. Libro III de Bautizados 1779-1850, fol. 34.

<sup>263</sup> *Id.*, Libro II de Difuntos 1718-1893, fol. 89v.

<sup>264</sup> *Id.*, Libro II de Difuntos 1718-1893, fol. 111v.



Exvoto de Benito Olibán, 1797.  
Basílica de Luquín. Foto J. L. Larrión.



Exvoto de Fidel Osés, 1840.  
Basílica de Luquin. Foto J. L. Larrión.

El retratado luce camisa, chaleco con botones forrados de rojo, chaqueta y faja. Sostiene con su mano derecha la inscripción del prodigio y solo aparece una de las dos imágenes marianas del santuario –la del Remedio o Remedios–, la medieval con sus ropajes, media luna y corona. El marco con los clavos neoclásicos aporta evidente unidad al conjunto.

El tercer exvoto de la basílica de los Remedios y del Milagro corresponde a Fidel Osés. En su inscripción leemos: “FIDEL OSÉS / de Urbiola de edad de / 30 años, hallándose grbemen<sup>te</sup> / enfermo se ofreció a D. S. de / los Remedios, y sano el año / de 1840”.

Fidel Osés falleció en Urbiola años más tarde, el 8 de octubre de 1870, a los setenta y dos años de edad, estando viudo de doña Micaela Sanz de Galdeano, ya difunta y natural de Ibiricu<sup>265</sup>. Atendiendo a esa partida, hemos de concluir que nació en 1798. El matrimonio entre Fidel y Micaela se celebró en Urbiola el 8 de octubre de 1833. A Fidel se le anota como soltero y natural de Ibiricu y residente en Urbiola, como hijo de don Manuel Osés, ya difunto, natural de Ibiricu, y de doña Micaela Hermoso de Mendoza, natural de Arguiñano. La novia, doña Micaela Sanz de Galdeano, aparece como soltera, natural y residente en Urbiola e hija de don Pablo Sanz de Galdeano, ya difunto y natural del lugar de Iurre, y de doña Antonia Corera y Jaurrieta, también fallecida y natural de Larraga<sup>266</sup>.

El retrato del exvoto corresponde por tanto a una edad madura, que no suele ser usual, ya que la mayor parte de las pinturas localizadas corresponden a niños o personas de menor edad.



<sup>265</sup> Archivo Parroquial de Urbiola. Libro de difuntos desde 1807, fol. 28.

<sup>266</sup> *Id.*, Libro de Casados 1787-1998, fol. 17.



EN LERÍN CON  
LA VIRGEN DEL PILAR





Exvoto de Pedro Ibiricu ante la Virgen del Pilar en la Parroquia de Lerín, 1709.

Foto J. L. Larrión.

La devoción hacia la Virgen del Pilar en Navarra es secular y especialmente patente desde los sucesos milagrosos del siglo XVII. El milagro de Calanda (1640) y su patronato sobre Zaragoza (1642) y Aragón (1678) fueron hechos que no pasaron inadvertidos en tierras navarras. Además, la mismísima imagen de Zaragoza es una escultura de estilo gótico franco-borgoñón de hacia 1435, atribuida al imaginero de Daroca Juan de la Huerta, que probablemente fue donada por Dalmacio de Mur con el mecenazgo de doña Blanca de Navarra, mujer de Juan II de Aragón, a raíz de la curación de una enfermedad que había aquejado a la reina por aquel tiempo.

En casi todos los casos los ejemplos de iconografía pilarista en Navarra siguen muy de cerca el célebre icono aragonés. María aparece en pie sobre la columna y peana de ángeles. Figura como Reina y Madre, coronada, con regio vestido de tipo gótico de gran recato, abotonado desde la cintura y con el cuello alzado y también abotonado. La larga vestidura o túnica se ciñe por cinturón abrochado y deja ver en su parte inferior el calzado. Una gran pieza a modo de manto le sirve de capa y envuelve a la figura a la vez que le vale de tocado. Con la mano derecha sostiene un amplio pliegue y con la izquierda, al Niño Jesús que apoya también en la cadera y brazo maternos. El Niño aparece desnudo y sujeta un avecilla, acaso la paloma simbólica de la divinidad o del alma humana.

Ermitas, retablos, imágenes de madera y alabastro, pinturas sobre tabla o lienzo, estampas, medidas y otros objetos de devoción popular son fieles testimonios que nos hablan de costumbres, devociones y patronos en torno a la Virgen del Pilar. De modo muy particular hay que mencionar las cofradías del Pilar en Navarra. Gregorio Silanes recoge en su estudio las existentes a fines del siglo XVIII, localizadas en Pamplona, Tafalla, Sangüesa, Falces, Arróniz y Lerín<sup>267</sup>.

La Virgen del Pilar contó en su parroquial con un retablo dedicado, al igual que ocurrió con otros seculares en Pamplona, Tudela, Arróniz, Cirauqui, Estella, Otiñano, Artajona, Santacara, Navascués, Sangüesa, Uztároz, Lacunza, Cascante, Cortes y Valtierra<sup>268</sup>.

Respecto a las ermitas dedicadas al Pilar, destacan la de Urzante, Lecumberri y las de tierras baztanesas, en donde apenas hay advocaciones particulares marianas como en el resto de Navarra. Las ermitas de Garzain –reedificada en 1816– y Maya, muy reformada en 1879, así como la situada en el señorío de Egozcue en Ciga, dan testimonio de la devoción pilarista en el Valle<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> SILANES SUSAEETA, G., *Cofradías y religiosidad en el Reino de Navarra durante el Antiguo Régimen*, Pamplona, Gráficas Pamplona, 2006, p. 87.

<sup>268</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Arte y devoción en torno a la Virgen del Pilar”, *Revista de la Federación Nacional de Hogares Navarros*, núm. 20 (2009), pp. 55-60.

<sup>269</sup> PÉREZ OLLO, F., *Ermitas de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1983, pp. 106, 108, 131, 141, 152 y 159.

Una ermita con especial culto fue la de la Virgen del Pilar del Puerto de Osquía en Atondo, erigida en 1570 por Pedro Atondo. Curiosamente y pese a llevar la advocación del Pilar, las estampas de la imagen de Osquía no presentan ninguna de las características iconográficas del icono zaragozano<sup>270</sup>.

Respecto a la cofradía de Lerín, el censo de cofradías de 1772 recoge este informe: “*Otra de Nuestra Señora del Pilar con aprobación del Ordinario, en que está alistada la mayor parte del pueblo, pagando lo mismo que en lo anterior [real y medio anualmente] y a más de ello tiene cuatro ducados de rédito, y para su dirección se nombran mayordomo y seis consiliarios. En el día 12 de octubre hay misa solemne, procesión y sermón, y en su víspera se canta la Salve, pagando al cabildo 55 reales y 40 reales al predicador. El capellán celebra 30 misas y en el altar de la Santa Imagen con estipendio de dos reales; y el gasto de cera importa de 60 a 70 reales. En la víspera de Nuestra Señora hay fuegos artificiales, cuyo coste es 106 y aquel día y el inmediato se pagan 25 reales a un jular que tañe por el pueblo. Y a la persona destinada para pedir limosna en los sábados se dan 16 reales y a más dello se saca la cera cuando se da el viático a algún cofrade y se le da una misa, todo ello a expensas de la cofradía y tiene sobrantes 835 reales*”<sup>271</sup>. Del texto se infiere que era una de las principales cofradías de la localidad, con enorme popularidad. La celebración era religiosa y lúdica, por lo que, como en otras ocasiones, un fenómeno religioso pasó a convertirse en festivo, con implicaciones culturales y de gran interés para el estudio del patrimonio material e inmaterial.

Numerosos datos avalan la devoción pilarista en la localidad. Entre los particulares, mencionaremos la disposición testamentaria del organero José de Mañeru y Ximénez de 1736, en donde estableció la fundación en la parroquia lerinesa de siete misas rezadas en los siete días anteriores a la fiesta de Navidad, con limosna de 3 reales cada una. Estas misas debían celebrarse al amanecer “*en el altar de nuestra señora del Pilar [...], añadiendo de nuestros bienes diez velas que ardan durante las dichas misas y procurando se tañan en ellas algunos instrumentos de cuerda a mayor honra y gloria de Nuestra Señora*”<sup>272</sup>.

El exvoto conservado en la parroquia de Lerín narra lo ocurrido a un joven que cayó de la torre-campanario el día de la Virgen del Pilar de 1709. En su inscripción leemos: “*Pedro Yviricu yjo / de lazaro Yviricu y / Marta Moreno su / cedió que el mismo / día de nuestra Señora / ra del Pilar estando / mirando los torors des / del alto de la tore ca / yó ciento i cinco pies / de alto: Y fue Nuestra / Señora servida de li / brarle de tan gran pe / ligro Y quedó sano y vu / eno. Alo de 1709*”. Semejante prodigio debió de hacer que la fiesta del Pilar cobrase mayor empuje, si bien la citada advocación mariana poseía cofradía y retablo. En cuanto a manifestaciones festivas de carácter público, señalaremos que en 1805 la villa se querelló contra el fiscal del Real Consejo por la suspensión de la novillada del día de la Virgen del Pilar<sup>273</sup>. Dos años más tarde, el pleito vino motivado por el pago

<sup>270</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 229-231.

<sup>271</sup> Archivo Histórico Nacional. Consejos. Leg. 7096, fol. 249v.

<sup>272</sup> ARANDA RUIZ, A., “El ennoblecimiento de un organero. El caso de José de Mañeru y Ximénez”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, núms. 27-28 (2022), p. 186.

<sup>273</sup> Archivo Real y General de Navarra, Tribunales Reales, Proceso núm. 62953.

por parte del depositario de la villa de una novillada y otros gastos por la celebración de la festividad de Nuestra Señora del Pilar<sup>274</sup>. En 1825, la cofradía del Pilar de la localidad se querelló contra el fiscal sobre permiso para utilizar la plaza pública para celebrar una novillada, o pago de los novillos contratados<sup>275</sup>.

El protagonista del prodigio nació en Lerín en abril de 1701 y fue bautizado en su parroquial el día 29 del citado mes como hijo de Lázaro de Ibiricu y de María Moreno<sup>276</sup>. Estos últimos habían contraído matrimonio el 9 de octubre de 1678<sup>277</sup>.

Pedro Ibiricu, por su parte, casó en 1727 con María Alonso, esta última hija de Juan Alonso y María Lázaro<sup>278</sup>, y falleció en 1774, siendo enterrado el día 1 de septiembre con oficio de 6 ducados, cuando ya estaba viudo<sup>279</sup>. Entre 1760 y 1761 disputó en un pleito contra Magdalena de Munárriz, viuda, y Lucas Rodríguez, su hijo, vecinos de Sesma, acerca de la indemnización de daños por las inundaciones en una huerta en arriendo<sup>280</sup>. Entre sus hijos sabemos de uno con el mismo nombre que el padre, Pedro Ibiricu y Alonso, que fue denunciado en 1784 por Esteban Blanco y Francisca Moreno, su mujer, viuda de Juan José de Gurucharri, cortador, vecinos de Lerín, sobre la nulidad de ejecución por 134 reales de alcance de cuentas del arriendo conjunto de la carnicería<sup>281</sup>.

La pintura realizada al óleo presenta al beneficiado por el portentoso arrodillado, vestido con rica chupa roja y larga casaca, medias blancas y zapatos, sin que falte una gran chorrera blanca y pajarita roja. El rostro se enmarca por larga melena. Detrás y en clara alusión al portentoso, encontramos lo que querrá ser el pórtico de la iglesia y una torre de varios pisos, rematada por chapitel. Precisamente del tercer piso y de uno de los ventanales cae en posición erguida la figura del joven, que parece un ser flotante en los aires, sin torsión alguna. Lo popular y lo diacrónicamente naif son características de este exvoto lerinés, en el que no falta la Virgen del Pilar en orla de nubes, intercesora de aquel suceso de los inicios del siglo XVIII.



---

<sup>274</sup> *Id.*, núm. 83838.

<sup>275</sup> *Id.*, núm. 84809.

<sup>276</sup> Archivo Parroquial de Lerín. Libro IV de Bautizados 1662-1704, fol. 241.

<sup>277</sup> *Id.*, Libro II de Casados, fol. 368.

<sup>278</sup> *Id.*, Libro III de Casados, fol. 180.

<sup>279</sup> *Id.*, Libro de Difuntos 1770-1807, fol. 30v.

<sup>280</sup> Archivo Real y General de Navarra, Tribunales Reales, Proceso núm. 155394.

<sup>281</sup> *Id.*, núm. 182901.



EL EXVOTO DE CODÉS,  
FIRMADO Y FECHADO POR  
DIEGO DÍAZ DEL VALLE





Santuario de la Virgen de Codés. Foto J. L. Larrión.

La Virgen de Codés cuenta con una popular y divulgada leyenda que la acreditaba como milagrosa y portentosa, que la situaba en tiempos altomedievales. Juan de Amiax publicó su *Ramillite* en 1606, en donde se ocupó ampliamente del asunto en su libro primero<sup>282</sup>, desde la época de los visigodos a la invasión musulmana, hasta llegar al momento de su gran notoriedad, a mediados del siglo XVI, en tiempos del ermitaño Juan de Codés. Desde aquellos momentos y hasta el siglo XIX, la imagen y sus múltiples milagros fueron objeto de numerosos elogios. Destacaremos el capítulo que le dedica el padre Juan de Villafañe en su conocida obra<sup>283</sup>, así como cuanto difundió Moreno Cebada en sus *Glorias religiosas de España*<sup>284</sup>. Un estudio sobre lo que supuso el santuario y su proyección lo realizó Fernando Bujanda, con datos do-

<sup>282</sup> ITÚRBIDE, J., “Entre el Renacimiento y el Barroco: *Ramillite de Nuestra Señora de Codés*”. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, pieza del mes de octubre de 2016. <http://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2016/octubre>, consulta 5 de agosto de 2023.

<sup>283</sup> VILLAFANE, J., *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de cielos y tierra, María Santísima que se veneran en los más célebres santuarios de España*, Salamanca, Imprenta de Eugenio Garcia de Honorato, 1726, pp. 172-180.

<sup>284</sup> MORENO CEBADA, E., *Glorias religiosas de España. Historias de las imágenes de Jesucristo, de la Santísima Virgen y de los santos que se veneran en los templos ...*, vol. II, Barcelona, Librería del Plus Ultra, 1867, pp. 247-259.



cumentales extraídos de los libros de cuentas y administración del santuario<sup>285</sup>.

Junto a las estampas grabadas y litografiadas<sup>286</sup> y sus gozos<sup>287</sup>, los famosos paños que se distribuían en el propio santuario, desde el siglo XVI, fueron importantes vehículos en la transmisión de una devoción en alza durante los siglos del Antiguo Régimen. Las cuentas de administración de aquella casa son harto evidentes sobre la función que tenían aquellos objetos piadosos en la cuestación y demanda de limosnas para el santuario, que durante los siglos del Barroco gozó de amplios ecos, como prueban diversas obras realizadas en él, como el retablo mayor (1640-1642, Diego Jiménez de Castrejana) y colaterales (Bartolomé Calvo, 1654), el camarín y la torre ya en la primera mitad del siglo XVIII, o las importantes limosnas que llegaban desde Indias. La imagen, como los grandes iconos devocionales, estaba cubierta de ordinario tras la cortinilla. En 1649 se concedieron indulgencias para todas aquellas personas que se hallaren presentes en las ocasiones en que se descubría, rogando a Dios por la exaltación de la fe católica<sup>288</sup>.

El exclusivo exvoto que se ha conservado en el santuario es, además, el único de los conservados en Navarra cuyo autor firmó en la pintura. Representa a doña María Luisa Acedo y González de Castejón y está firmado y fechado por el pintor establecido en Cascante, Diego Díaz del Valle, en 1793. La retratada nació en Los Arcos y fue bautizada en su iglesia parroquial el 7 de septiembre de 1787<sup>289</sup>. Fueron sus padres Diego de Acedo y Mirafuentes Fernández de Murugarren (†1801<sup>290</sup>) y María Concepción de



Litografía de la Virgen de Codés realizada en el establecimiento logroñés de Ruperto Gómez de Segura en la segunda mitad del siglo XIX.  
Foto J. L. Larrión.

<sup>285</sup> BUJANDA, F., *Historia de Nuestra Señora de Codés*, Logroño, Imprenta Moderna, 1939.

<sup>286</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 192-193.

<sup>287</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor-Vicus, 2019, pp. 78-82.

<sup>288</sup> Archivo del Santuario de Codés. Libro de visitas 1646-1670, s/f.

<sup>289</sup> Archivo Parroquial de Los Arcos. Libro III de Bautizados, fol. 220v.

<sup>290</sup> Falleció en Los Arcos el 26 de noviembre de 1801 a los 46 años. Archivo Parroquial de Los Arcos. Libro de Difuntos 1754-1843, fol. 154v.



Gozos a la Virgen de Codés editados en Barcelona en 1890. Biblioteca Nacional.

en Burgos y tenían ya una hija llamada María Tránsito Eulate y Acedo, según se desprende de un pleito litigado en los tribunales navarros<sup>295</sup>. Con posterioridad el matrimonio cambió de residencia, pasando a vivir a Madrid<sup>296</sup>, y en 1818 María Luisa había fallecido, ya que su marido, en calidad de viudo y usufructuario, litigó un pleito contra Rafael Álvarez de Eulate y Acedo, su hijo e inmediato sucesor, vecino de Ma-

Castejón y Sarría, riojana de Aldeanueva de Ebro (†1790<sup>291</sup>). En el bautismo se le impuso el múltiple nombre de María Luisa Gonzaga Regina Juana. Sus abuelos paternos eran Diego Francisco de Acedo y Joaquina Fernández de Murugarren, y los maternos Manuel Tiburcio de Castejón y Concepción Sarría. Diversos documentos conservados en la sección de Tribunales Reales del Archivo General de Navarra dan cuenta de algunos pleitos que tuvo que llevar adelante María Luisa contra la segunda mujer de su padre, Josefa Ignacia Meñaca y Aréchaga, bilbaína y fundadora de “La Enseñanza” de las Hijas de la Caridad de Los Arcos<sup>292</sup>, por distintas causas, censos y derechos, a partir de 1803<sup>293</sup>.

Contrajo matrimonio en 1805 con don Vicente de Eulate y Tobía (1771-1838), recibido en 1786 en la Real Compañía de Guardamarinas, señor de varios mayorazgos, que llegó a ser capitán de fragata de la Real Armada y coronel de Infantería y comandante de Armas en Peñaranda de Bracamonte<sup>294</sup>. Ella aportó al matrimonio varios bienes, entre otros el mayorazgo de Mirafuentes, fundado a mediados del siglo XVII por Fernando Fernández de Murugarren y Zulueta y Josefa López de Mirafuentes, del que era heredera y poseedora. En 1806 estaban avecindados

<sup>291</sup> Falleció en Los Arcos el 26 de enero de 1790. Archivo Parroquial de Los Arcos. Libro de Difuntos 1754-1843, fol. 91v.

<sup>292</sup> PASTOR ABAIGAR, V., “Josefa Ignacia de Meñaca Batiz y Aréchaga, fundadora de ‘La Enseñanza’ de las Hijas de la Caridad, en Los Arcos (Navarra)”, *Huarte San Juan. Geografía e historia*, núm. 14 (1007), pp. 107-145.

<sup>293</sup> Archivo Real y General de Navarra, Procesos, núms. 261747, 84407, 246013, 54541 y 202063.

<sup>294</sup> PASTOR ABAIGAR, V., “Josefa Ignacia de Meñaca Batiz...” , *op. cit.*, pp. 116 y 134.

<sup>295</sup> Archivo Real y General de Navarra. Procesos, núm. 114805.

<sup>296</sup> *Id.*, proceso núm. 54541.

drid, sobre permiso de concesión de la renta del mayorazgo de Mirafuentes para asignación de alimentos de sus 4 hijos<sup>297</sup>.

Hasta aquí los datos biográficos de la retratada en el exvoto. La pintura fue realizada cuando la niña estaba huérfana de madre, al poco tiempo de contraer su padre segundas nupcias en 1792. Como cabía esperar en una niña perteneciente a un grupo social privilegiado del Antiguo Régimen, viste a la moda de la época Carlos IV, con un largo vestido marrón y gran pañoleta sobre el torso y una joya de pecho con el escudo de los carmelitas. Aprovechando el pedestal de una arquitectura oculta por un cortinaje, se coloca la inscripción en él, mientras que al otro lado una consola rococó y dorada con mármol superior luce un rico frutero de mimbre con peras y manzanas. El rostro de María Luisa se enmarca por una melena simétrica y flequillo. Con su mano izquierda sostiene un largo pañuelo blanco que contrasta sobre el marrón de la larga falda; con la derecha se dispone a recoger una de las manzanas del canastillo.

### **El autor del exvoto: Diego Díaz del Valle 1740-1819**

En 1740 nació en Cascante Diego Millán Díaz del Valle, hijo del también pintor vitoriano Ignacio Díaz del Valle y de su segunda mujer, la cascantina Teresa Condón Falces, con quien había contraído segundas nupcias en 1739. Ignacio trabajó para el santuario del Romero y para el ayuntamiento de Cascante cuando Diego era niño.

Diego contrajo matrimonio muy joven, con dieciocho años, en 1758, con una vecina de Huarte-Pamplona llamada María Francisca Ardáiz Anocibar. De aquel matrimonio nacieron al menos dos hijas llamadas María Joaquina y Tadea. En 1803 quedó viudo y se volvió a casar en 1805 con María Tomasa de Etorralde y Organvidea, natural de Ordax, constando en la partida correspondiente como *“profesor de pintura”*<sup>298</sup>. Hasta ahora se ha venido aceptando que Díaz del Valle falleció en 1817 en Viana, según noticia recogida por Altadill<sup>299</sup>. Sin embargo, no es correcto el dato, puesto que murió y fue enterrado en su localidad natal de Cascante el día 2 de febrero de 1819<sup>300</sup>. En la partida correspondiente se anota que estaba casado con Tomasa Etorralde y que tenía una hija de nombre Tadea, de su primer matrimonio, y dos hijos del segundo: Manuel y María. Ninguno de ellos siguió a su padre en su oficio artístico, ya que nombró cabezalero al vicario parroquial don Juan Antonio Aznar, *“a quien según su testamento se debía entregar todo libro, papel, herramienta y enseres propios de su oficio de pintor y dorador, para que el mismo vicario distribuyese según reservadamente le tenía dicho”*<sup>301</sup>. En su testamento, protocolizado el 24 de enero de 1819<sup>302</sup>, recoge las no-

---

<sup>297</sup> *Id.*, proceso núm. 25677.

<sup>298</sup> FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante, Compendio de 2000 años de su historia*, Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1983, p. 102; y *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, Cascante, Vicus, 2006, p. 422.

<sup>299</sup> ALTADILL, J., “Artistas exhumados”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra* (1924), p. 117.

<sup>300</sup> Archivo Parroquial de la Asunción de Cascante. Libro X de Difuntos 1797-1844, fol. 187v.

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> Archivo de Protocolos de Tudela. Cascante, Cayetano Jiménez, 1819.



Exvoto de doña María Luisa de Acedo, firmado por Diego Díaz del Valle en 1793.  
Foto J. L. Larrión.

ticias sobre su familia y la voluntad de que le heredasen su segunda esposa, la hija sobreviviente de su primer matrimonio, Tadea –casada con don Martín del Villar–, y los hijos del segundo: Manuel y María. Asimismo, se recoge la cláusula referida en su partida de defunción.

Su personalidad artística es discreta, si bien su obra resulta desbordante en cuanto a dispersión geográfica, a lo largo de toda la geografía foral<sup>303</sup>. La razón hay que buscarla, sin duda, en que fue prácticamente el único de los pintores de caballete afincados en Navarra durante el último tercio del siglo XVIII. Desde su localidad natal trabajó para los franciscanos de Olite, la colegiata de Borja, la basílica de la Purísima Concepción de Cintruénigo, el convento de Carmelitas Descalzas de Araceli en Corella, los monasterios de Fitero y Tulebras, y numerosas parroquias navarras, aragonesas y riojanas. En la parroquia de la Asunción de Liédena se encuentra su última obra, un lienzo de san Bartolomé ejecutado en 1817, cuando contaba con 76 años.

Sus pinturas no destacan por su calidad, si bien el ejercicio de su profesión en pleno Siglo de las Luces le llevó a leer a Vitruvio, Carducho o Alberti y a manejar la *Iconología* de Cesare Ripa, tal y como pone de manifiesto en algunos escritos que dejó y fueron publicados después de su muerte.

Junto a la pintura de caballete con imágenes devotas, realizó monumentos de los denominados ‘de perspectiva’, entre los que destacaron los de las parroquias de Cintruénigo (1768)<sup>304</sup> y la Asunción de Cascante, contratado en 1782, y el de la catedral de Tudela, que serviría como modelo del anterior. Asimismo, se hizo cargo de grandes conjuntos de pintura en Olite, Fitero y otras localidades, destacando por encima de todo este capítulo el conjunto de la capilla del Cristo de la Columna de Cascante (1798-1799), para el que hizo una explicación exhaustiva<sup>305</sup>. Del rico conjunto alegórico de pinturas que se describen en su publicación no se conservan más que los dos grandes lienzos que representan el Prendimiento y el *Ecce Homo*. Al respecto, hay que hacer notar que en su día, antes de cubrir gran parte de las pinturas, era uno de los grandes conjuntos de pintura alegórica de la Comunidad Foral.

---

<sup>303</sup> ORBE SIVATTE, M., “Díaz del Valle, D.” (voz), *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. IV, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, pp. 71-72; BOLOQUI LARRAYA, B., “Construcción y reforma del retablo mayor de la Asunción de la ex-colegiata de Borja. Gregorio y Antonio de Messa (1683-1704), y Santiago Marsili y Diego Díaz del Valle (1782-1783)”, *Seminario de Arte Aragonés* (1980), pp. 105-135; MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Ayuntamiento de Pamplona, 1974, pp. 68, 71, 74, 76, 82 y 87 y figs. 24-29; MORALES SOLCHAGA, E., “Hacia un panorama general de la pintura navarra en los siglos del Barroco”, *Príncipe de Viana* (2009) pp. 60-61; y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Pintores de tres generaciones y estilos: José Eleicegui, Pedro Antonio de Rada y Diego Díaz del Valle”, *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 351-353.

<sup>304</sup> Archivo Municipal de Cintruénigo. Libranzas del patronato parroquial. Recibo de Diego Díaz del Valle fichado 19 de marzo 1768.

<sup>305</sup> DÍAZ DEL VALLE, D., *Descripción breve y explicación clara del vistoso adorno con que en varias figuras metafóricas, iconológicas y en geroglíficos misteriosos esta hermoçada la magnífica capilla del Santísimo Cristo de la Columna, que a expensas de la devoción de sus vecinos ha erigido en su parroquial de Santa María la M. N. y M. L. ciudad de Cascante, por don Diego Díaz del Valle, pintor, natural de la misma ciudad*. Madrid, Imprenta de la Regeneración, 1866.

Al margen de los encargos meramente religiosos, también se especializó en galerías de retratos de dudosa calidad, como la de los reyes de Navarra, ejecutada para el Ayuntamiento de Pamplona (1797), retratos regios aislados para el regimiento de Tudela, como el retrato de Carlos III firmado en 1797, y siete lienzos en la sacristía nueva de la catedral de Tudela (1783)<sup>306</sup> en los que se representó a diversos benefactores, reyes, religiosos e intelectuales, que con sus acciones elevaron su rango de colegial a catedral. Allí encontramos a Campomanes, la mejor pintura de la galería, firmada por Alejandro Carnicero, junto a la obra de Díaz del Valle: cinco reyes, dos privativos de Navarra y tres de España: Alfonso el Batallador, liberador de la ciudad del yugo musulmán; Sancho el Fuerte, considerado como el mecenas de la fábrica material del templo; y Felipe II, Felipe V y Carlos III, por sus gestiones para conseguir la dignidad catedralicia para aquella iglesia. Un último lienzo de 1797 representa al primer obispo de Tudela. Por las mismas fechas realizaría una galería de retratos, hoy desaparecida, para el marqués de San Adrián. A comienzos del siglo XIX (1816), retrató en un gran cuadro a toda la comunidad de religiosas carmelitas descalzas de Araceli de Corella.

No desdeñó Díaz del Valle el diseño arquitectónico, como lo prueban algunos dibujos que publicó José Luis Molins en relación con la remodelación de la capilla de San Fermín y otros que se conservan en el Archivo Municipal de Pamplona para diversos lugares del interior del ayuntamiento. Asimismo, realizó algunos proyectos para retablos de corte neoclásico y otros en aras a la remodelación de retablos barrocos, como el de la Colegiata de Borja, firmado junto al escultor italiano Santiago Marsili. Por último, también se enfrentó a otro tipo de encargos artísticos como el grabado devocional.

De su labor intelectual e incluso su formación académica, propia de un maestro de aquellos momentos que se intitulaba como profesor de pintura, nos da cuenta la explicación que dejó escrita sobre el conjunto en el que volcó todo su saber y entender, destinado a la decoración de la capilla del Cristo de la Columna de Cascante, en lo que podríamos denominar como “el artista explica su obra”.



---

<sup>306</sup> Archivo de la Catedral de Tudela. *Diálogos del Doctoral Conejares*, vol. II, fol. 75.

EN LA BASÍLICA DEL  
ROMERO DE CASCANTE: CON  
LA VIRGEN Y SAN DIEGO





**Basilica de la Virgen del Romero de Cascante, fines siglo XVII y siglo XVIII.**

### **Bajo la mirada de la secular advocación mariana**

Los orígenes de esta advocación cascantina se remontan, en los relatos legendarios, a su aparición sobre un romero, en pleno siglo XII. La documentación no menciona claramente el citado título hasta 1616, en relación con un hecho prodigioso, si bien desde hacía más de un siglo se había popularizado el nombre, según prueban algunos detalles de la onomástica femenina de la localidad<sup>307</sup>. El siglo XVII fue pródigo en demostraciones de Cascante hacia Nuestra Señora del Romero, que fue ganando terreno frente al antiguo patronato de la Asunción. En 1650 ya aparece denominada como ‘patrona’ y las fiestas cívicas en su honor fueron creciendo paulatinamente<sup>308</sup>. A partir de

1693, cuando se inauguró el nuevo santuario, su fiesta se conmemoró el día 9 de septiembre. En 1765 se trasladó al domingo del Dulce Nombre de María, es decir, a la dominica siguiente al día 8 del dicho mes, fiesta de la Natividad de la Virgen<sup>309</sup>.

Los favores, milagros, rogativas y, sobre todo, los donativos de todo tipo, con importantes joyas y preseas llegadas desde fuera de la ciudad e incluso de las Indias, son abundantísimos a lo largo de los siglos XVII y XVIII<sup>310</sup>, siendo quizás la imagen mariana de la Ribera, junto a la Virgen de Araceli de Corella, que mayor ajuar poseyó durante los siglos del Barroco.

La ciudad de Cascante se esmeró en la reconstrucción de su basílica, arruinada tras el incendio de 1684. Las obras comenzaron en aquel mismo año y la inauguración del edificio tuvo lugar en 1693. A partir de ese momento, el exorno del templo, la construcción del retablo mayor en los últimos años del siglo XVII por José Serrano<sup>311</sup> y de otros colaterales, las obras del camarín y su decoración, la fábrica de la espectacular

<sup>307</sup> FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante. Santa María del Romero*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1978, p. 3.

<sup>308</sup> FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, Cascante, Vicus, 2006, pp. 401-402.

<sup>309</sup> *Ibid.*, pp. 410-402.

<sup>310</sup> *Ibid.*, pp. 189-292 y 389-390.

<sup>311</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, p. 197.



escalinata cubierta desde el casco urbano hasta el templo concluida para 1761, y los regalos a la Virgen en forma de joyas y mantos fueron una constante, también durante el Siglo de las Luces<sup>312</sup>. El nuevo camarín se construyó en 1715 y se decoró con yeserías y pinturas en 1742, a cargo de José Serrano e Ignacio Díaz del Valle, respectivamente<sup>313</sup>. Si a ello sumamos la importancia de algunos de sus habitantes, así como los que salieron a ocupar puestos destacados fuera de Navarra, tenemos todos los ingredientes para que, desde distintas iniciativas, se formalizasen algunos encargos en aras a multiplicar en papel o tafetán la imagen mariana tan popular.

En 1729 y en 1762 se datan sendos grabados calcográficos<sup>314</sup>. En 1773 se editó el decenario a la Virgen con los gozos incluidos, obra de fray Matías Miguel de la orden de los mínimos de san Francisco de Paula. Un ejemplar de esta última publicación, realizado en la imprenta de Francisco Moreno de Zaragoza, se conserva en el Archivo Municipal de Huelva<sup>315</sup>. El siglo XIX no anduvo a la zaga en testimonios festivos como todo lo relacionado con el cólera morbo y la salida de la imagen en 1885. En Cascante aquella epidemia dejó la elevada cifra de 308 defunciones. Desde comienzos de julio se tomaron medidas con la adquisición de desinfectante y bajando a la Virgen del Romero a la parroquia de la Asunción. Cuando terminó la calamidad, se premió a los facultativos y se subió la imagen a su santuario, el día 22 de septiembre de 1885. Para el citado día y la víspera llegaron los padres jesuitas para predicar y veintitrés músicos de la capilla catedralicia de Tudela. Se levantaron varios arcos con man-



**Grabado de la Virgen del Romero, en tafetán, 1762.**  
Foto J. L. Larrión.

<sup>312</sup> SANZ ARTIBUCILLA, J. M., *La ciudad de Cascante y su Virgen del Romero. Notas históricas*, Tarazona, Tip. Martínez Moreno, 1928; FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante, ciudad de la Ribera*, op. cit., vol. II, pp. 269-296 y 378-390, y vol. III, p. 197.

<sup>313</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines", *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana* (1988), anejo 11, p. 151.

<sup>314</sup> *Id.*, *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 212-216.

<sup>315</sup> *Decenario a la reyna de la gracia y madre de la misericordia, venerada con el título de El Romero en su iglesia de la ciudad de Cascante, reyno de Navarra, compuesto por... Mathias Miguel... del Orden de los Mínimos*, Zaragoza, Imprenta de Juliana Destre, 1773.

tones de Manila y ramas de chopos y cipreses, según una relación del párroco de la Victoria, publicada por Fernández Marco, en la que también se señala como algo especialísimo la toma de varias fotografías.

En el siglo XX citaremos, como dos grandes momentos, el homenaje de 1919 por la protección singular con motivo de la epidemia de gripe de 1918<sup>316</sup> o la coronación canónica de la imagen en 1928, verdadero colofón de una historia devocional secular. Al respecto, hay que recordar que fue la primera coronación canónica de una imagen mariana en Navarra<sup>317</sup>, a la que seguirían décadas más tarde las de Santa María la Real de Pamplona (1946) y las vírgenes de Ujué (1952), el Puy de Estella (1958), del Villar de Corella (1956) y de Roncesvalles (1960). Sin duda que otras coronaciones de conocidísimas imágenes españolas influyeron en la junta que al respecto se conformó en Cascante. Entre las coronadas recordemos la de Montserrat (1881), Lluç (1884), la Merced de Barcelona (1886), la Candelaria de Tenerife (1889), la de los Reyes de Sevilla (1904) y la del Pilar de Zaragoza (1905). El catedrático y canónigo de Tarazona, natural de Cascante, José María Sanz y Artibucilla (1877-1949), fue el *alma mater* de aquel acontecimiento en Cascante y debió de conocer muy de cerca todo lo relativo a la coronación de la del Pilar en 1905.

## Dos exvotos para la Virgen del Romero

La basílica del Romero de Cascante guarda dos exvotos y hasta no hace mucho también un tercero del que tenemos fotografía en blanco y negro. El primero de los conservados pertenece a Sebastián de Baños y Manrique, vestido a la dieciochesca con su vistosa chupa y casaca roja, arrodillado ante la imagen de la Virgen. En la inscripción que le acompaña se lee: “D<sup>n</sup> SEBASTIAN DE BAÑOS I MANRRIQVE HIJO DE D<sup>n</sup> JVAN / DE BAÑOS I DE DOÑA FRANCISCA MANRRIQVE VEZINOS DE / CORELLA CUSO DE BIRVELAS POR INTERCESION DE N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> DEL / ROMERO. ESTANDO DE GRANDE PELIGRO. I EL MISMO SE OFRECIO. / DE EDAD DE 9 AÑOS: AÑO 1749”.

Sebastián había nacido en Corella y fue bautizado en la parroquia de San Miguel el 8 de enero de 1741<sup>318</sup>. La razón del exvoto en Cascante hay que buscarla en que sus abuelos maternos, don Francisco Manrique y doña Ana Almazán, eran de Cascante, según se especifica en la partida de bautismo.

Del retratado sabemos por Arrese que era hijo de don Juan de Baños y Arellano y de doña Francisca Manrique y Almazán, que poseían la capilla de santa Ubaldesca en la Merced de Corella. Pertenecía a una noble familia oriunda de Jaca, favorecida por la princesa doña Catalina con ejecutoria de hidalguía. Don Sebastián fue familiar del Santo Oficio, rehabilitó la citada ejecutoria en 1776 y fue alcalde de Corella

<sup>316</sup> *Homenaje de gratitud que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Cascante (Navarra), dedican a su excelsa Patrona la Santísima Virgen del Romero. Sermón predicado en su honor por el Rvdo. P. Benito de Cascante, capuchino, Zaragoza, Talleres Tipográficos de Salvador Hermanos, 1919.*

<sup>317</sup> FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante, ciudad de la Ribera...*, op. cit., vol. III, pp. 432-442.

<sup>318</sup> Archivo Parroquial de San Miguel de Corella. Libro VI de Bautizados y Difuntos 1721-1744, fol. 197.

en 1797<sup>319</sup>. En este último año litigó pleito contra el fiscal y la ciudad de Corella, sobre despacho de sobre-carta relativa a concesión del título de familiar del Santo Oficio de la Inquisición<sup>320</sup>.

El exvoto es uno de los de más calidad entre los conservados en Navarra. El retratado aparece arrodillado, en actitud orante con las manos juntas, ante un altar de Nuestra Señora del Romero. Viste ricamente, de acuerdo con su posición social con una espléndida chupa roja, una larga casaca bordada con flores y camisa con mangas abombadas y puñetas abiertas. Al cuello lleva un lazo negro. En definitiva, una vestimenta elegantísima acorde con un rostro y peinado delicado, que se aviene con el retrato de la época de Fernando VI. Junto a él, un rico altar con delicado frontal y hornacina barroca con la doble cortinilla descorrida que, como es sabido, formaba parte de la retórica en la escenificación de las imágenes en aquellos tiempos. La imagen de la Virgen aparece en el centro entre dos pequeños jarrones de vistosas flores, sobre riquísima peana de gallones, posiblemente co-



Exvoto de Sebastián de Baños, 1749.  
Basílica de la Virgen del Romero de Cascante. Foto J. L. Larrión.

rrespondiente a la que tuvo la Virgen. Viste delantal blanco bordado y manto rojo que parte de la cabeza, toca, rostrillo y corona sin ráfaga. El Niño en su mano izquierda, mientras que con la derecha sostiene un ramo de romero. La inscripción no se encuentra en ninguna cartela, sino justo debajo del frontal del altar y escrita sobre el fondo de lo que quiere ser el suelo de la composición.

<sup>319</sup> ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1973, p. 121.

<sup>320</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso, núm. 82780.



Exvoto de Vicente Barazábal, 1758.  
Basilica de la Virgen del Romero de Cascante. Foto J. L. Larrión.

El segundo representa al niño Vicente Martín de Barazábal y Castejón, vestido con el hábito de san Francisco de Paula que, como es sabido, tenían convento en Cascante. Su inscripción reza así: “*ADOLECIENDO / Don Vicente Martin de Ba / razabal (Hijo de D<sup>n</sup> Juaquin de / Ba<sup>l</sup> y de D<sup>ña</sup> Josepha Castejon / De una Enfermedad de Llagas / de mucho Riesgo. Aviendole / sus Padres ofrecido a Nues / tra Señora del Romero, / en brebes días cobro la Sa / lud entera. Y se retrató en / octubre (...) del año 1758*”.

El protagonista de esta pintura fue bautizado en Cascante el día 20 de abril de 1756 con los nombres de Vicente Martín Nicolás Bernardo Juan. Fue hijo de don Joaquín de Barazábal y doña Josefa González de Castejón, y nieto de don Juan de Barazábal y doña María Fernández por parte de padre, y don Ignacio González de Castejón y doña Leonor de Frías Salazar Ponce de León, estos últimos por parte de madre y vecinos de Alfaro<sup>321</sup>. Sus padres habían contraído matrimonio el 7 de enero de 1754 en la colegial de San Miguel de Alfaro<sup>322</sup>. Falleció en Cascante, cuando contaba con sesenta y nueve años, el día 4 de enero de 1826 de un accidente repentino y dejando 500 misas por su alma, entierro doble y veinte duros para el hospital de la localidad<sup>323</sup>.

De su vida se conocen varios datos relativos a su actividad como hombre con cargos públicos y dueño de un molino, gracias a los estudios de Alfonso Fernández. Reseñaremos que fue regidor preeminente de la ciudad en distintas ocasiones y su alcalde en 1794, 1796, 1810, 1812 y 1815<sup>324</sup>. Asimismo, fue síndico diputado en las últimas cortes navarras del reinado de Carlos IV, entre 1794-1796<sup>325</sup>, y el comandante de las cinco compañías con oficiales y suboficiales propios que la ciudad de Cascante formó para la guerra de la Convención, en 1795<sup>326</sup>. Un texto suyo da cuenta de los acontecimientos vividos con tal motivo: rogativas con las imágenes del Cristo de la Columna y la Virgen del Romero, bajo palio, para protegerse ante tantas calamidades, con un desfile procesional en el que figuraron varias banderas, entre ellas una realizada *ex profeso* para llevarla a la frontera con el escudo de la ciudad y la imagen de la citada Virgen con la inscripción “*AUXILIUM CASCANTENSE*”. Cuando estaban para partir las tropas, llegó la noticia de la firma de la paz entre España y Francia, con aplauso general, volteo de campanas y acción de gracias, hoguera, fuegos artificiales y toros. La bandera quedó en el presbiterio de la basílica del Romero hasta 1842, en que se llevó al ayuntamiento<sup>327</sup>.

El exvoto de don Vicente Barazábal, datado como hemos visto en 1758, presenta al niño a punto de cumplir los dos años y medio con un protagonismo de su figura en la composición. Aparece de pie, vestido con el

---

<sup>321</sup> Archivo Parroquial de la Asunción de Cascante. Libro de Bautizados 1744-1771, fol. 137.

<sup>322</sup> *Id.*, Libro de Casados 1744-1790, fol. 60v.

<sup>323</sup> *Id.*, Libro de Difuntos 1797-1844, fol. 241.

<sup>324</sup> FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Concejos cascantinos*, Cascante, Vicus, 2011, p. 198.

<sup>325</sup> FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, *op. cit.*, p. 364.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>327</sup> *Ibid.*, pp. 272-273.

hábito de los frailes mínimos de san Francisco de Paula que tenían convento en Cascante desde fines del siglo XVI, con una túnica estrecha de paño rústico color negro y sobre ella un escapulario muy corto con el borde inferior redondeado y capucha adherida al escapulario. Sobre el escapulario figura el blasón sobre un sol con la palabra *CHARITAS*. Un delantal largo blanco y realizado con tela de puntillas y las puñetas del mismo color dan viveza al retrato, en el que el niño figura como de más edad. Su cabello es rubio y lleva un pequeño lazo rojo en la zona inmediata a la frente. Ofrece un ramo de rosas blancas que deposita en un bufete vestido con una tela rica y verde. En la parte superior izquierda aparece la imagen vestida de Nuestra Señora del Romero entre nubes para señalar más el carácter sobrenatural, mientras que en la derecha encontramos un cortinaje recogido. La Virgen, sobre rica peana, viste delantal con sendos dijes, manto, velo, rostrillo y corona con aureola. Como en la actualidad y las estampas del momento, porta un ramo y el Niño Jesús en su mano izquierda. La inscripción a la que hemos aludido se encuentra en la parte inferior derecha en amplia cartela de fondo blanco.

### Invocando a san Diego

En el mismo templo cascantino se guardaba un exvoto dedicado a san Diego Alcalá, que gozó de popularidad en la ciudad. Su efigie ya figuraba desde fines del siglo XVI en el gran retablo romanista de la parroquia de la Asunción, obra de Pedro González de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea (1592-1601). En el Libro maestro de aniversarios, del siglo XVII, aparece reseñada la celebración de su fiesta del siguiente modo “*el día de san Diego que es a 12 de noviembre se ha de hacer una procesión por el vicario y racioneros y demás clerecía por donde va el día del Santísimo Sacramento y se ha de subir a la iglesia el santo a su capilla*”<sup>328</sup>. Esta capilla la siguió teniendo en el nuevo templo del Romero y para ella se destinó un retablo contratado con José Serrano por el precio de 1.950 reales<sup>329</sup>. Se trata de una obra sencilla que consta de banco decorado, cuerpo único de columnas salomónicas y ático curvo entre machones, entre aletones de follaje. Junto a su titular, reciben culto en él san Bernardo, san Benito y san Miguel.

Datos fehacientes de la popularidad de la devoción al santo fueron las rogativas, en las que le puso como intercesor. En abril de 1730 se celebraron varias por la necesidad de agua para los campos y por “*la mucha enfermedad que padecen los vecinos hace algunos días*”, poniendo por mediadores a san Diego de Alcalá y a san Roque, con celebración de misa solemne y procesión con sus imágenes, una al comienzo y otra al finalizar el novenario<sup>330</sup>. En marzo de 1738, a causa de la sequía, se procesionó al Santo Cristo de la Columna, dejando su imagen en el presbiterio durante el novenario. Finalizado este último y a la vista de que la necesidad era imperiosa, se subió aquella veneranda imagen hasta el Romero, donde permanecería nueve días. Tampoco surtió efecto y el 17 de abril se intentó con una tercera rogativa por intercesión de san Diego “*puesto que en otras muchas ocasiones se han experimentado en este pueblo muchos socorros por su mediación*”.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>329</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 282-283.

<sup>330</sup> FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, *op. cit.*, p. 431.

Su imagen se trasladó desde el Romero hasta la parroquia de la Asunción, en donde estuvo nueve días antes de restituirla a su retablo<sup>331</sup>.

De la segunda mitad del siglo XVIII datan otros dos testimonios que siguen evidenciando la devoción al santo. En 1759 falleció Diego Fernández, subdiácono de 80 años, ordenando en su testamento que el usufructo de un olivar de su propiedad en el término de Sorban se destinase a las lámparas de san Diego de la basílica del Romero y de la Virgen de la Salud del templo de la Victoria, ambas en la ciudad de Cascante. En 1777 se discutió en el cabildo sobre la consideración de festivo de su día, siendo semidoble, determinándose que no era obligación de oír misa ni dejar de trabajar, en consideración a que su fiesta la hacían sus devotos y el sermón lo costeaba la casa de don José Ximénez y la cera la casa de doña Juana de Álava y Gil, la cual, con su hermano don Diego, se hacían cargo de los gastos de la música y los gastos extraordinarios de la fiesta, en la que había procesión fundada desde antaño por el cabildo<sup>332</sup>.



Exvoto de Juan José Remigio Jarauta con san Diego, 1702.  
Basílica de la Virgen del Romero de Cascante. Foto J. L. Larrión.

### **El exvoto de 1702**

En ese contexto devocional, nos explicamos perfectamente la existencia de un exvoto por un prodigio atribuido al santo franciscano que, por cierto, se encuentra ilocalizable o desaparecido. Se trata de un sencillo retrato que muestra a un niño con gran faldón y chorrera con un pajarillo sujeto en la mano, con evidentes influencias de la representación del Niño Jesús en aquellos momentos. En el margen superior izquierdo encontramos a san Diego Alcalá.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 434.

La inscripción que acompaña al retrato reza así: “Este niño ofrecieron su... / de Jarauta y Juana Conchi / llos a seño<sup>r</sup> san Diego / por averlo librado de / una enfermedad en / el año de mil sete. y / dos”. Los registros de bautismos de Cascante nos proporcionan el nombre del niño, así como su fecha de nacimiento. Se trata de Juan José Remigio Jarauta, hijo de Juan de Jarauta y de Juana Conchillos, nacido el 3 de diciembre de 1699<sup>333</sup>, con lo que en el exvoto se le representa con unos tres años o poco menos. Sus abuelos paternos se llamaron Pedro Jarauta y Josefa de Charri o Echauri y procedían de Ablitas; los maternos, Roque Conchillos y Antonia Berganza. Sus padrinos fueron el racionero don Francisco Royo San Román y doña Josefa Conchillos. Los padres habían casado el 25 de mayo de 1698, Juan lo hizo estando viudo<sup>334</sup>. El matrimonio tuvo varios hijos, siendo Juan José Remigio, protagonista del exvoto, el primero. Le siguieron Ignacio Agustín en 1701, Felipe José en 1705 y María Antonia en 1708<sup>335</sup>. Juan de Jarauta y Echauri fue escribano en Cascante, en donde testificó escrituras entre 1680 y 1733<sup>336</sup> y de él tenemos algunas noticias. Entre 1690 y 1691, un pleito litigó sobre la obtención de despacho de sobrecarta de una cédula real relativa a la concesión de dispensa para ejercer el cargo de regidor sin renunciar al de escribano real y de juzgado de Cascante<sup>337</sup>. En 1697 condujo a la capital navarra a 110 hombres que se habían inscrito como soldados<sup>338</sup> y en 1723 fue la ciudad la que interpuso un pleito contra él sobre la restitución del libro de nombramientos de alcaldes de la mesta<sup>339</sup>.

El esquema compositivo del exvoto es el tantas veces repetido, con el protagonista de pie, mirando al espectador, sosteniendo un pajarito y, en este caso, también ricamente vestido con un gran faldón decorado con dos niveles de líneas semicirculares de pintillas, chaleco y abultadas mangas con sus puñetas. A un lado un pequeño cortinaje recogido y al otro, en un rompimiento de cielo, la figura de san Diego completan el lienzo pintado con óleos.



<sup>333</sup> Archivo Parroquial de la Asunción de Cascante, Libro VII de Quince Libri 1698-1723, fol. 30v.

<sup>334</sup> *Ibid.*, fol. 353v.

<sup>335</sup> *Ibid.*, fols. 41v., 78 y 102v.

<sup>336</sup> IDOATE, C. y SEGURA, J., *Inventario del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, p. 224.

<sup>337</sup> Archivo General de Navarra, Tribunales Reales, Proceso núm. 107051.

<sup>338</sup> FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II..., *op. cit.*, pp. 309-310.

<sup>339</sup> Archivo Real y General de Navarra, Tribunales Reales, Proceso núm. 91979.



BAJO EL AMPARO DE  
LA VIRGEN DEL YUGO DE  
ARGUEDAS





Grabado de Nuestra Señora del Yugo, por Juan de la Cruz, 1754. Colección particular.

por coincidir con la Semana Santa. En 1863, la villa hizo voto para celebrar misa cantada con sermón el día del Dulcísimo Nombre de María. Hasta aquel año había otras muchas fiestas con visita al santuario, como ocurría el día de san Gregorio y la Cruz de mayo, prácticas que se suprimieron por la reducción del cabildo. Entre las fechas destacadas en torno a su culto, hay que mencionar también el año 1795, en que

El origen de la devoción secular a la Virgen del Yugo, en Arguedas y en otras localidades de la Ribera navarra, se pierde en el tiempo, sin que se pueda precisar la fecha de la leyenda de su aparición, que el imaginario popular situó allá por el año 1089, fecha que se hizo coincidir en 1889 con singulares celebraciones en el santuario con motivo de la efeméride del decimotercer centenario del III Concilio de Toledo y octavo centenario de la aparición de la Virgen del Yugo<sup>340</sup>.

La imagen se ha datado en la segunda mitad del siglo XIV<sup>341</sup>. Los primeros testimonios históricos acerca del santuario nos llevan a mediados de aquella centuria, cuando el alcalde de Arguedas compró una pieza a los obreros de “*Sancta María del Iugo*”<sup>342</sup>. Romerías, algunas harto accidentadas por la competencia de los pueblos vecinos, sermones, exvotos, un santuario del siglo XVII enriquecido con su camarín a comienzos de la siguiente centuria, cofradías y donativos hablan de la pujanza de aquella devoción, que traspasó los límites de la localidad de Arguedas.

La fiesta de la aparición de la Virgen del Yugo se celebraba tradicionalmente el 25 de marzo, día de la Encarnación, trasladándose al segundo día de Pascua de Resurrección si había impedimento

<sup>340</sup> MUNÁRRIZ, L., *Relación histórica de la milagrosa aparición de la imagen de María Santísima que con el amable título del Yugo se venera en su santa basílica en la jurisdicción de la M. N. y Nobilísima Villa de Arguedas. Acompañada de los datos que atestiguan su justa celebridad... y seguida de la novena que dedicó a la Señora el R. Fr. Juan Resa*, 2.ª edición, Pamplona, Imprenta y librería de Joaquín Lorda, 1898, pp. 40-42.

<sup>341</sup> FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 307.

<sup>342</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Siglos de arte y devoción en torno a la Virgen del Yugo”, *Diario de Navarra*, 13 de mayo de 2015, pp. 78-79.



Aparición de la Virgen del Yugo en el camarín del santuario del Yugo en Arguedas, por José Eleicegui, 1728.

Foto J. L. Larión.

fue nombrada como patrona y abogada del Batallón número 10 de los Voluntarios de Navarra, con lucidos festejos.

Respecto a las rogativas y traslados extraordinarios a la parroquia, citaremos algunos. En 1619 hubo una romería accidentada, y en 1817 se hizo otra petición de los labradores y ganaderos de la localidad, teniendo en cuenta *“los apuros que se están experimentando en los campos y pastos por la escasez tan extraordinaria de lluvias..., han resuelto renovar la rogativa... sacando y conduciendo a la parroquia la milagrosa imagen de Nuestra Gloriosa Patrona y Protectora la Madre de Dios del Yugo, a fin que con su poderosa intercesión se consiga sean redimidos los campos y pastos con la lluvia necesaria en la presente calamidad y escasez”*. En 1834, en un contexto de peste y guerra, se hizo lo propio con un bando municipal, ordenando *“que todos los vecinos acudan a las nueve y media asistir a la misa de rogativa que se celebrará en esta iglesia delante de Nuestra Señora, y que ningún vecino vaya a trabajar hasta después de medio día”*.

La imagen se volvió a bajar a la parroquia en distintos momentos del siglo XIX: en 1854-1855 con motivo del cólera morbo; y en 1889 para celebrar el VIII Centenario de la aparición, con una gran concentración de 8.000 personas procedentes de Arguedas, Villafranca, Milagro, Cadreita, Valtierra, Carcastillo, Murillo el Fruto y Mérida.



Cúpula fingida en el camarín del santuario del Yugo en Arguedas, por José Eleicegui, 1728.

Foto J. L. Larrión.

Un inventario de joyas de 1684 da cuenta de un buen número de piezas de distintas tipologías y procedencias<sup>343</sup>. Posteriormente, tenemos constancia de otros donantes y preseas como la cadena de oro con pequeña cruz por don Nemesio Bobadilla, la faja y banda con sus entorchados del general Lapeña, de Valtierra, otra faja y cáliz con candeleros de plata, por don José Clemente, natural de Arguedas, mariscal de los ejércitos nacionales y caballero de la Orden de Isabel la Católica, cuyas cenizas reposan en el santuario desde 1841, las casullas de don Teodoro Galarza, doctoral de Tudela y canónigo de Tarragona y Barcelona, fallecido en Arguedas en 1868, más dos arañas por doña Ángela Ustároz y otra más ofrecida por doña Gregoria Nuño<sup>344</sup>.

La fábrica actual se asienta sobre otra anterior, que se encontraba muy deteriorada en la segunda mitad del siglo XVI. En 1585, los cabildos eclesiástico y secular dispusieron su reedificación. El encargado de acometer la obra fue el maestro tudelano Juan Miguel de Bara, por la cantidad de 1.050 ducados. Por haber fallecido y por haberse hecho cargo de otras fábricas en Valtierra, no culminó la fábrica, según un estudio

<sup>343</sup> Archivo de Protocolos de Tudela. Arguedas. Juan Antonio Navascués, 1684.

<sup>344</sup> MUNÁRRIZ, L., *Relación histórica de la milagrosa aparición de la imagen de María Santísima que con el amable título del Yugo...*, op. cit., pp. 96 y ss.

de M.<sup>a</sup>J. Tarifa<sup>345</sup>. A partir de 1602 se retomaron las obras por el cantero Pedro de Arrese, natural de Gaviria, que se estableció durante años en Arguedas y cobró 8.000 reales. A esa fase constructiva de fines del siglo XVI y comienzos de la siguiente centuria corresponde la nave. La cabecera y el crucero con su cúpula elíptica y arcos torales de decoración con yeserías de filiación aragonesa son producto de una ampliación del santuario, que llevó a cabo el maestro de Corella Pedro Aguirre en 1679. Una tercera fase de obras consistió en la adición de la sacristía y el camarín, obras que trazó en 1716 el veedor de obras del obispado Juan Antonio San Juan<sup>346</sup>. Esta última pieza fue decorada magníficamente en 1728 por José Eleicegui<sup>347</sup>. Finalmente, en 1754, el maestro de Corella José de Argos se hizo cargo de la construcción del coro y remodelación de la fachada, tras el hundimiento y ruina del coro en 1751. El retablo mayor es una delicada pieza contratada por los maestros Pedro Biniés y José Serrano<sup>348</sup>. Su policromía fue obra del aragonés Francisco del Plano en 1684, realizada con delicadeza y pulcritud, según un contrato en el que constaban todo tipo de detalles. Los lienzos son obra de Vicente Berdusán, si bien los del cuerpo principal están muy retocados y han perdido la fogosidad y luminosidad del siglo XVII.

## Una pareja de exvotos

Se han conservado un par de exvotos muy interesantes en el santuario. El primero de ellos está datado en 1696 y representa el interior de una casa madrileña, la del arguedano don Esteban de Cegama, contador del rey, cuya mujer resultó sanada tras invocar a la Virgen del Yugo. En esta pintura se puede recrear cómo era la vida cotidiana de un enfermo y de cuanto le rodeaba en aquellas circunstancias. Sus muebles son, al igual que en otros ambientes populares<sup>349</sup>, reflejo de la pertenencia social de los propietarios de la vivienda. En este caso, se trata de unos dueños con una preeminente posición social. La cama con dosel, el altar con su estrado, la recámara, las pinturas de la Soledad y los paisajes, a una con el retrato real y el espejo, son un excelente exponente de cómo eran los interiores de las casas de la Corte en la época de Carlos II. El trampantojo de la Virgen del Yugo que preside el altar bajo dosel es muy parecido a otros que se conservan en Arguedas y en otras colecciones particulares. Su iconografía alcanzaría gran popularidad a partir del grabado que hizo en 1754 el platero y grabador Juan de la Cruz para ilustrar un sermón del padre fray Buaneventura Arévalo, editado en la capital navarra aquel mismo año bajo el título de *La Graciosísima Serrana*<sup>350</sup>.

---

<sup>345</sup> TARIFA CASTILLA, M.<sup>a</sup>J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 496-498.

<sup>346</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines”, *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana* (1988), anejo 11, p. 152.

<sup>347</sup> *Ibid.*

<sup>348</sup> Archivo de Protocolos de Tudela. Tudela. José Martínez Calvo, 1680. Fianzas para hacer el retablo del Yugo. Documento proporcionado por Juan Manuel Garde, a quien agradecemos la deferencia.

<sup>349</sup> FERNÁNDEZ MARTÍN, M.<sup>a</sup>M., “El milagro y lo cotidiano: Interiores domésticos y mobiliario popular en los exvotos andaluces”, *Res mobilis. Revista internacional de investigación en el mobiliario y objetos decorativos*, núm. 13 (2021), pp. 130-147.

<sup>350</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, p. 191.

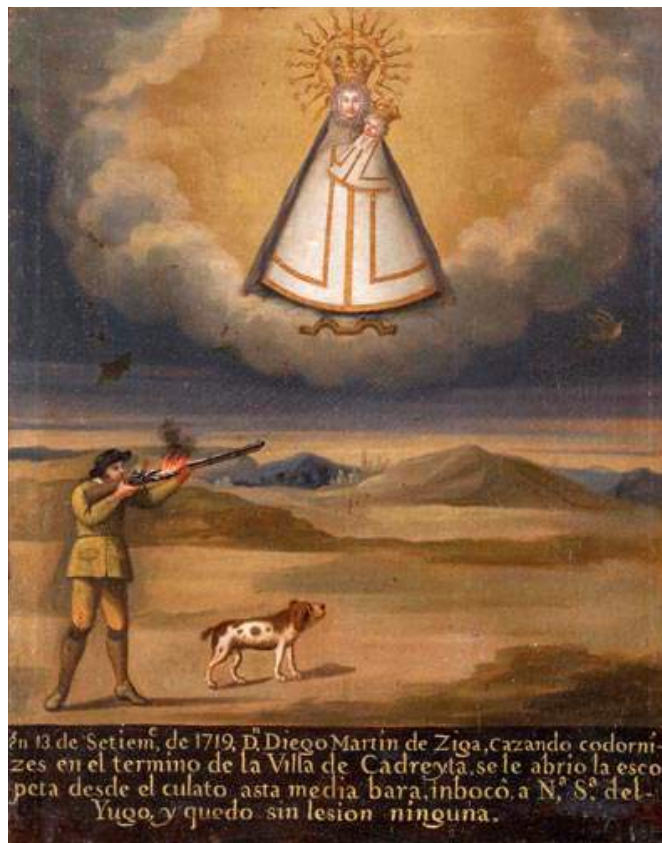


Exvoto de Francisca Gómez Temporal, 1696.  
Santuario de la Virgen del Yugo de Arguedas. Foto J. L. Larrión.

Su inscripción reza: “ESTANDO D(OÑ)A FRANCISCA GOMEZ TENPORAL, MUGER, J(VAN), ESTE(BA)N DE ZEGAMA, CON (TADO)R, DE SV MAG(ESTA)D Y DE LOS R(EAL)S DE-SCARGOS CON UN ACCIDENTE DE QEN 28 ORAS ESTVBO SIN ESPERANÇA ALGUNA DE VIDA: HABIENDO APLICADO SVS(ANT)A IMA(GE)N A LA CABEÇA, SE RE-COBRO DEL ACCIDENTE I QUEDO BUENA. Y EN RECONOCI (MIEN)TO ENBIO ESTA PINT(UR)AA SV SANTA BASILICA. MADRID Y SPETIEM(BR)E AÑO 1696”.

Juan Esteban de Cegama nació en Arguedas y fue bautizado el 5 de agosto de 1667. Fue hijo de Cristóbal de Cegama y Catalina de Falces, siendo apadrinado por Gabriel y Francisca Escároz<sup>351</sup>. Sus padres habían contraído matrimonio en Arguedas el 10 de diciembre de 1663, anotándose que el padre era hijo de Juan de Cegama y María Navarro, vecinos de Ribaflecha<sup>352</sup>. Cristóbal falleció el 8 de abril de 1696<sup>353</sup>.

Juan Esteban se acercó en la Corte madrileña, en donde contrajo matrimonio con doña Francisca Temporal en la parroquia de Santiago el 15 de diciembre de 1695<sup>354</sup>. En 1705 detentaba el cargo de agente del Reino en Madrid<sup>355</sup>, lo mismo que en 1718<sup>356</sup>.



Exvoto de Diego Martín de Ciga, 1719.  
Santuario de la Virgen del Yugo de Arguedas. Foto J. L. Larrión.

<sup>351</sup> Archivo Parroquial de Arguedas. Libro III de Bautizados, II de Casados y III de Difuntos 1631-1720, fol. 78.

<sup>352</sup> *Ibid.*, fol. 301.

<sup>353</sup> *Ibid.*, fol. 514v.

<sup>354</sup> MAYORALGO Y LODO, J. M., “Bodas nobiliarias madrileñas durante el periodo 1651-1700. Parte Segunda”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, núm. 19 (2016), p. 158.

<sup>355</sup> DÍAZ PAREDES, A., “Fidelidad, Fueros y Negociación. Las Cortes de Sangüesa en la Defensa de la Corona de Aragón (1705)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia moderna*, núm. 32 (2019), p. 309.

<sup>356</sup> SOLBES FERRI, S., “El intento borbónico de creación de un mercado interior unificado: el caso de Navarra (1718-1722)”, *El Comercio en el Antiguo Régimen*, vol. II, Asociación Española de Historia Moderna-Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 281.

El segundo exvoto del santuario del Yugo lleva fecha de 1719 y está en relación con un cazador, al que se representa con la escopeta disparando en el momento de explotar con fuego. El atuendo del protagonista ha sido modificado, ya que no corresponde al de la fecha de la pintura; es más, se aprecia el repinte en la zona de la casaca si se mira con detalle. La historia se relata en un texto inferior en el que se lee: *“En 13 de setiem<sup>e</sup> de 1719 D<sup>n</sup> Diego Martín de Ziga, cazando codorni- / zes en el término de la Villa de Caderita se le abrió la esco- / peta desde el culato asta media bara, inbocó a N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del / Yugo y quedó sin lesión ninguna”*.

El retratado era en 1736 alcaide y gobernador de la villa de Cadreita y fue denunciado por Juana Juárez de Olloqui, viuda de José de Gárate y vecina de Villafranca, por la restitución de un carro, una mula y otros bienes tomados por una supuesta deuda<sup>357</sup>. A mediados del siglo, entre 1753 y 1754, Ramón Roncal, vecino de Arguedas, pleiteó contra Diego Urdín, beneficiado de la iglesia parroquial de Arguedas, Diego Martín de Ciga y otros vecinos de Arguedas, sobre preferencia en la compra de unas heredades vendidas por Diego Martín de Ciga<sup>358</sup>.

Un aspecto a destacar en este exvoto es la raza del perro representado, al parecer de cierta rareza, al menos actualmente.



---

<sup>357</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núm. 137343.

<sup>358</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales. Procesos, núm. 167782.



EN LAS COMENDADORAS  
DE PUENTE LA REINA





Exvoto de niña con san Nicolás. Comendadoras de Sancti Spiritus de Punte la Reina.  
Foto J. L. Larión.

## **Bajo la protección de san Nicolás**

Las Comendadoras de Puente la Reina conservan una gran pintura (178 x 122 cm) de san Nicolás con los tres niños en un tino, acompañado de una niña vestida a la usanza del siglo XVIII que sostiene con las manos una especie de corazón. De su cintura cuelgan una funda bordada seguramente para los evangelios, así como la campanilla y un chupador de vidrio que agarra con su mano izquierda.

Por lo demás, la niña de ensortijada melena porta una fruta en su mano derecha y vistosas ropas, entre las que destacan sus joyas, los pendientes, las cuentas con cruz en el cuello y una hermosa joya de pecho, sostenida con un lazo rojo que cuelga del escote del vestido.

Si algo destaca en esta pintura es el conjunto de amuletos que luce colgando de su cinturón: campanilla, evangelios y chupador. Como hemos visto en la introducción y recordado en otros exvotos, la campanilla alejaba con su tintineo persistente a los malos espíritus y al mal en general. Se colocaban tanto en las fajas de los faldones de bautizo a los niños, como en las brazaleras femeninas<sup>359</sup>. Al chupador de vidrio se le atribuía el preservar de las enfermedades de la vista y de las miradas dañadoras o mal de ojo. Por último, encontramos la bolsita elegante y bordada en donde se introducía un impreso con letra minúscula con el inicio del evangelio de san Juan. Ese texto, junto a los de las reglas de distintas órdenes, se guardaban en vistosas fundas o estuches en ocasiones, en forma de pez por ser símbolo cristiano y acróstico de Cristo en griego. La finalidad de los evangelios era prevenir el mal. Alarcón Román recuerda que, según algunos estudiosos como Salillas, habrían reemplazado a otros talismanes paganos, por lo que la Iglesia habría auspiciado su uso para evitar supersticiones<sup>360</sup>. Para Gabriel Llompart se trataría de una especie de detente o preservativo, relacionándolos con la bendición y la protección, siempre en el recuerdo de la salvación y redención de Cristo<sup>361</sup>.

Al santo obispo Nicolás se le representa al modo de un icono muy repetido en su iconografía, lo que apenas deja libertad a los artistas en su interpretación. La figura hierática del obispo está inspirada en grabados devocionales de la época que fueron copiados en numerosos lugares y por otros tantos artistas, tanto en el arte europeo como americano<sup>362</sup>. Viste como un dignatario de la Iglesia oriental, con alba larga y una especie de dalmática cerrada y sin mangas, sobre la que monta una especie de capa recogida a un lado. Con su mano derecha bendice y con la izquierda sostiene un libro con las tres esferas que hacen referencia a las tres bolsas de oro que dio como dote a tres jóvenes para evitar que su padre las entregase a la mala vida.

---

<sup>359</sup> ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Arte y Archivos, 1987, p. 35.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>361</sup> LLOMPART, G., “Dos notas del folclore religioso levantino. Evangelios de Bautizo y peregrinos en representación”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXII (1966), p. 14.

<sup>362</sup> El pintor novohispano Juan Correa realizó un lienzo con esa iconografía que se conserva en el Museo de Tepotzotlán. Vid. ALARCÓN CEDILLO, R., “Representación de santos”, *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, México, 1992, p. 129.

En la parte superior aparecen las figuras de Cristo y la Virgen María a los lados y el Espíritu santo en el centro. Abajo, haciendo *pendant* con la niña protagonista del exvoto, encontramos a los tres niños en el saladero, que forman parte de sus atributos más conocidos. Como es sabido, la leyenda de san Nicolás recoge el hecho de la salvación milagrosa de los tres infantes a los que un malvado carnicero tenía en el saladero para venderlos como carne de puercos. Réau es de la opinión de que los tres escolares fueron metamorfoseados por tres oficiales injustamente condenados a muerte, a quienes san Nicolás arrancó del tajo del verdugo, apareciéndose en sueños al emperador Constantino<sup>363</sup>.

Nada sabemos de su identidad por no tener actualmente el cuadro inscripción alguna. De esta pintura y de la que sigue hemos dado breve reseña en nuestra monografía sobre el patrimonio material e inmaterial de las clausuras femeninas de Navarra<sup>364</sup>.

### Con san Vicente Ferrer

En el convento de las mismas religiosas también hay una curiosa pintura, con rico marco barroco negro con golpes de talla dorada, de comienzos del siglo XVIII (130 x 102 cm). Representa a san Vicente Ferrer vestido de dominico con libro en la mano y con el dedo señalando al cielo y el repetido lema en una filacteria en la que se lee: “*TIMETE DEUM ET DATE ILLI HONOREM QUIA VENIT HORA JUDICII EJUS*”. A sus pies, unas mitras y un capelo cardenalicio indican las renunciaciones que hizo a los honores eclesiásticos. Junto a él aparece una niña en actitud orante y arrodillada, ricamente ataviada con un vestido blanco con elegantes vueltas en las mangas y tocada con un gorro de puntillas almidonadas en varios niveles. Nada sabemos de su identidad, pero es posible que se trate de un exvoto relacionado con la fertilidad o mal parto de la madre de la criatura. Sin embargo, también es posible que sea una escena de la vida de este santo, gran predicador, al que la leyenda le agregó el de gran taumaturgo, atribuyéndosele curaciones milagrosas e incluso resurrecciones. Se le suponía la reanimación de un niño a quien su madre había degollado y cortado en trozos durante un ataque de locura. Es posible que el cuadro de Puente la Reina recoja el conocido hecho de la resurrección de una niña judía que se convirtió o simplemente la protección del santo sobre los huérfanos, pues fundó un hospital para ellos. Esto último justificaría el que no tenga inscripción y que se trate de ese pasaje de su vida.

No abunda en Navarra la iconografía de san Vicente Ferrer (1350-1419); su culto parece haberse circunscrito a los conventos de su orden de los Dominicos. Por ello, sospechamos que esta pintura del santo con una niña puede proceder bien de una casa particular o de un convento de la rama masculina o femenina de susodicha orden de Predicadores.

<sup>363</sup> RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. II, vol. IV, Barcelona, El Serbal, 1997, pp. 428 y ss.

<sup>364</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 163-164.



*Exvoto infantil con san Vicente Ferrer. Comendadoras de Sancti Spiritus de Puente la Reina.*

Foto J. L. Larrión

De la época del exvoto se conserva una escena en torno a un horroroso crimen que tuvo como protagonista a un niño y de ahí que se invocase al santo como protector de la infancia. De su identificación tratamos en un artículo de difusión<sup>365</sup>. Se trata de un truculento crimen narrado en la hagiografía de san Vicente Ferrer cuyo relato afirma que, en 1414, el santo se alojó en Morella en su viaje para reunirse con el Papa Luna y el rey Fernando I, en el contexto del fin del Cisma de Occidente. Dejemos al biógrafo del santo, fray Francisco Vidal y Micó, en la hagiografía que publicó en Valencia en 1735, que nos relata lo sucedido, siendo además un texto un poco anterior al retablo, del que se pudieron servir los dominicos a la hora de realizar el relieve que nos ocupa. Dice así el escalofriante relato: *“Por este tiempo estuvo el santo hospedado en casa de un caballero, cuya mujer aunque de sí quieta y modesta, pero padecía sus lunaciones de locura. Y en una de ellas, cuando los de casa estaban en el sermón, la tomó la furia y pareciéndole que de la carne tierna de un niño que tenía, le podía hacer al huésped un plato regalado, tomó un cuchillo y le hizo cuartos. Y echado uno de ellos en una olla, guardó para la cena los otros. Volvió del sermón su marido y preguntando si estaba hecha la comida, le respondió que estaba todo a punto y para el santo huésped había no solo pescado, pero su plato de carne. ¿Cómo carne (dijo él) no sabes que el maestro Vicente no la come? Y ¿de dónde la has sacado? Es, dijo ella, la de nuestro hijo que está de gusto. Quedó pasmado de la atrocidad el caballero. Fue llorando por el remedio al santo, quien le sosegó, diciéndole: confiad en Dios, que como crio este infante le resucitará. Recogió luego (poniendo en sus lugares los trazos del niño), sobrepuso su bendición y añadió esta oración: Jesús, hijo de María, Salud y Señor del mundo, que de nada crio la alma de este infante, la restituya al cuerpo, para gloria de su inefable Majestad y a su nombre. Cosa maravillosa ¡Apenas acabó de decir esta breve oración, cuando el niño resucitó sano, bueno y alegre, con admiración de los circundantes!”*<sup>366</sup>. El relato cuenta con otras versiones, incluso se identifica al caballero con el notario Francisco Gavaldá y se narra la curación para siempre de la infeliz esposa y madre, pero en lo sustancial se aviene a lo referido en esta fuente literaria que, como hemos dicho, es la que pudo utilizarse como información para el relieve del retablo pamplonés.



<sup>365</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Patrimonio e identidad (21). Escenas de crueldad con los niños en el arte navarro”, *Diario de Navarra*, 6 de diciembre de 2019, pp. 64-65.

<sup>366</sup> VIDAL Y MICÓ, F., *Historia de la portentosa vida y milagros del valenciano... S. Vicente Ferrer: comentada la que escribió Fr. Tomas Miquel...*, Valencia, en la oficina de Joseph Estevan Dolz, 1735, p. 225.

TRES EXVOTOS EN ARRÓNIZ  
BAJO LA MIRADA DE  
NUESTRA SEÑORA DE  
MENDÍA





Ermita de la Virgen de Mendía en Arróniz, fines del siglo XVII - siglo XVIII.

Llamó la atención del padre Clavería la basílica de los Remedios de Mendía por su emplazamiento en la parte más alta de la localidad, dominando el casco urbano, ostentación de la fachada y sólida construcción. Narra lo referente al olivo de la fachada, que no sucumbió en las heladas decimonónicas.

La talla titular de los Remedios de Mendía, de origen medieval, posiblemente del siglo XIII, fue muy transformada en los siglos de la Edad Moderna. En una de las intervenciones, ya en estilo neogótico, se la recubrió con láminas de plata, imitando lo que

en los siglos precedentes se hizo con los grandes iconos marianos, como las titulares de Pamplona, Irache o Roncesvalles.

La historia del templo actual arrancó en junio de 1655, cuando se obtuvo el permiso para su construcción, corriendo su modesta fábrica por cuenta del albañil de la villa Gregorio de Egüílaz. En 1680 se le añadió un coro, pero sería a partir de ese momento cuando el edificio cobró su apariencia actual, con grandes obras de ampliación<sup>367</sup>. En 1685 llegó la limosna de don Bernardo de Nagusia, vecindado en Madrid, que con su hermano Domingo serían grandes protectores del santuario. Este último costeó dos grandes lienzos de filiación castellana de la Inmaculada y Cristo vestido de sacerdote, en 1686. Los dos hermanos eran naturales de Arróniz y residían en Madrid desde tiempo atrás. En 1681, ambos entablaron un pleito sobre su admisión en el Estado de hijosdalgo de la localidad<sup>368</sup>. Domingo, en la corte española, fue depositario y administrador de los bienes libres del almirante de Castilla<sup>369</sup>.

Las obras, a cargo de Francisco de Retana, fueron rápidas, y la imagen de la Virgen se pudo trasladar de la parroquia en el mismo año de 1685. En 1690 se construyeron la casa y la sacristía, sufragada en este caso por don Diego de Aguirre, abad de Sesma, por el cantero Domingo de Aguirre. Tras algunos problemas

<sup>367</sup> AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 380.

<sup>368</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 270612.

<sup>369</sup> AGÜERO CARNERERO, C., "El ocaso de los Enríquez de Cabrera. La confiscación de sus propiedades y la supresión del almirantazgo de Castilla", *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, núm. 33 (2016), p. 146.



con estas fábricas, llegó la construcción de la monumental fachada gracias al legado del indiano don Lorenzo Hermoso de Mendoza, regidor perpetuo y justicia mayor de Caracas, que remitió 2.682 pesos. Con trazas de Vicente López Frías, el mismo que diseñó el pórtico de San Gregorio Ostiense, el cantero Francisco de Ibarra se hizo cargo de su ejecución hasta 1704. Entre 1730 y 1732 Francisco Sarasúa añadió un segundo cuerpo, que cobija la escultura de la Virgen con el Niño labrada por Francisco Sanz Barona<sup>370</sup>.

El retablo mayor, salomónico, fue realizado por Diego Vélaz entre 1699 y 1702, e incorpora relieves tallados por Vicente López Frías. Una gran reja de hierro forjado, obra de Francisco Echeverría y Miguel de Aniano, y los lienzos antes mencionados de 1686 son lo más destacable de su exorno<sup>371</sup>.

La devoción de los fieles hizo que se realizasen estampas grabadas de la imagen. En 1821, el platero y grabador José Iturralde (1761-1817), natural de Arróniz, realizó una plancha nueva, seguramente por estar muy gastada la anterior, para la Virgen de Mendía. La iniciativa corrió en este caso por cuenta del ermitaño y del platero, con la colaboración de los administradores del santuario, que aportaron 80 reales para el gasto de la plancha que se hizo “para aumento de la devoción de Nuestra Señora”<sup>372</sup>.

Como era de esperar, el santuario contó con un trujal propio administrado por un mayordomo secular y otro eclesiástico. En el año 1802 ambos entablaron pleito con el ayuntamiento de la villa sobre el derecho a administrarlo sin intervención municipal, mediante un trujalero<sup>373</sup>.

### **El médico de Arróniz en 1749**

En Arróniz se conservan un par en la basílica de Mendía, uno del médico Agustín de Zeaurrote



Exvoto del médico Agustín Cearrote, 1749. Ermita de Mendía de Arróniz. Foto J. L. Larión.

<sup>370</sup> AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 381.

<sup>371</sup> GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. II. Merindad de Estella*. vol. I, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1982, pp. 282-283.

<sup>372</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, p. 30.

<sup>373</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 220336.

(1759), que recobró la salud tras estar desahuciado. El texto que acompaña al galeno informa, como suele ser usual de las circunstancias del prodigio, de que “*D. Agustín de Zeao / Rrote, Médico de Arroniz / moribundo y desayciado / de Volvulo, o, miserere / con repetidos Vómitos d / excrementos Fecales, / imploró el auxilio d / la Madre d Dios de / Mendía, y estando / celebrándose en su / basílica misas por / su Salud, de Repen / se te halló sano y / bueno, sucedió en / seis d Dizieme, / d 1749*”.

El médico aparece arrodillado y vestido con una larga casaca abotonada y botas. En torno a su cuello luce pañuelo anudado y colgante, y los extremos de su camisa se ven por debajo de las mangas de la casaca. Presenta rostro afilado y larga melena. El gorro en forma de tricornio con una bola blanca está a los pies, en señal de respeto a la Virgen de Mendía que, con sus mejores preseas, aparece en una nube en la parte superior. El fondo de la composición es múltiple: parte del suelo, parte de una puerta o vano abierto y parte de la pared de la estancia.

Varios miembros de la familia del protagonista de este acontecimiento fueron médicos, al menos en tres generaciones. Agustín, que en algunas partidas sacramentales de sus descendientes figura como natural de Tudela, contrajo matrimonio en Allo con Josefa Andía, natural de esta última localidad, el día 11 de noviembre de 1731<sup>374</sup>. En la partida figura como hijo de don Tomás de Cearrote y Magdalena de Diago, vecinos de Tudela. En la misma localidad de Allo falleció el 18 de mayo de 1766, siendo sepultado en la iglesia con entierro doble y oficios ordinarios<sup>375</sup>. Como profesional ejerció en Arróniz, sin abandonar la vecindad de Allo. En 1738 litigó ante los tribunales reales en aras a que Bartolomé Aramendía desalojase una casa que le pertenecía, sita en Allo, para que fuese habitada por el boticario<sup>376</sup>. Algunos de los hijos del matrimonio Cearrote Andía nacieron en Allo y en una partida del día 4 de febrero de 1749 se anota, sin más datos, a Josefa Andía<sup>377</sup>, a la que podríamos identificar como la mujer de Agustín.

Entre los hijos de Agustín y Josefa figuró Joaquín Zeaorrote y Andía, también médico, que contrajo matrimonio con Catalina Macua. Ambos eran de Allo y entre sus destinos figuró la villa de Lerín, a donde se trasladó con varios hijos del matrimonio<sup>378</sup>. En Lerín nació el más famoso de todos los de la saga, Patricio Cearrote en 1779<sup>379</sup>, que estudió medicina en la Universidad de Zaragoza, obteniendo el título de médico en 1804, marchando posteriormente a París, en donde completó su formación. A la capital francesa se desplazó en diferentes momentos de su vida para actualizar sus conocimientos y adquirir bibliografía. Tras ejercer en Estella y Azpeitia, en donde contrajo matrimonio con Antonia Josefa Zuloaga Odriozola,

<sup>374</sup> Archivo Parroquial de Allo. Libro de Casados 1685-1795, fol. 49.

<sup>375</sup> *Id.*, Libro III de Difuntos 1734-1766, fol. 91.

<sup>376</sup> Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 33032.

<sup>377</sup> Archivo Parroquial de Arróniz. Libro de Difuntos 1740-1795, fol. 219v.

<sup>378</sup> LÓPEZ OSCOZ, M. R., “Patricio Zeaorrote”, <https://lerinescapital.blogspot.com/2019/06/patricio-zeaorrote.html>, consulta 6 de julio de 2023.

<sup>379</sup> Archivo Parroquial de Lerín. Libro VII de Bautizados 1769-1789, fol. 176.

se estableció en Bilbao en 1809, como médico titular hasta 1814, en que abrió consulta particular. Allí obtuvo una gran reputación, destacando junto a otros colegas en la actuación contra las epidemias de cólera y consecuencias de las guerras carlistas. En 1818 informó sobre la construcción del hospital. Por sus posiciones liberales sería desterrado y falleció en Bilbao en 1850.

### **Un niño vestido de carmelita en 1772**

En la inscripción que le acompaña, inscrita en un óvalo, se lee: “*Miguel de Arviza hijo de / Juachin de Arviza i de Josefa ro / mero de resolla de Estar con viruela / estube sin comer ni beber algunos / días desauziado Y me ofrecieron mis / padres El retrato a N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de / Mendía i luego quedé / bueno año de / 1772*”. El texto, a diferencia de lo que es común, aparece como si lo estuviese redactando en primera persona el retratado.

El niño retratado nació entre las siete y las ocho de la mañana del 24 de abril de 1767, fue bautizado en Arróniz el 28 del citado mes y año como hijo de Joaquín Arviza y Josefa Romero, habitantes en la villa. Se le impuso el nombre de Miguel Toribio. Como abuelos paternos figuran José Arviza y María Ledesma, y paternos José y Manuela Chirruvita, de Oyón<sup>38º</sup>. Los padres de Miguel, Joaquín y Josefa, habían contraído matrimonio el 26 de junio de 1758 en Arróniz. Joaquín falleció repentinamente en Arróniz el 13 de diciembre de 1785 y Josefa el 4 de diciembre de 1790. La casa Arviza se conservaba en Arróniz hasta bien entrado el siglo XX.



**Exvoto de Joaquín Arviza, con hábito de carmelita en 1772. Ermita de Mendía de Arróniz. Foto J. L. Larrión.**

<sup>38º</sup> Archivo Parroquial de Arróniz. Libro de Bautizados 1740-1795, fol. 109.



Exvoto de Gregorio Barbarin, 1752. Colección particular.

Foto J. L. Larrión.

celebrasen 400 misas por su alma<sup>383</sup>. Fausta falleció años más tarde, el 1 de junio de 1773, dejando por heredero a su hijo Gregorio<sup>384</sup>.

## Un hundimiento que pudo haber terminado en tragedia, 1752

Su inscripción amplia y harto narrativa dice: “Aviendo Gregorio Bar / varin vecino de la Villa de / Arroniz el año d 1752 empesado / a trabajar a principio de Agosto en uno<sup>s</sup> / simientos d unas paredes se / le caieron / ensima qedándose sepultados assi el / dicho / Gregorio como su gana<sup>o</sup> hasta q acu / dieron / gente i los sacaron y hauiéndole / preguntado cómo / hauía salida a / ssi libre respondió q hauía pedido el / hausilio a la Ma<sup>e</sup> de Dios de Mend<sup>a</sup> / quien suvió a / su Santuario a dar / le las gracias y en el interin q / esta / va rezando a nra señora caió la ca / ssa sobre / el escombros / .. sacaron / i por ser milagro puso por / memoria / este retrato en su Santuario”.

Con gran probabilidad podremos identificar al retratado con un Gregorio Barbarin que contrajo matrimonio en 1731 con Fausta de Segura en Villamayor de Monjardín y recibió las bendiciones nupciales el 7 de febrero de 1731 en Arróniz<sup>381</sup>. A un hijo de ambos, nacido el 13 de noviembre de 1733, se le impuso el nombre de Gregorio<sup>382</sup>. Por la edad, nos inclinamos a pensar que el retratado es el padre, nacido seguramente en Villamayor de Monjardín y fallecido en Arróniz el 15 de julio de 1756, tras hacer testamento ante Domingo Urrea, en el que ordenaba que se



<sup>381</sup> *Id.*, Libro de Matrimonios 1692-1747, fol. 266.

<sup>382</sup> *Id.*, Libro de Bautizados 1687-1747, fol. 152.

<sup>383</sup> *Id.*, Libro de Difuntos 1743-1796, fol. 229v.

<sup>384</sup> *Id.*, Libro de Difuntos 1743-1796, fol. 259.

UN CASO SINGULAR:  
CON UN OSO EN PITILLAS



Retablo de san  
Ramón Nonato  
en Pitillas,  
c. 1730.



Íñigo Pérez de Rada nos proporcionó, amablemente, la fotografía de este exvoto curiosísimo, perteneciente a su colección particular y que tiene como protagonista a uno de sus parientes por vía paterna. En la pintura encontramos a Ramón de Goñi, que estuvo a punto de perecer ante un oso en la localidad de Pitillas, en el mes de diciembre de 1743. La pintura la dimos a conocer en 2019<sup>385</sup>.

El exvoto pintado, hoy en la colección particular señalada, estuvo hasta hace un siglo en la casa solariega de los Goñi de Pitillas, pasando posteriormente a Lodosa. Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo, cuyas dimensiones medianas se adaptan a lo que es usual en este tipo de obras; en este caso, sus medidas son de 73 x 98 cms.

La composición presenta, en diferentes planos, la historia a la que hace referencia una cartela en la parte inferior izquierda en la que leemos: “+ Día 18 d Dici. / d(e) 1743 e(n) la Uilla / d(e) Pitillas y tér- / mino q(ue) llama(n) / Otro llos comú(n) d(e) dha Vi<sup>a</sup> y la d(e) / Uxue acome<sup>o</sup> un / Oso a D. Ramón / d(e) Goñi q(ue) estaba / uiendo sus pasto<sup>s</sup> / i gana<sup>o</sup>, y no pudi / e(n)do d(e) fenderse inuo- / có al glo<sup>so</sup> S. Ramon / y se libró”. Siguiendo ese guión y relato, encontramos en el primer plano al mencionado caballero con su elegante casaca y el sombrero y bastón en el suelo. Aparece sentado en tierra e intentando espantar con sus manos a un oso que ya le ha mordido su pierna izquierda. En un plano posterior, entre la vegetación de unos arbustos, un pastor con un palo parece entre

<sup>385</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Un curioso exvoto de 1743 con un oso en Pitillas”, Pieza del mes de febrero de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2019/febrero>, consulta 5 de agosto de 2023.

asustado y dispuesto a ayudar al agredido. La parte superior se divide en dos. A la izquierda vemos a lo lejos el santuario de Ujué y en sus lomas un rebaño de ovejas con su pastor, tocado con gorro de piel y a la derecha, dentro de una nube celestial, la figura de san Ramón Nonato con el hábito de mercedario y muceta cardenalicia, sosteniendo el ostensorio en una mano, mientras que con la otra empuña la palma del triunfo con tres coronas, alusivas a su condición de virgen, elo-cuente predicador y de haber pasado grandes padecimientos. Su presencia en el exvoto puede estar en relación con el protagonista de la historia, de nombre Ramón, y su devoción hacia él por los habituales patronatos de san Ramón sobre mujeres embarazadas y recién nacidos. Sin embargo, también habrá que relacionarlo con la protección del santo mercedario sobre los ganados y las tierras, habida cuenta que el santo fue dedicado por su padre, en su juventud, al pastoreo para alejarlo de su vocación religiosa.

Por lo demás, hay que señalar el particular culto a san Ramón Nonato en la parroquia de Pitillas, evidenciado por su retablo, datable hacia 1730 y posiblemente debido a la munificencia de don Ramón de Goñi. Contiene en su único cuerpo una pintura que parece un poco anterior, parecida en su contenido iconográfico a las que se encuentran en las parroquias de Lodosa, Andosilla o Roncal. Es de filiación aragonesa, no lejana al taller de Francisco del Plano (1658-1739), con diversas obras en Navarra. Muestra al santo arrodillado con el candado en la boca, la consabida palma con las tres coronas, los grilletes y una argolla con su cadena en el suelo. San Ramón contempla la visión de Cristo y la Virgen colocándole la corona de espinas rosas, respectivamente, en alusión a una visión mística que experimentó<sup>386</sup>. En primer plano, se añaden un par de cautivos con los escapularios de la Merced, el más cercano al espectador con la barretina catalana. Al fondo, en una pequeña escena, se narra a modo de viñeta su nacimiento que le da sobrenombre al santo, por haber extraído su cuerpo del vientre de su madre, ya muerta, practicándole una cesárea.

Como suele ocurrir en este tipo de pinturas, la calidad es mediana, pero su interés antropológico a una con la práctica desaparición de ellas, hacen que se trate de objetos de gran importancia para el estudio del pasado. En cuanto a la autoría, no podemos hacer ninguna suposición porque su estilo popular no con-cuerda con los maestros de caballete que conocemos en el segundo tercio del siglo XVIII. Una intervención



Escudo heráldico de la casa solariega de los Goñi de Pitillas (1779), con las armas de Goñi-Ubago-Cortés-Bayona.

<sup>386</sup> ZURIAGA SENENT, V. F., *La imagen devocional de Nuestra Señora de la Merced, Tradición, Formación, Continuidad y Variantes*, Valencia, Universitat de Valencia Servei de Publicacions, 2005.



Exvoto de Ramón de Goñi en 1743.  
Colección particular.



en la pieza llevada a cabo a fines de 2018 y comienzos del presente año ha reintegrado algunas partes de la vestimenta del protagonista de la escena, así como de los arbustos del paisaje, a la vez que se ha fijado el pigmento en toda la pintura.

## **El protagonista: don Ramón de Goñi y Jaurrieta**

Don Ramón de Goñi y Jaurrieta (1705-1786) nació y murió en Pitillas, y perteneció a una rama del linaje de los Goñi que, desde Peralta, se asentó en Pitillas hacia 1700, cuando su padre Isidoro Antonio de Goñi contrajo matrimonio con Juana Jaurrieta, natural de Pitillas. Nació el 6 de agosto de 1705, casó con Francisca de Ubago, de Falces (†1741), en enero de 1738 y falleció el 26 de agosto de 1786<sup>387</sup>, tras dictar su testamento ante el notario de Olite, Antonio Lasala<sup>388</sup>. Su hijo Ramón de Goñi y Ubago (1741-1813) litigó ante los Tribunales Reales por la colocación del escudo nobiliario en la casa señorial de Pitillas, en 1779<sup>389</sup>. La sentencia fue favorable a la utilización del escudo, habida cuenta de que don Ramón demostró ser descendiente de la casa de los Goñi de Peralta, en donde eran tenidos por nobles e hijosdalgo. En la gran casa solariega aún se conserva el blasón con los dos apellidos suyos (Goñi, Ubago) y los de su mujer (Cortés, Bayona).

Padre e hijo ocuparon cargos en la mesta en Pitillas y tuvieron en el ganado la fuente principal de ingresos. Varios procesos judiciales conservados en el Archivo General de Navarra así lo atestiguan. En ellos defienden el paso de sus rebaños por distintas cañadas, algunos arriendos de yerbas, así como la calidad de sus ovejas. En febrero de 1743, don Ramón de Goñi y Jaurrieta presentó las cuentas anuales de Pitillas, pues había sido su depositario a lo largo del año precedente<sup>390</sup>.

Del suceso narrado en el exvoto no hemos encontrado otros testimonios escritos. En el programa de Fiestas de Pitillas de 2017<sup>391</sup> en un recuadro se recoge en unas breves líneas una leyenda del suceso, dándose por hecho que acaeció en 1683 y que el oso se había escapado de las cercas de Olite, extremos que no se avienen ni con la cronología del suceso ni con la época de su protagonista. Sin embargo, el hecho de recogerse, a título de leyenda, nos hace pensar que se transmitió por fuentes orales y posiblemente también en algunas escritas, aunque tergiversando o confundiendo la cronología. En el testamento de don Ramón de Goñi y Jaurrieta, al que hemos hecho referencia líneas atrás y protocolizado en Pitillas el 21 de agosto de 1786, tampoco se alude al asunto, si bien nos da algunos datos interesantes. Como solía ocurrir, la fecha

---

<sup>387</sup> Árbol genealógico de la familia Goñi (Peralta-Pitillas) realizado por Ramón Sáinz de los Terreros, cortesía de Íñigo Pérez de Rada y Archivo Parroquial de Pitillas. Libro de Velados y Difuntos, 1678-1793.

<sup>388</sup> Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Olite. Antonio Lasala, 1786.

<sup>389</sup> IRIGOYEN, M, “Nobleza y escudo de armas de los descendientes de los Goñi”, *Euskal-Erria: revista bascongada San Sebastián*, T. 67 (2.º semestre 1912), pp. 31-33.

<sup>390</sup> Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Olite. Juan José Moreno de Vega. 1743.

<sup>391</sup> *Programa de la Fiestas de San Ramón de Pitillas*, 2017, que amablemente nos hizo llegar doña Covadonga Anaut, a la que mostramos nuestro agradecimiento.

del testamento dista tan solo unos pocos días con la del óbito. Don Ramón declaraba estar enfermo, si bien en su cabal juicio y firme memoria. Su heredero universal fue su hijo Ramón Goñi y Ubago. A sus nietos Miguel, Ramón, Javiera y María Luisa les dejó legados especiales. Asimismo, dispuso la celebración de numerosas misas en Pitillas y en los Franciscanos de Olite, y limosnas para las basílicas de Nuestra Señora del Portal de Villafranca, Santo Domingo y San Bartolomé de Pitillas, Santa Brígida de Olite y otras instituciones benéficas. Su hermano, el presbítero don Francisco de Goñi, sería su albacea.

## El oso

El suceso narrado en el exvoto es el único, entre los que hemos catalogado en Navarra, alusivo a un animal que ataca a un hombre y este se ve libre por la intercesión de un santo. No es menor la excepcionalidad de que el animal sea un oso, en esas latitudes de la geografía foral. Al respecto, hemos de señalar, siguiendo la monografía de Elozegi<sup>392</sup>, que el oso fue perseguido y sus capturas recompensadas en pueblos septentrionales de la geografía foral, según testimonian distintos documentos del siglo XVIII de Leiza, Espinal, Ochagavía e Isaba, amparados siempre por la legislación de las Cortes de Navarra que, en 1734, habían establecido las cantidades a satisfacer a los cazadores. Sin embargo, el autor señala que en siglos anteriores, particularmente en la Edad Media, la presencia del oso pardo era usual en la mayor parte de los macizos montañosos de la península. Madoz situaba en 1850 la presencia del animal en los valles de Roncal y Salazar.

No deja de causar extrañeza, además de la señalada presencia del animal en latitudes tan meridionales, la fecha de diciembre, cuando el oso debería estar hibernando, lo cual podría indicar un invierno retrasado en lo climático. Al respecto, hay que tener en cuenta que la entrada en la osera dependía mucho de la zona y de la crudeza del invierno, y se han descrito osos que en zonas poco duras no han hibernado. Al escasear el alimento en un mes como diciembre, es posible que el oso bajase desde las cercanas estribaciones de la Sierra de Ujué a buscar comida a términos más próximos a zonas pobladas.



---

<sup>392</sup> ELOSEGI IRURTIA, M. M., *El oso pardo en los Pirineos*, Barcelona, Lynx, 2009.

UN GRAN EXVOTO  
EN PINTURA MURAL  
EN EL SANTUARIO DE  
MUSQUILDA





Grabado de Nuestra Señora de Musquilda de Ochagavía por Gregorio Fossman y Medina, 1701. Colección particular.

Excepcional por su ubicación y dimensiones es el caso del exvoto representado en la bóveda del santuario de Nuestra Señora de Musquilda en Ochagavía. El único dato publicado que nos explica de qué se trata lo dio a conocer Salvador Napal en la relación histórica de la novena a la citada Virgen. Entre los once milagros que recoge, según una relación enviada en 1755 a la curia diocesana, figura con el número 8 el siguiente: “Don Carlos Lizarazu regaló a la Basílica un cirio con esta inscripción: *Oh filii salutem obtulit ex corde Carolus Lizarazu. Cuéntase de este que fue capitán de navío Maltés, en un encuentro con la flota turca, estando sumamente apurado y rodeado de buques enemigos, animó a su tripulación, invocando a la Virgen de Musquilda e hizo voto de visitarla si salían con vida. Arremetió entonces contra los enemigos y logró echar a pique dos navíos y apresar al tercero. En prueba está en Musquilda la bandera de los caballeros de Malta muy ajada, y en la bóveda mandó pintar la batalla naval*”<sup>393</sup>.

Las mencionadas pinturas se conservan y se debieron a Juan de Sada, que pintó la basílica y doró el retablo, por cuyas labores que importaron 100 ducados emitió la correspondiente carta de pago el 19 de mayo de 1680<sup>394</sup>. Este maestro nos es más conocido como tasador de distintas obras<sup>395</sup> que como ejecutor propiamente dicho<sup>396</sup>, lo que quiere decir que su producción está todavía por conocer.

<sup>393</sup> NAPAL, S., *Historia y novena de Nuestra Señora de Musquilda*, Pamplona, Imprenta y Encuadernación La Acción Social, 1932, p. 27.

<sup>394</sup> Archivo Parroquial de Ochagavía. Libro índice del archivo y anotaciones de Salvador Napal, p. 75.

<sup>395</sup> Tasó entre otros las labores de dorado del retablo de Aristegui en 1691 o el de san José de la catedral de Pamplona. Vid. GARCÍA GAINZA, M.ª C., *et al.*, *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. V\*\*. Merindad de Pamplona, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, p. 133; y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “El Barroco”, *La catedral de Pamplona*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, p. 37.

<sup>396</sup> Entre su obra personal figuran unos frontales para la parroquia de Indurain. Vid. Archivo Diocesano. Procesos, C/1328, núm. 7.

*Un gran exvoto en pintura mural en el santuario de Musquilda*



Conjunto de pintura de la cubierta de la ermita de Musquilda, 1680. Foto J. I. Riezu.

Escena de  
la embarcación  
de Malta al  
mando de  
Carlos Lizarazu  
en la bóveda de  
la ermita de  
Musquilda,  
1680.  
Foto J. I. Riezu.





Escena de caza y embarcación de Malta en la bóveda de la ermita de Musquilda, 1680.

Foto J. I. Riezu.



Tramo de la bóveda con pinturas en ermita de Musquilda, 1680. Foto J. I. Riezu.

Afortunadamente, la intervención en el edificio de 1929 no conllevó su desaparición y no por falta de ganas, en un contexto en el que triunfaban las denominadas restauraciones ‘en estilo’. La crónica de lo sucedido lo relata así: *“Se descubrieron las columnas del interior que estaban encaladas y los sillares de los arcos y no se hizo lo mismo con todo el abovedado y partes murales, como se quería, porque al comenzar la operación de piqueta, se advirtió que no todo era sillería, sino que hay algunos trozos de mampostería”*<sup>397</sup>.

El conjunto de decoración mural presenta una serie de tondos con santos sobre una balaustrada fingida y bustos desnudos de hombre con numerosa decoración vegetal. En el centro de la bóveda unas escenas, concretamente tres, dos rectangulares en un tramo y otra circular en otro tramo. En las dos primeras aparece una escena de caza, alusiva a otro prodigio de la Virgen o a su propio hallazgo y un navío maltés a la deriva entre gran oleaje. En la otra escena, bastante perdida, se figura a un caballero de la orden de Malta con su manto negro, arrodillado delante del presbiterio y retablo de la ermita de Musquilda, asistido por dos clérigos con sobrepelliz. El mencionado retablo repite el esquema del mayor del santuario realizado poco antes de las pinturas, entre 1671 y 1673, por el maestro establecido en Sangüesa, Pedro de los Ríos<sup>398</sup>.

<sup>397</sup> Archivo Parroquial de Ochagavía. Libro índice del archivo y anotaciones de Salvador Napal, p. 217.

<sup>398</sup> GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. IV\*\*.* Merindad de Sangüesa, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, p. 229.

El pasaje representado en la pintura mural se ha de identificar con la visita del caballero de Malta al santuario para entregar el cirio mencionado junto a la bandera y dar las gracias por no haber sucumbido ante el peligro.

En cuanto a la identificación con Carlos de Lizarazu, no resulta fácil. Un don Carlos de Lizarazu García de Recain fue primogénito y heredero de los bienes de su padre Juan de Lizarazu y Marcilla, en 1622, en el palacio de Jaurrieta por el que asistió a Cortes en 1624, 1624 y 1632, así como tesorero de la Real Casa de la Moneda de Navarra<sup>399</sup>. No consta que perteneciese ese caballero a la orden de Malta, pero sí que formaron parte de ella otros miembros de aquel linaje como sus hermanos Matías y Miguel, que murieron en combate, y otros parientes como Melchor y Martín de Lizarazu, que realizaron sus pruebas de ingreso en la orden de San Juan de Jerusalén en 1602<sup>400</sup>, lo que pudiera indicarnos que el cronista de los milagros de Nuestra Señora de Musquilda pudo equivocar el nombre concreto.



Don Carlos de Lizarazu con el manto de la orden de Malta en la ermita de Musquilda, asistido por dos clérigos, dando gracias a la Virgen. Foto J. I. Riezu.

De lo que no queda duda es de que el conjunto de pintura mural de 1680 se realizó en unos momentos de gran prosperidad del santuario que, por cierto, cantó el padre Clavería como de los más bellos de Navarra dedicados a la Virgen<sup>401</sup>. Jimeno Jurío puso de manifiesto la prosperidad económica que en las décadas centrales del siglo XVII tuvo la devoción a Musquilda, que se tradujo en las construcciones del pilar de 1654, las paredes y el entarimado de la casa, el aljibe y la fundición de una campana<sup>402</sup>. Poco más tarde, en 1671, se contrató el retablo, como hemos señalado, y se doró junto a la decoración mural.



<sup>399</sup> VÁZQUEZ DE PRADA, V. et al., *Las Cortes de Navarra desde su incorporación a la Corona de Castilla: tres siglos de actividad legislativa (1513-1829)*, vol. II, Pamplona, Eunsa, 1993, p. 183.

<sup>400</sup> Archivo Histórico Nacional, Orden Militar de San Juan de Jerusalén, Exps. 25263 y 25264.

<sup>401</sup> CLAVERÍA ARANGUA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, t. I, Madrid, Gráfica Administrativa, 1942, p. 393.

<sup>402</sup> JIMENO JURÍO, J. M., *Ochagavía*, *Temas de Cultura Popular*, núm. 148, Pamplona Diputación Foral de Navarra, 1972, p. 11.



# DESAPARECIDOS





Grabado en tafetán de Nuestra Señora de la Cerca de Andosilla, c. 1760. Colección particular.

Consta por diferentes testimonios la desaparición de exvotos pintados y de otro género. En Ujué es el padre Clavería el que nos informa en su monografía de 1919, que de las paredes del santuario pendían diversos exvotos que daban fe de los favores alcanzados por intercesión de la Virgen en numerosos devotos. Todos ellos habrían sido eliminados por decisión del párroco Guillermo Lancunza, que lo fue hasta 1885. En la segunda década del siglo XX, tan solo “*quedaban dos cuadros en la sacristía que rememoraban dos favores especiales obtenidos por la mediación de Nuestra Señora de Ujué*”<sup>403</sup>, sin especificar nada más. Ninguno de los dos ha llegado a nuestros días ni se encuentra reseña alguna sobre ellos.

Respecto a los que Moreno Cebada sitúa en las Agustinas Recoletas de Pamplona, creemos que debe ser una equivocación y debe referirse a la imagen de las Virgen de las Maravillas de Madrid y no a la de Pamplona. El mencionado autor afirma que “*los exvotos y presentallas que en gran número se hallan colocadas en las paredes de la iglesia donde es venerada, revelan la piedad nunca desmentida del pueblo navarro*”<sup>404</sup>. Nada consta de ninguno de ellos en el archivo de la iglesia pamplonesa.

### En Andosilla en loor de la Virgen de la Cerca: dos exvotos

Una estampa del siglo XVIII, realizada hacia 1760 y que dimos a conocer recientemente<sup>405</sup>, nos sitúa en su historia y leyenda. El icono mariano que se ubica delante de un enorme torreón de un complejo amurallado nos lleva directamente a la leyenda de Nuestra Señora de la Cerca, que recogió Rufino Oyón en su *Com-*

<sup>403</sup> CLAVERÍA ARANGUA, J., *Estudio histórico artístico de la imagen, el santuario y la villa de Santa María de Ujué*, Pamplona, Casa Huarte, 1919, p. 107.

<sup>404</sup> MORENO CEBADA, E., *Glorias religiosas de España. Historias de las imágenes de Jesucristo, de la Santísima Virgen y de los santos que se veneran en los templos...*, vol. II, Barcelona, Librería del Plus Ultra, 1867, p. 525.

<sup>405</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Grabado calcográfico de la Virgen de la Cerca de Andosilla”, Pieza del mes de abril de 2021. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2021/abril>, consulta 7 de julio de 2023.

*pendio histórico y novena de la Virgen de la Cerca*, publicado en 1886 y reeditado posteriormente. Según este autor, en un documento en pergamino que conservaba don Domingo Moreno en la segunda mitad del siglo XVI, un tal José María Amatriain ocultó en el siglo VIII la imagen, que más tarde sería hallada, ya en el siglo XIII. Ambos hechos habrían tenido lugar junto al complejo defensivo del torreón del castillo y su cerca.

Su culto experimentó un enorme crecimiento en aquellas décadas del siglo XVIII. Así, en 1759 se hizo una novena, trasladando la imagen a la parroquia, en 1767 se hizo otra novena, en 1775 otras dos, y en 1785 y 1786 otras más. En 1796 y 1798 se repitieron aquellas funciones que casi siempre estaban motivadas por las sequías. Incluso un devoto residente en Valladolid de Michoacán, don Francisco Ximeno, al fallecer, destinó para la Virgen de la Cerca seis candeleros de plata, en 1796.

La imagen fue venerada y en su antiguo santuario se podían contemplar varios exvotos, hoy desaparecidos o ilocalizables. La antigua ermita se rehízo prácticamente en 1951. En 1995 se inauguró otra totalmente nueva en un nuevo paraje más céntrico. La antigua se ubicaba en el extremo del Arrabal, al pie de un alto torreón, construido, según la leyenda, bajo la dominación musulmana.

El grabado antes mencionado fue costado por un miembro de la familia Amatriain, a la que pertenecía uno de los exvotos del santuario que tuvo como protagonista a una niña del mismo clan familiar. La pintura del exvoto, perdida, tenía la siguiente inscripción: “*La niña Lorenza Romana Laparra y Amatriain, hallándose gravemente enferma, la encomendaron sus piadosos padres a la Virgen de la Cerca, y consiguió una completa y repentina salud, con grande admiración de los facultativos, año 1772*”. La tradición y estos dos hechos vinculan de un modo claro la relación especial de la imagen con los que llevaban aquel apellido de Amatriain.

El otro exvoto, asimismo desaparecido, contenía este texto: “*La niña Josefa Ordóñez, de Miguel y Antonia Teres, de edad de nueve años, jugando con otras en la orilla del río Ega, cayó al mismo que iba entumecido; se la llevaron las corrientes, invocó a la Virgen de la Cerca y quedó inmóvil en medio de ellas, y para memoria de este grande prodigio, se pintó este cuadro y se colgó en la Basílica de la Virgen de la Cerca*”.

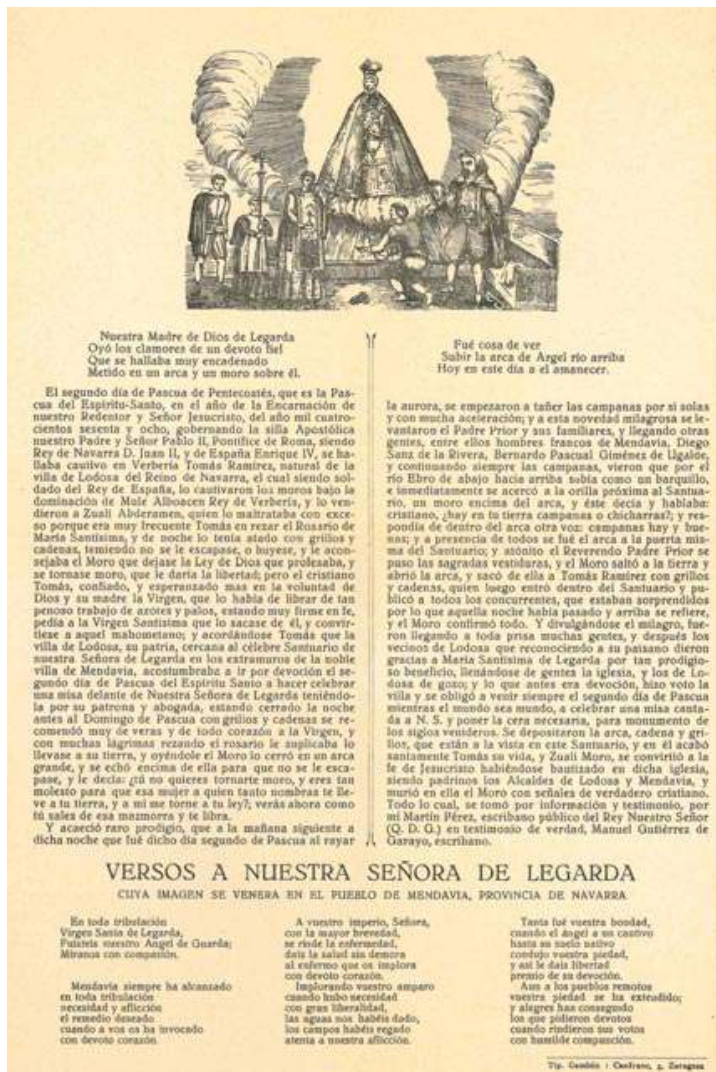
## En Mendavia, agradecimiento de un riojano en 1744

Entre los grandes santuarios marianos navarros de época gótica hay que destacar el de Nuestra Señora de Legarda en Mendavia, del que existen noticias de una consagración en 1262, si bien su portada escultórica con el tema del Juicio Final se data en torno a 1260-1270, con modelos burgaleses<sup>406</sup>. El edificio forma parte de un conjunto de fábricas de la etapa del Gótico clásico (1200-1276) que sigue el modelo de nave única con un tipo denominado navarro-occitano<sup>407</sup>. Conserva solamente un par de tramos de la nave y guarda

---

<sup>406</sup> FERNÁNDEZ-LADREDA, C. e HIDALGO, S., “Escultura”, *El arte gótico en Navarra*, (dir. C. Fernández-Ladreda), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, p. 125.

<sup>407</sup> MARTÍNEZ ÁLAVA, C., “Arquitectura: Conjuntos tardorrománicos, Modelo Île-de-France y Modelo navarro-occitano”, *El arte gótico en Navarra*, (dir. C. Fernández-Ladreda), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 90-91.



Gozos a la Virgen de Legarda de Mendavia, editados en Zaragoza  
c. 1930. Colección particular.

como con la parroquia de Miranda de Arga y la noticia documental de su consagración se puede interpretar como correspondiente a algún altar y no a la totalidad del conjunto, habida cuenta de lo avanzado de algunos elementos constructivos<sup>408</sup>. En el siglo XVI se construyó el coro alto y en el XVIII, la cabecera del templo, que ha sido sustancialmente modificada en 2005 en base a una intervención cuanto menos singular. En su interior conserva un conjunto de cadenas que se filian con la batalla de las Navas de Tolosa.

La imagen de la Virgen, sedente y frontal con el Niño en la rodilla izquierda, pertenece a un momento de transición del románico al gótico y ha sido fechada en el segundo tercio del siglo XIII<sup>409</sup>. Como en otros ejemplos, al convertirla en imagen de vestir sufrió diversas mutilaciones, que motivaron su restauración. La escultura del Niño fue robada en 1933 y se sustituyó por otra moderna.

En el culto y la devoción a la Virgen Señora de Legarda hay un antes y un después en el año 1468, en que se sitúa un milagro por el cual un cristiano cautivo en Argel, llamado Ángel Tomás Ramírez, logró su liberación gracias a la intercesión de la Virgen. Tras ser maltratado y encadenado por su dueño Zualí y encerrado en un arcón, este llegó portentosamente con el moro encima por las aguas del Ebro, mientras sonaban las campanas de Mendavia, Lodosa

En el culto y la devoción a la Virgen Señora de Legarda hay un antes y un después en el año 1468, en que se sitúa un milagro por el cual un cristiano cautivo en Argel, llamado Ángel Tomás Ramírez, logró su liberación gracias a la intercesión de la Virgen. Tras ser maltratado y encadenado por su dueño Zualí y encerrado en un arcón, este llegó portentosamente con el moro encima por las aguas del Ebro, mientras sonaban las campanas de Mendavia, Lodosa

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>409</sup> FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 366.

y Mués. Tras salir del arcón y liberarse de las cadenas, también el moro se convirtió. Este resumen es glosado en un largo documento repleto de detalles que se viene copiando y recreando desde un manuscrito en distintas publicaciones como la novena a la Virgen, los gozos que nos ocupan y distintas monografías<sup>410</sup>. Del culto a la imagen dan cuenta sus romerías, las obras de diferentes momentos en su santuario, el exvoto fechado en 1744 de un desahuciado de la localidad riojana de Ausejo, una gran litografía decimonónica que muestra a la imagen en un enorme retablo neoclásico<sup>411</sup> y un impreso de gozos<sup>412</sup>. A comienzos del siglo XVII peregrinaban a Legarda los pueblos del valle de la Berrueza, y en 1664 el papa Alejandro VII sancionó una bula con indulgencias, destinada a los cofrades de Nuestra Señora de Legarda, en atención a sus obras de caridad y piedad<sup>413</sup>.

De muy reciente pérdida es el que colgaba en uno de los muros del santuario de la Virgen de Legarda en Mendavia, antes de su restauración. Estaba dedicado a aquella advocación mariana y el texto de su inscripción rezaba así: “JUAN CEORDIA DE LA VILLA DE AUSEJO / ESTANDO EN UNA / GRANDE ENFERMEDAD / SIN ESPERANZAS DE / HACIA FUERA YNVOCO / AL AMPARO DE NUES- / TRA SEÑORA DE / LEGARDA Y LO CURO / AÑO DE 1744 AÑO”<sup>414</sup>.



---

<sup>410</sup> CLAVERÍA ARANGUA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, t. II, *op. cit.*, pp. 161-167; ARRAIZA, J., *Santa María en Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1990, pp. 197-202; y ARPÓN, B. y ELVIRA, M. A., *Nuestra Señora de Legarda. Mendavia*, Mendavia, Ayuntamiento, 2007, pp. 56-59.

<sup>411</sup> ARRAIZA, J., *Santa María en Navarra...*, *op. cit.*, p. 200, la publica, pero con pie equivocado.

<sup>412</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor-Vicus, 2019, pp. 85-87.

<sup>413</sup> CLAVERÍA ARANGUA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, vol. II, Madrid, Gráfica Administrativa, 1944, p. 166.

<sup>414</sup> ARPÓN, B. y ALVIRA, M. A., *Nuestra Señora de Legarda. Mendavia*, Mendavia, Ayuntamiento, 2007, p. 23.



# BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO CARNERERO, C., “El ocaso de los Enríquez de Cabrera. La confiscación de sus propiedades y la supresión del almirantazgo de Castilla”, *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, núm. 33 (2016), pp. 132-153.
- AGUIRRE SORONDO, A., “Los exvotos”. [https://www.euskonews.eus/artisautza/0253zbnk/zinopari\\_es.html](https://www.euskonews.eus/artisautza/0253zbnk/zinopari_es.html), consulta 7 de julio de 2023.
- ALARCÓN CEDILLO, R., “Representación de santos”, *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, México, 1992, pp. 107-161.
- ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Arte y Archivos, 1987.
- ALFARO PÉREZ, F., *Historia de la villa de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento, 2007.
- ALTADILL, J., “Artistas exhumados”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra* (1924), p. 117.
- ANCIL, M., *Monografía de Sangüesa*, Pamplona, Iberia, 1943.
- ANSÓN NAVARRO, A. y LOZANO LÓPEZ, J. C., “La pintura de Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán”, *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006.
- ARANDA RUIZ, A., *Pamplona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2020.
- ARANDA RUIZ, A., “El ennoblecimiento de un organero. El caso de José de Mañeru y Ximénez”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, núms. 27-28 (2022), pp. 169-190.
- ARBETETA MIRA, L., “Joyas de la época de Velázquez en la colección del Museo de Artes Decorativas”, *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 373-384.
- ARPÓN, B. y ELVIRA, M. A., *Nuestra Señora de Legarda. Mendavia*, Mendavia, Ayuntamiento, 2007.
- ARRAIZA, J., *Santa María en Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1990.
- ARRESE, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963.
- ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977.
- AULNOY, Madame d´ (Marie Catherine), *Relación del viaje de España*, Madrid, Akal, 1986.
- AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.
- BAZARTE MARTÍNEZ, A., “La colección de Agnus Dei del Museo Soumaya”, *Santuarios de lo íntimo. Retratos en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex, 2004, pp. 126-144.
- BEGUIRISTÁIN GÚRPIDE, M. A. e ITURRI VILLANUEVA, A., “Ritual de Infancia”, *Etnografía de Navarra*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1996, pp. 353-368.
- BERLANGA, C., *El Apóstol de las Indias y nuevas gentes san Francisco Xavier de la Compañía de Jesús...*, Valencia, Real Convento de N. S. del Remedio, 1698.
- BERNIS, C., “La moda en los retratos de Velázquez”, en VVAA, *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, pp. 251-288.
- BOLOQUI LARRAYA, B., “Construcción y reforma del retablo mayor de la Asunción de la ex-colegiata de Borja. Gregorio y Antonio de Messa (1683-1704), y Santiago Marsili y Diego Díaz del Valle (1782-1783)”, *Seminario de Arte Aragonés* (1980), pp. 105-135.

- BUJANDA, F., *Historia de Nuestra Señora de Codés*, Logroño, Imprenta Moderna, 1939.
- CADENAS Y VICENT, V., *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*, tomo IV, Madrid, Instituto Salazar y Castro (CSIC), Ediciones Hidalguía, 1979.
- CALATAYUD, P., *De la vida y costumbres del Excmo. Sr. Duque de Granada de Ega, conde de Xavier...*, Pamplona, Martín José de Rada, 1756.
- CARO BAROJA, J., *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1979.
- CASTILLO, J. M., *El país de la gracia*, Bilbao, El Mensajero, 1895.
- CASTRO BRUNETO, C. J., “Iconografía de santa Clara de Asís y santa Rosa de Viberbo en Canarias”, *Revista de Historia Canaria*, núm. 179 (1997), pp. 73-100.
- CEA GUTIÉRREZ, A., *El tesoro de las Reliquias. Colección de la Abadía Cisterciense de Las Cañas*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 1999.
- CLAVERÍA ARANGUA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, vol. I, Madrid, Gráfica Administrativa, 1942.
- CLAVERÍA ARANGUA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, t. II, Madrid, Gráfica Administrativa, 1944.
- COBO DELGADO, G., “Una imagen por gratitud: Exvotos de niños en la España del siglo XVIII”, *Meditaciones en torno a la devoción popular*, coords. J. A. Peinado Guzmán y M. A. Rodríguez Miranda, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2016, pp. 89-113.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611), Madrid, Castalia, 1995.
- CUADRIELLO, J., “Xavier Indiano o los indios sin apóstol”, *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 200-233.
- DÍAZ DEL VALLE, D., *Descripción breve y explicación clara del vistoso adorno con que en varias figuras metafóricas, iconológicas y en geroglíficos misteriosos esta hermosada la magnífica capilla del Santísimo Cristo de la Columna, que a espensas de la devoción de sus vecinos ha erigido en su parroquial de Santa María la M. N. y M. L. ciudad de Cascante, por don Diego Díaz del Valle, pintor, natural de la misma ciudad*. Madrid, Imprenta de la Regeneración, 1866.
- DÍEZ, A., *Olite. Historia de un Reino*, Estella, Gráficas Lizarra, 1984.
- DÍAZ PAREDES, A., “Fidelidad, Fueros y Negociación. Las Cortes de Sangüesa en la Defensa de la Corona de Aragón (1705)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia moderna*, núm. 32 (2019), pp. 303-326.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden”, *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, Comisión del IV Centenario, 1982, pp. 183-230.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P., “Pedro de Sarasa II, pintor de hacer retablos en Castiliscar y los maestros del taller de Sangüesa en las Cinco Villas en el siglo XVI”, *Estudios de Historia del Arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2013, pp. 327-339.
- EGIDO, T., “Contexto histórico de san Juan de la Cruz”, *Experiencia y pensamiento en san Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1990, pp. 335-377.
- ELOSEGI IRURTIA, M. M., *El oso pardo en los Pirineos*, Barcelona, Lynx, 2009.
- EQUIZA, J., *Labiano. Santuario de S. Pablo y Sta. Felicia. Historia y actualidad*, Madrid, Nueva Utopía, 1994.
- EQUIZA, J., “Labiano. Exposición histórico-etnográfica”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 75 (2000), pp. 109-142.
- Es un voto. Exvotos pictóricos en La Rioja*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 1997.
- ESCALADA, F., “Favores hechos a los de Sangüesa por S. Francisco Javier”, *La Avalancha*, 24 de mayo de 1916, pp. 70-72.
- ESCALADA, F., *San Francisco Javier y su castillo*, Pamplona, Huarte y Coronas, 1917.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P., “Notas para un estudio iconográfico de santa Teresa en Navarra”, *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, Grafínasa, 1982, pp. 231-284.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Precisiones sobre la obra de Juan de Arregui en San Miguel de Alfaro” *Cuadernos de Investigación e Historia*, (1984), pp. 159-167.



- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines”, *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana* (1988), anejo 11, pp. 149-158.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “El Barroco”, *La catedral de Pamplona*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 35-75.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Vicente Berdusán y su entorno artístico”, *El pintor Vicente Berdusán. 1632-1697*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 25-56.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ROLDÁN MARRODÁN, F. J., *La capilla del Espíritu Santo de la catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos”, *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 154-199.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El fondo iconográfico del P. Schurhammer. La memoria de Javier en imágenes*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Arte y devoción en torno a la Virgen del Pilar”, *Revista de la Federación Nacional de Hogares Navarros*, núm. 20 (2009), pp. 55-60.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “San Eloy”, *San Miguel de Corella. Arte para los sentidos y el gozo de celebrar*, Pamplona, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 250-251.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Juan de Palafox y Navarra et alia studia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Pintores locales de tres generaciones y estilos: José Eleicegui, Pedro Antonio de Rada y Diego Díaz del Valle”, *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 346-353.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Siglos de arte y devoción en torno a la Virgen del Yugo”, *Diario de Navarra*, 13 de mayo de 2015, pp. 78-79.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Exvotos, una religiosidad perdida”. *Diario de Navarra*, 3 de marzo de 2017, pp. 64-65.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor, 2018.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor-Vicus, 2019.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Un curioso exvoto de 1743 con un oso en Pitillas”, Pieza del mes de febrero de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2019/febrero>, consulta 5 de agosto de 2023.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Patrimonio e identidad (21). Escenas de crueldad con los niños en el arte navarro”, *Diario de Navarra*, 6 de diciembre de 2019, pp. 64-65.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Grabado calcográfico de la Virgen de la Cerca de Andosilla”, Pieza del mes de abril de 2021. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2021/abril>, consulta 7 de julio de 2023.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Patrimonio e identidad (53). En las entrañas de la basílica de Santa Felicia de Labiano”, *Diario de Navarra*, 4 de junio de 2021, pp. 62-63.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Patrimonio e identidad (54). En torno a san Juan Bautista. Algunos relatos legendarios”, *Diario de Navarra*, 11 de junio de 2021, pp. 62-63.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Exvotos pintados en Navarra”, *La imagen visual de Navarra y sus gentes. Desde la Edad Media a los albores del siglo XX* (ed. y dir. R. Fernández Gracia, coords. C. Jusué y P. Andueza), Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor, 2022, pp. 39-549.

- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Las fuentes gráficas de la serie pintada de san José en los Carmelitas Descalzos de Pamplona”, <https://www.unav.edu/noticias/-/contents/15/03/2023/las-fuentes-graficas-de-la-serie-pintada-de-san-jose-en-los-carmelitas-descalzos-de-pamplona/content/lovPblW1fC7o/444o8477>, consulta 9 de julio de 2023.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C. e HIDALGO, S., “Escultura”, *El arte gótico en Navarra*, (dir. C. Fernández-Ladreda), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 113-133.
- FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante, Compendio de 2000 años de su historia*, Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1983, p. 102 y *Cascante, ciudad de la Ribera*, vol. II, Cascante, Vicus, 2006.
- FRAILE GIL, J. M., “Noticias sobre amuletos en Madrid y su entorno”, *Revista de Folklore*, núm. 253 (2011), pp. 4-20.
- FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.
- GARCÍA, F., *Vida y Milagros de san Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*, Madrid, Juan García Infanzón, 1685.
- GARCÍA BARRENO, P. R., *El Hospital General de Madrid CDXXV años de historia*. <http://www.pedrogarciabarrero.es/4.%20Escritos%20varios/Sobre%20Hospitales/Hosp%20Gral%20Madrid/HistoriaHospGralMad.pdf>
- GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Arzobispado de Pamplona-Universidad de Navarra, 1980.
- GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. II. Merindad de Estella*. vol. I, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1982.
- GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. II. Merindad de Estella*. vol. II, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1983.
- GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.
- GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. IV\*. Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
- GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra. IV\*\*. Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.
- GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra, vol. V\*\*. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.
- GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> C., “Vicente Berdusán, el pintor y su obra”, *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 57-84.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*, Sevilla, Guadalquivir, 1998.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.), *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.
- GARRIZ, J., *La villa de Garde en el Valle de Roncal. Ensayo de una monografía parroquial*, Pamplona, Casa de G. Huarte, 1923.
- GÓMEZ RODELES, C., *Vida del célebre misionero P. Pedro de Calatayud de la Compañía de Jesús y Relación de sus apostólicas empresas en los reinos de España y Portugal (1689-1773)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1882.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., “El tratado *De Superstitionibus* de Martín de Andosilla”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 9 (1971), pp. 249-332.
- HERRADÓN FIGUEROA, M. A., *La Alberca. Joyas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.
- IBARRA, J. de, *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, Talleres Tipográficos La Acción Social, 1935.
- IRIBARREN, J. M., “El folklore de San Juan”, *Príncipe de Viana*, núm. 7 (1942), pp. 201-217.
- IRIBARREN, J. M., *De Pascuas a Ramos. Galería religioso – popular – pintoresca*, Pamplona, Editorial Gómez, 1946.
- IRIGOYEN, M., “Nobleza y escudo de armas de los descendientes de los Goñi”, *Euskal-Erria: revista bascongada San Sebastián*, T. 67 (2.º semestre 1912), pp. 31-33.

- ITÚRBIDE, J., “Entre el Renacimiento y el Barroco: *Ramillote de Nuestra Señora de Codés*”. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, pieza del mes de octubre de 2016. <http://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2016/octubre>, consulta 5 de agosto de 2023.
- JIMENO JURÍO, J. M., *Ochagavía, Temas de Cultura Popular*, núm. 148, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1972.
- JIMENO JURÍO, J. M., “San Juan” (voz), *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. X, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, pp. 131-132.
- JOVER HERNANDO, M., “San Francisco Javier”, *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Fundación Caja de Ahorros de Navarra, 2006, p. 374.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., “El retablo mayor de la parroquia de Santiago de Sangüesa”, *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 5 (1988), pp. 225-248.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., “La alimentación en Sangüesa”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 67 (1996), pp. 73-102.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Religiosidad popular en Sangüesa, algunos aspectos”, *Zangotzarra*, núm. 4 (2000), pp. 223-263.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Nuestra Señora de Rocamador de Sangüesa. Culto, arte y tradición”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 79 (2004), pp. 5-61.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Sangüesa celebra los acontecimientos de la monarquía”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, núm. 82 (2007), pp. 129-158.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Los patronos de Sangüesa. San Sebastián y Nuestra Señora de Rocamador”, *Zangotzarra*, núm. 11 (2007), pp. 11-113.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Trajes tradicionales del Ayuntamiento de Sangüesa”, *Zangotzarra*, núm. 18 (2014), pp. 161-169.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Retratos de san Francisco Javier*, Madrid, Obras Misionales Pontificias, 1954.
- LAVIÑETA SAMANES, S. y CIORDIA MUGUERZA, J., *La Virgen de Luquin*, Pamplona, Gráficas Iruña, 1970.
- LIZARRAGA, J. J., *Guía de las iglesias de Caparroso. La belleza de la fe reflejada en el arte*, Caparroso, Ayuntamiento y Parroquia, 2006.
- LIZARRAGA, J. J., *Basílica Virgen del Soto Caparroso (Navarra)*, Caparroso, Parroquia de Santa Fe, 2009.
- LÓPEZ OSCOZ, M. R., “Patricio Zeaorrote”, <https://lerinescapital.blogspot.com/2019/06/patricio-zeaorrote.html>, consulta 6 de julio de 2023.
- LLOMPART, G., “Dos notas del folclore religioso levantino. Evangelios de Bautizo y peregrinos en representación”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXII (1966), pp. 7-25.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, C., “Arquitectura: Conjuntos tardorrománicos, Modelo Île-de-France y Modelo navarro-occitano”, *El arte gótico en Navarra*, (dir. C. Fernández-Ladreda), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 69-91.
- MAYORALGO Y LODO, J. M., “Bodas nobiliarias madrileñas durante el periodo 1651-1700. Parte Segunda”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, núm. 19 (2016), pp. 47-192.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., *Genealogías de los Navascués y sus enlaces*, Madrid, 1959.
- MENÉNDEZ PIDAL, F., “Historia de un cuadro”, *Pulchrum. Scripta in honores M.<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 537-544.
- México y España. Un océano de exvotos: Gracias concebidas, gracias recibidas*, Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 2008.
- MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Ayuntamiento de Pamplona, 1974.
- MORALES, G. de, *Libro de las virtudes y propiedades de las piedras preciosas*, prólogo, introducción y comentarios de J. C. Ruiz Sierra, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- MORALES SOLCHAGA, E., “Hacia un panorama general de la pintura navarra en los siglos del Barroco”, *Príncipe de Viana* (2009), pp. 41-66.
- MORENO CEBADA, E., *Glorias religiosas de España. Historias de las imágenes de Jesucristo, de la Santísima Virgen y de los santos que se veneran en los templos...*, vol. II, Barcelona, Librería del Plus Ultra, 1867.

- MUNÁRRIZ, L., *Relación histórica de la milagrosa aparición de la imagen de María Santísima que con el amable título del Yugo se venera en su santa basílica en la jurisdicción de la M. N. y Nobilísima Villa de Arguedas. Acompañada de los datos que atestiguan su justa celebridad... y seguida de la novena que dedicó a la Señora el R. Fr. Juan Resa*, 2.<sup>a</sup> edición, Pamplona, Imprenta y librería de Joaquín Lorda, 1898.
- MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., “Mariano Sanz y Tarazona y el Viacrucis de Santa María de Sangüesa”, *Zan-gotzarra*, núm. 18 (2014), pp. 130-147.
- NAPAL, S., *Historia y novena de Nuestra Señora de Musquilda*, Pamplona, Imprenta y Encuadernación La Acción Social, 1932.
- ODRIOZOLA OYARBIDE, L., “Aizpurua, Manuel de”, *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/47225/manuel-de-aizpurua>, consulta 6 de julio de 2023.
- ORBE SIVATTE, M., “Díaz del Valle, D.” (voz), *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. IV, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, pp. 71-72.
- OSWALD, M. C., “The Iconography and Cult of Francis Xavier, 1552-1640”, *Archivum Historicum Societatis Iesu* (2002), pp. 259-279.
- PALAFIX Y MENDOZA, J., *Obras Completas*, vol. V, Madrid, Gabriel Ramírez, 1762.
- PASTOR ABAIGAR, V., “Josefa Ignacia de Meñaca Batiz y Aréchaga, fundadora de ‘La Enseñanza’ de las Hijas de la Caridad, en Los Arcos (Navarra)”, *Huarte San Juan. Geografía e historia*, núm. 14 (1007), pp. 107-145.
- PAYO HERNANZ, R., “Presentación: El valor de los otros patrimonios”, en Fernández Gracia, R., *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor-Vicus, 2019, pp. 9-10.
- PEÑAFIEL RAMÓN, A., *Mentalidad y religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII*, Murcia, Universidad, 1988.
- PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes san Francisco Xavier de la Compañía de Jesús...*, Pamplona, Gaspar Martínez, 1665.
- PÉREZ OLLO, F., *Ernitas de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1983.
- PIÑEL SÁNCHEZ, C., *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*, Zamora, Caja España, 1998.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. II, vol. IV, Barcelona, El Serbal, 1997.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S., “Los exvotos como expresión de las relaciones humanas con lo sobrenatural: Nuevas perspectivas desde Andalucía”, *México y España. Un océano de exvotos: gracias concebidas, gracias recibidas*, Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 2008, pp. 95-119.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “La imagen de san Francisco Javier en el arte europeo”, *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Caja Navarra, 2006, pp. 120-153.
- ROSE DE VIEJO, I., “También en Goya, niños y problemas van juntos”, *Goya y lo Goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, ed. M. Aguada, Segovia, Caja Segovia, 2003, pp. 99-103.
- SAGASETA, A. y TABERNA, L., *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985.
- SALILLAS, R., *La fascinación en España (Brujas-Brujerías-Amuletos)*, Madrid, Imprenta a cargo de Eduardo Arias, 1905.
- Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex-Museo Soumaya, 2004.
- SANZ TIRAPU, M. y AZANZA LÓPEZ, J. J., “Aproximación al método de enseñanza en la escuela de dibujo de Pamplona. La cartilla de Miguel Sanz y Benito”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 14 (2002) pp. 231-273.
- SATRÚSTEGUI, J. M., “Pregón festivo de San Juan”, *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, núm. 8 (1971), pp. 171-180.
- SCHURHAMMER, G., “Nações, Províncias e dioceses, cidades e outras localidades de tem por patrono a S. Francisco Xavier”, *Bibliotheca Instituti Historici S. I.*, vol. XXIII, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu-Lisboa, Centro de Estudios Históricos Ultramarinos, 1965, p. 627.

- SILANES SUSAEETA, G., *Cofradías y religiosidad en el Reino de Navarra durante el Antiguo Régimen*, Pamplona, Gráficas Pamplona, 2006.
- SOLBES FERRI, S., “El intento borbónico de creación de un mercado interior unificado: el caso de Navarra (1718-1722)”, *El Comercio en el Antiguo Régimen*, vol. II, Asociación Española de Historia Moderna-Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 277-289.
- TARIFA CASTILLA, M.<sup>a</sup> J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.
- TORRES OLLETA, G., *Redes iconográficas. San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, Vervuet, 2009.
- TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947.
- USUNÁRIZ GARAYOA, J. M., “Entre la primavera y el estío”, *Etnografía de Navarra*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1996, pp. 519-525.
- VÁZQUEZ DE PRADA, V. et al., *Las Cortes de Navarra desde su incorporación a la Corona de Castilla: tres siglos de actividad legislativa (1513-1829)*, vol. II, Pamplona, Eunsa, 1993.
- VELA Y CUADROS, R. E., “Las divisiones de Pedro Autrán y José Goicoechea en la guerra de los Pirineos (1793-1794)”, *Revista de Historia Naval*, núm. 159 (2023), pp. 9-42.
- VILLAFAÑE, J., *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de cielos y tierra, María Santísima que se veneran en los más célebres santuarios de España*, Salamanca, Imprenta de Eugenio Garcia de Honorato, 1726.
- VILLAFAÑE, J., *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de los cielos María Santísima que se veneran en los más célebres santuarios de España*, Madrid, Manuel Fernández, 1740.
- ZURIAGA SENENT, V. F., *La imagen devocional de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes*, Valencia, Universitat de Valencia Servei de Publicacions, 2005.

*IMPRESSVM IV Id. Oct. a. D. MMXXIII*  
*IN FESTO COMMERORATIONIS*  
*BEATAE MARIAE DE COLVMNA*  
*LAVS DEO*  
*VIRGINIQVE MATRI*

Ricardo Fernández Gracia es profesor titular de Historia del Arte y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. Ha sido director del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra y, actualmente, dirige la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Su investigación se centra en cinco áreas: iconografía, promoción de las artes, patrimonio histórico-artístico navarro, Juan de Palafox y arte gráfico. Es autor de treinta y siete monografías, figura como coordinador en dieciocho obras colectivas y ha comisariado diez exposiciones nacionales e internacionales.

Ha dirigido ocho tesis doctorales y diversos proyectos de investigación. Es autor de centenares de artículos de prensa sobre patrimonio cultural. Como ponente y conferenciante ha sido invitado por el Instituto Cervantes de Roma, el Museo del Prado y distintas universidades e instituciones españolas, italianas y mexicanas.

Formó parte del Consejo Navarro de Cultura (1999-2015) y de la Comisión Nacional del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa. En 2012 se le concedió la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y, en 2015, fue nombrado *Ciudadano distinguido de la ciudad de Puebla* y recibió la *Clavis Palafoxianum*. Es fundador del Ateneo Navarro y pertenece al Consejo de la Biblioteca Palafoxiana de Puebla.

<https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/quienes-somos/profesorado/ricardo-fernandez-gracia>

<https://unav.academia.edu/RFernandezGracia>

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=15983>

<https://www.unav.edu/web/con-fondo-y-forma>

EDITA



Universidad  
de Navarra

CÁTEDRA DE  
PATRIMONIO Y  
ARTE NAVARRO

PATROCINA

Gobierno  
de Navarra



Nafarroako  
Gobernua



9 788480 817820

