



EN MONTES Y VALLES. SANTUARIOS EN TIERRA ESTELLA

Román Felones Morrás (coordinador), Ricardo Fernández Gracia,
José Javier Azanza López, Toño Ros Zuasti, Mercedes Osés Urricelqui,
Pilar Andueza Unanua, Gregorio Silanes Susaeta
y Francisco Javier Villanueva Fernández.

EN MONTES
Y VALLES
SANTUARIOS
EN TIERRA
ESTELLA

Román Felones Morrás (coordinador)

Ricardo Fernández Gracia

José Javier Azanza López

Toño Ros Zuasti

Mercedes Osés Urricelqui

Pilar Andueza Unanua

Gregorio Silanes Susaeta

Francisco Javier Villanueva Fernández

EDITA

Cofradía de Nuestra Señora del Puy de Estella, cofradía de Nuestra Señora de Codés
y cofradía de San Gregorio Ostiense

AUTORES

Román Felones Morrás (coordinador)
Ricardo Fernández Gracia
José Javier Azanza López
Toño Ros Zuasti
Mercedes Osés Urricelqui
Pilar Andueza Unanua
Gregorio Silanes Susaeta
Francisco Javier Villanueva Fernández

FOTOGRAFÍAS

Francisco Javier Villanueva Fernández

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Calle Mayor www.callemayor.es

Depósito Legal NA 2716-2017

ISBN 978-84-697-8225-5

Esta publicación recoge el Ciclo de Conferencias celebrado los días 4, 5 y 6 de octubre de 2017, organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro con el patrocinio del Gobierno de Navarra.

ÍNDICE

Crónica del curso. Tres días entre santuarios <i>Román Felones Morrás</i>	05
A modo de prólogo: algunas reflexiones sobre la transformación de las imágenes marianas y su escenificación para el culto <i>Ricardo Fernández Gracia</i>	12
Arquitectura de coplillas y gozos: santuarios marianos en Tierra Estella <i>José Javier Azanza López</i>	28
El Santuario del Puy: arte e historia <i>Mercedes Osés Urricelqui y Toño Ros Zuasti</i>	40
El Santuario de Nuestra Señora de Codés: historia, arte y devoción <i>Pilar Andueza Unanua</i>	52
Santuarios, romerías y devociones de la merindad de Estella durante los siglos modernos (XVI-XVIII) <i>Gregorio Silanes Susaeta</i>	66
Cofradía y basílica de San Gregorio Ostiense: historia y arte <i>Román Felones Morrás</i>	78
Santuarios: la mirada del fotógrafo. La importancia de la imagen en la arquitectura. <i>Francisco Javier Villanueva Fernández</i>	94



Crónica del curso.

TRES DÍAS ENTRE SANTUARIOS

La Cátedra de Patrimonio y Arte navarro de la Universidad de Navarra nació en el año 2005 para dar respuesta a la necesidad de promoción de la cultura en general y, dentro de ella, de la navarra en particular, con el propósito de fomentar su conocimiento y de elevar el nivel cultural de la ciudadanía. Un sector fundamental de esta cultura está compuesto por el patrimonio monumental y artístico de Navarra, cuyo estudio y conocimiento ha sido el primero y principal de los objetivos perseguidos. Entre las muchas acciones para alcanzarlo, dos son especialmente importantes: La elaboración del *Catálogo Monumental de Navarra* y la realización de una serie de tesis doctorales. La elaboración del Catálogo es una tarea realizada a lo largo de veinte años (1977-1997) en la que han colaborado activa y lealmente el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra bajo la dirección de la profesora García Gaínza, el Gobierno de Navarra y el Arzobispado de Pamplona. El trabajo se concretó en la publicación de nueve volúmenes, editados por el Gobierno de Navarra, que siguen, a día de hoy, constituyendo un ejemplo y un hito en estudios similares en España. La realización de tesis doctorales sobre los asuntos clave de la historia del arte navarro, plasmados a su vez en libros editados también en su mayor parte por el Gobierno de Navarra, ha permitido abordar una serie de síntesis artísticas de indudable interés, referidas al románico, el gótico, el renacimiento y el barroco, los cuatro grandes estilos presentes en nuestra tierra.

Aunque queden todavía cosas por estudiar y profundizar, cabe señalar que, en sus líneas generales, la historia del arte en Navarra es bien conocida. Con estas sólidas bases nació en 2005 la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro con el patrocinio del Gobierno foral, iniciando una nueva etapa en la que se pretende fundamentalmente poner al servicio de la sociedad navarra el conocimiento y la valoración de un patrimonio que le pertenece en aras a su protección y conservación. La Cátedra de este modo se hace eco de las recomendaciones de la UNESCO en torno a la educación, concienciación y difusión como herramientas básicas en la defensa de los bienes culturales.

Esta tarea de divulgación se concreta en actuaciones de variado signo: ciclos de conferencias, seminarios, mesas redondas, congresos, cursos de verano, exposiciones y visitas multidisciplinares, con el fin de explicar y difundir el patrimonio y de implicar a los distintos sectores sociales en su conocimiento y conservación. Para ello colabora con diversos organismos, administraciones y entidades: universidades, academias, ayuntamientos, museos, fundaciones, catedrales, parroquias y otros organismos y asociaciones de carácter cultural.

El texto que tiene el lector en su mano es un magnífico ejemplo de lo anteriormente dicho. El año pasado, organizado también por la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro, se celebró el curso de verano “Los Arcos y su partido: tres siglos entre dos reinos (1463-1753)”. A lo largo de los días 14, 15 y 16 de septiembre, las parroquias de Los Arcos, El Busto, Sansol, Armañanzas y Torres del Río vistieron sus mejores galas para escuchar *in situ* y por boca de profesores especialistas en el tema, disertaciones de gran interés sobre el patrimonio de cada una de las localidades. El curso se cerró con una visita guiada en la que las personas interesadas, básicamente ciudadanos de las cinco localidades, pudieron conocer, compartir y disfrutar el abundante y rico patrimonio que acumulan.

Dado el interés suscitado por las conferencias, los propios ayuntamientos se avinieron a financiar una publicación que recogiera el contenido del curso. Buena parte de las familias de estos pueblos tienen hoy a su disposición el librito editado, que los ayuntamientos distribuyeron a un precio simbólico.

Tras el éxito de la iniciativa, se propuso a la Cátedra de Patrimonio repetir la experiencia en 2017 con un tema de interés general para el conjunto de la merindad: los santuarios en Tierra Estella. No hay pueblo, por pequeño que sea, que no cuente en su término municipal con una o varias ermitas ubicadas bien en lo alto, lo más frecuente, o en el llano, como puso de manifiesto el añorado Fernando Pérez Ollo en el libro dedicado a las ermitas de Navarra. Se trataba de abordar conjuntamente, por tanto, el panorama desde una perspectiva general y de estudiar específicamente aquellos santuarios que exceden el ámbito local y presentan todavía hoy una influencia comarcal o regional. Pretendíamos además que el curso sirviera para conocer mejor

los propios santuarios, invitando a las personas interesadas a desplazarse a los mismos para escuchar las conferencias. La selección no resultó difícil, pese a que otras ubicaciones hubieran sido posibles. Optamos por los tres probablemente más conocidos y de mayor impacto artístico y devocional: Nuestra Señora del Puy de Estella, Nuestra Señora de Codés y San Gregorio Ostiense. Los problemas de intendencia se suplieron con creces. La Cátedra seleccionó los especialistas y financió las conferencias, los asis-

El director de la Cátedra, Ricardo Fernández Gracia, procede a la apertura del ciclo.



tentes se desplazaron en buen número, y los responsables de los santuarios ofrecieron todo tipo de facilidades.

El curso se inició el 4 de octubre con una doble sesión en la basílica del Puy. Si la presencia más o menos numerosa de asistentes a las conferencias de carácter cultural siempre es una incógnita, todavía lo es más si éstas se celebran en recintos alejados de los núcleos urbanos o de no fácil acceso. Pero esa inquietud enseguida quedó despejada por-

que el recinto presentaba el aspecto de los días grandes. Como puede apreciarse en las fotografías que ilustran el texto, un buen número de asistentes, procedentes de Estella y otros lugares de la merindad, además de los fieles seguidores de la Catedral llegados desde Pamplona, ocupaban los bancos de la basílica presidida por la bella imagen de la Virgen del Puy. El prior, Oscar Azcona, dio la bienvenida a los asistentes y deseó que el curso sirviera para conocer mejor el patrimonio espiritual y artístico que para Estella y la merindad supone el santuario. Seguidamente, Ricardo Fernández Gracia, director de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro expuso brevemente los objetivos de la misma y subrayó la importancia del conocimiento del patrimonio propio como elemento básico para comprender, valorar y amar la tierra que uno habita y la historia en la que se inserta. Todo ello reflejado en la expresión latina *Nihil volitum quin praecognitum*, nada se puede querer si antes no se conoce.

Tras la inauguración del curso, la primera conferencia la impartió José Javier Azanza López, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Navarra y miembro de la Cátedra. Su exposición, presentada bajo el sugerente título de *Arquitectura de coplillas y gozos. Santuarios marianos en Tierra Estella*, pretendía presentar el tema con carácter global e introductorio. Comenzó planteando una breve historia de la devoción mariana, que eclosionó en la Edad Media al sustituirse el culto a santos locales por el culto mariano, bajo advocaciones diversas. La vinculación de estas vírgenes a leyendas con elementos comunes que se repiten, reafirma su carácter popular y rural, que tiene su continuidad en la tradición oral y escrita, manifestada en una serie de coplillas, letras y letanías populares que gozaron de gran aceptación a lo largo de toda la Edad Moderna.



El prior del Puy, Óscar Azcona, y el resto de asistentes escuchan al profesor José Javier Azanza.



Román Felones procede a presentar a los profesores Ros y Osés.



La profesora Clara Fernández-Ladreda se dirige al auditorio en Codés.

Una de las instituciones que trabajan en el ámbito de la merindad de Estella en la divulgación del patrimonio histórico, científico y cultural es el Centro de Estudios Tierra Estella (CETE-LI). Además de otras actividades, edita una revista anual “Terra Stellae”, que recoge estudios y aportaciones relacionadas con la merindad. Dado que la colaboración con otras entidades es una línea de trabajo y una actitud permanente de la Cátedra y que en el último número de la revista se había abordado el estudio del arca del Puy y sus pinturas, parecía oportuno que fueran sus autores los que impartieran la conferencia. Bajo el título *El santuario del Puy: arte e historia*, Toño Ros Zuasti y Merche Osés Urricelqui, profesores ambos de historia en los institutos de Estella y San Adrián, y miembros del Centro de Estudios Tierra Estella (CETE), realizaron un recorrido por aspectos diversos relativos al santuario. Toño Ros recorrió brevemente la historia de la Virgen y el santuario, desde sus orígenes hasta la conversión en patrona de Estella en el siglo

XVII o su vinculación al carlismo en el siglo XIX. En este contexto se presentó el sable que el pretendiente Carlos VII regaló al santuario y que los asistentes pudieron admirar de cerca al finalizar la conferencia. A continuación, la profesora Merche Osés explicó la evolución de la imagen gótica, creada en torno al siglo XIV, toscamente policromada en el XV, cubierta en el siglo XVII con un manto barroco y que adquiere el aspecto que hoy conocemos en el siglo XIX. El arcón en el que la Virgen estuvo expuesta hasta el siglo XVII tuvo un especial protagonismo. La profesora explicó las pinturas que decoran su tapa y su contexto. La conferencia concluyó con un breve recorrido por la

arquitectura del santuario, hasta finalizar en la obra de Víctor Eusa, terminada en 1951. Dado que la conferencia permitió exponer las susodichas pinturas, los asistentes pudieron admirarlas de cerca al finalizar la misma.

La siguiente cita tuvo lugar el jueves, 5 de octubre, en el santuario de Codés. Pese a la lejanía del emplazamiento, presidiendo el hermoso valle de Aguilar, el otoño nos deparó una hermosa tarde a tono con las conferencias previstas. También aquí un nutrido grupo de asistentes se congregó en la nave del santuario. Clara Fernández-Ladreda Agudé, profesora de historia del arte de la Universidad de Navarra y la máxima especialista en el tema, disertó sobre *Imaginería medieval navarra en la merindad de Estella*. Su conferencia la inició con una rotunda declaración: el elevado número de imágenes marianas de Tierra Estella y, lo que es más importante, la calidad de las mismas. Tras un análisis formal de las diferencias entre las hieráticas vírgenes románicas, concebidas como meros tronos del Niño, y las góticas, de ademanes más maternales, pasó a estudiar con detenimiento la que es, en su opinión, una de las obra de más calidad no solo en el ámbito navarro, sino en el español y europeo, la Virgen de Irache, hoy en la parroquia de Dicastillo. El análisis de sus excepcionales características, minuciosamente descritas, le llevó a plantear su posible uso en procesiones u obras de arte sacras. Posteriormente pasó a estudiar las vírgenes góticas, en especial las que en su momento calificó de “modelo navarro-riojano” y que hoy, tras nuevos estudios, define como “tipo burgales”, dada su más que probable relación con la imagen titular de la catedral de Burgos, hoy desaparecida. Los Vírgenes de Los Arcos y Codés responden a este modelo.

De nuevo, tras la visión global, el caso particular. Pilar Andueza Unanua, profesora de Historia del Arte de la Universidad de La Rioja y miembro de la Cátedra, tituló su conferencia *El santuario de Codés: arte y devoción*. Realizó un recorrido por la historia del santuario, subrayando los momentos más importantes de su pasado, en especial la etapa del barroco, época de su mayor esplendor. Glosó a continuación las dos figuras que más contribuyeron a popularizar el culto a la Virgen y a dar a conocer el santuario: Juan de Codés y Juan de Amiax. El primero, ermitaño del siglo XVI, popularizó con sus milagrosas curaciones los paños de Codés. El se-

La profesora Pilar Andueza explica a los asistentes los pormenores de Codés.



gundo, un clérigo vianés del siglo XVII, dio a conocer mediante sus escritos el santuario y su leyenda. Una referencia a la existencia de exvotos, una constante que se repite en muchas culturas, cerró la visión sobre el santuario. Un aperitivo en la hospedería, ofrecido por la cofradía a todos los asistentes, permitió reponer fuerzas, sacudir el frío acumulado e intercambiar impresiones entre ponentes, cofrades y asistentes.

El tercer día, 6 de octubre, tuvo como centro el santuario de San Gregorio Ostiense, probablemente el más conocido y el de mayor impacto devocional y artístico. Ante un nutrido grupo de asistentes llegados de los pueblos limítrofes, algunos de ellos cofrades, Gregorio Silanes, doctor en historia por la UPNA con una tesis sobre “Cofradías y religiosidad popular en el Reino de Navarra durante el Antiguo Régimen” presentó la conferencia *Santuarios, romerías y devociones en la merindad de Estella*. Tras definir el santuario como “el lugar considerado sacro por contar con la presencia de lo divino”, planteó una división de los santuarios de la merindad en cuatro grupos: los grandes monasterios, donde situó a Irache, Azuelo e Irazzu; los santuarios de trascendencia regional o suprarregional, donde se ubicarían San Gregorio Ostiense y Codés; los centros de peregrinación de carácter comarcal, como podría ser la ermita de San Pedro de Sansol, la basílica de los Remedios y del Milagro de Luquin o la ermita de San Bartolomé de Abaigar; y, por último, los santuarios locales de cada pueblo. Completó su intervención con referencias a las romerías y devociones más significativas de la merindad.

El curso lo cerró Román Felones Morrás, catedrático jubilado de geografía e historia y profesor del Aula de la Experiencia de la UPNA, además de asiduo colaborador de la Cátedra. Con el título

Cofradía y santuario de San Gregorio Ostiense: historia y arte, la conferencia supuso un repaso sintético a la historia de la cofradía desde su origen en el siglo XIII hasta la actualidad, y un análisis del proceso constructivo de la basílica y la hospedería, fijando sobre todo la atención en los siglos XVII y XVIII, momento en que se levantan la portada, la torre y el ábside, los tres elementos más característicos del conjunto. Consecuencia precisamente del viaje que la cabeza de San Gregorio realizó por los reinos hispánicos en 1755-56, pudieron aco-

Imagen de la conferencia de Gregorio Silanes en San Gregorio.



meterse poco después las obras del crucero y cimborrio según proyecto del carmelita descalzo fray José de San Juan de la Cruz. A ella se añadieron en los años siguientes los nuevos retablos y las imágenes en los que trabajaron artistas de la talla de Silvestre de Soria y Roberto Michel. Una reflexión sobre el papel de la cofradía en el momento presente cerró la disertación.

Y de nuevo, como ocurrió en 2016, se planteó la posibilidad de reunir las conferencias en una publicación que permitiera dejar

constancia de las mismas para el futuro. Pese a las dificultades económicas del momento presente, las tres cofradías aceptaron la propuesta de financiar el texto y ofrecerlo en condiciones favorables a sus propios cofrades y al resto de la ciudadanía. El resultado de todos estos esfuerzos, también a tiempo como el primero, lo tiene en sus manos el lector. Él juzgará si la iniciativa ha merecido la pena. Como coordinador de la publicación sólo me resta dar las gracias a todos los que la han hecho posible. En primer lugar a la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro que ha organizado el ciclo, y a su presidente, Ricardo Fernández Gracia, que lo inauguró y siguió con interés sus sesiones. Gratitud también al Gobierno de Navarra, patrocinador del citado curso. Las cofradías del Puy, Codés y San Gregorio Ostiense han hecho mucho más que colaborar en el desarrollo del mismo. Además de facilitar la buena marcha de las sesiones, han financiado la presente publicación. Vaya para las tres y sus respectivas juntas directivas nuestro agradecimiento. El libro no hubiera sido posible sin la colaboración desinteresada de los autores, que han puesto a nuestra disposición los textos revisados de sus conferencias y las fotos que los acompañan. También merecen reconocimiento los hermanos maristas, responsables del culto en Codés y San Gregorio, siempre solícitos y disponibles. Cierra este capítulo la labor del arquitecto y fotógrafo Fran Villanueva, autor de buena parte de las excelentes fotos que el libro contiene, y del texto que bajo el título *Santuarios: La mirada del fotógrafo. La importancia de la imagen en la arquitectura* pretende ser una aportación complementaria a la histórica y artística desarrollada por los conferenciantes. El equipo de Calle Mayor ha aportado sensibilidad y buen gusto en el diseño y maquetación del texto. Sólo queda disfrutarlo. A todos, muchas gracias. 



El profesor Felones en su disertación sobre la historia y el arte del santuario.

A modo de prólogo:
algunas reflexiones sobre
la transformación de
las imágenes marianas y su
escenificación para el culto

Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte navarro
Universidad de Navarra

El interés por la difusión y el conocimiento de todo nuestro patrimonio histórico-artístico llevó a la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, de nuevo, a la ciudad del Ega en los inicios del mes de octubre de este año de 2017. En esta ocasión, como siempre, con la colaboración de las instituciones y asociaciones vinculadas al tema y a la tierra: los santuarios del Puy de Estella, San Gregorio Ostiense y Codés y sus cofradías y del Centro de Estudios Tierra Estella. Con el convencimiento de que el mejor modo de preservar el rico acervo cultural es su conocimiento, se desarrollaron las sesiones según lo programado.

Los grandes santuarios se ubican, frecuentemente, en cumbres estratégicas y paisajes de una belleza natural innegable y, en algunos casos, sobrecogedora. En todos ellos encontramos a la naturaleza y el arte compitiendo y la arquitectura sacralizando montes que quedan convertidos en auténticos sacromontes. Otrora fueron centros a los que acudían numerosos devotos, poblados por ermitaños, sacristanes, capellanes y limosneros que recogían al amparo de sus capillitas trigo y dinero en las cercanías y en tierras más o menos remotas. En ellos se vendían medidas, paños milagrosos, medallas y estampas de diferente valor que extendían y prolongaban la devoción en el tiempo y en el espacio.

Los dedicados a la Virgen, algunos con su origen medieval, vieron cómo en los siglos del Barroco un nuevo fervor hizo que sus edificios se renovasen por completo, cuando no se levantaban de nueva fábrica. Diríase que el lema de San Bernardo *Mariae nuncquam satis* se imponía de nuevo, a la luz de una religiosidad tremendamente sensorial y muy adaptada a las advocaciones locales en las que las gentes podían reconocer la cercanía y vivir más intensamente sus querencias hacia la Madre de Dios. Pero también llama la atención el radio de acción de algunos de aquellos santuarios, a la cabeza el de San Gregorio Ostiense que en el siglo XVIII vio peregrinar las reliquias de su titular por gran parte de la península, el del Puy en gran parte de la merindad estellesa, el de Codés, perteneciente al obispado de Calahorra y en tierras cercanas a los límites del Reino, con una enorme proyección en La Rioja, pero también otros como el de Luquin que recogía dádivas y limosnas en la Berrueza, Valdega, la Solana, Echaury, Yerri, Orba y Araquil y pueblos como Lerín, Peralta, Artajona, Andosilla, Sesma, Cárcar, Lodosa, Falces, Milagro, Valtierra, Mañeru y Salvatierra.

La plasmación de las devociones evolucionó con el paso del tiempo, tanto en las fórmulas constructivas, como en la decoración de sus interiores, retablos y los propios cultos que en muchos casos, en pleno siglo XVIII, se contagiaron de la auténtica fiesta barroca, con la participación de distintos instrumentos musicales y voces que colaboraban a la captación de los individuos a través de los sentidos, siempre mucho más vulnerables que el intelecto. Predicadores, pólvora, diversión, retórica y procesión se aunaron alrededor de la mayor parte de aquellos centros de vida religiosa.

Lienzo de la Virgen del Puy, primera mitad del siglo XVIII en San Pedro de la Rúa.



El siglo XX dejó atrás gran parte de modas un tanto trasnochadas, al restaurar y devolver a su ser original tantas imágenes lamentablemente mutiladas en siglos anteriores. Sin embargo, también han desaparecido muchos adornos y ajuares de las mismas y de sus camarines con ricas preseas de todo tipo y numerosos exvotos, de los que apenas ha quedado rastro. Esto último nos hace reflexionar sobre el peso de las modas en las imágenes de devoción, así como sobre el modo de presentarlas ante los fieles y devotos.

LAS IMÁGENES Y LAS MODAS

Como ha escrito C. Alarcón Román, las imágenes religiosas que parecen objetos estáticos, dan la sensación de que siempre han sido iguales. Eso no es cierto, ya que la estética, el gusto y la mentalidad cambiaron sus usos y formas y las venerables esculturas medievales marianas, sencillas y majestuosas, no parecieron satisfacer en los siglos XVII y XVIII, cuando se las convirtió en vestideras. Fue entonces cuando las vírgenes sedentes con el Niño en su regazo fueron reconvertidas es esbeltas imágenes de pie, mutilándolas en aquellas partes que estorbaban para vestir las con delantales y mantos y embutidas en ropajes campaniformes. Las alteraciones en la vestimenta, adorno y tocado se ajustaron a la moda y gusto, así como a la visión de lo sagrado que tenían las gentes.

La imagen medieval de la Virgen del Puy de Estella no escapó a las modas imperantes en los siglos del Antiguo Régimen, tal y como testifican los inventarios de su basílica y las pinturas, grabados y medallas que hemos podido conocer. Su imagen se transformó con la adición de mantos, delantales, tocados y ostentosas joyas y de poco sirvieron las disposiciones de preladados y obispos al respecto. Entre los vestidos más ricos figuraban los que regaló doña María Josefa de Palafox y Rebolledo, vizcondesa de Zolina en 1753, doña María Ventura en 1783, el ayuntamiento tras el cólera en 1855, y doña Margarita de



Medalla de plata de la Virgen del Puy, 1885.

Borbón, así como otro procedente de la princesa de Veyra, esposa de don Carlos María Isidro de Borbón.

Se documentan coronas desde fines del siglo XVI, aunque la más hermosa debió ser la que se finalizó con su diadema en 1759. Un rostrillo de la época también se documenta en 1752 como obra del platero Manuel Pueyo. Respecto a la media luna que luce aún la imagen en sus pies, hay que interpretarla dentro del fervor inmaculista del siglo XVII. Fue un regalo de Juan Albizu, un estellés residente en Sigüenza, según se hace constar en un inventario de 1646 recogido en el *Libro Becerro* del archivo de la basílica. A partir de entonces, aquella media luna fue uno de sus señales de identidad, al igual que lo fue para la Virgen de Codés –según se recoge en el inventario de 1664- o la Virgen del Camino de Pamplona, que recibió otra media luna argétea enviada por don Juan de Cenoz, tesorero de la Provincia de Yucatán, en 1675.

Para el obispado de Pamplona, al que pertenecía Estella, sus *Constituciones Sinodales*, publicadas en 1591, prohibía ya la costumbre de colocar a las imágenes “*vestidos y tocados y rizos los cuales nunca usaron*”. Entre los lienzos de la Virgen del Puy, en la que aparece cual trampantojo, o trampa para el ojo, tal y como se le veneraba en su basílica, destacan uno de notable calidad que se conserva en la parroquia de San Pedro de la Rúa de la ciudad del Ega y que procede de la iglesia de Santa María Jus del Castillo, así como otros dos de las Benedictinas de Estella y Lumbier, estas últimas hoy en Alzuza. Los tres son de técnica minuciosa y de gran detalle. Entre las versiones más populares de la imagen pintada hemos podido contemplar alguna con el manto orlado de lazos, como el ejemplar procedente del valle de Guesálaz que conservaba don Jesús Arraiza. De las estampas devocionales de los siglos del Barroco, nos hemos ocupado recientemente en una monografía y a ella nos remitimos para contemplar cómo se presentaba la imagen en aquella centuria, siempre coincidente con las pinturas señaladas.

Las versiones decimonónicas de las estampas de la Virgen del Puy repiten el esquema, de manera más sobria con una estrella superior y menos aparato retórico en torno a la imagen. Así, aparece por ejemplo en la que ilustra la novena editada en Estella en 1869 y en diversos ejemplares de tiradas sueltas, como la realizada en la imprenta de Espada de Pamplona. Al mismo tipo obedece, aunque en versión popular, en la que se utilizó para hacer escapularios y que se repite en el folleto de 1885, junto a las canciones entonadas por los estelleses para conmemorar el octavo centenario de la aparición milagrosa. Conocemos una litografía a gran formato, reali-



Imprenta Lit. de Basora.

J. M. de Basora.

**VERDADERO RETRATO
DE LA MILAGROSA IMAGEN DE NUESTRA S^{RA}. DEL PUY.**

Que se venera en su Real Basílica, extramuros de la ciudad de Estella en Navarra. Verso señores Arzobispos y Obispos de Euzkadi han concedido muchos días de indulgencia a todos los fieles que verdaderamente rezaren Ave Maria ó Salve a esta Sta. imagen.

Esta estampa se hizo el año 1889, siendo Prior del Puy D.^o José María Arrascaita.

zada en el establecimiento barcelonés de Labielle, con dibujo de M. Teruel de la Ester, pintor y dibujante activo hasta 1877. Quizás debió ser la última en que la Virgen aparece con delantal y el Niño con su traje. A partir de fines del siglo XIX, concretamente desde 1886, al año siguiente de las grandes celebraciones del VIII centenario de su aparición, la imagen tan sólo luce el manto, dejando ver las características de la escultura medieval, tal y como se aprecia en una gran litografía coloreada, realizada en el establecimiento pamplonés de Gascón, en el año 1889, siendo prior de la basílica del Puy don José María Arrastia, gran impulsor de las fiestas celebradas con motivo del octavo centenario de la aparición de la Virgen en 1885. En la parte superior de la estampa encontramos los escudos de la monarquía española, en alusión a la provisión del priorato de la basílica por parte de los monarcas.

Pero, si algo llegó con fuerza y novedad en el siglo XIX fue la fotografía. Gracias al libro Becerro del Puy hemos podido averiguar las circunstancias en las que se realizó la primera fotografía de la imagen en 1862. Así quedó reflejada tal circunstancia en una nota del prior de la basílica don José María Arrastia: *“En marzo de 1862 se hicieron las primeras fotografías de Nuestra Señora del Puy, en cuya operación tuvo una parte muy principal el presbítero don Babil Moreno, catedrático de física del Seminario de Pamplona, quien se presentó a hacer dichas fotografías en unión de Mr. Leandro, maestro en dicho arte. Para ello hubo de sacarse la Santísima Imagen al patrio y allí se colocó con la debida reverencia y adornada con todo el primor. Con este motivo subió mucha gente de la ciudad, con el laudable deseo de visitar a Nuestra Señora y verla a su satisfacción”*. El fotógrafo lo hemos de identificar con el francés Leandro Desages, inscrito en la Société Française de la Photographie en 1856, y que a comienzos de la década de los sesenta se acababa de instalar en Pamplona con establecimiento propio, antes de marchar a Santander y asociarse en la capital navarra con Domingo Dublan. El texto deja entrever en sus últimas líneas la expectación que suscitó la toma de la instantánea en aquel año de 1862 y asimismo, destaca cómo se trata al fotógrafo de *“maestro en dicho arte”*, con el contenido secular de la expresión que no era otro que el tener una habilidad y hacer las cosas bien en la especialidad correspondiente. La última circunstancia a valorar es lo temprano de la foto de la Virgen del Puy, anticipándose a lo que se hizo poco más tarde con otras imágenes marianas, como la de Ujué que pasaría por el objetivo en 1876.

En caso de haberse hecho la fotografía en tamaño *carte de visite*, algo probable porque obviamente se buscaría la multiplicación de la imagen, no dejaría de llamar la atención su temprana cronología, si tenemos en cuenta que el formato fotográfico de *carte de visite* o tarjeta de visita lo creó Disderí en 1854 y se popularizó a partir de 1859 tanto en Francia como en España. En este último caso, Laurent comercializó en 1861 su *Catálogo de los Retratos que se venden en casa de J. Laurent, Fotógrafo de S. M. la Reina*, y N. García Lara también se anunciaba en el mismo año como autor de retratos en tamaño tarjeta. En 1864 llegó el propio Disderí a Madrid y entre 1863 y 1865 los retratos en tarjeta fueron conocidos en casi todas las ciudades españolas. Todos estos datos nos ayudan a

contextualizar aquella fotografía de la Virgen del Puy, *a fortiori*, si como cabe sospechar se hizo en tamaño de *carte de visite*, como se hizo un poquito más tarde, en 1876, con la Virgen de Ujué, cuyo ejemplar sí que conocemos en una colección particular. Amén de los personajes fotografiados, el tamaño reducido se hizo muy popular para las célebres imágenes religiosas. Ejemplares en aquel pequeño tamaño se vendían entre amigos y visitantes de los santuarios, iniciando una sustitución paulatina de grabados y litografías de la estampa devocional.

En cuanto al sacerdote Babil Moreno Sesma, al que el texto del *Libro Becerro* atribuye lo principal de la instantánea, sabemos que efectivamente cultivó la fotografía y la pintura en la Pamplona de mediados del siglo XIX. Su semblanza quedó trazada en *La Avalancha* en enero de 1900. Don Babil había nacido en San Martín de Unx en 1819, era hijo del farmacéutico de la localidad y al morir su padre, se trasladó a Pamplona, se ordenó sacerdote (1847) y por sus grandes dotes para la física y la geometría fue nombrado por el obispo Andriani para aquellas cátedras en el Seminario. El obispo Úriz y Labairu le distinguió nada más ser nombrado para la mitra de San Fermín, en 1861, con cargos de gran confianza y, finalmente, partió a las misiones e ingresó en la Compañía de Jesús, falleciendo en 1899 en Guayaquil. Su nombre deberá estar muy presente entre quienes se dedican a historiar la fotografía navarra, pues las fuentes escritas lo señalan como hábil en la misma y el dato estellés lo corrobora. No podemos sino recordar aquí a otro clérigo fotógrafo y también jesuita, Domingo Ermeta, que antes de abrazar la librea de San Ignacio, en 1860, llegó a Pamplona para aprender el oficio de fotógrafo durante cinco años.

La fecha de 1886 supuso un antes y un después en la apariencia de la imagen. Con motivo de la visita que hizo al santuario don Pedro Madrazo para redactar sus tres tomos de *Navarra y La Rioja*, para lo cual llegó con recomendación episcopal, accedió al camarín y se despojó a la imagen de sus vestidos, exclamando: “*¡Oh portento, qué antigüedad! Esta imagen es del siglo de oro de la Iglesia española, del siglo de San Isidoro y Justiniano. No hay en Estella un monumento tan antiguo como éste. Es del siglo VII de la era cristiana*”. Madrazo recomendó al prior vivamente que no le volviesen a poner aquellas ropas, por considerarlo de mal gusto. El prior calculaba, en su crónica del *Libro Becerro*, que haría como 200 ó 300 años que habían convertido a la imagen en vestidera y en su crónica afirma: “*Ahora pues que llega la época de quitar los vestidos postizos las imágenes que se hicieron para no tenerlos, como ha sucedido con la de Ujué y otras, me determiné a tomar el mismo acuerdo con la nuestra del Puy*”. En adelante, la imagen sólo llevaría el manto. El problema que se suscitó en la nueva situación fue el deterioro de las láminas de plata con que estaba forrada, muy ennegrecidas por los remiendos realizados con estaño y plomo. El platero Eustaquio Carrasquilla “*que sabe hacer las cosas con todo primor*” procedió a su trabajo durante la primavera de aquel año de 1886. Para ello se le exigió que fuese muy pulcro y procediese “*con todas las labores y adornos que había antes*”. La crónica prosigue así: “*Después de preparados los trabajos en su taller subió el platero durante un mes al camarín de la Virgen, adonde se bajaba todos*



W. T. Wood 66" x 36"

La Litografía Juncos.

VERDADERO RETRATO
DE LA MILAGROSA IMAGEN DE NUESTRA SRA. DEL PUY,

Que se venera en su Real Basílica, extramuros de la ciudad de Estella, en Navarra. Varios señores Arzobispos y Obispos de España han concedido muchos días de Indulgencia a todos los fieles que devotamente rezaran una Ave Maria o Salve a esta Santa Señora.

los días la nueva y aquilatada plata. Dos mil clavitos del mismo metal se emplearon en la guarnición que forman el remate del ropaje, se hicieron con toda precisión y exactitud como eran antes y para ello hubo que preparar troqueles nuevos de acero que costaron bastante". El 25 de julio del mismo año finalizó su tarea, lo que se celebró con una fiesta en la que predicó don Santiago María Lamana que llegó desde Madrid, sin coste alguno y donando 200 reales para ayuda a la obra. Al día siguiente, se expuso la imagen y todos los estelleses la pudieron contemplar, besándole los pies. El coste ascendió a 7.000 reales, incluida la nube de plata. El orfebre se quedó con toda la plata vieja del antiguo ropaje. El prior Arrastia anota el siguiente comentario y apostilla: *"Debo advertir que cuando se quitó a la Santa Imagen el envejecido ropaje de plata, apareció la madera sin pintura ninguna, ni rastro siquiera, lo cual da a entender que aquel ropaje lo tuvo siempre la imagen, tal vez desde el siglo VII en que se construyó y que así estuvo escondida en esta montaña y así también la hallaron el día de la aparición. La madera es, según dicen, castaño"*. Finalmente, el prior Arrastia añora el día en que se pudiese hacer una elegante silla de plata, advirtiendo que los antiguos no adornaron la imagen por detrás habida cuenta de que la veneraban en el arca y no se le veía la espalda. Mientras tanto, era necesario cubrirla con un manto.

El contexto en el que se procedió a devolver a la imagen de la Virgen del Puy su aspecto original hay que relacionarlo con lo que ocurría en la España del momento. El despojo de todo aditamento se llevó a cabo en aras a buscar la verdadera apariencia con la Virgen de la Merced de Barcelona, en las últimas décadas del siglo XIX, iniciándose una campaña para hacer lo mismo con la de Montserrat. El archivo de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella conserva un texto datado en 1864 en el que leemos: *"Como ya en Madrid y en varias capitales de España habíase quitado a varias y veneradas imágenes de María Santísima los tradicionales rostrillos y tocas blancas delicada y finamente rizadas que en todo el reino se había usado, así en la Virgen de las Ermitas como en las más renombradas villas y ciudades durante varios siglos, se creyó aumentar la belleza de esta milagrosa imagen dejando al descubierto su hermoso cabello ..."*. Con la Virgen de Ujué se procedió poco antes que con la del Puy aunque, en general, el gran momento para devolver a las imágenes a su estética medieval tuvo que aguardar algunas décadas, ya en pleno siglo XX, abogando por la recuperación y restauración de no pocas, en su famosa monografía sobre *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, el P. Jacinto Clavería.

LA PRESENTACIÓN ANTE LOS FIELES

Es sabido que en el arte religioso de la época medieval, el *velum* formaba parte de la escenificación de la imagen de altar. La acción de velar / 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 prácticamente en muchos lugares, cuando los documentos 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 expectación entre los visitantes. No obstante, en ciertos ambientes culturales pervivió su valor y función en el terreno religioso.

En el caso de la Virgen del Puy aquella escenificación iba un poco más allá que el propio velo, ya que consistía en abrir y cerrar la caja o arca, pieza excepcional que ha llegado a nuestros días, en donde se guardaba el icono mariano, en la que destaca la puerta de comienzos del siglo XV con pinturas de la Anunciación y del apostolado. Ese mismo concepto de la Virgen en un armario tuvieron otras imágenes como la de Roncesvalles y la titular de la catedral de Pamplona. En el caso de Roncesvalles tenemos el valiosísimo testimonio que nos proporciona el texto de la visita a la colegiata de 1590, con todo el estricto y cuidado ceremonial para abrir y cerrar el tabernáculo en donde estaba depositada la imagen. En el texto aludido, tras restringir las salidas procesionales de la imagen, se relata así el cuidado ceremonial: *“que desde las vísperas del día antes, y durante la misa mayor del dicho día y segundas vísperas estén corridos el velo y cortina que por nuestro mandado se han hecho, de manera que esté la imagen descubierta a las dichas vísperas y misa, y no más. Y cuando así esté descubierta, estén dos hachas ardiendo en sus blandones delante. Y los demás días de las festividades de Nuestra Señora y Pascuas del año, en los primeros días de ellas a las vísperas y misa, se descubra la dicha imagen, quitando el dicho velo y cortina. Y en los otros días de apóstoles y fiestas solemnes, tan solamente se abra la puerta del tabernáculo y se corra la cortina de tafetán y con el velo delante esté la dicha imagen a las dichas vísperas y misa. Y como dicho es siempre que se haya de descubrir la dicha imagen, así cuando se corra el velo, como los días que haya de estar con él, haya dos hachas encendidas en sus blandones, las cuales estén encendidas antes que se abra el tabernáculo. Y mandamos que la llave del dicho tabernáculo en que está la dicha imagen la haya de tener y tenga el Prior que es y fuere del dicho monasterio, y en su ausencia el subprior, y por ausencia de ambos el presidente y no otra persona alguna. Y exhortamos y amonestamos al dicho prior, subprior, dignidades y canónigos que con particular devoción hagan lo susodicho, pues ven y saben cuán devota y antigua imagen es la que tienen, y que por tradición se tiene por cierto que los ángeles cantaban los sábados la Salve a la dicha imagen, y que de todos los reinos y partes de la cristiandad concurren con sus necesidades y trabajos a ella, a cuya causa es grande la limosna que se*

hace al dicho monasterio y hospital, y a los que así vinieren a ver la dicha imagen se les muestre, encendiendo las dichas dos hachas y revistiéndose de sobrepelliz y capa pluvial el subprior o el canónigo más antiguo para abrir la puerta del dicho tabernáculo y descubrir la dicha imagen, y en descubriéndola la incensará tres veces, y después la mostrará, y siempre que se haya de abrir se haga lo mismo, y vista por los que a ello vinieren, se cierre y dé la llave al que la ha de tener, como dicho es". A falta de otros documentos, hemos de pensar que ceremoniales y prácticas muy parecidas se harían con otras advocaciones navarras.

En la catedral de Pamplona, poseemos testimonios de la presencia de la cortinilla desde el siglo XVII. Concretamente, sabemos que en la entrada del obispo don Pedro de Roche en la catedral de Pamplona, se dio orden a los sacristanes para "*descubrir la imagen de Nuestra Señora y poner almohada en la capilla y encender y poner unas velas y hachas*", lo que viene a insistir en el carácter extraordinario de la presentación de la imagen ante los ojos de los fieles. En fecha ya tardía, se le hizo el armario con puertas de plata que se inauguró el 5 de agosto de 1737. El coste de la pieza ascendió a 8.957 reales, correspondientes a 1.407 onzas y tres ochavas de plata, 3.110 reales pagados al platero y 2.137 reales abonados al escultor, dorador y cerrajero. El platero quizás fuese Juan José la Cruz que por aquellas mismas fechas había labrado unas coronas de oro, diamantes y esmeraldas para la imagen de la Virgen y para el Niño. Los cristales que decoraban los recuadros de la hornacina se trajeron de Holanda y Bayona. En los relieves del armario cuando estaba abierto se podían ver a San Fermín, San Saturnino, San Francisco Javier y la propia imagen de la Virgen del Sagrario. Para esta última y para San Fermín se utilizaron como modelos las conocidas estampas devocionales de Francisco Picart (1714) y Carlo Grandi (1731), respectivamente. Desgraciadamente, durante las obras de los años 40 desapareció la pieza que únicamente conocemos gracias a una antigua fotografía.

Otros testimonios manuscritos y artísticos nos siguen dando pruebas de armarios y velos y cortinillas. De la Virgen de Ujué, amén de sus grabados con la cortina descubierta, sabemos que algunos fundadores de aniversarios exigían que se descubriese la imagen. Asimismo, se ha conservado el armario con sus puertas correderas que contiene la urna de plata de Santa Felicia en su basílica de Labiano y las grandes urnas con sus puertas doradas en el caso de los cuerpos de santos que trajo desde Roma para la catedral de Pamplona y su pueblo natal de Garde el arcediano Pascual Beltrán de Gayarre, en 1731. Otro armario con su cortinilla interior, en este caso rococó de sinuosas líneas, se conserva en el camarín de la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada, destinado a guardar la gran arqueta de plata con las reliquias del santo y la santa cabeza.

Siguiendo con la Virgen del Puy, el viejo armario sería sustituido por la cortinilla para velarla en el último retablo dieciochesco (1754), en donde la imagen no aparecía ya en la hornacina del mismo, sino en su camarín, convertido en auténtica cámara de maravillas. Según el prior



N. S. A. DE CODES

Se venera en el Santuario de su nombre al pie del monte Xoar jurisd^o de la villa de Terralba, Reino de Navarra y Obispado de Calahorra y Lucena, a la protección de todas enfermedades, visitandola el día de su Natividad y en Oct^{va} hay milagro "plen". Además de los 1000 días de indulg^{ia} que concede el E. S. D. Pablo Abella concelebró otros 40 días rezando una Ave. M.^a e Salve de noche de la imagen y sus estampas.

Arrastia, en el retablo costeadado a mediados del siglo XVII por Jerónimo Ladrón de Cegama, que se enajenó para la parroquia de Aizcorbe, aún estaba la Virgen en el armario de arquilla. Aquel retablo ya no se conserva y resulta imposible comprobar si en su hornacina principal encajaba el armario medieval.

El ceremonial observado secularmente en algunas romerías y peregrinaciones al santuario del Puy recoge la costumbre de desvelar a la Virgen. El día 3 de mayo, tras la bendición de los campos con el cabildo de San Pedro de Lizarra, se entraba en la iglesia a toque de campana y con la imagen descubierta se cantaba el *Regina caeli* y un responso. En todas las grandes fiestas del calendario litúrgico y las de la Virgen también estaba la imagen visible, con la cortinilla descubierta. El día 7 de septiembre, víspera de la Natividad, tras las vísperas, se encendía hoguera en el exterior, se tocaban las campanas y se tiraban voladores, a la vez que se iluminaba la montaña con cántaros, astillas y pez que recogían con anterioridad los alfareros, boteros y carpinteros en *“alusión a las estrellas que manifestaron a esta Virgen soberana”*. El *Libro Becerro* continúa afirmando que solía *“venir mucha gente, está descubierta Nuestra Señora hasta las diez de la noche, quedándose a velar algunos devotos; las mujeres quedan en la capilla mayor cerradas y los hombres en el coro. Rézase el rosario y se cubre Nuestra Señora. Acabadas las hogueras se da de beber a los concurrentes en la sala donde se juntan los señores sacerdotes a sus funciones”*. En la misa de las romerías de pueblos, valles y barriadas de Estella también se descubría la imagen.

Las cortinillas para velar la hornacina principal del retablo y por tanto el camarín y la imagen se inventarían en la documentación del archivo del Puy de Estella. Al igual que vestidos y joyas, las cortinas eran preciados regalos según su color, tejido o bordado.

En el camarín del Puy, finalizado a mediados del siglo XVIII con la decoración del pintor Santiago Zuazo (1758), se daban cita innumerables objetos: floreros, láminas, cobres, tesis de grados, pequeñas esculturas, reliquias, escaparates, pinturas y numerosas cornucopias. En algunos casos conocemos a los donantes de cuanto allí se atesoraba. Así, la pareja de escaparates con sus Niños sobre mesas de piedras embutidas junto a otros *“escaparaticos pequeños de las Recoletas de Pamplona”* fueron obsequio del duque de Granada de Ega, don Antonio de Idiáquez; varias pinturas sobre cobre envió doña Josefa Arrastia en 1760; y las láminas de la Soledad y San Francisco las regaló don Francisco Lezáun en 1763 y las de los Sagrados Corazones don Luis de Oteiza en el mismo año.

En el caso de la Virgen de Codés, sabemos que en 1649, el obispo de Calahorra don Juan Juániz de Echalaz, concedió cuarenta días de indulgencia a todas las personas que estuviesen presentes cuando se descubriese la imagen, rezando una Salve por las intenciones de la Santa Iglesia. El camarín de aquel santuario fue obra dilatada en el tiempo. Las primeras noticias documentales en las que se menciona datan de 1661, cuando el obispo de Calahorra don fray Bernardo Ontiveros, consideró oportuno mandarlo hacer *“por cuanto la Sagrada Imagen, tiene poca capacidad en el nicho en que se halla, se busque maestro de toda inteligencia, que trace un camarín que debe hacerse a espaldas del altar mayor y al cual se dará entrada por la sacristía, el cual debe hacerse lo mas decente”*. De la lectura de este mandato de visita se infiere la novedad que en aquellos momentos suponía la construcción de un camarín por lo que el propio obispo decide que su plan lo lleve a cabo un maestro de toda inteligencia y en segundo lugar el conocimiento del prelado o de sus consejeros de estas estancias ya que precisa el lugar en que se debía fabricar, la importancia que se debía conceder a su interior y el acceso que, como en la mayor parte de los casos, no sería visible. El camarín no fue una realidad hasta bien entrado el siglo XVIII aunque no faltaron iniciativas a fines del siglo XVII y comienzos de la siguiente centuria, como el nuevo mandato del obispo don Pedro de Lepe en 1695 en aras al *“mayor culto y veneración de la imagen”* o cierto donativo del canónigo de Puebla de los Ángeles don Francisco de Lama y Silla en 1708. A mediados del siglo XVIII, se finalizó junto a la sacristía del santuario tras largos años de obras. Concretamente, en 1745, quedó listo, aunque únicamente queda su estructura exterior de piedra por haberse unido recientemente a la sacristía para dar mayor amplitud a esta última dependencia. De sus obras se encargaron los canteros activos en tierra Estella Francisco de Ibarra y Francisco Sarasúa.

No hemos podido localizar grabados dieciochescos con la imagen de Codés, pese a las numerosísimas tiradas que se hicieron para la postulación. En cambio sí conocemos algunas litografías decimonónicas, entre ellas una de la imagen en la hornacina de su retablo y con un pabellón superior en el que la cortinilla quedaba enrollada cuando estaba descubierta. Se trata de una litografía del establecimiento de Segura de Logroño, el mismo que hizo otras estampas de San Gregorio Ostiense, los Santos Emeterio y Celedonio de Calahorra o la Virgen de Valvanera, todas ellas en el tercer cuarto del siglo XIX. 

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN ROMÁN, C., “La iconografía religiosa en el siglo XVIII”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 45 (1990), pp. 247-278
- ARRAIZA FRAUCA, J., “La Virgen del Puy en Estella y su comarca”, *Príncipe de Viana*, núm. 190 (1990), pp. 599-617
- AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998
- BUJANDA, F., *Historia de Nuestra Señora de Codés*, Logroño, 1939
- 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, págs. 149-158
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Promotores en el exorno de los grandes templos navarros: las capillas mayores tras el Concilio de Trento”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro II. Promoción y mecenazgo del arte en Navarra, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, 2007, pp. 189-217
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “El grabado, textiles y otras artes decorativas”, *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 414-443
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Miradas al patrimonio, la fiesta y la iconografía en Navarra*, Pamplona, Diario de Navarra, 2016
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia eclesiástica de Estella. II. Las Órdenes Religiosas (1131-1990)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990
- ZORRILLA Y ECHEVERRÍA, E., *Memoria descriptiva e histórica de la imagen y santuario de Nuestra Señora del Puy de Estella, patrona de esta ciudad*, Estella, 4ª edición, s. l., 1951

Arquitectura de coplillas y gozos: santuarios marianos en Tierra Estella

José Javier Azanza López
Cátedra de Patrimonio y Arte navarro
Universidad de Navarra

SANTUARIOS MARIANOS EN TIERRA ESTELLA: EL ORIGEN DE LA DEVOCIÓN

Navarra asiste desde el siglo XII al arraigo de la devoción mariana con el auge de santuarios y ermitas presididos por una imagen de la Virgen bajo distintas advocaciones a la que se acude en peregrinación con rezos y gozos. Así puede constatarse en Tierra Estella, donde el origen de la devoción mariana tiene en muchos casos carácter legendario, de manera que la leyenda adorna el culto: la imagen fue escondida en tiempos de la invasión musulmana para evitar su profanación y después milagrosamente encontrada. Más allá de la realidad histórica, las leyendas permiten confirmar tres aspectos: que el principio del culto a la Virgen data de muchos siglos atrás; que algún hecho extraordinario debió de ser el motivo de haberle erigido santuarios en su honor; y que en el transcurso de los siglos, singulares son los favores concedidos por la Virgen a las localidades que se acogen bajo su protección.

Leyenda e historia se funden en la aparición de la Virgen del Puy de Estella en mayo de 1085 a unos pastores de Abárzuza que cuidaban su ganado, los cuales guiados por unas misteriosas luces como de estrellas hallaron la imagen de la Virgen en el interior de una gruta; así queda recogido en la coplilla: “Esta es la Estrella / que bajó del cielo a Estella / para regalo de ella”; y también en la leyenda de un lienzo del siglo XVII custodiado en el convento de concepcionistas recoletas de la ciudad: “Soy la Estrella / bajada del cielo al suelo / a dar luz a Estella / para ser Patrona de ella”.

Lo hace igualmente en el descubrimiento de las imágenes de los Remedios y del Milagro de Luquin por un labrador que araba el campo con su yunta de bueyes, cuando la reja topó con una gran piedra que, al descorrerla, dejó al descubierto una oquedad en forma de gruta que ocultaba a las dos Vírgenes cautivas, como recoge la copla local: “Asombrados quedaron sus ojos / al mirar de la



Luquin. Basílica de Nuestra Señora de los Remedios y del Milagro.
Aparición de las sagradas imágenes. Foto: J. J. Azanza.

Virgen su faz / en las dos piadosas efigies / que auguraban la dicha y la paz”. También, en el singular suceso de la terca mula que transportaba sobre sus lomos una imagen de la Virgen hasta Los Arcos, pero que llegada al lugar donde hoy se levanta la ermita de Santa María de Gracia de Cárcar no quiso dar un paso más, leyenda que se repite en otros ejemplos de Tierra Estella como la Virgen de las Angustias de Lodosa. Por su parte, la devoción a la Virgen de Mendigaña de Azcona tiene su origen en la milagrosa aparición de María a una piadosa vecina que se encontraba enferma, anunciándole, a la vez que la sanaba, que en la cima del monte se encontraba escondida su imagen, donde debía ser venerada.

EL CULTO POPULAR: GOZOS Y COPLILLAS, NOVENAS Y ROMERÍAS

Tras el descubrimiento, la devoción y culto a María se adornan con himnos, gozos y coplillas, poesía popular que se canta en las romerías, novenas y fiestas propias de cada Virgen, principalmente en los meses de mayo y septiembre, en las que sus hijos rezan y solicitan el favor de la Madre que aparece como: árbol frondoso, fértil palma, bella rosa, sabroso néctar, perla hermosa, águila que enseña a volar a sus polluelos, luna sin mengua, luz brilladora en la noche, nube en día fogoso, divino imán, brillante y hermoso faro de mares y nieblas, acueducto y canal de todas las gracias, nuestro refugio, escala al cielo... Todos son piropos a María.

En muchos casos los fieles no olvidan los remedios recibidos de la Virgen ante las calamidades públicas, como recogen las coplillas a la Virgen de Mendigaña: “En sequías, apuros y pestes / muchos pueblos venían aquí, / a pedirte, ¡oh María” socorro, / porque todos confían en Ti”. En parecidos términos se dirigía desde el púlpito a su auditorio en 1783 el religioso que predicó el *Sermón del Nacimiento de Nuestra Señora*: “Acudamos, pues, aquí en todas nuestras necesidades, que aquí hallaremos el socorro en todas nuestras calamidades... Esta Señora es la que nos alcanza la fertilidad de los campos, la abundancia en las cosechas... Ella nos libra de la peste, de la piedra, de los rayos y de otros infortunios que merecemos por nuestras culpas. De este dichoso monte vela como soberana Atalaya sobre los pueblos y sus moradores y nos convida acudamos a ella en todas nuestras adversidades”. Por todo ello, dicen sus gozos: “Sois, Virgen de Mendigaña, / nuestro amparo y nuestro honor, / Rogad, Virgen Soberana / por nosotros al Señor. / Sois nuestra amante patrona, / nuestra dicha y nuestro amparo / brillante hermoso faro, / que alumbró el pueblo de Azcona”. Y el himno “Oh María” le canta: “Soberana del cielo, Señora, / que en Azcona tienes un altar, / este pueblo ferviente te implora / acogido a tu amor maternal”.

En Luquin, el canto popular recuerda: “Dos santas tenemos / las dos una son / porque solo es una / la Madre de Dios”. En septiembre se celebra la solemne novena a los Remedios y Milagro,

En Mendigaña yo tengo mi amor

En Mendigaña yo tengo mi amor
ella es la madre de mi salvador,
para su adorno dan los prados su flor.

Canta su gloria el cantor o ruiñeñor
es mi alegría la Virgen María,
soy en su honor:
infantil trovador. (bis)

(estribillo)

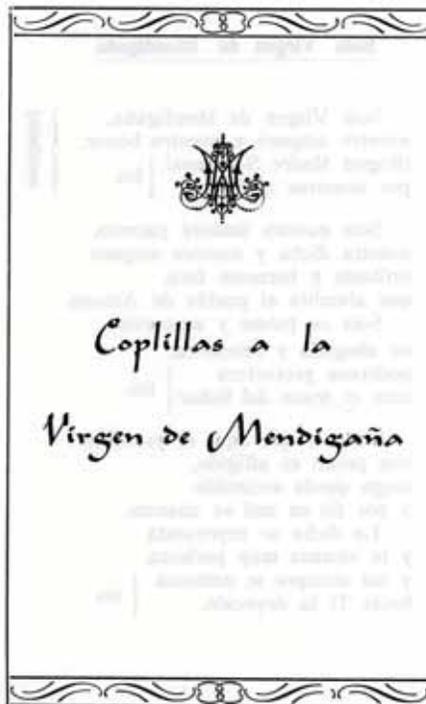
Oye a tus hijos,
¡oh Madre querida!
tu que sonries al Niño Jesús,
haz que por siempre tu dulce mirada
al pueblo de Azcona inunde su luz.

En sequias, apuros y pestes

En sequias, apuros y pestes
muchos pueblos venian aquí,
a pedirte ¡oh María! socorro,
porque todos confían en Ti. (bis)

(estribillo)

Acudimos con confianza
a tus piés ¡oh Virgen santa!
y al ver en Vos piedad tanta,
se aumenta nuestra esperanza;
la mirada a Ti se alza,
y con ella la oración,
y así pronto se alcanza } bis
tu maternal protección.



Coplillas a la Virgen de Mendigaña de Azcona.

a las que se piropea en sus gozos: “En Remedios poderosa, / de Milagros obradora; / Dispensadnos, gran Señora, / vuestra influencia amorosa. / En Luquin está la fuente / de la salud y de la vida; / por todo el orbe esparcida / sigue grata su corriente, / remediando diligente / la sed que al débil acosa... / Tu fama, dulce pregón, / publica tus maravillas / en Álava y las Castillas, / en Navarra y Aragón; todos aliviados son / por tu protección piadosa. / En su capilla se ostenta / la muestra de sus portentos; / allí se encuentran a cientos / dones que el hombre presenta; / y al contemplarlos se aumenta / la admiración asombrosa”.

También los carcarenses acuden en romería a la ermita de su patrona, la Virgen de Gracia, concursando con bellas carrozas adornadas y cantándole himnos: “Dulce, Madre que inspiras nuestro acento / dulce, dulce Madre de amor / mira a este tu pueblo que canta / y fe de amante te dice amor... / Hoy este pueblo te aclama su Reina, / ¡Oh Virgen de Gracia! Su gloria y honor. / Suenen los vivos, digamos Gloria, / Gloria a María nuestro blasón”.



Luquin. Imágenes de Nuestra Señora de los Remedios (segundo tercio del siglo XIII) y del Milagro (primera mitad del siglo XVI). Foto: J. J. Azanza.

LAS IMÁGENES MARIANAS: MARÍA, MADRE E INTERCESORA

Las protagonistas a las que acuden los fieles con sus cantos e himnos, gozos y coplillas, son imágenes marianas talladas en madera policromada que muestran a María como Virgen y Madre, la mayoría de los siglos del Gótico. Así, la Virgen de los Remedios de Luquin es una imagen del segundo tercio del siglo XIII, aunque todavía perviven en ella resabios románicos; también gótica del siglo XIII es la Virgen de Mendía de Arróniz, si bien en 1951 fue chapada en plata excepto cara

y manos; y en la primera mitad del siglo XIV se fecha la Virgen de Gracia de Cárcar, en tanto que a la segunda mitad corresponden la Virgen de los Remedios de Sesma y la Virgen de Mendigaña de Azcona. Cronología más tardía presenta la hermosa talla de la Virgen del Milagro de Luquin, obra renacentista con reminiscencias flamencas de la primera mitad del siglo XVI, enriquecida con una vistosa policromía rococó del siglo XVIII en la que destacan escenas marianas como la Anunciación y la Visitación inscritas en medallones de rocalla. Y barroca del siglo XVII es la Virgen de Montserrat de Lodosa.

UN NUEVO SANTUARIO PARA LA IMAGEN Y EL CULTO

Si bien la devoción mariana en Tierra Estella encuentra su origen en la Edad Media, la llegada de la Edad Moderna no significó una disminución de la misma; antes al contrario, los siglos del Renacimiento y del Barroco suponen una etapa de florecimiento y revitalización del culto mariano, que tiene su reflejo en las innumerables cofradías dedicadas a la Virgen, así como en las romerías, procesiones y novenas celebradas en su honor. Como consecuencia de esta devoción, un nutrido conjunto de santuarios y ermitas marianas se construyen ahora de nueva planta o remodelan sus estructuras; son edificios de gran valor devocional cuya silueta se recorta en ocasiones en bellos parajes, enriquecidos con yeserías, retablos y pinturas que les confieren gran suntuosidad.

El nuevo santuario para la imagen encuentra su razón de ser en las reducidas dimensiones o mal estado de conservación del primitivo que carece de las condiciones necesarias para el culto, como leemos en la solicitud de licencia para edificar un nuevo templo que en 1704 elevaron al Obispado los patronos de la basílica de los Remedios y Milagro de Luquin, conservada en el Archivo Diocesano de Pamplona: “La basílica es muy pequeña para los concursos que suelen ser muy numerosos especialmente en las festividades de Nuestra Señora, así de vecinos del dicho lugar como de forasteros de todo el reino y otras partes por lo muy milagroso de las Santas Imágenes que se hallan colocadas en dicha basílica consagrada a su culto y veneración, y por la grande devoción a ellas de los fieles así de sanos como de enfermos en busca de la salud y remedio espiritual y temporal de unos y otros, con la fe y devoción grande que tienen a las dichas santas imágenes”.

¿Dónde se construyen estos nuevos santuarios? Por lo general ocupan el mismo emplazamiento que la ermita anterior a la que sustituyen, aunque puntualmente buscan un lugar más amplio para poder levantar un edificio más capaz (Remedios y Milagro de Luquin). Se encuentran en el casco urbano de la localidad, o muy próximo a él (Montserrat de Lodosa); con frecuencia, en la parte más alta de la población, a modo de atalaya o faro espiritual (Mendía de Arróniz, Mendigaña de Azcona, Remedios de Sesma); y también pueden emplazarse a cierta distancia del casco urbano, ubicación que facilita las romerías y peregrinaciones al santuario (Gracia de Cárcar).

La financiación del nuevo santuario es una empresa colectiva a la que contribuyen en mayor o menor medida todos los vecinos como expresión de amor filial, con sus limosnas y legados testamentarios ya sea en metálico o en especie, ofreciendo trigo en verano y otros productos como uvas en otoño. En ocasiones los legados provienen de otros puntos de la península y de Indias, obsequio de aquellos hijos que, lejos de su lugar de origen, habían hecho fortuna en el mundo de la administración, de la milicia o de los negocios; buena parte de los caudales madrileños y americanos enviados a las localidades de Tierra Estella tuvo como destino sus basílicas y santuarios, prueba palpable de que los estellese mantienen vivo el recuerdo a su patrona. De esta manera, Bernardo de Nagusia envía desde Madrid un donativo para Mendía de Arróniz, y lo mismo hace desde Cádiz Martín García de Embila para Remedios y Milagro de Luquin. Entre los legados procedentes de Indias deben señalarse los de Lorenzo Hermoso de Mendoza, Regidor perpetuo y Justicia Mayor de Caracas, para Mendía de Arróniz, y del capitán José de Royo (Lima) y Juan Jerónimo Solano (México) para Remedios de Sesma; el primero envió además un legado de plata labrada compuesto por dos coronas y un frontal de altar.

En cuanto a los artífices que tomaron parte en la construcción del edificio y su posterior ornato, la larga nómina incluye a algunos de los principales maestros activos en Navarra en los siglos XVII y XVIII, también de procedencia guipuzcoana, riojana, aragonesa e incluso francesa, con especial protagonismo para Juan Antonio San Juan, veedor de obras del Obispado de Pamplona, quien llevó a cabo tanto el diseño de trazas como labores de reconocimiento y tasación de obras.

Centrando nuestro interés en la arquitectura de los nuevos santuarios, la mayoría presenta planta de cruz latina configurada por nave única, crucero marcado y cabecera recta, siguiendo muy de cerca los modelos de la arquitectura conventual; a este esquema obedecen las ermitas de Cárcar, Luquin, Lodosa y Sesma. Por su parte, Mendía de Arróniz muestra planta en forma de cajón, configurada como un rectángulo alargado cuya nave de cinco tramos se prolonga en la cabecera, estando ausente el crucero. Y Mendigaña de Azcona se resuelve en forma de cruz griega con el eje longitudinal ligeramente alargado, nave de dos tramos, crucero de gran desarrollo y cabecera recta, dando sensación al interior de espacio centralizado. No resulta habitual en los santuarios estellese la existencia del camarín, espacio privado para la imagen practicado tras el ámbito de la cabecera con la que conectaba a través del altar mayor, presente en todo caso en Nuestra Señora de Codés y San Gregorio Ostiense de Sorlada, así como en la desaparecida basílica del Puy de Estella.

En alzados, los tramos de la nave se articulan por un orden de pilastras rematadas en capiteles (elegantes los de Remedios y Milagro de Luquin con la presencia de cabezas de querubines) sobre los que apoya una cornisa moldurada. En su cubrición se emplean bóvedas de medio cañón con lunetos para los tramos de la nave, brazos del crucero y cabecera, en tanto que sobre



Azcona. Basílica de Nuestra Señora de Mendigaña. Interior y retablo mayor. Foto: J. J. Azanza.

el crucero central voltea una media naranja sobre pechinas decoradas con temas marianos que en el caso de Mendía de Arróniz ceden su espacio a los Evangelistas, con san Lucas como pintor de la Virgen. Digna de mención por su carácter novedoso es la cúpula alunetada que se eleva sobre el tramo central del crucero de Mendigaña de Azcona, así como la profusa ornamentación pictórica y de yeserías vegetales que recubre los muros y cubiertas del santuario para convertirlo en uno de los mejores ejemplos del barroco decorativo navarro. No podemos olvidar tampoco en el capítulo de alzados las soberbias rejas de hierro forjado que en muchos casos delimitan los espacios de la nave y el presbiterio.

Al exterior se impone el dominio de los volúmenes geométricos simples y rotundos, a modo de cajas fuertes que protegen el preciado tesoro del interior. Escapan a esta sobriedad las portadas, que concentran el interés monumental y decorativo. No faltan en ellas elementos arquitectónicos como baquetones moldurados, pilastras cajeadas y columnas, así como una placa de follaje vegetal tan decorativa como simbólica, la hornacina que alberga una imagen pétrea de la titular y el ático de remate que con frecuencia se convierte en espadaña. Así se muestran Montserrat de Lodosa, Remedios de Luquin y Mendía de Arróniz, esta última la de



Arróniz. Basílica de Nuestra Señora de Mendía. Portada. Foto: J. J. Azanza.

mayor monumentalidad merced a sus cuatro columnas gigantes sobre potente basamento, ejecutada en las primeras décadas del siglo XVIII por los canteros Francisco de Ibarra y Francisco de Sarasúa conforme a las trazas de Vicente de Frías, quien años atrás había diseñado también la excepcional portada-cascaron de la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada. Por su parte, Mendigaña de Azcona guarda resabios de la arquitectura conventual en su austera configuración rectangular, en tanto que Remedios de Sesma desarrolla una fachada mixtilínea de ladrillo en la que se inscribe una portada de piedra con epigrafía alusiva a la construcción del edificio.

EL ORNATO DEL SANTUARIO: UN PROGRAMA DE EXALTACIÓN MARIANA

Al interior, el ornato del santuario despliega un programa de exaltación mariana a través de retablos, esculturas y

pinturas que se convierten en toda una letanía de amor a la Virgen. El punto de partida se encuentra en el retablo mayor, en muchos casos piezas de gran categoría encargadas a los principales retablistas de la época, con columnas salomónicas, estípites y profusión decorativa. La imagen de la Virgen ocupa el espacio central, en tanto que por el resto de sus calles se distribuyen esculturas, relieves y pinturas con escenas de la vida de María para configurar un programa iconográfico al que con frecuencia se suman san Joaquín y santa Ana, padres de la Virgen, que flanquean la hornacina central. Dignos de mención por su calidad son los retablos mayores de Mendigaña de Azcona (segunda década del siglo XVIII, cercano al estilo de Juan Ángel Nagusia) y de Remedios y Milagros de Luquin (Lucas de Mena, primer cuarto del siglo XVIII).

Además del retablo mayor, otros retablos y pinturas se disponen en los brazos del crucero y en la nave, en ocasiones bajo la advocación de los patronos de la localidad, pero también con significación mariana. Destacan en este sentido la pareja de lienzos enviados en 1686 a Mendía de Arróniz por Domingo de Nagusia, natural de la localidad y vecindado en Madrid, donde era agente de negocios para los pleitos mantenidos en la Corte, y también depositario y administrador de los bienes libres del IX almirante de Castilla Juan Alfonso Enríquez de Cabrera desde 1665 hasta 1683, año de la muerte del almirante. Uno de ellos muestra a la Virgen entre ángeles, en tanto que el segundo presenta a Cristo entre ángeles vestido de jesuita, tipo iconográfico que sigue la visión de la venerable Marina de Escobar y que adquirió particular relevancia en la primera mitad del siglo XVII en el foco vallisoletano de la mano del pintor Diego Valentín Díaz, al que siguieron Diego Díez Ferreras y Felipe y Manuel Gil de Mena. Por su parte, en Remedios y Milagro de Luquin cuelgan sendos lienzos de la Asunción y la Visitación, obra del pintor alavés o riojano Ramón Garrido, activo en la primera mitad del siglo XIX en localidades como Elciego (Álava) y Muniain de la Solana (Navarra).

Al mobiliario se suma en Mendigaña de Azcona la pintura mural, con un programa iconográfico que además de incluir referencias a la letanía lauretana invoca la protección de María en sendas escenas que la muestran como Salvadora en los peligros de la travesía de la vida para llegar a buen puerto (“Sta. Maria succurre miseris... et a periculis cunctis libera nos”; “Ave Maris. Amica Stella naufragis”) y como firme defensora del castillo de la fe (“Virgo potens sicut Turris David. Mille clypei pendent ex ea...”). Completa el programa su aparición a la vecina enferma indicándole el lugar donde se encontraba su imagen (“Elegi et sanctificavi locum istum...”). Y se prolonga en la sacristía con un nuevo conjunto de escenas de simbología mariana, a las que se suman otras de significado eucarístico.

EXVOTOS: AGRADECIDOS A MARÍA POR EL FAVOR RECIBIDO

Capítulo especial lo constituyen los exvotos, que suelen abundar en los santuarios recordando los milagros realizados por la imagen titular. Si bien existe una gran variedad tipológica (figuras de cera que reproducen partes del cuerpo humano, ropas, cartas, armas, medallas, etc.), centramos nuestro interés en esta ocasión en los exvotos en los que el donante opta por la pintura como vehículo de expresión para referirse al prodigio, dando lugar a cuadros de dimensiones medianas y formato vertical en los que es mayor el valor devocional que el artístico; no en vano, su objetivo principal era el agradecimiento, pero también dejar memoria del suceso, contribuyendo a la fama de la Virgen intercesora y generando una reacción emocional en quienes lo contemplaban.



Arróniz. Basílica de Nuestra Señora de Mendía. Exvotos. Foto: J. J. Azanza.

En Mendía de Arróniz se conservan dos pequeños lienzos de exvotos fechados en 1749 y 1772 respectivamente. El primero de ellos recoge el testimonio del médico de la localidad Agustín de Zeaorrote, quien aquejado de la dolorosa enfermedad del vólculo o cólico miserere curó milagrosamente por intercesión de la Virgen de Mendía; pensemos en el valor psicológico añadido de este exvoto en el que ni más ni menos que un médico valida la “medicina milagrosa” de la Virgen. El segundo corresponde al religioso carmelita Miguel de Arviza,

también desahuciado por enfermedad y sanado por el retrato de Nuestra Señora de Mendía que le ofrecieron sus padres.

De igual forma, en Remedios y Milagros de Luquin se localizan sendos exvotos de 1797 y 1840 que tienen como protagonistas a Benito Oliban, quien habiendo caído por una ventana a la calle quedó como muerto hasta que sus padres lo ofrecieron a Nuestra Señora de los Remedios y sanó, y al vecino de Urbiola Fidel Osés, que se curó de una grave enfermedad tras encomendarse a la Virgen. A ellos se suma un tercero que reviste especial significado por tratarse de un “milagro colectivo”, en el sentido de que relata la salvación del naufragio de un navío, como recoge la cartela que lo acompaña: “Naufragio evitado por intercesión de la V. de los Remedios y del Milagro, siendo Capitán de Navío D. Pedro de Colmenares. Año 1794”. Aunque no hemos encontrado una alusión directa al suceso, sí tenemos constancia por las publicaciones de la época de que en 1794 Pedro Colmenares había ascendido de capitán de fragata a capitán de navío, con posterior base en Cartagena; y que de septiembre de 1794 a septiembre de 1796 fue capitán del San Fermín, un navío de 74 cañones botado en el puerto de Pasajes en 1782, y que quizás pudiera identificarse con el del acontecimiento de la pintura.

CONCLUSIÓN

“Del desierto de la vida / es María árbol frondoso / que al viajero pesaroso, / ofrece dulce acogida; / a todo el mundo convida / con su sombra deliciosa. / Si miráis nuestro desvelo / por gozaros algún día, / y sois Vos, dulce María, / la escala que guía al Cielo, / suavizar podréis el suelo / de senda tan espinosa”.

Así imploran los hijos de Luquin el favor de su Madre María, acogiéndose a la sombra de su refugio y protección en el santuario que testimonia la devoción de todo un pueblo. Y, como ellos, tantos otros vecinos de innumerables localidades de Tierra Estella que han sabido transmitir, de generación en generación hasta nuestros días, una fe popular hecha de leyendas y milagros, de coplillas y gozos, de novenas y romerías, de tallas medievales y santuarios barrocos. Todo un legado devocional y patrimonial de gran valor que debe conservarse para mantener vivas las señas de identidad que durante siglos han caracterizado a los habitantes de Tierra Estella. 

BIBLIOGRAFÍA

- ARRAIZA FRAUCA, J., *Santa María en Navarra. Devoción. Leyenda. Historia*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1990.
- AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.
- CLAVERÍA ARANGUA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, Madrid, Gráfica Administrativa, 1942.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., Andueza Unanua, Pilar, Azanza López, José Javier y García Gainza, María Concepción, *El arte del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Guía para visitar los santuarios marianos en Navarra*, Madrid, Encuentro, 1989.
- GARCÍA GAINZA, M^a C.; HEREDIA MORENO, C.; RIVAS CARMONA, J. Y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, II*. Merindad de Estella*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982.
- GARCÍA GAINZA, M^a C.; HEREDIA MORENO, C.; RIVAS CARMONA, J. Y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, II**. Merindad de Estella*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1983.
- LAVIÑETA SAMANES, S. y CIORDIA MUGUERZA, J., *La Virgen de Luquin*, Pamplona, Gráficas Iruña, 1970.
- *Salve. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra* (cat. exposición con textos de Clara Fernández-Ladreda y María Concepción García Gainza), Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994.
- Tarsicio de Azcona, *Azcona de Yerri. El pueblo, su parroquia, sus ermitas*, Pamplona, Lamiñarra, 2011.

El Santuario del Puy: arte e historia

Mercedes Osés Urricelqui
IES Ega. Centro de Estudios Tierra Estella

Toño Ros Zuasti
IES Ega. Centro de Estudios Tierra Estella

La tradición dice que la Virgen del Puy se apareció a unos pastores de Abárzuza en el año 1085. La noticia llegó al rey Sancho Ramírez que creyó este milagro motivo para fundar una nueva ciudad. Sin embargo las primeras noticias que tenemos del Puy son de mediados del siglo XII, cuando la nueva ciudad de Estella ya estaba muy desarrollada.

Los pobladores, venidos de allende el Pirineo, en un proceso natural de justificar su asentamiento, en una tierra en la que ya vivían los navarros con una cultura muy diferente, se rodearon de sus símbolos más queridos. Advocaciones religiosas como la Virgen del Puy, Virgen de Rocamador o las de los santos Nicolás o Martín tenían que responder a este propósito. Otros iconos profanos resaltaban la legitimidad de su dominio del Camino de Santiago como el del mítico Roldán que aparece representado en el famoso capitel del edificio conocido como “Palacio de los Reyes de Navarra”.

La Virgen del Puy de la ciudad occitana de Puy en Velay era singular y su iglesia se había convertido en un gran centro de devoción y peregrinación para todo el sur de Francia. La palabra occitana Puy tiene una significación clara de monte o colina. Por eso, los francos del otro lado del Pirineo pudieron elegir el promontorio que había dominado la villa de Lizarra y donde había estado el antiguo castillo, como el lugar simbólico que supusiera la constatación del nuevo poder político que se instauraba en el valle de Lizarra.

Tenemos constancia de la iglesia y Virgen del Puy desde el año 1171. En una escritura D. Muza, hijo de Albofazán, judío de Tudela compra una viña en Estella, por 30 maravedises lupinos a Don Bruno Cordela y su familia obligándose a pagar diezmo a la Virgen del Puy. Pocos años después se produce una decisión muy importante. En 1174 don Pedro de París cede a la cofradía de los Sesenta, llamada cofradía de Santiago, la ermita para que la edifiquen de nuevo. El obispo mantiene, sin embargo, el control de la iglesia. El rey Sancho el Sabio da su consentimiento ya que la iglesia del Puy se considerará de patronato real.

La cofradía de los Sesenta llegó a tener un gran poder en la población de Estella. En un principio sus fundadores son claramente de procedencia occitana. En el documento se citan Remón Rabi, Esteban Brun, Bertelin o Pedro Tibalt, entre otros. Otra cofradía, la del monasterio de Salas les disputó el control de la villa. Las distintas familias se fueron posicionando y surgieron los dos bandos que sometieron a Estella a un clima de violencia y enfrentamientos insoportable. El bando de los Ponces se organizó tras la cofradía de Salas, los Learzas en la de los sesenta del Puy. De los Ponces sabemos que con ese apellido vemos a algunos de los más ricos y poderosos de la ciudad, que llegaron a ser alcaldes y destacaron en el control del burgo de San Martín y el Borc Nuel que llegaba hasta el monasterio de Salas. Los Learzas parece que están vinculados a la parroquia de San Miguel, a la que pertenecía el Puy. Es probable

que tengan relación con los Echávarri-Eguía, que tuvieron una gran influencia cerca de los reyes.

El siglo XIV, momento en el que probablemente se construyó y pintó el arca y se realizó la nueva talla de la Virgen coincide con una fuerte intervención de los reyes de Navarra en la vida de la iglesia del Puy. A causa de las fuertes disputas entre Ponces y Learzas, en varias ocasiones se disolvieron, por parte de los monarcas, las cofradías de los Sesenta y la de Salas. En el reinado de Carlos III se toman varias medidas muy importantes. Por un lado, vemos la desaparición de los bandos por orden real en 1407. Unos años antes había desaparecido el monasterio de Salas. Eso dotó a Estella de una gran tranquilidad. Por otro, el Puy participa de los grandes beneficios del molino real de la Tintura que solía estar arrendado a judíos. La nueva situación de estabilidad y el fuerte incremento de las rentas del Puy quizá pudo llevar a la renovación del arca y la imagen de la Virgen. Era el momento preciso para dotar a la que iba a ser la patrona de la ciudad de un origen más vinculado a Estella creando su propia leyenda de Virgen aparecida.

Será el siglo XVII el que vaya completando el imaginario que se crea en torno a la Virgen del Puy. Y es que la fiesta del 25 de Mayo es muy reciente, del siglo XIX. Hasta entonces las fiestas del Puy se celebraban el 8 de septiembre y el sábado anterior al primer domingo de Agosto.

Un hecho muy importante para los habitantes de la ciudad del Ega pudo contribuir a resaltar el papel de la Virgen del Puy como patrona y protectora. En 1638 los jóvenes de Estella participan en la batalla de Fuenterrabía. Las crónicas de la ciudad cuentan que se le encargó el asalto en la vanguardia del ejército español que quería recuperar la plaza fuerte de Fuenterrabía. Lo lógico es que se hubiera producido una gran mortandad entre los atacantes. Los de Estella pidieron a la Virgen volver todos sanos y salvos. Así fue y así se celebró con toda solemnidad y asistencia de toda la población, junto al ayuntamiento, a las misas de agradecimiento que se hicieron en el santuario del Puy.

En el siglo XIX la basílica del Puy adquiere una nueva importancia. De patrona de la ciudad y de la comarca va a pasar a representar el santuario de peregrinación de los carlistas. Al final de la primera guerra, allí se fusiló a los principales generales carlistas navarros que se oponían a la paz que estaban negociando Espartero y Maroto. Los carlistas fusilaban a carlistas. Se conservó intacta la habitación en la que estos generales pasaron su última noche. Los partidarios carlistas acudían al santuario del Puy como un lugar sagrado para ellos. Visitaban el lugar del fusilamiento y la sala de espera y consideraban a la Virgen del Puy como aliada de su causa. En la segunda guerra, se produjo un hecho simbólico. El rey pretendiente, Carlos VII que tenía su corte en la ciudad, con todo el boato entregó a la Virgen su sable en el que había inscrito una dedicatoria. Aunque los liberales, al conquistar la ciudad, se encargaron de eliminar el símbolo que ese sable

suponía y trasladarlo al museo del ejército. Más tarde el propio rey Alfonso XIII se encargó de restituir esa ofrenda al santuario, lugar en el que todavía se conserva.

LA TALLA DE LA VIRGEN DEL PUY

La talla de la Virgen del Puy es una imagen gótica, probablemente del siglo XIV, que sustituyó a la talla original, posiblemente románica y parecida a la talla original de Puy en Velay. Desconocemos por qué y cuándo se realizó la sustitución por la que se ha conservado a través de los tiempos. Puede ser que en aquellos años del siglo XIV, lejanos a la fundación de la ciudad y estando Estella desconectada del origen de la devoción del Puy en Francia, se ideara la leyenda de la aparición. Así la Virgen se vinculaba exclusivamente con Estella y se establecía la creencia, muy habitual de otras vírgenes, de que había estado escondida a la espera de un milagro y su aparición a los pastores.

Hasta el siglo XVII-XVIII, cuando la imagen se colocó en un retablo, la Virgen del Puy se guardaba dentro de un arca en la capilla de la basílica. El arca, con disposición vertical, permanecía cerrada por lo que solo se mostraba la pintura de la Anunciación, que se realizó en el frontal de la puerta del arca. En las fiestas solemnes la puerta del arca se abría y durante ese día se podía ver la talla de la Virgen del Puy.

Los siglos XIV y principios del XV, momento en el que probablemente se construyó y pintó el arca y se realizó la nueva talla de la Virgen, coinciden con una fuerte intervención de los reyes de Navarra en la vida de la iglesia del Puy. Según Clara Fernández-Ladreda “es posible que el arca fuera encargada por la reina doña Blanca de Navarra, muy devota de la Virgen del Puy, con ocasión de la grave enfermedad que afectó a su hijo don Carlos, príncipe de Viana, durante su residencia en Estella en 1430”.

En la actualidad, en el presbiterio encontramos un templete metalizado con forma estrellada que asienta en un pedestal de alabastro la bella imagen de la Virgen del Puy. Talla realizada en madera, revestida de chapa de plata y policromada en los rostros y manos. Se trata de una obra del gótico inicial, en la que todavía pervive la actitud románica, solemne y distante de María, que se muestra como trono de Dios, pero parece muy posible que en origen el Niño estuviera ligeramente girado hacia la derecha. Perteneciente al “tipo burgalés”, destaca el rostro ovalado de la Virgen, inspirado en modelos franceses, y la boca apuntando una leve sonrisa que le otorga gran dulzura; destaca la actitud serena y sonriente. El Niño, sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen, bendice.



Virgen del Puy de Estella.



Virgen del Puy.



Virgen del Puy con manto (s. XVIII-hasta 1886).

En cuanto a la indumentaria, la Virgen lleva tres prendas, una túnica larga y amplia ajustada con un ceñidor, un manto sujeto con un fiador triangular plegado de manera elegante sobre la pierna derecha y un velo corto. Todas se decoran con una cenefa con roleos vegetales estilizados.

Al parecer en una cavidad de la cabeza guarda una caja cilíndrica de madera con tapa en la que según el Becerro del Puy se escondieron reliquias. Cuenta P. Zorrilla -testigo ocular-, que cuando el 6 de septiembre de 1913 la abrieron, encontraron en ella trocitos de plata que deben proceder del revestimiento primitivo, y polvillos rojizos como de madera que otros autores piensan que proceden de una imagen anterior.

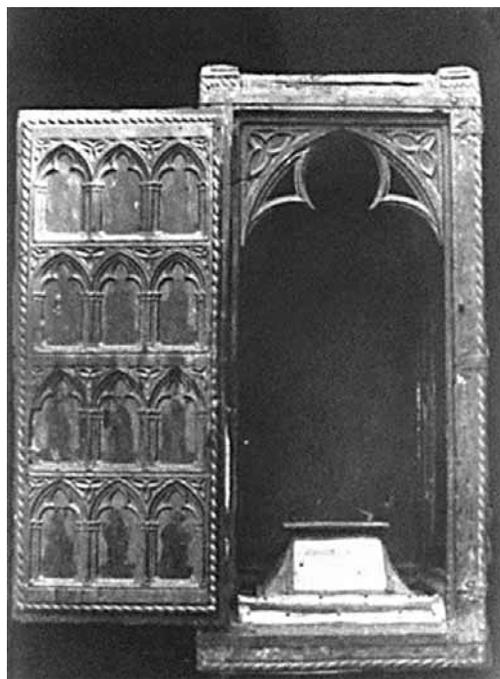
La imagen gótica ha experimentado cambios, debido a la devoción de los fieles que han tratado de dignificarla a lo largo de los siglos. En el s. XVII se le añade la corona de plata dorada con engarces de piedras y la media luna de plata en los pies de la Virgen. En el s. XVIII y hasta 1886 la Virgen del Puy siguió el ejemplo de otras imágenes medievales que se visten con mantos cubriéndolas en su totalidad y con un marcado perfil triangular, únicamente roto por los ajustados óvalos que dejan al descubierto el rostro. Este fue el aspecto que hasta los últimos años del siglo XIX tuvo la Virgen. A finales del siglo XIX el chapeado de plata de la parte delantera que recubre la imagen fue sustituido y en 1913 se restituyó la parte posterior, localizando la cavidad antes señalada.

EL ARCA GÓTICA DE LA VIRGEN DEL PUY

Esta talla de la Virgen no siempre estuvo expuesta al público como la vemos hoy. En el santuario de Nuestra Señora del Puy de Estella se conserva un arca de roble, dorada y policromada, de origen gótico, donde, según la tradición, se guardaba y exponía la talla de la Virgen.

En la actualidad, la puerta y el arca se encuentran separadas y se desconoce desde cuándo. El arca se encuentra expuesta en el pórtico de la entrada, a la derecha de la puerta de acceso a la basílica, dentro de un armario con puerta de cristal, y la puerta permanece en las dependencias de la basílica sin mostrarse al público.

Arca-expositor gótica (finales s. XIV-prin. s. XV).



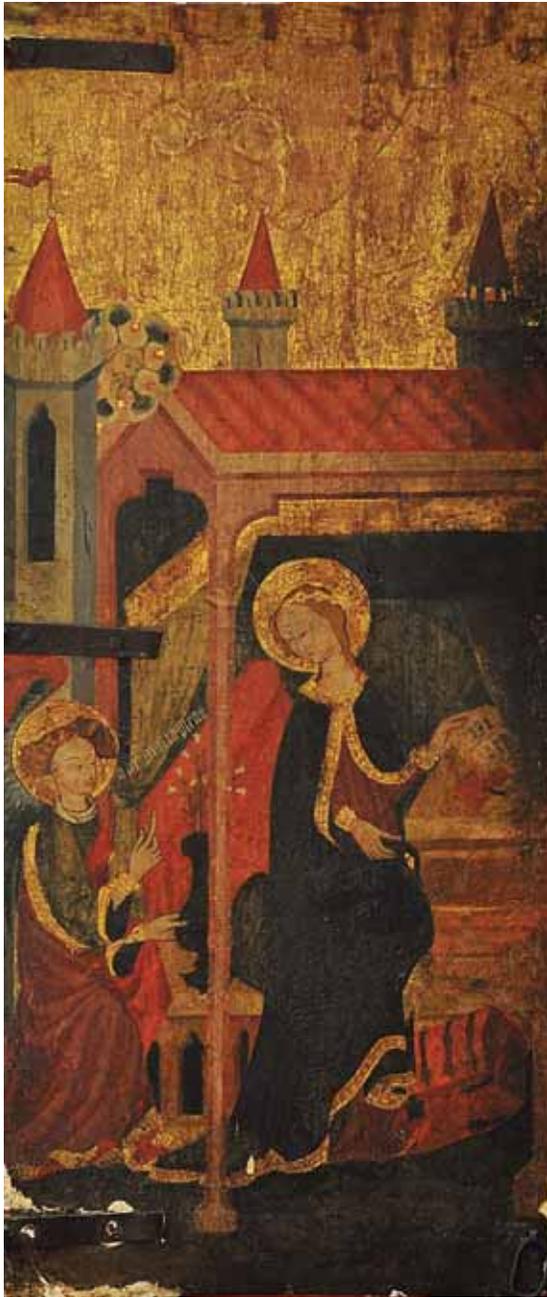


Arca-expositor gótica. Fotografía: Juan Terrados.

El arca, de disposición vertical, presenta unas medidas de 155 x 74 x 74 cm. En el exterior, el borde está decorado con un cordón dorado. Presenta un marco que todavía conserva los goznes que coinciden con los de la puerta. En el interior las paredes están pintadas y las esquinas presentan columnas doradas que sustentan una bóveda de arista pintada de azul oscuro y decorada con estrellas bordeadas en rojo, imitando la bóveda celestial. Remata la bóveda una clave policromada. La parte superior del frontal está decorada con un arco trilobulado dorado, cuya función es enmarcar y realzar la imagen de la Virgen, que se situaba sobre un podio de madera con forma de pirámide truncada.

La puerta del arca presenta unas medidas de 130 x 56 x 4,50 cm. Artísticamente es la parte más importante de esta pieza. Está decorada en sus dos caras con pinturas en estilo gótico internacional del primer tercio del siglo XV.

La cara exterior de la puerta está pintada con una escena de la Anunciación. En la tabla aparece escrita la frase pronunciada por el arcángel “Ave gratia plena”. Al mismo tiempo en la parte superior izquierda se representa el rostro de Dios insuflando a la Virgen la concepción divina. En la estancia se observa, en un segundo plano, una lujosa cama con dosel, un baúl a los pies



Cara exterior de la puerta. Fotografía Sergio Casi.



Cara interior de la puerta. Fotografía Sergio Casi.

de la virgen y un jarrón con azucenas, símbolo éste de la pureza de la Virgen. La Virgen se representa con una figura estilizada y de canon alargado, al igual que el arcángel. Aparece envuelta en un manto oscuro con orla dorada que permite apreciar una leve ondulación de la figura y cierto movimiento. En el fondo dorado de la escena aparece una arquitectura exterior con tres torres, uno de ellos decorado con un estandarte. Cabe destacar además de los dorados la intensidad del color rojo de los tejados y del interior de la estancia, características todas ellas del estilo gótico internacional.

En el lateral izquierdo de la pieza se conservan los goznes que la unían al arca. También conserva en la parte inferior derecha una anilla de metal que hacía las funciones de tirador.

La cara interior de la puerta presenta doce hornacinas talladas con arquiillos góticos trilobulados, que enmarcan las imágenes pintadas del apostolado, con sus atributos identificativos, sobre fondo dorado y rico colorido de rojos y azules. Se disponen en cuatro registros superpuestos, de tres casas cada uno. El borde exterior está decorado con un cordón dorado idéntico al señalado para el arca.

Al comparar las pinturas de las dos caras de la tabla, se observan ciertas diferencias en la ejecución de las mismas. En la escena de la Anunciación los contornos y las líneas son más estilizadas y onduladas y pone de manifiesto un mayor movimiento. Los objetos presentan mayor detalle y comienza a buscarse una incipiente perspectiva. Mientras que en la parte del apostolado el fondo es plano y las figuras no son tan estilizadas.

Ambas pinturas pertenecen al estilo gótico internacional, finales del siglo XIV y primera mitad del XV, un estilo caracterizado por el uso de un rico colorido, con abundantes dorados, donde las figuras se estilizan, se ondulan y aparece el movimiento, principalmente reflejado en los ropajes. Surge ahora un grado de minuciosidad a la hora de representar los detalles en las ropas y la decoración desconocido hasta entonces.

A pesar de no contar con documentación para datar estas pinturas del Puy, se pueden circunscribir en este periodo, ya que presentan las características señaladas para el gótico internacional. Además, se puede comparar esta obra con otras en las que sí conocemos la fecha de realización y así ayudar en su datación. En este caso, el retablo de Santa Elena y la Santa Cruz de la iglesia de San Miguel de Estella, realizado en 1416 y de estilo gótico internacional, presenta características similares y rasgos que le vinculan con esta tabla de la Anunciación, permitiendo datarla en el primer tercio del siglo XV.



EL SANTUARIO DEL PUY

Nada queda del edificio medieval mandado construir por el rey Sancho Ramírez y documentado ya en 1171. A mediados del s. XVII se inicia la construcción de un nuevo edificio de estilo barroco. Las obras se prolongan durante todo el s. XVIII y darán lugar a una iglesia de planta de cruz latina, sin especial valor arquitectónico.

La baja calidad constructiva de este santuario explica el preocupante estado de ruina en que se encontraba a principios del s. XX. En 1928 el prior informa sobre el inminente peligro de

hundimiento que corre el edificio, lo que impide celebrar el culto con normalidad. La ruina afectaba a la totalidad del edificio, por lo tanto se optó por la construcción de uno nuevo. El proyecto se encargó al arquitecto pamplonés Víctor Eusa, que ya había participado en el estudio sobre el estado de conservación de la vieja capilla barroca. En 1929 el Ayuntamiento recibe el proyecto elaborado por Eusa y el 25 de mayo de 1930 se colocó la primera piedra situada en el centro de la capilla. Como curiosidad, debemos señalar que además de las monedas y documentos habituales en este tipo de ceremonias, se incluyó en la arqueta fundacional la partitura para piano del Baile de la Era que el año anterior, 1929, había publicado el Padre capuchino Hilario Olazarán. En 1932 ya se había puesto el techo y podía celebrarse Misa, aunque todavía quedaba pendiente toda la decoración.

Tras el paréntesis de la Guerra Civil y de los años más duros de la posguerra, en 1949, se produjo una remodelación del plano inicial por el mismo arquitecto, culminando la obra en el año 1951, empleándose los últimos años en la decoración del interior. Fue inaugurado en la fiesta de la Virgen del Puy de 1952 por el obispo de Pamplona. El gasto estimado rondaba el millón de pesetas pero el coste final fue de 1.250.000 pts.

La decoración y amueblamiento corrió a cargo de numerosos artesanos estellese (Cruz Ganuza y Félix Basarte, andamios y albañilería; Marino Echeverría, las rejas de la girola y del colmulgatorio; Joaquín Errazquin, la araña central, regalo de Nicolás Ruiz de Alda; Agustín Chasco, la cantería; Fermín Errazquin, la hojalatería; Juan Domínguez, la electricidad; Felipe Poyal, la carpintería), aunque las obras más importantes se encargaron a las firmas más prestigiosas: decoración de escayola se encarga a Francisco Letamendía, de San Sebastián, 277.000 pts.; pintura de Iribarren Hermanos, de San Sebastián, 16.000 pts.; altar de mármol y alabastro, taller barcelonés de Ricardo Andreu, 63.000 pesetas; baldaquino, taller barcelonés de Pedro Corberó, 78.000 pts y las vidrieras, a la madrileña Casa Maumejean, 46.000 pts.

Del trazado barroco aún conservan algunos elementos como el pórtico de entrada y el patio que le precede, obra del s. XVIII (aprox. 1783). La espadaña también es barroca, de ladrillo, al igual que la reja que cierra el patio.

El nuevo edificio posee una planta en forma estrellada. Esta forma estrellada se repite en la cubierta de madera, en la decoración (lámpara central) y en el mobiliario, y alude a las estrellas que propiciaron el descubrimiento de la imagen de la Virgen del Puy, tradición que quedó plasmada en unos versos colocados en la antigua capilla que decía: *Esta es la estrella que bajó del cielo a Estella para reparo de ella*. Se puede decir que Eusa con este uso continuo de la estrella convierte al edificio en un relicario que acoge la imagen gótica de la Virgen. Las paredes son de hormigón con decoración interior de ladrillo caravista.

La luz y su efecto fue una de las principales preocupaciones del arquitecto. El interior resulta fuertemente luminoso ya que el muro se abre con numerosos ventanales de vidrieras, lo que unido al material empleado para revestimiento, el ladrillo, y las formas decorativas apuntadas, otorgan al conjunto un aspecto de ligereza. También se aprecia una gran armonía entre lo arquitectónico y lo decorativo, que resulta muy geométrico.

Esta basílica del Puy se puede considerar una de las obras más importantes de Víctor Eusa (influenciado por el modernismo vienés), a pesar de no estar concluida. El autor realizó también el colegio de María Inmaculada, la Milagrosa y el Seminario, todos en Pamplona. Faltó dinero para la decoración exterior y para la urbanización del conjunto, que en el proyecto contaba con dos edificios que convergían en la puerta de la basílica. En el centro del espacio se levantaba un campanil exento, de inspiración gótica, decorado con ángeles. 

BIBLIOGRAFÍA

- ARRAIZA FRAUCA, J., “La Virgen del Puy en Estella y su comarca”, *Príncipe de Viana*, n. 190 (1990), pp. 590-617.
- DÍAZ DE CERIO, Á., *Estella y su merindad Occidental: ciudades, pueblos, santuarios y monasterios de la región*, 1992.
- CASPISTEGUI GORASURRETA, F. J., “El Misterio de la espada que era sable y que desapareció de El Puy. La lucha simbólica por Estella entre carlistas y liberales”, *Sancho el Sabio*, nº 37, 2014, pp. 103-131.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (dir.), *El arte gótico en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2015.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia eclesiástica de Estella*, Tomo II, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1990.
- GUTIÉRREZ ERASO, P.M., “Los orígenes de la fundación de Estella: su posible relación con la ciudad de Le Puy en Velay”, *Bulletin Philologique et Historique*, Paris, 1972, pp. 519-528.
- ZORRILLA Y ECHEVERRÍA, P. E., *Memoria descriptiva e histórica de la Imagen y Santuario de Ntra. Sra. del Puy, de Estella, patrona de esta ciudad*, Imprenta y Librería de Eloy Hugalde, 1914.

El Santuario de
Nuestra Señora de
Codés: historia,
arte y devoción

Pilar Andueza Unanua
Universidad de La Rioja

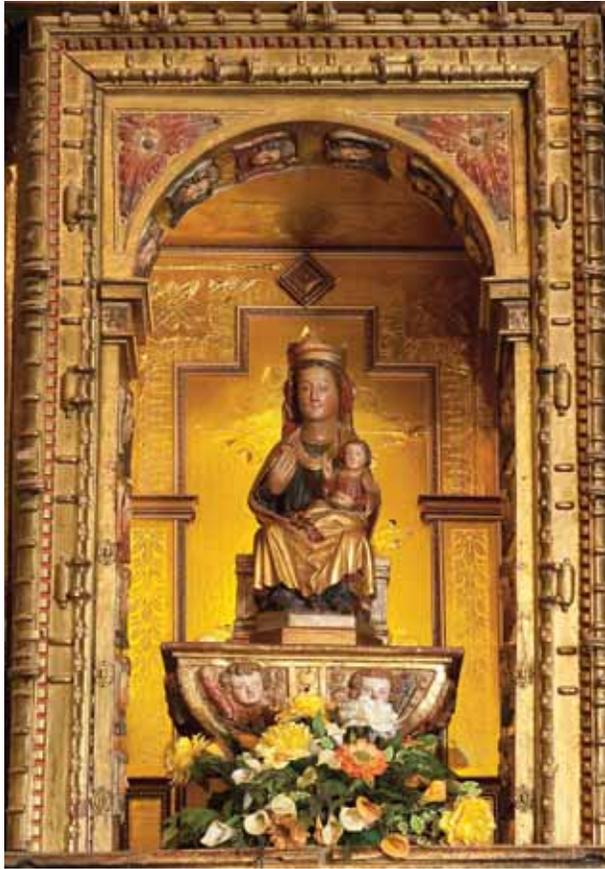
No resulta sencillo conocer con exactitud cuándo arrancó en tierras navarras la devoción a la Virgen María. Si atendemos a las noticias documentales que nos hablan de iglesias o monasterios puestos bajo su advocación, se detecta su aumento durante el siglo X, así como su afianzamiento en la centuria siguiente, al igual que ocurre en el resto de Europa. Así lo pone de manifiesto la acción restauradora de Sancho el Mayor sobre la catedral de Pamplona, insistiendo en su dedicación mariana, y la construcción a lo largo del siglo XI de templos de gran relevancia, auspiciados por los monarcas pamploneses, como las iglesias de Santa María la Real de Nájera y Santa María de Ujué. La plenitud del culto de hiperdulía se consagra definitivamente en Navarra en el siglo XII tanto con la colegiata de Tudela como con la expansión de la Orden del Císter, orden mariana por antonomasia, con sus monasterios de La Oliva, Fitero, Tulebras, Iruñzu y Marcilla, dedicados todos ellos a la Virgen. Un siglo más tarde se levanta, a instancias de Sancho el Fuerte, la colegiata de Roncesvalles que, junto con Ujué, serán los centros marianos más significativos del reino.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA HISTORIA: LOS ORÍGENES DE NUESTRA SEÑORA DE CODÉS

Como ocurre con la mayor parte de las imágenes marianas, los orígenes de Nuestra Señora de Codés y su devoción resultan inciertos. Tal y como ha ido recogiendo durante muchos siglos la tradición, su origen estaría en tierras riojanas, concretamente en la ciudad de Cantabria. Así lo narró Juan de Amiax, presbítero, beneficiado en Viana, en su *Ramillete de Nuestra Señora de Codés*, publicado en 1608. Este libro, en cuarto, de cuidada edición, con 384 páginas y una portada a dos tintas, se convirtió a lo largo de los siglos en una obra clave para la propagación del origen legendario de la Virgen de Codés y la expansión de su culto. De hecho, la obra todavía vería la luz mucho tiempo después en dos nuevas ediciones, de 1905 y 1933, de la mano del padre carmelita Eusebio de la Asunción y del sacerdote de Torralba Fernando Bujanda, en ambos casos con textos más breves, adaptados a los nuevos tiempos y las nuevas mentalidades. De la edición original de 1608 bebieron después otros autores como el jesuita Juan de Villafañe, que en 1740 escribió el *Compendio Histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imagenes de la Reyna de los Cielos, y Tierra, María Santissima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España*. De las ochenta y cuatro advocaciones marianas más relevantes



Juan de Amiax, *Ramillete de Nuestra Señora de Codés*, 1608



Nuestra Señora de Codés, mediados del siglo XIV.

que recogió en toda España, en lo relativo a Navarra se centró en Nuestra Señora de Roncesvalles, en la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona, en Nuestra Señora de Ujué y en la de Codés. Ciertamente Ujué, Sagrario y Roncesvalles tenían desde la Edad Media una gran relevancia entre los cristianos, como lo demostraron los monarcas navarros con sus devociones y dádivas. No tenemos noticias, sin embargo, de que en aquellos siglos Nuestra Señora de Codés gozara de tanta fama. En nuestra opinión Villafañe la refirió porque fue durante los siglos del Barroco, momento en el que escribió su obra, cuando la imagen gozó de gran predicamento, no sólo entre los navarros, sino también entre riojanos y alaveses.

En época más reciente, y recogiendo nuevamente las noticias de Amiax, debemos citar también al Padre Valeriano Ordóñez, que escribió en 1984 *Santuario de Codés*, dentro de la colección Temas de Cultura Popular editada por la Diputación Foral de Navarra. Su aportación más interesante, no obstante, corresponde a las noticias que dio relativas a los siglos XIX y XX.

Con un carácter plenamente científico y centrados en el estudio del patrimonio histórico-artístico del santuario destaca sobremedida el *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Estella II*** (1983), dirigido por la profesora María Concepción García Gainza, y *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra* (1998), de José Javier Azanza López. En ambos casos tuvieron muy presente la *Historia de Nuestra Señora de Codés. Sencillos apuntes sobre Codés*, publicado en Logroño en 1939. El valor de este opúsculo radica en ofrecer numerosas noticias documentales tomadas de diversos libros del Archivo de Codés, como los de Visitas y los de Fábrica, Limosnas o Inventarios, alejadas por tanto de leyendas y tradiciones. Por su parte para el estudio de la imagen de la Virgen debemos citar *Imaginería medieval mariana*, publicada en 1989, de la mano de Clara Fernández-Ladreda.

De acuerdo con la tradición mencionada, Juan de Amiax situó el origen de la imagen de Codés en la ciudad de Cantabria, cerca de Logroño. Siguiendo su narración, en el año 575 el rey visigodo Leovigildo habría atacado este enclave hasta su destrucción, si bien algunos devotos habrían tomado la talla allí venerada, junto con numerosas reliquias y cuerpos de santos, y la habrían puesto a salvo en las montañas de Torralba “por ser tierra tan aspera y montañosa” que aseguraba su salvaguarda. Allí tiempo después -sin especificar cuándo-, habría aparecido una pequeña ermita totalmente cubierta de espinos, donde se hallaría la imagen de Codés, junto con huesos de mártires, un ara pequeña de jaspe verde y diversas cédulas antiguas. A la luz de la razón, este origen resulta lógicamente mítico, pues los hechos narrados en tierras riojanas los sitúa Amiax en el siglo VI, mientras la imagen que hoy preside el santuario es una talla gótica de mediados del siglo XIV, es decir, ocho siglos posterior. Sin embargo, sí refiere el clérigo vianés que en el santuario se guardaba una bula papal dada en Aviñón en 8 de junio de 1358 concediendo indulgencias y en la que se encomendaba la devoción a la Virgen y la fábrica del santuario, documento que sí coincidiría en su cronología con la imagen venerada.

LA EDAD MODERNA, ÉPOCA DORADA DEL SANTUARIO

A pesar de estos orígenes inciertos o legendarios, fue a partir de la Edad Moderna cuando parece que la devoción a la Virgen de Codés se acrecentó, especialmente desde el siglo XVI, convirtiéndose en un importante centro de peregrinación para las gentes de la Merindad de Estella, pero también de tierras riojanas y alavesas. Para ello resultaron fundamentales dos hechos narrados nuevamente por Juan de Amiax en su obra. Por un lado, el primer milagro atribuido a Nuestra Señora de Codés y, por otro, la presencia en el santuario de un ermitaño con fama de santidad, Juan de Codés, a quien adjudica el inicio de la bendición de paños a los que se les atribuía propiedades terapéuticas y curativas.

El primer milagro de la Virgen de Codés se corresponde con una tradición que ha llegado hasta nuestros días y que año tras año rememora la cofradía de San Juan de Torralba del Río el 24 de junio. Narra Amiax que en 1523 había cerca de Cábrega, en la Berrueza, unos bandoleros que robaban y asaltaban los pueblos de la zona. Se guarecían en el castillo de Monicastro o Malpica y su cabecilla era Juan Lobo. Los vecinos se defendían a través de la mencionada cofradía que, al toque de campana, reunía a sus miembros para perseguir a los malhechores. En una ocasión los bandidos desvalijaron a un hombre y se lo llevaron preso al castillo, imponiéndole unas tablas gruesas a modo de grilletes. Mientras permaneció allí, el prisionero se encomendaba a la Virgen de Codés, y así un día se obró el milagro: apareció dormido a las puertas de la ermita de Codés, donde lo hallaron unos pastores que lo despertaron y conocieron su historia. Los grilletes fueron colgados allí a manera de exvoto y desde entonces hubo ermitaño en aquel lugar que, extendida la noticia, comenzó a recibir peregrinos, arrancando definitivamente la devoción a

Nuestra Señora de Codés. De manera paralela los bandoleros fueron apresados y Juan Lobo murió de una lanzada asestada por el caballero Mosén Pedro de Mirafuentes, vecino de Otiñano. Precisamente este episodio legendario es el que todos los años la misma cofradía conmemora persiguiendo a Juan Lobo. Lógicamente con el tiempo, como es propio del patrimonio inmaterial, se han ido mezclando elementos religiosos (aurora, misa y procesión), con otros festivos como los bailes y la gastronomía.

Por su parte la figura de Juan de Codés la sitúa Amiax en 1530, momento en el que entró como ermitaño en Codés. Allí permaneció diez años atendiendo a los fieles y peregrinos. Pero, deseando una vida totalmente eremítica, se retiró a una ermita situada más arriba: la ermita de la Concepción del Monte donde erigió un altar para el que obtuvo el correspondiente permiso para celebrar misa, merced un breve apostólico, fechado en Roma el 30 de noviembre de 1540, documento que Amiax transcribe en su libro. Tras siete años de vida contemplativa, Juan decidió ir a Roma, con el fin de pasar a Tierra Santa, si bien el Papa le impidió hacerse a la mar ante las amenazas corsarias. Regresado a Navarra en 1547 y nuevamente instalado en su ermita, tuvo noticia de que al santuario de Codés habían llevado a Pedro de Bujanda, un joven de Torralba herido en el cuello en el transcurso de una reyerta en Logroño. Juan descendió en su auxilio y, tras celebrar misa, bendijo ante la Virgen unos lienzos que colocó sobre la herida formando una cruz. La pronta sanación del joven se extendió con gran velocidad entre la feligresía. A partir de entonces los paños de Codés se hicieron famosísimos para curar a enfermos y tullidos.

Amiax dedicó el libro cuarto de su *Ramillote* a narrar cómo debían bendecirse estos lienzos y recogió pormenorizadamente sesenta y una curaciones de devotos que acudieron a ellos en busca de sanación. En la mayor parte de ellas consignó los nombres de las personas, su lugar de origen y el mal padecido. Sólo en algunos casos aportó fechas. La mayoría procedía de localidades de la Merindad de Estella, si bien llegaban también individuos desde otras zonas de Navarra, así como de tierras riojanas, alavesas e incluso lugares más lejanos como Sos del Rey Católico e incluso Zaragoza. Entre los sanados había gentes de todas las edades, niños, jóvenes y adultos, y de toda condición social, hallando tanto religiosos como sobre todo seculares, entre los que se distinguen algunos apellidos relevantes de la nobleza navarra como Eguía, Vélaz de Medrano o Beaumont.

Los males padecidos eran de naturaleza variada: llagas, úlceras, hinchazones, huesos rotos, cegueras, heridas infectadas, tullimientos, dolores, heridas producidas por puñaladas y asadores, por caídas de tejados, de muros o de cabalgaduras, pedradas, cortes de hacha, de hoz, espinas clavadas, aplastamientos por rueda de molino, mordeduras de animales rabiosos o víctimas de la peste de 1599. Algunas dolencias resultan sumamente curiosas, como el mozo de Gauna que presentaba la mano ulcerada porque le había pegado el maestro en la palma, o Domingo de Aguirre, vecino de Genevilla, que se clavó su propia daga en una caída.

Fruto de estas curaciones, los devotos agradecidos ofrecían a la Virgen limosnas: fundamentalmente dinero, trigo y alhajas, así como exvotos, bien en pintura (recogiendo el retrato de la persona sanada, la escena del accidente o la enfermedad), bien con la forma de la parte del cuerpo curada. Así, por ejemplo, en el inventario de bienes realizado en 1664 figuraban tres corazones, dos pechos, una pierna y siete pares de ojos. En 1721 María Josefa de Pedro, natural de Logroño, fue ofrecida a la Virgen de Codés para curar su brazo, una vez que los médicos habían decidido su amputación. Como sanó, entregó al santuario un brazo de cera como testimonio de su curación. En la actualidad se conserva, en la escalera de la hospedería, un cuadro de esta naturaleza votiva pintado por Diego Díaz del Valle en 1793. Retrata a María Luisa Acedo y González de Gastejón, nacida en 1787 en Mirafuentes, y curada cuando era niña, tal y como atestigua la siguiente inscripción: “*D^a Maria Luisa Azedo / y Castejon, hija de / Dn Diego Azedo / y de D^a Maria Concepcion / Castejon y Sarria / la ofrecieron sus Padres a Nra Sra / de Codes por ha / verla librado de / peligro en una en / fermedad de edad / de 3 años a 4*”.

El santuario vivió su época de mayor esplendor durante el siglo XVII, alargándose su época dorada durante parte del Siglo de las Luces. Así lo pone de manifiesto la arquitectura del santuario y su dotación artística, así como el aumento de peregrinos y la creciente recepción de limosnas y dádivas. Así, por ejemplo, en 1647 se recogieron 612 robos de trigo, pasando en 1661 a 874, para alcanzarse en 1674 los 1.264 robos, año en el que se gastaron 784 cargas de leña en la hospedería, lo que habla de una importante presencia de devotos. Por entonces los encargos de misas resultan también interesantes indicadoras del fervor hacia la Virgen de Codés, con 4.384 misas en 1670.

Además de las limosnas en especie, el santuario recibió importantes donativos en metálico e incluso herencias. Entre los primeros cabe destacar donantes como Diego Jacinto Barrón y Jiménez, que luego veremos, Juan de Arbizu, caballero de Alcántara, que entregó en 1655 más de 7.000 reales, los condes de Santisteban, virreyes de Navarra, que ofrecieron su donativo en 1658, o Francisco Añoa y Busto, arzobispo de Zaragoza, natural de Viana, que en 1764 envió 200 pesos. Por su parte Catalina de Arandigoyen, vecina de Zurucuáin, en 1649 dejó todos sus bienes a Codés. Y lo mismo hizo en una tercera parte con los suyos Sebastián Mongelos, inquisidor, canónigo de la Metropolitana de Burgos, natural de Sansol, en su testamento otorgado en 1677. La creciente recepción de dinero había hecho que ya en 1620 el visitador del obispado ordenara hacer un arca de tres llaves.

La entrega de piezas de plata y joyas a la Virgen para encomendarse ante alguna situación vital relevante, así como en acción de gracias, resultaron también habituales en los siglos del Barroco. Así se comprueba en Codés. Ya en 1664 un inventario de bienes nos indica que había una cadena de oro regalada por el marqués de Villena, tres cadenas de plata, cruces, rosarios, jo-



Iglesia de Nuestra Señora de Codés. Interior

yeles, sortijas, pendientes, gargantillas, *Agnus Dei*, dijes, una cruz de diamantes, una joya esmaltada y una cruz de marfil. Para entonces también el santuario albergaba un significativo ajuar de plata: una cruz grande, cuatro arañas, tres lámparas grandes, acetre e hisopo, una media luna, cuatro candeleros grandes y uno pequeño, dos platos con sus vinajeras, dos coronas grandes, una mediana y dos pequeñas, una palmatoria, una caja, un incensario, una naveta y diez patenas. A ellas se sumaron también diversas piezas regaladas por los devotos. Es el caso de dos vasos de plata que entregó en 1665 el jesuita Fernando Labayen, el pectoral que ofreció el obispo de Calahorra Gabriel Esparza en 1670 o la lámpara de plata de 200 onzas que en 1675 llevó Francisco de Calatayud, remitida desde la Nueva España por su hermano Jerónimo. En 1695, Manuel García Olloqui, de Los Arcos, antes de partir para Lima, dotó a la Virgen con una corona imperial cuajada de perlas y dos cálices de oro. Ya en el siglo XVIII cuando corría 1708 el vecino de Viana, Antonio de Florencia, regaló un juego de cáliz, patena, plato, vinajeras y campanilla, todo de plata, remitido desde México. En 1726 el padre capuchino Miguel de Torralba trajo de Roma una cruz de plata filigranada con el *Lignum Crucis* y su auténtica, acompañado de una bula de jubileo

perpetuo. Finalmente, aunque fuera ya de la orfebrería y la joyería, cabe destacar el órgano que regaló en 1728 Francisco de Olite, vecino de Viana.

LA DECADENCIA DEL SIGLO XIX

Avanzado el siglo XVIII la situación de Codés comenzó a cambiar y para finales de la centuria se inició una decadencia que perduró prácticamente todo el siglo XIX. Así sabemos que ya en 1795 las casas del santuario amenazaban ruina. Un año antes, con motivo de la guerra de la Convención, los vasos sagrados, alhajas y joyas, fueron introducidos en un arca y escondidos en la parroquia de Torralba. Con la invasión napoleónica y la guerra de la Independencia (1808-1814) el santuario sirvió de cuartel para tropas de ambos ejércitos, con el consecuente deterioro, y perdió su ajuar argénteo al ser requisado por los franceses el 6 de noviembre de 1809.

La primera guerra carlista (1833-1840) tuvo una gran repercusión en la zona, convertida en escenario bélico. El 26 de diciembre de 1837, el liberal Martín Zurbano saqueó el santuario de Codés, al considerarlo refugio de carlistas, e incendió la hospedería. Nuevamente la tercera guerra carlista (1872-1876) incidió negativamente en el santuario. Así se aprecia en las palabras que el capellán Simón Valencia escribía al obispo en 1880: “Si no fuera por la torre que corona la iglesia, parecería Codés un edificio abandonado a la intemperie...; en tal mal uso están las habitaciones que quitan la devoción tradicional de venir a Codés”.

LA REVITALIZACIÓN DEL SIGLO XX

La gran revitalización del santuario de Codés llegó con el nuevo siglo de la mano de la Cofradía Administradora de la Basílica de Nuestra Señora de Codés, fundada en 1901. Sus fines eran fomentar el culto a la Virgen de Codés, conservar su iglesia y su hospedería y procurar la santificación de todos sus miembros, tanto cofrades como socios. Tan sólo tres años después se celebró en el santuario una multitudinaria peregrinación en el mes de octubre con motivo del cincuentenario del dogma de la Inmaculada Concepción. Numerosos hechos nos hablan del nuevo impulso de Codés: la acuñación de medallas en 1905, la reedición del *Ramillete* de Juan de Amiax en 1906, la suscripción para un manto encargado aquel año a las trinitarias de Madrid por iniciativa de Carmen Notario, navarra residente en la capital, o la suscripción realizada en 1908 para una corona para la Virgen y otra para el Niño, que se impusieron en solemne ceremonia al año siguiente. Los años diez estuvieron caracterizados por el arranque de los ejercicios espirituales dirigidos por los jesuitas, así como por las obras realizadas tanto en la iglesia como en la hospedería, que se inauguraron con gran boato en 1920. Ya en los años cincuenta se añadieron

modernas dependencias en las caballerizas de la mano de Víctor Eusa y en la década siguiente se añadió un tercer piso al conjunto. En fechas recientes, entre 2007 y 2010 el Gobierno de Navarra contribuyó a la última intervención ejecutada que afectó fundamentalmente a la fachada posterior, cubiertas, cierres y entorno.

EL PROCESO CONSTRUCTIVO DEL SANTUARIO

La actual iglesia de Nuestra Señora de Codés, posiblemente asentada sobre una ermita anterior de época medieval, fue levantada en tres etapas constructivas a lo largo de la Edad Moderna. A finales del siglo XVI, hacia 1590, se erigieron los dos primeros tramos del templo, como atestiguan sus bóvedas estrelladas. Sin embargo, aquel espacio debió de resultar insuficiente ante la devoción creciente, por lo que llegado el siglo XVII se hizo necesaria la ampliación de la iglesia. Se añadieron entonces por un lado dos nuevos tramos a los pies, en este caso cubiertos con sendas bóvedas vaídas, y por otro lado se levantó una cabecera cuadrangular sobre la que voltea una cúpula sobre pechinas. A ello se sumó, además, una sacristía. El resultado global de ambas fases, tal y como puede verse hoy, fue una iglesia de nave única formada por cuatro tramos, con estrechas capillas laterales comunicadas entre sí, y cabecera recta.

Estas obras de ampliación, cuya licencia fue concedida en 1636, se llevaron a cabo merced a diversos donativos, entre los que destacan los 1.300 reales entregados por el vecino de Vitoria Pedro de Álava y, sobre todo, los 300 ducados que ofreció Diego Jacinto Barrón y Jiménez. Era este caballero regidor perpetuo de la ciudad de Logroño y a través de esta limosna quiso agradecer a la Virgen de Codés la curación de una grave enfermedad tras haber sido desahuciado por los médicos. Una lápida situada a la entrada del templo y fechada en 1643 da testimonio de la generosidad de este devoto y de su esposa Jacinta Fernández de León.

Desconocemos qué artista llevó a cabo las obras de esta fase constructiva. No obstante, cabe la posibilidad de que las ejecutara el cantero Mateo de Lamier, vecino de Torralba, pues en 1614 estaba ampliando la casa del santuario y en 1640 se revisaban cuentas con él.

Durante la segunda mitad del siglo XVII se documentan diversos proyectos conducentes al aumento y adorno de la fábrica. Sin embargo, ninguno llegó a ejecutarse en aquel momento y no hubo actividad constructiva. Así, por ejemplo, en 1661 en su visita al santuario el obispo fray Bernardo Ontiveros ordenó la construcción de un camarín tras el altar mayor, “porque la Sagrada Imagen tiene poca capacidad en el nicho que se halla”. Aunque cronológicamente se trata de la primera mención que se hace en Navarra a un camarín, el nuevo espacio no se erigió entonces y sobre la necesidad de su construcción volvió a insistir, nuevamente sin efectos, el pre-



Vista de la cabecera y torre del santuario de Codés.

lado Pedro de Lepe en 1695. Tampoco se llevó a cabo la fachada con pórtico y espadaña para la que se concedió licencia en 1686.

Por el contrario, durante buena parte del siglo XVIII se desarrollaron destacadas obras, centradas especialmente en el camarín y la torre, que envolvieron el templo por la cabecera y el lado de la Epístola. Debemos situar la fecha de partida de esta nueva fase constructiva -la tercera- en 1713, momento en el que el visitador del obispado ordenó una vez más la construcción de un camarín, una fachada y, si sobaban fondos, una torre. Se contrató para ello al cantero Francisco de Ibarra. Las obras fueron prolongándose en el tiempo y así sabemos que para 1724 la torre se había erigido hasta el segundo cuerpo y el camarín había alcanzado el nivel de la cornisa. Llegado 1733 y fallecido Ibarra, su viuda cedió las obras al también cantero Francisco de Sarasúa. Para 1748 estaba finalizado el camarín, si bien la torre no se terminaría definitivamente hasta 1761, tal y como consta en un sillar de su basamento.



Retablo mayor.

De planta cuadrangular, la torre, de carácter clasicista, presenta un fuste prismático con basamento y tres cuerpos, articulados por pilastras cajeadas y separados entre sí por entablamentos y cornisamientos moldurados. Cada cuerpo se abre al frente a través de vanos que reciben distintos tratamientos. Así, se suceden de abajo hacia arriba una sencilla ventana enmarcada por una cinta plana, otra de mayor tamaño con enmarque de orejetas coronada por un frontón triangular sobre ménsulas y, finalmente, en el cuerpo de campanas, un vano de medio punto rematado por un frontón semicircular avolutado partido.

De gran interés, y totalmente ligado a la arquitectura civil barroca, resulta el cuerpo que se adosa a la iglesia tras la cabecera y cuyo interior se corresponde con el antiguo camarín, hoy convertido en sacristía. Su construcción de buena sillería pertenece a la citada fase dieciochesca, por lo que enlaza física y estilísticamente con la torre. Consta al exterior de dos niveles articulados verticalmente a través de pilastras. El inferior se abre a través de una triple arcada frontal que apea

sobre robustos pilares. Destaca el juego de las dovelas cajeadas de los arcos de medio punto que confieren al conjunto gran barroquismo y plasticidad. En el segundo nivel prima el muro. En él, a plomo con los arcos inferiores, se abren vanos rectangulares enmarcados por orejetas.

El santuario está conformado por el templo y una extensa hospedería, denominada casa en la documentación. Se trata de un vasto edificio, con planta en L y disposición horizontal que, pegante a la iglesia, la oculta parcialmente. Su fachada pétreo presenta tres niveles en el que se disponen rítmicamente abundantes vanos, así como dos accesos de medio punto. Enlaza física y morfológicamente, formando un ángulo, con el cuerpo que acoge el pórtico desde el que se accede a la iglesia. La hospedería fue levantada a lo largo de los siglos, tal y como atestigua la documentación, si bien su aspecto actual responde especialmente a las intervenciones desarrolladas en el siglo XX. En su interior destacan el zaguán y la escalera que responden a modelos barrocos del siglo XVIII.

LOS RETABLOS

Preside la iglesia un retablo mayor que fue consagrado el 2 de julio de 1642. Su origen se halla en 1640, momento en el que se entregaron 400 reales al ya mencionado bienhechor Diego Jacinto Barrón. Si gracias a su generosidad se había podido ampliar la iglesia y la sacristía, ahora se encargaba de traer desde Madrid tres grandes lienzos para el retablo correspondientes a la Anunciación, la Asunción y el Nacimiento.

Los pagos realizados en 1642 nos permiten conocer los nombres de los artistas que trabajaron en este mueble. La escultura fue realizada por Diego Jiménez de Castrejana, residente en Cabredo, hijo del escultor de Logroño Pedro Jiménez, quien se había formado en Valladolid con Gregorio Fernández. A Diego se le encargaron las tallas de san José, san Joaquín, santa Isabel, santa Ana y los dos ángeles superiores. Por su parte el pedestal fue realizado por Jerónimo Chávarri, escultor de Cabredo. Finalmente el dorado correspondió al pintor vecino de Villava Diego de Arteaga.

El retablo presenta un estilo propio de la primera mitad del siglo XVII, que el profesor Fernández Gracia califica como clasicista. En este periodo los retablos navarros se caracterizaron por su carácter híbrido, en el que se daban cita elementos procedentes del Renacimiento como la equilibrada distribución y compartimentación de cajas y escenas, heredado de los talleres romanistas, y otros elementos ya manieristas, ya protobarrocos, como las columnas entorchadas, los motivos decorativos vegetales progresivamente más carnosos en los frisos o los marcos con abundantes gallones.

El retablo presenta un doble banco sobre el que se alza un único cuerpo dividido en tres calles separadas por columnas entorchadas. En las calles laterales se sitúan, coronadas por frontones triangulares partidos, las pinturas de la Anunciación y el Nacimiento. La caja central, que cobija la imagen de Nuestra Señora de Codés, se remata con un frontón de mayor tamaño que invade el ático y sobre el que descansan sendos ángeles recostados que evocan a las tumbas mediceas de Miguel Ángel. Remata el conjunto un ático entre aletones y floreros que acoge un gran lienzo de la Asunción entre columnas entorchadas con el tercio inferior acanalado. Se corona por un frontón semicircular partido sobre el que se alza un Crucificado.

Iconográficamente en el banco, flanqueando el sagrario, hallamos dos lienzos apaisados con santa Catalina y santa Bárbara, así como dos ángeles y las tallas de san José y san Joaquín. En el segundo nivel del banco se sitúan sendos relieves de los evangelistas, asociados en parejas y perfectamente adaptados al marco arquitectónico: san Marcos y san Juan en el lado del Evangelio y san Lucas y san Mateo en el lado de la Epístola. Los altorrelieves de santa Isabel y santa Ana flanquean la pintura central de santa Coloma, iconografía que quizás haya que poner en relación con la devoción hacia esta santa en la zona -existe una ermita en Mendaza bajo su advocación-, así como en tierras riojanas.

Ya en el cuerpo central, la imagen de Nuestra Señora de Codés, muy restaurada a lo largo del tiempo, ocupa el espacio principal. Se trata de una talla gótica sedente, posiblemente de mediados del siglo XIV. A ambos lados se disponen los mencionados lienzos madrileños de la Anunciación y el Nacimiento de Cristo. El ático presenta un pedestal donde se sitúan, por parejas, los Padres de la Iglesia occidental: san Gregorio y san Jerónimo a un lado y san Agustín y san Ambrosio en el otro. El cuadro que remata el conjunto ofrece la citada Asunción de María.

Cierra la capilla mayor una magnífica reja de hierro de tres cuerpos, parcialmente dorada, que fue encargada en 1651 a Francisco Betolaza. Tenía este rejero su taller en Elgóibar, una de las localidades guipuzcoanas donde radicaron los mejores herreros del norte del país. Con sus rejas nutrieron buena parte de la arquitectura religiosa y civil barroca en el País Vasco, Navarra, La Rioja y Castilla. La reja fue traída hasta Codés en mulas y se colocó en 1654, sustituyendo a otra anterior. El dorado del hierro correspondió a Diego de Arteaga que empleó 5.000 panes de oro.

Por su parte los dos retablos colaterales, situados fuera de la capilla mayor, fueron realizados por Bartolomé Calvo en 1654. Un año más tarde se terminaron de pagar. Son gemelos y están dedicados a san Pedro, en el lado del Evangelio, y a san Antón, en el lado de la Epístola. Constan de pedestal, un único cuerpo con caja central flanqueada por columnas pareadas corintias y un ático de remate coronado por frontón semicircular. Los pinjantes, racimos de frutos,

roleos, cardina y frontones partidos avolutados nos conducen ya definitivamente al Barroco, aunque todavía de tintes clasicistas. Destaca en ellos la policromía original de su mazonería.

El retablo de San Pedro narra en el banco la Entrega de las llaves a san Pedro entre parejas de apóstoles y santos, en los que destacan sus voluminosas túnicas y mantos. La hornacina central acoge una talla de San Pedro, que porta libro y las llaves, y en el ático su martirio.

Por su parte el de San Antón presenta en el banco diversas escenas relativas a la vida del santo, como su martirio, la muerte de san Pablo ermitaño, o algunas tentaciones, nuevamente entre santos y apóstoles. El titular es una bella escultura, vestido con hábito, con libro y cayado, en el que destaca el realismo de su rostro barbado. Completa el conjunto un relieve de san Antón tentado por los demonios en el ático. 



Retablo de San Antón. Detalle del titular.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIAX, J. de, *Ramillete de Nuestra Señora de Codés*, Pamplona, Por Carlos Labayen, 1608.
- AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998.
- GARCÍA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Estella II***, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1983.
- A.M.D.G., *Historia de Nuestra Señora de Codés. Sencillos apuntes sobre Codés*, Logroño, Cofradía Administradora del Santuario de Nuestra Señora de Codés, 1939.
- ORDOÑEZ, V., *Santuario de Codés*, Colección Temas de Cultura Popular nº 343, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1984.
- *Tierras de Codés. Imágenes de un siglo*, Cofradía Nuestra Señora de Codés, 2001.

Santuarios, romerías y devociones de la merindad de Estella durante los siglos modernos (XVI-XVIII)

Gregorio Silanes Susaeta

Doctor en Historia

Biblioteca General de Navarra



Monasterio
de Santa
María la Real
de Irache.

Comenzaremos intentando definir qué es un santuario. Pues bien, un santuario es un lugar considerado sagrado por la manifestación de lo divino, por la presencia de enterramientos, reliquias y/o imágenes de personajes santos o por tener conexión con hechos considerados sobrenaturales. Habría que advertir que los santuarios en general no revisten todos la misma importancia: los hay de más “prestigio”, porque tienen más transcendencia que la puramente local o albergan reliquias importantes, y otros, la mayoría de ellos, son más locales como las pequeñas ermitas de los pueblos. Según esto me he permitido trazar una clasificación de los santuarios de Tierra Estella según su importancia, que como todas las clasificaciones es subjetiva, pero puede servir para nuestro propósito:

- Los grandes monasterios (sobre todo Azuelo e Irache).
- Los santuarios de transcendencia regional o supra-regional.
- Centros de peregrinación locales de carácter comarcal
- Santuarios locales de cada pueblo (normalmente pequeñas ermitas)

LOS GRANDES MONASTERIOS

Los grandes monasterios (sobre todo Azuelo e Irache) poseían prestigio por la conservación de importantes y abundantes reliquias. Eran centros de peregrinación. El monasterio de Irache al-

bergaba los restos de san Veremundo, abad, muy venerado en Villatuerta y Arellano pues ambas localidades se disputan ser la cuna del santo. En el siglo XVII san Veremundo también es venerado por otros pueblos de la merindad y muy especialmente por el valle de “San Esteban” (Javier Ibarra dice que el documento se refiere al valle de Yerri), que peregrinaban cada 8 de marzo – fiesta de san Veremundo- a la basílica de la Santa Cruz de Monjardín y celebraban la misa propia del santo con la conmemoración de la Santa Cruz. Estas noticias se recogen en un informe sobre el culto a san Veremundo que el obispo de Pamplona, Prudencio de Sandoval, mandó realizar en 1614. Al santo se recurría también en caso de tormentas peligrosas que amenazaban los frutos de los campos, según se recoge en el informe citado. Y ya en 1763 el padre Hiebra, monje de Irache, escribía lo siguiente: *“en los doce años que yo he habitado en este monasterio, nunca he visto que la piedra que haya empezado a caer muchas veces, haya hecho especial daño en los cercados de la casa, como se haya acudido con tiempo a sacar al claustro las reliquias”*.

Otro santuario importante de la merindad de Estella era el monasterio de san Jorge de Azuelo. Fray Juan de Salazar, benedictino en Santa María la Real de Nájera, contemporáneo de Fr. Prudencio de Sandoval (finales del siglo XVI y primer tercio del XVII), dice de él en su manuscrito titulado Nájera ilustrada: *“El monasterio de san Jorge de Azuelo, antiguamente abadía de las más principales del reino de Navarra y al presente de los prioratos más calificados de Santa María la Real de Nájera [es] uno de los santuarios más célebres y frecuentados así en aquel reino como en los colindantes”*.

Uno de los atractivos de este cenobio era sin duda la posesión de abundantes reliquias en una magnitud comparable con la del propio monasterio de Leire. Entre ellas destacan la de la Santa Espina, de san Jorge, de san Martín de Tours (obispo), de san Millán de la Cogolla (abad), de san Pantaleón (mártir), de santa Engracia, santa Águeda, santa Eugenia y santa Eulalia (vírgenes y mártires) y las de otros santos mártires de los primeros siglos. Por supuesto el monasterio de Azuelo guardaba una gran reliquia de san Gregorio Ostiense. También de san Eulogio (mártir), de san Felices, de san Fortunato, san Aquileo... Pero los restos a los que se tributaba una mayor veneración correspondían sobre todo a un santo local y agrícola: san Simeón de Cabredo, cuyas reliquias fueron trasladadas a una preciosa arca, donde se veneran, en 1603. En el día de su traslación acudieron las cruces parroquiales, cabildos y lugares siguientes: Aguilar de Codés, Cabredo, Torralba, Espronceda, Desojo, Armañanzas, Torres, El Busto, Melgar y Sansol. La nueva arqueta-relicario había sido sufragada por siete de estas villas y siete tallas la adornan con sus advocaciones parroquiales: santa María por Armañanzas, san Jorge por Azuelo, Santiago por Cabredo, de nuevo santa María por Desojo, san Andrés por El Busto, san Zoilo por Sansol y de nuevo san Andrés por Torres del Río.

San Simeón de Cabredo era el patrono de los labradores del valle de Aguilar y la romería anual se celebraba en el siglo XVII cada año el día 1 de julio. A ella concurrían en procesión las

gentes de los pueblos citados. Existía cofradía del santo fundada por el abad de Nájera y ordinario de la parroquia y ermitas de Azuelo, fray Diego de Venegas, el 26 de septiembre de 1626.

Si bien se encontraba fuera de Navarra, al hablar de devociones y romerías de la merindad de Estella, no se puede dejar de tratar sobre san Fausto labrador, cuyo cuerpo incorrupto se conserva en la iglesia parroquial de Bujanda (pueblo alavés de la Cuadrilla de Campezo). Se trata de un santo importante, protector de los campos y cultivos, que incluso es titular de una de las parroquias de Tierra Estella, la de Ancín. A Bujanda acudían en romería en el mes de mayo los de Zúñiga, Cabredo y Marañón a venerar sus reliquias y se sabe que había una ermita dedicada a su nombre en Eraul, de la que ha quedado el topónimo en las Peñas de San Fausto.

Todos los años muchos pueblos de alrededor y más lejanos concurrían con sus letanías a venerar a san Fausto para pedirle protección en las enfermedades y singularmente en las obsesiones demoníacas, logrando por su intercesión verse libres de ellas. También le pedían los labradores agua y buen tempero. San Fausto era tenido como protector de montes y cultivos. El año 1614 el visitador del obispado de Calahorra y La Calzada concede permiso para que se abra el arca donde está enterrado el bendito cuerpo en las tempestades de nublados que suelen suceder. Menos conocido es el hecho de que este santo es también especial intercesor por los matrimonios estériles. Su fiesta se celebra el 14 de octubre.

Como se puede apreciar de lo tratado hasta ahora se constata la existencia de multitud de advocaciones locales de carácter agrícola en la merindad de Estella (y en el reino de Navarra en general) anteriores al culto generalizado a san Isidro labrador que acabará imponiéndose posteriormente como patrono de los labradores (a partir del siglo XVII y, sobre todo, en el XVIII). En el reino de Navarra, entre los santos patronos de los labradores anteriores a san Isidro, tendríamos por ejemplo a san Lamberto (en Pamplona), san Simeón de Cabredo en el valle de Aguilár, san Gregorio Ostiense en la Berrueza y otros muchos lugares y a san Fausto labrador.

LOS SANTUARIOS DE TRANSCENDENCIA REGIONAL O SUPRA-REGIONAL

Son fundamentalmente dos: la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada y el santuario de Nuestra Sra. de Codés. El primero de ellos tenía incluso una transcendencia nacional, que comenzó a cobrar auge a partir del siglo XVI. Antes del final de esa centuria, el biógrafo de san Gregorio, Andrés de Salazar, nos informa de 56 localidades de Navarra, La Rioja y Aragón que tenían hecho voto al santo y pagaban una cantidad a la “casa e iglesia de san Gregorio” por el agua bendecida para los campos. Con el tiempo la devoción a Gregorio Ostiense se acrecienta. Es bien

conocido el viaje del relicario de la cabeza del santo en 1756-57 prácticamente por toda España. De ello trata pormenorizadamente Juan José Barragán Landa en su artículo *Las plagas del campo español y la devoción a san Gregorio Ostiense*, publicado en 1978 en “Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra”, que se encuentra también disponible on-line.

Llama especialmente la atención el voto que tenía hecho la ciudad de Tortosa, desde donde se venía expresamente a Sorlada en busca del agua bendecida. Muestra de la devoción de esa ciudad es el siguiente canto tortosino:

“Resplandecen sus piedades / en compeler a la fuga / a la langosta y la oruga / y en dar lluvia en sequedades / y para las tempestades / sois el iris celestial: / Defendednos san Gregorio, / de langosta y todo mal”.

Cabeza de San Gregorio Ostiense.



La importancia del santo en Cataluña era muy destacada, no sólo como protector del campo sino como advocación contra picaduras de insectos y males oculares de cualquier tipo.

Otro santuario de transcendencia supra-local sería el de Ntra. Sra. de Codés, del que también se ha tratado pormenorizadamente en este ciclo de conferencias. La Virgen de Codés era venerada sobre todo en Navarra, en Álava y en La Rioja. Dice Gerardo López de Guereñu que esta advocación es de gran devoción en Álava. Al santuario de Codés acudían muchos peregrinos de los pueblos de La Rioja Alavesa y muchos habitantes de la Montaña y de la Llanada se acordaban de ella en la hora de su muerte y dejaban ordenado en sus testamentos que se dijese misas en sufragio de su alma. La Virgen de Codés se muestra eficaz en la curación de enfermedades, llagas, golpes e infecciones por medio de paños bendecidos por el capellán del santuario que se colocaban en forma de cruz en la parte enferma. En 1568 en el libro de cuentas del Concejo de Bernedo aparece el cargo de un real *“que se dio a un hombre que fue a Ntra. Sra. de Codés a traer unos paños vendizidos para ponérselos a una gitana que estaba herida en esta Villa en el hospital”.*

También en Logroño era muy venerada la Virgen de Codés. Sirva como ejemplo de esta afirmación que unos vecinos de esa ciudad, don Diego Jacinto Barrón y su mujer doña Jacinta Ponce de León, costearon de sus propios bienes la ampliación de la sacristía del santuario en 1643 (que en el siglo XVIII sería derribada para hacer la que actualmente existe). Los ermitaños



Ermita de San Bartolomé de Abáigar.

sucesivos de Codés recorrían las casas de las tierras de Navarra, Álava y La Rioja recogiendo limosnas en especie para las obras y el culto del santuario en las tres demarcaciones.

En 1677 un hijo de Sansol, don Sebastián de Mongelos, eclesiástico de carrera, que llegó a ser ministro titular de la Inquisición y que ostentaba por entonces la dignidad de canónigo arcediano de Valpuesta, de la Santa Iglesia Catedral de Burgos, ofreció para el santuario de Codés un tercio de todos sus bienes.

Pero no sólo se le tenía devoción a la Virgen de Codés en las provincias cercanas sino también en los virreinos de ultramar, con bastante seguridad emigrantes de estas tierras que pasaron a América. Por ejemplo en 1675 llega desde Méjico una lámpara de plata ofrecida por don Jerónimo de Calatayud.

CENTROS DE PEREGRINACIÓN LOCALES DE CARÁCTER COMARCAL

En algunos pueblos de la merindad existían santuarios que ejercían una particular atracción hacia los pueblos con-comarcanos o pertenecientes al mismo valle. Este es el caso de la ermita de san Bartolomé de Oco/Abáigar, donde se reunían las gentes de Valdega (excepto de Learza) y que albergaba una cofradía que llegó a contar con varios miles de asociados. Esta cofradía ofrecía a los cofrades la posibilidad de tomar parte en 212 misas a lo largo del año y se encargaba de llevar doce hachas al funeral de cada hermano en su pueblo de origen.

Una ermita local adonde hacían romería cada 29 de junio gentes de toda la comarca era la de san Pedro de Sansol. En el siglo XVIII esta romería debía ser muy concurrida. Tenía cofradía documentada desde el siglo XIII (época a la que pertenece la monumental imagen de san Pedro que se conserva en el coro alto de la iglesia parroquial de Sansol). Pertenecían a ella hermanos de numerosos pueblos cercanos y más lejanos (Sansol, Desojo, El Busto, Los Arcos, Lazagurría, Mendavia...)

Otras ermitas de carácter comarcial eran la de San Antonio de Padua (en Guembe), del siglo XVII, a la que acudía gente de todo el valle de Guesálaz, la de Ntra. Sra. de Legarda en Mendavia, adonde se tiene noticia de que acudían en romería los de Torralba del Río en 1586, la de la Virgen de Gracia en Cárcar (que celebraban su fiesta el segundo día de Pascua de Pentecostés y acudían también de San Adrián y Lerín), la basílica de la Santa Cruz de Monjardín (como se ha apuntado antes)...

SANTUARIOS LOCALES DE CADA PUEBLO

Por último habría que hablar de los santuarios o ermitas de carácter más local, los cuales existían prácticamente en todos los pueblos. Aunque en siete de los lugares más pequeños, si tenemos en cuenta la obra de Tomás López Sellés, no se localiza ninguna ermita. Estos son: Larrión, Gollano, Orendáin, Soracoiz, Zabalza, Arandigoyen y Muru de Yerri. Como contrapunto tenemos el caso de Viana donde se contabilizaban 40 ermitas (27 en Viana, 7 en Aras y 6 en Bargota). Por cierto que en la ermita de san Miguel de Viana existía la tradición de que san Pablo Apóstol había evangelizado allí (al menos en el siglo XVI cuando se descubrió una inscripción –que actualmente no se conserva– que decía que un tal Paulo había predicado en aquel lugar). El *Diccionario Geográfico e Histórico de España* de la Real Academia de la Historia de 1802 ya advertía de la falsedad de ese hecho.

Me he permitido clasificar un poco estos santuarios estableciendo unas líneas generales:



Ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Mendía (Arróniz).

- Ermitas dedicadas a la Santa Cruz y calvarios. En ocasiones pertenecían a las cofradías de la Vera Cruz, como en Marañón o Lodosa. Se solía ir en procesión los días 3 de mayo (Invencción de la Santa Cruz) y 14 de septiembre (Exaltación de la Santa Cruz), como ocurría en Baquedano, Munárriz, Andosilla, Aras (al santo Cristo del humilladero), Mendaza (a la ermita del Calvario), Abáigar, Artazu... Algunas veces también se hacían rogativas el día de San Marcos (con las letanías mayores) y los tres días anteriores a la Ascensión (con las letanías menores), como en Marañón, o en Genevilla (donde sólo iban el día de la Ascensión).

- Ermitas dedicadas a las patronas de los pueblos, como la de la Virgen de la Cerca en Andosilla, la de Legarda en Mendavia, la de la Virgen de Gracia en Cárcar, la de Ntra Sra. de Nieva en Dicastillo, la de la Virgen de las Angustias en Lodosa (que también tenía su cofradía), la de la Virgen de Mendía o Ntra. Sra. de los Remedios en Arróniz, la de la Virgen de Leorin en Morentin de la Solana, la de la Virgen de Mendigaña en Azcona...

A estas ermitas marianas de la patrona también solían acudir en procesión los distintos pueblos haciendo rogativas. Así lo hacían en Dicastillo a la Virgen de Nieva el día de san Marcos (25 de abril) adonde se acudía en procesión cantando las letanías mayores hasta el monte denominado El Castellar, en que estaba situada la ermita. Los de Arróniz hacían rogativas a la Virgen de Mendía el 12 de marzo (san Gregorio Magno) y el 9 de mayo (san Gregorio Ostiense) cuando se bendecían los campos con el agua de san Gregorio.

- Ermitas dedicadas a distintos santos:

1) San Roque. Era junto con San Sebastián abogado contra la peste. La historia, más o menos legendaria, dice que había nacido en Montpellier a finales del siglo XIII o en el siglo XIV y, siendo peregrino hacia Roma, recorría Italia dedicándose a curar a todos los enfermos de peste. Él mismo llegó a caer enfermo y, viéndose postrado, sobrevivió gracias al perro que le acompañaba en su peregrinar que todos los días le llevaba la comida. Su culto fue muy popular en el XVI. Al ser abogado contra el mal de peste fue muy invocado y tenía ermitas dedicadas en Aras o Lezáun. Pero sobre todo será venerado en los retablos de las iglesias parroquiales.

2) San Sebastián mártir. Es el otro gran abogado contra la peste. Mártir de la época de Diocleciano, era un soldado romano que se negó a renegar de su fe por lo que fue asaetado por sus compañeros militares. A pesar de ello sobrevivió, sin embargo no pudo sobrevivir a la peste que asolaba el campamento militar en aquellos momentos. San Sebastián es invocado por primera vez como abogado contra la peste en la gran peste romana del año 680. Su culto en Navarra como intercesor contra las pestes parece que comienza en el siglo XV y se popularizará sobre todo en el siglo XVI. Había ermitas de San Sebastián en Allo, Asarta, Gastiáin, Los Arcos (donde tenía su cofradía y celebraban fiesta solemne el 20 de enero), Muniáin de la Solana y Abárzuza.

3) Santa Bárbara, mártir en el siglo III. La leyenda de esta santa dice que el padre de Bárbara era pagano y había planeado su matrimonio con otro pagano. Pero ella había decidido entregar su virginidad a Dios. Su padre intentó persuadirla para que abandonara el cristianismo. Como aquello resultó imposible, como castigo, la encerró en una torre. Bárbara oraba al Señor de tal manera que cayó un rayo del cielo y mató a su padre y luego se escuchó un gran trueno. Es por esto por lo que santa Bárbara es protectora contra las tormentas. Sus ermitas suelen estar en

promontorios o lugares elevados como sucede en Lezáun, Mañeru o Abárzuza. Encontramos además ermitas de santa Bárbara en Galdeano, Metauten, Cárcar, Estella, Munárriz, Muzqui, Lerín, Oteiza de la Solana y Murillo de Yerri. Son en total 12 ermitas al menos las dedicadas a santa Bárbara en Tierra Estella.

4) San Blas, obispo y mártir. Era el abogado contra los males de garganta. Cuenta la leyenda que, cuando lo llevaban al martirio salvó a un niño en brazos de su madre que se estaba ahogando con una espina de pescado. Había ermita de este santo en Ollogoyen, Ubago, Cárcar, Dicastillo, Artavia, Lodosa, Los Arcos (románica, saliendo hacia Sansol), Riezu.

5) San Miguel. Era muy popular. En Tierra Estella había por lo menos ermitas en 33 pueblos con esta advocación (lo que venía a suponer aproximadamente un tercio de todas las dedicadas a este arcángel en Navarra, que pasaban del centenar). Especialmente llama la atención el caso del valle de Guesálaz donde existían ermitas de san Miguel en la mayoría de sus pueblos.

6) Santa Quiteria. Era la abogada contra el mal de rabia y había ermitas por lo menos en Viloria (valle de Lana) y en Goñi.

7) Santa María Magdalena. Alguna de estas ermitas es muy antigua como la de Mues, de ábside románico. El culto de esta santa se debió popularizar en el siglo XII. Se encuentran ermitas de esta advocación en 9 pueblos: además de Mues, Azanza, Gastiáin, Lodosa, Echarren, San Adrián, Labeaga (cuya ermita se denominaba santa Gema o Magdanena), Villamayor de Monjardín y Grocin. En Navarra hay en total 24 ermitas dedicadas a la Magdalena.

8) San Bartolomé, apóstol. Se cuentan como mínimo 13 ermitas en la merindad de Estella. Concretamente en Desojo, en Torres del Río, en Mendavia, en Andosilla, en Aguilar de Codés (románica)...

9) San Cristóbal. Era otro santo bastante popular a juzgar por el número de ermitas a él dedicadas. Se contabilizan por lo menos 23 en Tierra Estella (casi la mitad de las existentes en Navarra, que rondan el medio centenar). Es de destacar la de Cirauqui, sita en el monte Esquinza, que incluso tenía casa para el ermitaño. También hay que reseñar que en el valle de Yerri unos cuantos pueblos poseían ermita de san Cristóbal, a saber, Lezaun, Ibiricu, Murugarren, Villanueva o Zábal.

10) Ermitas de san Gregorio Ostiense. Había una en Morentin de la Solana a la que acudían lógicamente el 9 de mayo e iban en procesión cantando las letanías menores, por la Ascensión. En Lodosa debió existir ermita propia adonde se hacía romería, cerca de la de los santos mártires

Emeterio y Celedonio, donde se venera actualmente a san Gregorio. En Irurre iban también en romería a su ermita el 9 de mayo y en Iturgoyen hacían romería ese día a su ermita de Ntra. Sra. del Camino.

Es muy interesante la ermita de san Jerónimo en Salinas de Oro. El «*Diccionario geográfico histórico*» de la Real Academia de la Historia de 1802 nos dice, de este pueblo, que

«hay una basílica de San Jerónimo, en la que se venera una piedra engastada en plata, que dicen ser la misma con que el Santo hería su pecho en el fervor de su penitencia. El Duque de Granada tiene puesta por cabeza de Mayorazgo esta reliquia y nombra el abad rural de la basílica, que es lugar de mucha devoción y concurrido, en especial por los que padecen flujo de sangre».

En alguna ocasión se han documentado fricciones entre el patrono de la ermita que era el señor del Palacio de Salinas de Oro y el ermitaño de esa ermita en lo tocante a aumentar la devoción en la misma. En 1664 era ermitaño aquí Fr. José de Lefevbre y Borbón, personaje de la línea bastarda del tronco real que descendía de Antonio de Borbón.

LOS SANTUARIOS DE LA CIUDAD DE ESTELLA

Vamos a concluir esta conferencia haciendo una mínima referencia a los santuarios de la capital de la Merindad, Estella.

Los santuarios que recoge don José Goñi en su *Historia eclesiástica de Estella* son los siguientes: santuarios marianos, Nuestra Señora del Puy y Nuestra Señora de Rocamador; y ermitas: San Felipe y Santiago, San Millán en Montejurra (de Ayegui), San Emeterio (sólo aparece mencionada en 1193), San Tirso de Oteiza que en los siglos modernos era propiedad de la parroquia de San Pedro de la Rúa, San Cibrián, San Esteban, San Millán de Estella, San Lorenzo, Nuestra Señora de la Gallarda (se trataba de una imagen venerada encima del portal de la Gallarda, abogada contra las fiebres tercianas), Santa Ana y Santa Bárbara.

Para terminar me gustaría incluir la cita de Richard Ford, un viajero inglés, hispanista y dibujante que visitó Navarra, ya entrado el siglo XIX, y que en 1845 escribía lo siguiente:

que las gentes de estas tierras son muy dadas “a peregrinaciones a las cimas de los montes” donde las bebidas “se usan con ejemplar devoción. Y icuán escogidos son esos lugares altos!, icómo llena de alegría el aire fresco, cómo deleitan las vistas,

cómo, a medida que ascendemos, se va dejando abajo la tierra, mientras subimos como al cielo! Y entonces, con qué apetito descienden todos, y qué dulce es el sueño cuando la conciencia descansa tranquila y el cuerpo está fatigado por esta combinación de devoción y ejercicio!"/>. 

BIBLIOGRAFÍA

- BARRAGÁN LANDA, J.J.: *Las plagas del campo español y la devoción a san Gregorio Ostiense* en “Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra”, 29, 1978, pp. 273-298 [<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/144622.pdf>]
- GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia eclesiástica de Estella*, Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1990 (2 vols.)
- IBARRA, J.: *Historia del Monasterio y de la Universidad literaria de Irache*, Pamplona: La Acción Social, 1939
- LÓPEZ SELLÉS, T.: *Contribución a un catálogo de ermitas de Navarra: Merindad de Estella [primera parte]* en “Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra”, 12 (1972), 313-355
- LÓPEZ SELLÉS, T.: *Contribución a un catálogo de ermitas de Navarra: Merindad de Estella [segunda parte]* en “Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra”, 14 (1973), pp. 169-217
- PÉREZ OLLO, F.: *Ermidas de Navarra*, Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1983
- SILANES SUSAETA, Gregorio: *Cofradías y religiosidad popular en el Reino de Navarra durante el Antiguo Régimen*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 7 de mayo de 1998 [Tesis doctoral bajo la dirección de Alfredo Floristán Imízcoz]

Cofradía y basílica
de San Gregorio
Ostiense:
historia y arte

Román Felones Morrás
Aula de la Experiencia
Universidad Pública de Navarra



Vista parcial del crucero y ábside de la basílica.

INTRODUCCIÓN

No es infrecuente encontrar en la sección de necrológicas de la prensa local la referencia a personas, normalmente de edad avanzada, que, tras su nombre y entre paréntesis, subrayen su condición de “cofrade de San Gregorio Ostiense”. Es la expresión pública de la pertenencia a una cofradía que a día de hoy todavía reúne a 1.300 integrantes, básicamente navarros, con presencia de una minoría de alaveses y riojanos, que mantienen el testigo de una institución cuya presencia se remonta, al menos, hasta el siglo XIII. Una cofradía, además, que en palabras de su mejor conocedor, Roldán Jimeno Aranguren “fue desde el siglo XIV hasta el siglo XIX el centro sociorreligioso más importante de Navarra y uno de los más destacados de la Península”.

En consecuencia, en un curso dedicado a estudiar los santuarios en Tierra Estella, parecía obligado abordar el estudio de la cofradía y la basílica de San Gregorio Ostiense desde dos perspectivas complementarias: la historia y el arte.

En 1624, Andrés de Salazar publicó su *Historia de San Gregorio Piñava*, libro destinado básicamente a dar a conocer al santo, justificar la importancia de sus reliquias y ofrecer una explicación hagiográfica a los centenares de fieles que acudían a recoger su agua milagrosa. La impresión de 1.500 ejemplares, cifra nada despreciable para la época, supuso una inversión considerable y fue costeada por la propia cofradía.

Afortunadamente, los últimos años han deparado novedades significativas en el estudio tanto de la cofradía como del santuario. La primera ha sido objeto de un estudio monográfico de Roldán Jimeno Aranguren, bajo el título *El remedio sobrenatural contra las plagas agrícolas hispánicas. Estudio institucional y social de la cofradía y santuario de San Gregorio Ostiense (Siglos XIII-XIX)*, aparecido en 2005. Más recientes todavía son los dos estudios relacionados con el santuario. El primero, aparecido en 2014, es obra de un equipo de profesores de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, coordinados por Ricardo Fernández Gracia. Bajo el título *El arte barroco en Navarra* resume los estudios realizados en los últimos lustros sobre este periodo artístico en nuestra tierra y realiza una valoración artística atinada de esta obra singular. El segundo, *Fábrica de San Gregorio Ostiense. Basílica y hospedería*, apareció en 2015 y es obra de Víctor Pastor Abáigar. El autor pone el acento en el proceso de construcción de la basílica y la hospedería, a partir del estudio de la documentación de los archivos eclesiásticos y civiles. En una continuidad histórica sorprendente, que habla mucho y bien de la institución, los textos de Roldán Jimeno y Víctor Pastor también han sido editados por la cofradía. Estos últimos, afortunadamente, envueltos no en un halo de leyenda, sino trabajados con rigor histórico y sujetos al contraste con la documentación pertinente. Sean cuales fueren los orígenes y avatares de San Gregorio Ostiense, nos queda la fe y la creencia de múltiples generaciones en un intercesor. Fe y creencia que dieron lugar a una cofradía con continuidad de más de siete siglos y un santuario, hito indiscutible del quehacer artístico del reino en el siglo XVIII.

Disponemos, por tanto, de los medios necesarios para poder acometer un trabajo ordenado de síntesis que permita hacerse una idea cabal del proceso histórico que afecta tanto al desarrollo de la cofradía como al de la basílica y hospedería que alojan a la misma, y permiten el culto y la veneración del santo y sus reliquias. Ese es el objetivo de las páginas que siguen.

EL SANTUARIO EN LA EDAD MEDIA

Los autores que han estudiado la tardoantigüedad y la alta edad media suelen poner de manifiesto cierta continuidad física de los lugares de culto cristiano sobre espacios que en el pasado alojaron cultos paganos. Por otro lado, el proceso de cristianización, al igual que el de romanización, fue lento y desigual, de tal manera que a finales del siglo V no todo el territorio navarro

estaría plenamente cristianizado. No obstante, en el territorio de las tierras de la Berrueza donde se asienta el santuario, la romanización es un hecho constatado. Los nombres de Suruslata (Sorlada), Pietramilliaría (Piedramillera) o Curnonion (Los Arcos) son prueba fehaciente de ello. En el valle parece haber una continuidad poblacional ininterrumpida desde la tardoantigüedad a los siglos medievales y un poblamiento consolidado desde la época hispanogoda. El despliegue hacia el sur, efectuado por Sancho Garcés I a principios del siglo X, no impidió saqueos posteriores llevados a cabo por Abderramán III y Almanzor. Pero a comienzos del XI, durante el reinado de Sancho Garcés III el Mayor, aparece ya un claro cinturón defensivo frente a los musulmanes en la línea Ega-Arga-Aragón-Prepirineo, en la que la fortaleza de Piñalba ocupa un lugar estratégico. Por primera vez en la documentación aparece consignado un Sancho Garcés como tenente (1046), y no muchos años después, en 1075, Sancho IV el de Peñalén dio el monasterio de San Salvador de Pinnana a Santa María de Nájera.



Cabecera y cimborrio de la basílica, con la hospedería y el humilladero al fondo.

Hacia mediados del siglo XIII, el templo de San Salvador da paso a la primitiva iglesia de San Gregorio, de la que apenas quedan restos. ¿Cómo y cuándo surge el culto a San Gregorio? No tenemos datos que expliquen el cambio de titular, cosa que aunque no muy frecuente también ocurre en otros lugares, pero el culto aparece ya consolidado desde finales del siglo XIII asociado a frecuentes milagros. La popularización de santos sanadores, tanto de la peste como del oído, y la presencia de un ramal secundario vinculado al Camino de Santiago tal vez pudieron contribuir al cambio de titular.

LA COFRADÍA HASTA EL SIGLO XVI

El Libro del Rediezmo de 1268 nos permite confirmar tanto la nueva titularidad como la presencia de una cofradía dedicada al santo: “Sant Gergorii es conffraria e finca per contar”. Inicialmente, la cofradía tiene un carácter cultural. Está dedicada a expandir el culto a un santo abogado contra una calamidad determinada. Los estatutos de 1348 nos permiten definir la cofradía como religiosa, benéfica, comarcal y conformada básicamente por clérigos. Estos mismos estatutos designan abad de la casa, iglesia y cofradía a Guillén Anute, abad de Sorlada.

Las guerras civiles del siglo XV acrecientan el carácter militar del enclave de Piñalba, que se ve sometido al vaivén de las contiendas civiles. Lamentablemente, la conquista de Navarra por Castilla trajo aparejada en 1513 la quema del archivo de la casa e iglesia, quedando derruidos sus muros. Pero eso no impidió un progresivo aumento devocional y patrimonial a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII. Frente a la plaga de la langosta, el bien máspreciado fue la cabeza relicario de San Gregorio por la que discurría el agua, una cabeza que fue engastada en plata en 1511.

El ritual es bien conocido hasta nuestros días. El agua pasada por la reliquia se conservaba en dos grandes tinajas en la sacristía. Los aguadores pasaban a recogerla y se les dotaba de cédula y certificado, según un procedimiento constatado desde el siglo XV, dado el poder conjuratorio del santo. Y los votos municipales comenzaron a incrementarse. El primero fue el de Olite, en el siglo XIV, pero en el siglo XVI habían ascendido a 56, procedentes de Navarra, Álava, La Rioja y Zaragoza fundamentalmente. Los municipios bendecían los campos, contribuían con limosnas y decretaban día festivo religioso y civil.

Llegados a este punto, resulta obligada una pregunta de no fácil respuesta: ¿Quién es este San Gregorio? La evolución del nombre se puede concretar en algunas citas. La primera nos llega del archivo de la catedral de Calahorra en el siglo XIV. Nos habla de San Gregorio Nazareno, que llega de Oriente, acaba con la plaga de langosta, es maestro de Santo Domingo de la Calzada y muere en Logroño. El culto al santo era eminentemente regional, pero más abundante en la diócesis calagurritana que en la de Pamplona, que tardó en incluirlo en las fiestas de guardar. Este San Gregorio Nazareno convivió con un San Gregorio de la langosta, del que se conocen al menos dos representaciones iconográficas de finales del siglo XV. Tal vez, según indica Roldán Jimeno, este San Gregorio Nazareno tenga que ver con un San Gregorio de Nazar, población próxima a Sorlada y sea fruto de un error, relativamente frecuente en esta época y en este tipo de fuentes.

La segunda nos habla de San Gregorio de la Berrueza. El San Gregorio Nazareno de la diócesis calagurritana era conocido en la tierra que albergaba su santuario como San Gregorio de

la Berrueza, tal como aparece en las constituciones de 1498. Más claras noticias tenemos de la advocación de San Gregorio Ostiense, que fue fruto de una elaboración hagiográfica culta y foránea. El autor que dio forma definitiva a la leyenda fue Constantino Gaetani, abad del monasterio benedictino romano de San Cosme y San Damián en 1616. Pero esta tradición hagiográfica culta del obispo de Ostia sorprendentemente tardó en cuajar en Sorlada y la Berrueza. La primera cita en Navarra es del año 1601. El obispo de Pamplona manda hacer un arca buena y recia para el cuerpo santo de San Gregorio, “obispo Hostiense”. A partir de ese momento, y de forma paulatina, la advocación que se impondrá será la de San Gregorio Ostiense.

LA COFRADÍA EN LOS SIGLOS BARROCOS

El concilio de Trento marcó un hito en el desarrollo de la religiosidad popular. En toda cofradía postridentina prevalecerá una concepción procesional y festiva, donde las imágenes y sus aderezos afectarán tanto al culto como a los cofrades. En 1588 la cofradía de San Gregorio renueva

La basílica y la hospedería de San Gregorio Ostiense al atardecer, con el sol recostándose por occidente.



sus estatutos: el abad será elegido por los cofrades, que serán un máximo de 24, varones, de la Berrueza y de clase social elevada. La bula de 1597 confirma los estatutos y señala que el culto era servido por una cofradía compuesta por 14 legos y 6 curas naturales del valle y residentes en el mismo. Pocos años después, a comienzos del XVII, San Gregorio deja de pertenecer a Santa María de Nájera.

La institucionalización de la memoria de San Gregorio entre los cofrades conoció un hito singular en 1624 con la publicación de la *Historia de San Gregorio Piñava* por Andrés de Salazar, monje de San Millán de la Cogolla. La edición de 1.500 libros, una gran tirada para la época, fue costeada por la propia cofradía. La obra sigue en lo esencial lo descrito por Gaetani, a la que Salazar añade nuevas dosis de imaginación y fantasía. La cofradía recoge por primera vez en 1633 el calificativo de Ostiense para el santo. Y el libro de Salazar, la transmisión oral dictada por el libro y el púlpito, además de su plasmación en la iconografía barroca del santuario, convertirán en conocida y canónica la historia y leyenda del santo que ha llegado hasta nuestros días.

Durante los siglos XVI y XVII los conflictos se suceden por la elección de cofrades, el nombramiento de abadesy la residencia de los cofrades, además de pleitos reiterados referidos al abad y al ayuntamiento de Sornada. Pero además de los conflictos, crece también el culto al santo hasta alcanzar una dimensión nacional. Salazar nos dice que acudían a Sornada en busca de agua devotos de Granada, Sevilla, Toledo, Extremadura y Galicia, y que tanto Felipe II como Felipe III la reclamaron para sus reales sitios de Aranjuez, El Escorial y El Pardo.

Los votos municipales aumentaron de forma extraordinaria y ello llevó a un importante incremento patrimonial, consecuencia de las limosnas aportadas por los 1.500 pueblos que según Barragán viajaron a San Gregorio para recoger el agua milagrosa en el primer tercio del siglo XVIII. Esta mejora económica se plasmó en la nueva cabeza del santo, realizada por José Ventura, platero de Estella, además de otras obras de platería. Las limosnas se destinaron también a la construcción de la nueva iglesia barroca y la nueva hospedería, como más adelante estudiaremos. Se diversificaron los lugares de culto y aumentaron las ermitas y capillas dedicadas al santo, en las que encontramos no menos de 17 imágenes dedicadas a San Gregorio sólo en los templos navarros.

La cabeza del santo se convirtió en ocasiones en una reliquia móvil. Conocemos algunas salidas a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII a diversos lugares de Navarra y a todos los reinos hispánicos, incluido Portugal. Pero el viaje más largo y fructífero tuvo lugar en los años 1755-1756, cuando a lo largo de 130 días y con un recorrido de alrededor de 2.500 kilómetros, la cabeza recorrió todos los reinos de España asolados por una plaga de langosta por disposición de Fernando VI. El viaje se hizo con carruaje pagado por la Real Hacienda. La reliquia iba acompañada por tres cofrades eclesiásticos y un seglar. La recaudación obtenida, 2.770 pesos, se destinó a

costear el crucero de la basílica (1758). Fruto de tan largo viaje parece provenir el dicho popular “Viajas más que la cabeza de San Gregorio”, todavía de uso frecuente en el habla popular de Tierra Estella.

El siglo XIX fue un siglo marcado por las guerras, el laicismo, la revolución agrícola y la medicina científica, y en consecuencia, el culto quedó reducido al entorno regional. La desamortización de Mendizábal redujo considerablemente sus propiedades y los sucesivos inventarios de bienes reflejan el progresivo declive de la institución. En el siglo XX el culto quedó circunscrito a Tierra Estella y algunos pueblos de La Rioja y Álava.

A comienzos del siglo XXI, tras las obras de consolidación de la basílica y de remodelación a fondo de la hospedería, la cofradía continúa sustentando la devoción a San Gregorio y canalizando el sentimiento de pertenencia a la zona que lo circunda. Queda el reto de abordar un futuro incierto en el que el santuario perviva y se convierta en elemento dinamizador del entorno, tanto en lo espiritual como en lo cultural y económico. El curso en el que se inserta esta charla no es sino una modesta aportación a este objetivo.

LA BASÍLICA Y SU PROCESO CONSTRUCTIVO

Los orígenes del santuario nos llevan hasta el siglo XI. En 1044 la documentación nos da noticias de una vieja ermita dedicada a San Salvador. Ya en el siglo XIII parece edificarse una iglesia nueva, de la cual todavía se conservan algunos pequeños restos en el muro del evangelio. Tras los destrozos producidos en tiempos de la conquista de Navarra por Castilla a comienzos del siglo XVI, se levantan nuevas edificaciones y se renueva el ajuar. Y es entre finales del siglo XVII y buena parte del XVIII (de 1694 a 1771), cuando se levantan los edificios actuales en los estilos propios del momento, el barroco y el rococó.

El primer elemento del nuevo conjunto es la **portada**, iniciada en 1691. Su construcción es claramente divisible en dos etapas. Al frente de la primera se encuentra Vicente López Frías, con obra en Estella, Arróniz, Legaria y Piedramillera. Las disposiciones en artesa, rematada en cuarto de cúpula, parece inspirarse, siquiera lejanamente, en la portada de Santa María de Viana, ejemplo señero del renacimiento navarro y aún hispano. Completan el conjunto unas columnas salomónicas con guiraldas enroscadas sobre alto pedestal en el primero y en el segundo cuerpo, además de un suntuoso ropaje vegetal.

En 1703 muere Frías y le sustituye José de San Juan, autor de las esculturas del conjunto. Se estructuran a modo de retablo con las figuras de Pedro y Pablo, San Gregorio en la hornacina principal, dos relieves con historias del santo y ángeles en el cuerpo alto. La portada sirve además como telón de fondo de la explanada del santuario, dotándolo de un porte monumental.



Vista parcial de la portada, con las columnas salomónicas con guirnaldas enroscadas, situadas en primer término.

Tras la portada, en 1718 se abordan las obras de la torre, el humilladero y la urbanización del entorno. La **torre**, en piedra de la zona cuidadosamente seleccionada, se levanta hacia poniente, cerrando la nave del templo. Presenta un aspecto monumental, subrayado además por el emplazamiento. Presenta tres cuerpos decrecientes en altura, con su propio orden, que culminan en el corintio. El último tiene forma octogonal, con óculos y arcos en el que se insertan las campanas. El modelo tendrá éxito y se repetirá frecuentemente en la zona, como demuestran los casos de Sorlada, Mués y Piedramillera, entre otros.

Terminada la torre se abordaron el **humilladero** y el enlosado del patio. El humilladero se erigió junto al extremo noroeste de la hospedería. Se trata de un templete con tejado a cuatro aguas, cúpula sobre pechinas, mesa-altar de piedra y dos vanos a levante y poniente para permitir el desfile procesional de los fieles. El **enlosado del patio**, que ahora nos parece obra menor, cumplió una doble función: estética, por una parte, y práctica por la otra, ya que ayudaba a la limpieza del conjunto. Baste recordar lo que debía de suponer un suelo de arena o simple tierra en días de lluvia o nieve.

De todo el conjunto acometido en estos siglos, la parte peor conocida es la correspondiente a las nuevas construcciones en el interior del templo, como la **nave central**, oculta por la reforma neoclásica. No obstante, la cornisa actualmente existente, de claro lenguaje barroco, cabe atribuirle a las obras emprendidas en este momento. Tanto la arquitectura como la escultura contaron con intervención de nombres ilustres como Juan de Larrea, Francisco Ibarra, Juan Ángel de Nagusia, José González de Saseta, Francisco de Ibarra y Francisco Barona. Tenemos constancia de la existencia de talla y cortados orientados a la decoración del templo, así como decoración pictórica y dorado y pintura de dos retablos colaterales. Estos últimos, tras la remodelación del presbiterio, fueron recolocados en 1799 en la parroquia de Otiñano. Esta estructura y decoración netamente barroca es la que mantuvo el santuario en la primera mitad del siglo XVIII. Solo tras el largo viaje de la cabeza del santo de los años 1755-56, exitoso en lo religioso y en lo económico, la cofradía pudo acometer el programa arquitectónico más ambicioso y relevante de todo el conjunto, las obras del crucero y del cimborrio.

Las obras ejecutadas convertían en pobre y desproporcionada la cabecera del templo, compuesta por un sencillo crucero, amueblado con los retablos de los que hemos hablado. Para facilitar las obras de ampliación, el 30 de mayo de 1758 el ayuntamiento de Sorlada cede los

terrenos necesarios para “ensanchar y alargar dicha basílica aquello que les pareciere y conforme previene dicha traza”. La seleccionada fue la de fray José de San Juan de la Cruz, carmelita descalzo del convento de Logroño. Los maestros albañiles fueron José y Miguel de Albéniz. La cantería fue adjudicada a José del Castillo, el oficial más solicitado de la comarca. Todos firmaron su contrato en el propio San Gregorio el 28 de julio de 1758. El fraile carmelita, tras un minucioso reconocimiento que Víctor Pastor ha reconstruido minuciosamente, reconoció y tasó la obra en 1764, señalando los defectos de canteros, albañiles y escultores, que vieron disminuidos en proporción diversa sus honorarios iniciales. El mismo fray José de San Juan de la Cruz fue el encargado de la planificación de la ornamentación, que no le va a la zaga ni en minuciosidad ni en brillantez al conjunto arquitectónico. El encargado de llevarlo a cabo fue Santiago de Zuazo, maestro dorador, estofador y pintor, vecino de Los Arcos.

La obra del **crucero y cimborrio**, en una descripción básica consistió en lo siguiente: El espacio tomó forma de estructura trilobulada con cuartos de esfera, con una bella cúpula octogonal elevada sobre tambor. Unas pilastras de fustes cajeados y capiteles corintios se unen a una gran cornisa moldurada, curvada en el altar mayor. Sobresale en todo el conjunto la elegantísima decoración de yeserías, labradas por el escultor de Oteiza Juan José Murga, junto con la espectacular policromía de Santiago de Zuazo. Unas portadas ciegas exclusivamente decorativas presentan una ornamentación chinesca a modo de recipiente panzudo en el tímpano partido, con ramos de flores que se acercan más a la porcelana que a la yesería. La apoteosis se reserva para la cúpula, con pechinas, tambor bien iluminado y lujosos paños en la media naranja, con florón central incluido.

Al conjunto se le dota de un completo programa iconográfico dedicado a San Gregorio y sus hechos prodigiosos, con una serie de santos obispos; San Gregorio, San Saturnino y San Fermín; San Blas, San Nicolás, San Martín y San Gregorio Nacienceno; los evangelistas en las pechinas; relieves con la historia de San Gregorio en el pedestal del tambor; los santos doctores San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Agustín y San Ambrosio; y finalmente, san Isidoro, San Leandro, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura.

Era evidente que los retablos barrocos desmerecían del conjunto. De ahí que en 1768, un sesmero ilustre, tallista y adornista en el Palacio Real de Madrid, Silvestre de Soria, recibió el encargo de levantar tres retablos, el central, dedicado a San Gregorio, y los dos laterales, dedicados a San Isidro Labrador y San Joaquín respectivamente. El **retablo mayor**, de hermosa hechura rococó, incluía en la parte posterior un camarín y un transparente. Dos puertas con sendas peanas sostienen las estatuas de Santo Domingo de la Calzada y San Juan de Ortega, . En el interior del camarín, un decorado a modo de pabellón o cortinaje enmarca el transparente donde estaba colocada la arqueta relicario del santo para la veneración de los fieles. Los **retablos la-**



Esta foto recoge en primer plano el arca de las ofrendas y el libro de visitas de la basílica.

terales siguen, a escala más reducida, la línea del central. Los tres fueron dorados, con su maestría habitual, por Santiago de Zuazo. Probablemente a sugerencia de Silvestre de Soria, las imágenes de los retablos fueron encomendadas al francés Roberto Michel, escultor en la corte madrileña y ejemplo señero del clasicismo académico. En 1768, una carreta tirada por mulas llegó desde Madrid a Los Arcos con las esculturas embaladas en cinco cajas. Allí recibió de Antonio de Santo Domingo, párroco de Los Arcos y cofrade de San Gregorio, los 800 pesos en que fueron contratadas las cinco efigies. El 9 de mayo de 1771 tuvo lugar la fiesta de reinauguración de la iglesia, en presencia de la plana mayor de la cofradía, con atriles de plata cedidos por el ayuntamiento de Los Arcos, acompañamiento de 15 músicos llegados de Aránzazu y fuegos artificiales. La urna con los restos de San Gregorio Ostiense quedó depositada en la parte posterior del camarín con carácter definitivo.

Aunque la basílica había alcanzado todo su esplendor, algunas otras obras se acometieron en las décadas siguientes. La restauración del chapitel en 1786, la remodelación de la nave lon-



Nave central remodelada en estilo neoclásico en 1798 y el nuevo decorado de la bóveda, obra de 1831.

gitudinal del templo en 1798, obra de Francisco de Sabando en estilo neoclásico, y el decorado de la bóveda de la nave central y muros maestros en 1831.

Aunque sin la importancia artística del santuario, la **hospedería** bien merece un pequeño apunte histórico. Los estatutos de 1348 ya nos hablan de “la casa e yglesia del Señor San Gregorio”. La ampliación más importante, que dio lugar al edificio que hoy conocemos, se llevó a cabo en 1731. Forma un paralelepípedo de 50 metros de largo, con una altura variable que va de los 4 metros en la fachada norte a 12 metros en la fachada sur, construida en un contraterreno con potentes contrafuertes, que da a la huerta. El siglo XIX, con las sucesivas guerras que asolaron la zona, fue especialmente dañino para la hospedería. El inmueble llegó a comienzos del siglo XXI en penosas condiciones y fue cerrado en 2005 por peligro de derrumbe. Pero una intervención afortunada y conjunta de la cofradía, la diócesis y el Gobierno de Navarra, unido a un proyecto arquitectónico respetuoso e integrador, han devuelto al edificio parte de la vitalidad perdida.

LA BASÍLICA Y SU VALORACIÓN ARTÍSTICA

Todo edificio puede ser estudiado desde dos puntos de vista que resultan complementarios. Uno es su proceso constructivo, al que hemos hecho referencia a partir de la obra de Víctor Pastor. Otro es su alcance artístico, que no siempre acompaña al primero. En una valoración artística global debemos señalar que la basílica de San Gregorio Ostiense ocupa un lugar de honor en la historia de la arquitectura y escultura del siglo XVIII en Navarra. De su arquitectura se ha ocupado especialmente José Javier Azanza en su obra *Arquitectura religiosa del barroco en Navarra*. A él seguimos en estos párrafos: El santuario de San Gregorio Ostiense presenta planta de cruz latina formada por una nave de cuatro tramos más crucero y cabecera que conforman una estructura trilobulada de cuartos de esfera, configurando un espacio centralizado que resulta grandioso y monumental. Se trata de una solución excepcional en la arquitectura barroca española (...) Frente al aspecto neoclásico de la nave, en el crucero y la cabecera triunfa el rococó merced a su excepcional concepción espacial, a su espectacular decoración y a la potente iluminación que desciende de la cúpula, que lo convierten en uno de los conjuntos más extraordinarios de la arquitectura barroca navarra”. Tras describir su estructura arquitectónica, el elegante ropaje decorativo y el completo programa iconográfico, concluye el autor: “Contribuye a la mayor espectacularidad del conjunto una intensa iluminación procedente de las ventanas del tambor de la cúpula que a modo de cascada desciende hasta el altar del santo en contraste con la mayor penumbra de la nave. Esta iluminación dirigida convierte al crucero en un gran escenario buscando los efectos de teatralidad propios del barroco para la exaltación de San Gregorio, que aparece destacado a modo de visión celestial sobre la luz del transparente”.

El otro elemento destacado en su arquitectura es la monumental portada barroca. Tras describir el conjunto, el autor señala como de especial interés el diseño de las columnas, decoradas con una guirnalda vegetal en sus espiras, y su composición en exedra, derivada de la retabística navarra y riojana de la época,

Los retablos barrocos fueron estudiados y convenientemente enmarcados por el profesor Ricardo Fernández Gracia en su libro *El retablo barroco en Navarra*. “El retablo mayor de la basílica -señala el autor- es una magnífica pieza, en donde Silvestre de Soria nos vuelve a sorprender con un nuevo tipo de retablo, más acorde con la disposición del nuevo crucero de aquel templo. Sobre una mesa de altar de traza bulbosa y las puertas de acceso al camarín, monta el retablo, de planta convexa, que consta de banco con relieves paisajísticos en los netos, único cuerpo cóncavo con grupos de triples columnas con rocalla y ático. Del grupo de soportes, se retranquea la columna central, mientras las internas se adelantan para sostener el arco de embocadura del gran nicho, que se abre mediante sendos arcos menores en los costados laterales. Toda esta complejidad de estructuras proporciona a la pieza gran espectacularidad con perspectivas fingidas, juegos de soportes y oposición de planos curvos y contracurvos. El ático se configura mediante un cuerpo invadido por una gloria y ráfaga de largos rayos dorados. La escenografía ha ganado terreno en esta obra, mientras la decoración se ha convertido en la propia del Rococó, sin que aparezcan ya aquellos motivos cortesanos, de estudiados diseños, exquisitos y de suma delicadeza, empleados en obras precedentes (...) La iconografía del retablo la componen las imágenes labradas en Madrid por Roberto Michel y enviadas a la basílica en 1768. Todas ellas, con su ademán teatral, marcado contraposto y vestiduras voladas, no hacen sino añadir teatralidad al conjunto del retablo (...) Todo el conjunto de retablos de la basílica fue dorado por el maestro Santiago de Zuazo con exquisito cuidado, de manera que los efectos de riqueza se realzan por el oro fino empleado, a una con las policromías de los bultos”.

De la valoración artística de ambos autores cabe señalar que nos encontramos ante uno de los conjuntos artísticos más señeros del siglo XVIII navarro, subrayado además por un emplazamiento excepcional que refuerza la monumentalidad del conjunto.

CONCLUSIÓN

Ha pasado casi un milenio desde la primera referencia a una ermita dedicada a San Salvador, y casi siete siglos desde que esta advocación inicial diera paso a un San Gregorio que, entre escasos datos históricos compensados con muchas leyendas y abundante fe, acabó convirtiéndose en una referencia fundamental en la religiosidad popular de Navarra y del conjunto de los reinos hispánicos. De ello dan fe una cofradía que se ha mantenido de forma ininterrumpida al menos

desde el siglo XIII y un conjunto monumental de gran valor artístico que sigue gozando de la estima y simpatía de los navarros. Así parece demostrarlo el concurso puesto en marcha por Diario de Navarra y el Gobierno de Navarra en 2008, que seleccionó las 10 maravillas de Navarra, una de las cuales fue el conjunto monumental de San Gregorio Ostiense.

Las romerías siguen siendo el elemento clave de la vida del santuario. La Iglesia celebra la festividad de San Gregorio el 9 de mayo, y la romería de Sorlada tiene lugar el domingo más próximo y siguiente a dicha festividad. Durante el mes de mayo, los diversos pueblos de Valdega peregrinan al santuario y Los Arcos lo hace el lunes de Pentecostés. Las comidas campestres, sobre todo en el caso de Los Arcos, acompañan a la festividad religiosa. Pero es evidente que en este siglo XXI, con la basílica en buen estado y la hospedería totalmente rehabilitada, es preciso repensar una actuación acorde con los tiempos en que vivimos. Sin olvidar que la función religiosa es esencial, el conjunto está ubicado en la Navarra rural, escasa en demografía y con un futuro incierto. De ahí que basílica y hospedería deben ser elementos impulsores de la vida de Tierra Estella en general y del valle de la Berrueza en particular, ámbitos que, por otra parte, nunca le han sido ajenos: actividades artísticas, culturales, sociales y económicas. Solo así continuará siendo, no sólo un hito en el paisaje y la memoria, sino un elemento dinamizador de una tierra que mira al futuro con esperanza, anclada como está en un pasado lleno de vigor e historia. 

BIBLIOGRAFÍA

- AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa del barroco en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998.
- BARRAGÁN LANDA, J.J., *Las plagas del campo español y la devoción a San Gregorio Ostiense*, en “Cuadernos de Etnología y etnografía de Navarra, X, 29, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1978, pp. 273-298.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2002.
- GARCÍA GAÍNZA, M.C., y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Estella II***, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1983, pp. 504-516.
- JIMENO ARANGUREN, R., *El remedio sobrenatural contra las plagas agrícolas hispánicas. Estudio institucional y social de la cofradía y santuario de San Gregorio Ostiense (Siglos XIII-XIX)*, Cofradía de San Gregorio Ostiense, Estella, 2005.
- PASCUAL Y HERMOSOS DE MENDOZA, J.M., *Una página de nuestra historia. San Gregorio Ostiense y su cofradía*, Pamplona, 1999
- PASTOR ABÁIGAR, V., *Fábrica de San Gregorio Ostiense. Basílica y Hospedería*, Cofradía de San Gregorio Ostiense, Pamplona, 2015.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coordinador) y OTROS, *El arte del barroco en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2014.

Santuarios:
la mirada del fotógrafo.
La importancia de
la imagen en la arquitectura.

Francisco Javier Villanueva Fernández
Arquitecto y Fotógrafo



Imagen de la torre del santuario de Codés, captada entre la vegetación y la montaña.

Los edificios viajan mal, no viajan, están donde están. Las personas viajan mejor que los edificios, y los libros mucho mejor que las personas”. Siempre procuro recordar esta frase de mi colega arquitecto Bernardo Ynzenga Acha antes de acometer un trabajo de fotografía de arquitectura.

El mejor mecanismo de aprendizaje es aquel que se basa en conocer y analizar lo bueno que otros han hecho. La arquitectura, como no podía ser de otro modo, aprende de la arquitectura. Inventar es una misión, además de bastante arriesgada, casi imposible.

En el mundo antiguo y medieval la arquitectura no construida no existía. Quien aprendía algo de un edificio -el arquitecto o maestro- se trasladaba a otro lugar y allí trataba de reproducirlo. En cierto modo, el edificio viajaba con él. O, mejor dicho, en él.

Esto cambia con la llegada del Renacimiento. Aumenta el deseo por conocer y la mirada se vuelve hacia lo clásico, pero este viaje a Roma o Grecia, que tenía mucho de iniciático, resultaba generalmente caro, largo, lento, solitario... Privilegio de unos pocos.

Es a partir del siglo XV cuando el dibujo se erige en instrumento fundamental para el conocimiento de la arquitectura. Las representaciones mediante planos (plantas, alzados y secciones) y perspectivas pasaron a ser un método de representación universalmente reconocido

y aceptado. El ansia por descubrir, estudiar y disfrutar la arquitectura se satisfizo escrutando iconografía arquitectónica. La imagen pasó a ser soporte del conocimiento. Como bien apunta el profesor Juan José Lahuerta, "El papel y la tinta acabaron siendo tan importantes, tan decisivos, como el ladrillo y la piedra". Sí, era más fácil mirar que viajar.

Esta tendencia se mantuvo hasta el siglo XIX en que apareció una nueva técnica de representación: la fotografía. La fotografía surgió no sólo al margen de la arquitectura, sino en plena decadencia de ésta. En un primer momento, el arquitecto percibió con cierta indiferencia, cuando no desprecio, el novedoso modo de representación fotográfica. Paradójicamente, al contrario, la fotografía se fijó -nunca mejor dicho- en la arquitectura desde su propia génesis. Cabe recordar que la primera fotografía de la historia ("Punto de vista desde la ventana de Le Gras") es una imagen de arquitectura, tomada en 1826 por el francés Joseph Nicéphore Niépce quien consiguió fijar los tejados que se veían desde la ventana de su casa tras ocho largas horas de exposición. Y no sólo eso, también el primer negativo conocido, obra de William Fox Talbot, es una imagen de arquitectura: la celosía de una ventana de la Abadía de Lacock. Resulta evidente pues que, por estricta necesidad, la fotografía se acercó, en sus albores, a aquello que no se movía.

Es ya en el siglo XX, con la llegada de la modernidad, cuando la arquitectura descubre el fantástico potencial de la fotografía y hace de ella una poderosa aliada, convirtiéndola en el medio imprescindible para documentar y difundir las obras. La fotografía nos descubre la arquitectura. Esta relación continúa más viva que nunca en este siglo XXI marcado sustancialmente por la importancia de la imagen bajo el nuevo paradigma de la sociedad del conocimiento.

Una vez entendida la importancia de la relación entre la fotografía y la obra artística -en este caso arquitectónica- cabe preguntarse: ¿es comparable la actitud del fotógrafo ante un pequeño santuario de Tierra Estella o ante un gran rascacielos de la isla de Manhattan? En mi opinión -y dejando a un lado sentimentalismos, filias y fobias- rotundamente sí. La fotografía de arquitectura se construye, en cierto modo, como lo hacen los propios edificios, poniendo en juego simultáneamente forma, espacio y luz. No importa que estos sean más o menos deslumbrantes, o estén más o menos alejados de la puerta de nuestra casa.

La fotografía reproduce valores espaciales y materiales pero incorpora sus propios valores estéticos. Y ahí es donde entra en juego la mirada del fotógrafo, quien compone sus imágenes de acuerdo con sus conocimientos, intenciones y estado de ánimo. Esto supone que el fotógrafo tiene la capacidad de interpretar el edificio y transmitir su propia visión del mismo, intervención ésta que nunca resulta inocua (una decisión tan aparentemente nimia como elegir el formato o la orientación de una imagen puede hacer cambiar radicalmente la percepción del edificio por parte del espectador).

En este caso concreto, y en consonancia con la gran labor que desarrolla la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra, la voluntad principal del fotógrafo ha de ser poner en valor la belleza de la arquitectura (y de todo lo que ella engloba) de algunos santuarios de Tierra Estella en una misión fundamentalmente documental para darla a conocer y perpetuarla.

¿Qué material es indispensable para realizar un trabajo así? Uno que no cabe en mi mochila: el tiempo. Este tipo de fotografía, en contraposición con la que se centra en sujetos activos, requiere estudio, sosiego y paciencia. Quizás por mi condición de arquitecto, resulta fundamental para mi realizar una investigación previa de la historia del edificio y de las intenciones de quien lo ideó, algo no siempre sencillo cuando se trata de edificios levantados hace siglos. Una vez conocida la personalidad del edificio, llega el momento de decidir qué quiero contar de él, algo que me conduce inexorablemente a tomar un tipo de fotografía u otro. Es entonces, y sólo entonces, cuando entran en juego la luz, la composición y el encuadre.

Por ejemplo, desde muy pequeño me había llamado poderosamente la atención que en la Basílica del Puy de Estella “aparecían estrellas por todas partes”: en la planta, el artesonado, el baldaquino... Años más tarde, estudiando la arquitectura de Víctor Eusa, entendí que nada de aquello era gratuito, todo elemento en la basílica cumple una función simbólica y arquitectónica. Cuando estuve preparado y tomé la fotografía “Estrella de Estella” -fotografía que obtuvo el primer premio del concurso de fotografía “Mirar la Arquitectura” en 2015-, tenía más que claro que mi propósito debía ser buscar esa imagen que plasmara la esencia de la arquitectura de Eusa: elementos sencillos que conforman complejas composiciones geométricas, generando conjuntos de un simbolismo único. Lo que nunca imaginé es que aquella fotografía, muchos años después, sirviera de elegante portada a un libro titulado precisamente *Santuarios en Tierra Estella*.

Evidentemente, no siempre puede uno permitirse aguardar treinta años a tener claro qué fotografía quiere tomar y qué quiere transmitir con ella. Pero el proceso que se desencadena ante el reto de plasmar en una imagen la majestuosidad de la cúpula de San Gregorio Ostiense de Sorlada o la singular belleza de la torre de Nuestra Señora de Codés de Torralba del Río es semejante.

Es así como, siendo consciente de la importancia de la imagen en la divulgación de toda obra artística, actúa la mirada del fotógrafo. O, al menos la de este fotógrafo que suscribe. Y siempre recordando la premisa, formulada con tino en el acto de apertura de las jornadas por el Director de la Cátedra, Ricardo Fernández Gracia, de que “sólo se ama lo que se conoce”. 



EDITAN y PATROCINAN



Cofradía de
NUESTRA SEÑORA DEL PUY DE ESTELLA



Cofradía de
NUESTRA SEÑORA DE CODÉS



Cofradía de
SAN GREGORIO OSTIENSE

Ciclo de conferencias
organizado por



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

y patrocinado por

Nafarroako  Gobierno
Gobernua de Navarra

COLABORA

FUNDACIÓN
DIARIO DE NAVARRA



9 788469 782255

