

IMÁGENES DE LA VIRGEN DE GUADALUPE EN NAVARRA

PROMOCIÓN E IDENTIDAD DESDE MÉXICO



Ricardo Fernández Gracia

Navarra contó y aún cuenta con un destacado número de imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe, localizadas y/o documentadas en distintos lugares como Estella, Viana, Morentin, Aberin, Muniain de la Solana, Pamplona, Arre, Lecumberri, Villafranca, Corella, Viana, Tudela, Zúñiga, Tafalla y algunas localidades del Valle de Baztán. Entre los lienzos, figuran autorías de pintores sobresalientes de Nueva España, como Juan Salguero, José de la Cruz, Juan Correa, Juan Rodríguez Juárez, Rodríguez Carnero, Antonio de Torres, Francisco Antonio Vallejo, Manuel de la Serna o José Páez. Por la interpretación del tema, hay obras que se pueden atribuir a Juan de Texeda, el *“indio que tenía el don”*, José de Ibarra, José de Alzibar, o al taller de los Correa y de los Arellano. El objetivo de esta monografía ha sido, de una parte, fijar su cronología y, de otra, asociarlas con las personas o instituciones que realizaron el encargo o la donación. Documentar, contextualizar y adscribir las obras a sus promotores, con noticias concretas o argumentos razonados sobre las copias del Sagrado Original, ha constituido el reto del estudio. La documentación ha permitido descubrir novedades sobre la mayor parte de las pinturas, incluso averiguar el devenir de algunas de ellas, que llegaron a sus actuales ubicaciones, mucho después de su realización, como sucede con el tempranísimo ejemplo de Juan Salguero en las Concepcionistas de Estella o los lienzos de Araceli de Corella.

El profesor Jaime Cuadriello, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, verdadera autoridad en el tema y autor de la presentación de esta publicación escribe: *“este libro puede tenerse como un modelo de análisis, propio de la fructífera historia social del arte: hay patrones de redes comunitarias para explicar las ligas familiares entre los empresarios, funcionarios o incluso misioneros indios, y que enlazan hasta su terruño a clérigos y monjas por vínculo de linaje o paisanaje”*.

Portada:

Retablo de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de San Francisco de Viana, c. 1715-1720, por Francisco del Plano y su taller, con pinturas novohispanas del taller de Juan Correa de comienzos del siglo XVIII. Foto J. L. Larión.



IMÁGENES DE LA VIRGEN DE GUADALUPE EN NAVARRA. PROMOCIÓN E IDENTIDAD DESDE MÉXICO

Ricardo Fernández Gracia



Universidad
de Navarra

CÁTEDRA DE
PATRIMONIO Y
ARTE NAVARRO

XX Aniversario
2005-2025

Fundación
TW

2025



EDITA

Universidad de Navarra
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

AUTOR

Ricardo Fernández Gracia

FOTOGRAFÍAS

La autoría de cada imagen figura
en su pie de foto. El resto han sido
aportadas por el autor.

PATROCINA

Fundación TW

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Calle Mayor www.callemayor.es

Depósito Legal NA 2306-2025

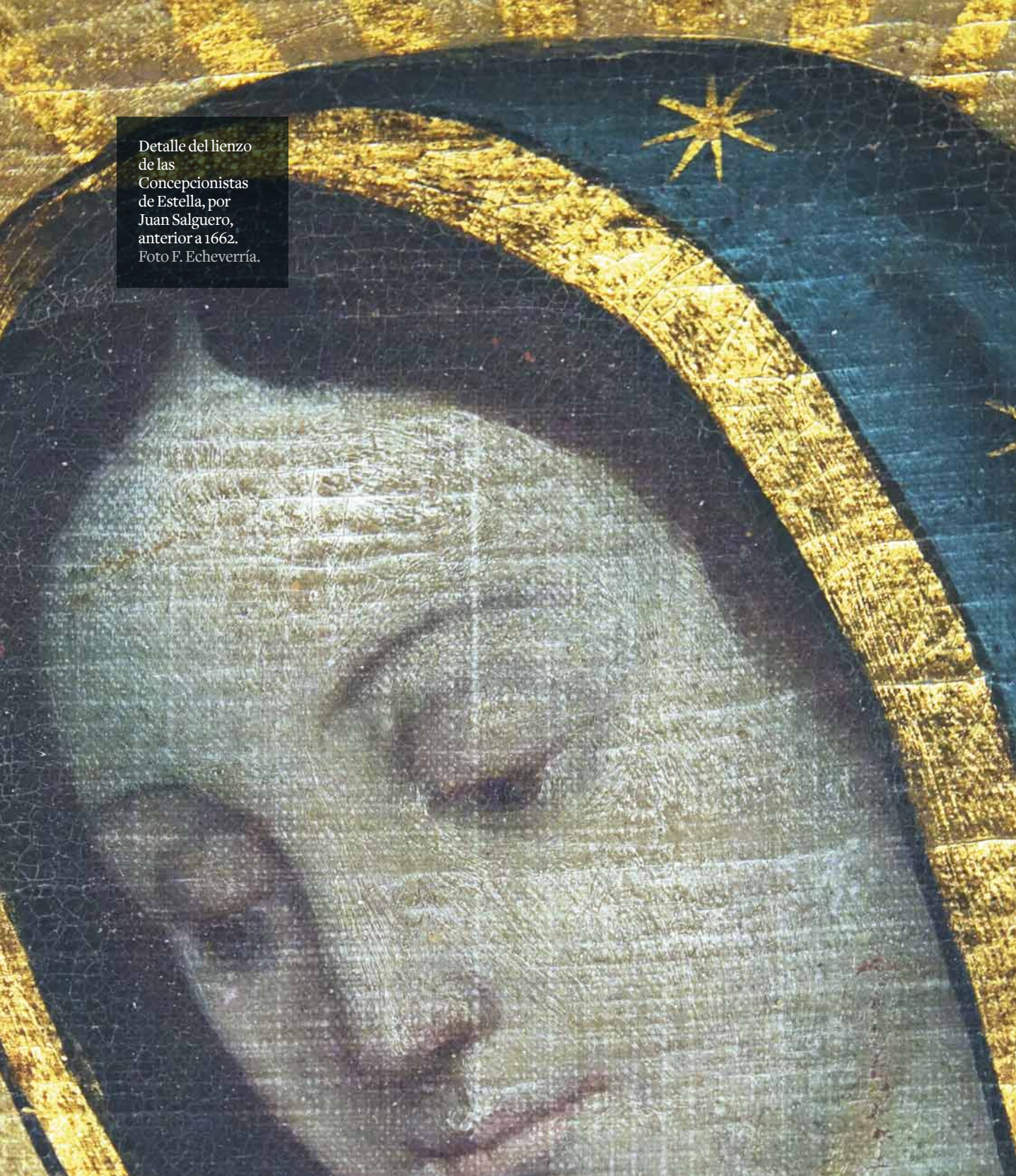
ISBN 978-84-8081-858-2

Montserrat Galí Boadella
in memoriam

ÍNDICE

Presentación, por Jaime Cuadriello	9
Prólogo	11
La Virgen de Guadalupe en Navarra:	
Una visión desde los promotores de sus imágenes	15
El origen y el destino de las pinturas	16
Las pinturas en una secuencia cronológica a la luz de sus donantes	25
El icono y el ciclo de las apariciones	29
Tocadas a su original.....	36
Un lienzo temprano de Juan Salguero en las Concepcionistas de Estella, anterior a 1662	39
Una guadalupana de José de la Cruz procedente de una colección sevillana	47
En el extinto convento de Salesas de Pamplona:	
¿una obra del indio que tenía “el don”?	51
El retablo de los Jesuitas de Pamplona con la pintura de José Rodríguez Carnero y el patrocinio del marqués de San Miguel de Aguayo, en 1690	57
El retablo de Morentin de 1694, con el ciclo aparicionista, obsequio de Juan Martínez de Morentin	65
Dos excepcionales lienzos firmados por Juan Correa en Estella y Pamplona	75
Tres pinturas de las Concepcionistas de Tafalla de origen dispar	87
Lienzos de Antonio de Torres en 1711 y 1730 en Tudela y Arre	95
Dos ejemplos en Viana: del arzobispo de México a su ciudad natal en 1720 y un retablo hispano-mexicano en la iglesia de San Francisco	101

En la Compañía de María de Tudela: el retablo de 1745 y el lienzo de Antonio de Torres de 1720, legados de M^a Ignacia de Azlor	113
Dos lienzos dieciochescos en las Carmelitas de Araceli de Corella	123
Un delicado cobre de la familia Lizana de 1749	133
El cobre de Nicolás Enríquez de 1773 en Irurita y Juan Bautista Echeverría	137
Trampantojo de la tilma, a modo de exvoto de Ramón Errazu, 1778	143
El lienzo de Zúñiga de José Páez, envío de fray Enrique Chasco de Acedo	151
El cuadro de Lecumberri de Francisco Antonio Vallejo de 1784, legado por Juan Bautista Muguero	157
Tres pinturas en las Capuchinas de Tudela, dos patrocinadas por la familia Sesma al finalizar el siglo XVIII	163
Artes suntuarias: de las medallas y relicarios a un rico enconchado de Corella	171
Un par de impresos de gozos en una colección de Cascante	181
Francisco de Paula Alonso y Ruiz de Conejares, primer abad mitrado de la basílica de Guadalupe, en 1852	189
En el retablo mayor de San Lorenzo de Pamplona, en 1908	197
Otras piezas desaparecidas y destacados navarros en relación con la devoción a la Virgen de Guadalupe	203
Fuentes y bibliografía	215

A close-up detail of a tapestry. The central focus is a face, possibly of a religious figure, rendered in a textured, woven style. The face is pale with some shading on the nose and lips. Above the face, a wide, curved band of gold thread is visible. In the upper right corner, there is a gold star with eight points. The background is a dark, deep blue or black. The overall texture is that of a woven fabric.

Detalle del lienzo
de las
Concepcionistas
de Estella, por
Juan Salguero,
anterior a 1662.
Foto F. Echeverría.

PRESENTACIÓN

Una de las preguntas más difíciles para un historiador del arte es resolver la procedencia y, sobre todo, la recepción social de sus objetos de estudio. En otras palabras, explicar un proceso muy complejo: la transmisión al público de los mensajes que conllevan las imágenes y que en muchas ocasiones quedan inacabados o silenciados. No siempre llegamos a conocer desde la comisión, la intención o la resolución formal de las obras, hasta el destino original y los múltiples avatares de pertenencia, debido a los cambios generacionales por los que transita cada una. Esta pesquisa no es posible sin el dominio de una masa documental acumulada y sistematizada, que solo una trayectoria de muchos años faculta y acredita, con resultados a veces exitosos u otras veces parciales. Pero siempre con propuestas renovadas para el lector, en lo posible sugerentes y plausibles, para conocer las motivaciones, vínculos, patrocinio y propagación, especialmente cuando hablamos de imágenes de culto o devoción.

Más allá de la cuantiosa y exhaustiva aportación documental de este libro, el ingente trabajo y el talento del profesor Ricardo Fernández Gracia nos permite asomarnos a todos los entramados y redes establecidas entre funcionarios, comerciantes, eclesiásticos, monjas o indios afortunados que tomaron como suya la devoción guadalupana de México. Lo mismo la manera como la promovieron, por demás sorprendente y simultánea, ya en su lar de origen y salvando los escollos del océano (un fenómeno extensivo a prácticamente todos los rincones de los territorios de la monarquía española). Esta contribución también nos explica el poder simbólico de una imagen programada para expandirse como prenda por excelencia del tornaviaje, la más viajera, sin duda, por su componente profético, identitario e intercultural.

El caso del reino foral de Navarra es aún más sorprendente porque fue de los primeros en recibir y venerar los llamados “verdaderos retratos” del ayate o capa del indio Juan Diego. Varios de ellos de la mayor antigüedad, envidia y calidad artística. Esta publicación los destaca y pondera de manera exhaustiva y brinda un catálogo prolijamente comentado; pero no solo eso, ya que el autor formula una tipología social, peculiar de un espectro de patrocinadores bien diferenciados por su rango y poder económico. Así, este libro puede tenerse como un modelo de análisis, propio de la fructífera historia social del arte: hay patrones de redes comunitarias para explicar las ligas familiares entre los empresarios, funcionarios o incluso misioneros indios, y que enlazan hasta su terruño a clérigos y monjas por vínculo de linaje o paisanaje. Deben notarse a dos jerarcas navarros de alto rango y decisivos en la promoción guadalupana desde sus puestos en México: el arzobispo vianés José Lanciego y Eguilaz, y el abad mitrado de la Colegiata de Guadalupe, Francisco Alonso Ruiz de Conejares, oriundo de Corella.

No deja de llamarnos la atención la movilidad y el detalle con que fueron comisionadas las imágenes y enaltecidas al llegar, ya en medio de imponentes retablos barrocos, en las clausuras monjiles o en la intimidad de los palacios y casas solariegas de las principales ciudades y villas. Algunos ejemplares pictóricos, como la obra tan temprana y hermosa de Juan Salguero de las concepcionistas de Estella, o el retablo fingido de José Juárez en el convento de Ágreda, son ahora mismo impensables de encontrar en México, donde ya no hay

equivalentes en las colecciones del país. De hecho, el monasterio soriano de Ágreda, ahora sabemos y con todo detalle, fue un foco de irradiación del guadalupanismo hacia Navarra –pese a estar fuera de las fronteras del reino foral—, por su vecindad geográfica, sí, pero sobre todo por la presencia de la figura tan señera y afamada de su abadesa sor María de Jesús, quien conoció de primera mano el prodigio del Tepeyac.

Incluso, no deja de asombrarnos cuando las obras guadalupanas se trasladan o desaparecen, ya que la devoción perdura en la memoria y se reivindica por otros actores. Tal fue el caso del acaudalado marquesado de Aguayo y su vínculo con los jesuitas, antes y después de la expulsión de 1767. Ni se diga de los hallazgos inesperados de obras que estaban ocultas a la mirada o extraviadas y aun sin rastro. Tampoco deja de ser significativo que muchas de estas promociones ahora las conozcamos y contextualicemos gracias a la documentación de los inventarios de bienes, pero sobre todo a los pleitos legales de las sucesiones testamentarias, de consulta obligada para el seguimiento de las piezas y más aún cuando más allá de los mares se interponían diversos tribunales y juzgados. Es notable, por la misma documentación, el aprecio que se tuvo por los lienzos guadalupanos aún durante el siglo XIX, cuando pasaron como donaciones de manos particulares a los monasterios femeninos para su buen resguardo.

Hay también obras de enorme envergadura artística y significación, que deben notarse para señalar la diversidad de la iconografía guadalupana durante el siglo XVIII. Es el caso de los retablos de San Francisco de Viana y el de La Enseñanza de Tudela, pruebas del trabajo mancomunado entre los artistas mexicanos y navarros y sus destacados patrocinadores. No menos interesantes son las obras menudas: los cobres, medallas, grabados y relicarios –o un tablero de concha nácar— reservados para la piedad doméstica y valoradas por el poder de inmanencia y votivo que conservan, o en su función más importante: como invocaciones o reemplazos afectivos.

No dejo de felicitar y reconocer al autor de este libro por haberse ocupado de una imagen que reúne tanto afecto y extensión, que nos vincula nuevamente con la devoción y los pueblos de México y, como en tantas de sus fecundas publicaciones, ya conocidas y consultadas por décadas, pone en valor el legado patrimonial americanista, tan destacado en Navarra. En pleno dominio de su reconocida trayectoria profesional, Fernández Gracia puede ofrecernos este valioso mosaico de pinturas y artes suntuarias guadalupanas en medio de un fenómeno de larga duración, ya que *grosso modo* recorre una horquilla temporal entre 1660 y 1860 (pero con reverberaciones hasta el siglo XX). O de ininterrumpidos contactos y prácticas religiosas que hicieron que la corte de la Nueva España y la correspondiente del antiguo reino de los monarcas navarros, se mantuvieran unidas compartiendo una misma “geografía cultural”. En última instancia, un vínculo-enclave de travesías y vivencias, merced a un legado artístico y religioso (*re*-ligar como indica la etimología) que no conocía fronteras, pero que además subvierte y confronta aquella trillada y limitada dinámica entre lo que se ha llamado “centro y periferia”, “dependencia o derivación”.

Jaime Cuadriello

Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

PRÓLOGO

Un capítulo, hartamente interesante dentro de la pintura de los siglos del Barroco en Navarra, lo constituye el bloque de cuadros llegados desde Nueva España y, particularmente, los que representan a la Virgen de Guadalupe. Una buena parte de ellos los conocemos por el *Catálogo Monumental de Navarra*. Posteriormente, se han estudiado otros legados por Echeverría Goñi y en la monografía sobre *Arte Virreinal en Navarra*. Hace unos años, hicimos un avance de lo que significaba todo ese capítulo de pintura novohispana desde el punto de vista de sus donantes y es, en este aspecto, en el que venimos trabajando, pues muchos lienzos estaban y aún están a falta de conocer su promotor, el indiano que los envió o los trajo consigo en tu tornaviaje. Con la misma intención realizamos no hace mucho, una visita en la web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, en la que recogimos unos ejemplos, dentro de las características propias de ese tipo de recurso. Fue este último trabajo, junto a la visita a la Exposición que el Museo del Prado ha realizado sobre el tema, lo que nos motivó para indagar más en las entrañas de la historia de los lienzos y otras piezas que, en Navarra, tienen como protagonista a Nuestra Señora de Guadalupe, siempre bajo el prisma de quienes las hicieron posibles. Ello nos llevó también a conocer la particular historia de algunas piezas que acabaron en monasterios de clausura, décadas y lustros después de su ejecución.

Pese al número de obras localizadas o documentadas en distintos lugares –Estella, Viana, Morentin, Aberin, Muniain de la Solana, Pamplona, Arre, Lecumberri, Villafranca, Corella, Viana, Tudela, Zúñiga, Tafalla y algunas localidades del Valle de Baztán- e incluso cuadros con firma -Juan Salguero, Juan Correa, Juan Rodríguez Juárez, Rodríguez Carnero, Antonio de Torres, Francisco Antonio Vallejo, Manuel de la Serna o José Páez-, la mayor parte de las pinturas se encontraban sin noticias concretas o argumentos razonados de por qué llegaron a sus destinos y acerca de las personas o instituciones que realizaron el encargo o la donación. He ahí nuestro objetivo: documentarlas, contextualizarlas y adscribir las a un promotor.

El hecho de ser una de las regiones españolas con un buen número de pinturas de aquella procedencia y de tener catalogadas esas obras suscitó nuestro interés en aras, a descubrir quiénes y qué se escondía tras su donación o envío. A través de la consulta de varios archivos parroquiales, conventuales, de protocolos notariales, el Real y General de Navarra, el Diocesano de Pamplona y el Histórico Nacional, hemos podido encontrar noticias precisas que nos sitúan ante nombres concretos de donantes, en la gran mayoría de los casos, quedando muy pocas sin poderlas filiar con personas determinadas en lo referente a su promoción.

Metodológicamente, todo este proceso de documentación ha resultado bastante complicado, e incluso tedioso. No hemos contado con las fuentes que el historiador del arte maneja con asiduidad, como las cuentas, los procesos judiciales o los protocolos notariales. Las búsquedas documentales han sido mucho más sutiles y sin los resultados que hubiésemos deseado. Por una parte, los inventarios de templos y capillas, cuando los hay, no son lo suficientemente explícitos en cuanto a donantes. Las notas lacónicas requieren la sutileza en su interpretación. Por otra parte, hay que hacer notar que la correspondencia tampoco abunda y los nombres que buscamos no se suelen recoger en la documentación de la institución que los recibía, puesto que, en muchas ocasiones, los portes corrían a cargo de los donantes, sus familiares o sus apoderados.

La realización de este trabajo ha contado con una gran ventaja, en lo que al análisis de las piezas se refiere, si bien no es el objeto principal del mismo. A los estudios ya clásicos de hace décadas de la profesora Vargaslugo y otros investigadores mexicanos, se han sumado otros más recientes de los profesores Francisco Montes, Jaime Cuadriello o Paula Mues, que han resultado enormemente clarificadores. Sus precisos y eruditos trabajos nos han facilitado mucho la percepción y valoración de los lienzos y cobres conservados en Navarra.

Junto a los cuadros, hemos incorporado algunas piezas señeras de artes suntuarias, si bien no lo hemos podido hacer en su totalidad porque en algunos casos pertenecen a colecciones particulares y, de momento, no ha sido posible su incorporación a este estudio.

No hemos querido dejar fuera aquellas obras documentadas, aunque no se han conservado o no se hayan localizado. La pérdida de lienzos como el de Villafranca de fines del siglo XVII o del de la basílica de San Ignacio de Pamplona de la siguiente centuria, dejan vacíos en un conjunto de por sí ya rico. Algunos personajes, como el arzobispo de México don José Pérez de Lanciego, natural de Viana, el comerciante de Puente la Reina, Miguel Francisco Gambarte, o el primer abad mitrado de la colegiata de Guadalupe, don Francisco de Paula Alonso Ruiz de Conejares, por diferentes motivos en relación con la Virgen de Guadalupe, no podían faltar en un lugar especial en esta monografía

No nos queda sino agradecer a cuantas personas nos han ayudado en la realización del trabajo. En primer y destacadísimo lugar al profesor Jaime Cuadriello, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por sus consejos, sus intuitivas y lúcidas apreciaciones, sus ánimos para concluir el trabajo

y por haber aceptado poner su docta palabra por escrito en la presentación de este libro. Gratitud también para el patronato de la Fundación TW y sus responsables Miguel Sanz, Carlos Llonis y Virginia Michelena, que creyeron en el proyecto y lo apoyaron en su financiación. No puedo olvidar a cuantos párrocos, responsables de comunidades religiosas y archiveros nos han ayudado en todo momento, con delicadeza y amabilidad, de modo especial Teresa Alzugaray del Archivo Diocesano de Pamplona que, con paciencia benedictina, nos ha acogido a lo largo de numerosas sesiones de trabajo. Nuestro agradecimiento también a José Luis Larrión, Manuel Castells, Blanca Aldanondo y Francisco Echeverría, fotógrafos que, no sin dificultades, han podido realizar su tarea; a Alicia Ancho, directora del Servicio de Patrimonio Histórico de la Institución Príncipe de Viana, por su colaboración para poder estudiar el retablo de los Franciscanos de Viana y, finalmente, a Calle Mayor de Estella, por haber puesto todo su esmero en la maquetación y edición de esta obra.

Pamplona, 12 de octubre de 2025,
fiesta de la Virgen del Pilar

Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Detalle del trampan-
tojo realizado, en 1778,
por devoción de
Ramón Errazu,
actualmente en la
capilla del cementerio
de Pamplona.
Foto J. L. Larrión.



The background is a dark blue, textured surface, possibly marbled paper or fabric, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in a white, serif font.

LA VIRGEN DE
GUADALUPE EN NAVARRA:
UNA VISIÓN DESDE
LOS PROMOTORES
DE SUS IMÁGENES

El origen y el destino de las pinturas

A lo largo de los capítulos de esta monografía, nos iremos adentrando en las personas que hicieron posible la expansión de la iconografía y, por ende, del culto a la Virgen de Guadalupe en Navarra, fundamentalmente desde fines del siglo XVII y a lo largo del XVIII, sin que falten algunos epígonos en el siglo XIX.

Como hemos señalado en el prólogo, el capítulo de la pintura importada desde Nueva España durante los siglos del Barroco en Navarra constituye el bloque destacado. Muchas pinturas se conocen a través del *Catálogo Monumental de Navarra*¹. El profesor Echeverría Goñi estudió los legados de indios en la Comunidad Foral en 1991² y aportó datos inéditos sobre algunos de aquellos lienzos que se han venido repitiendo hasta hoy y fueron recogidos en la monografía sobre *Arte Virreinal en Navarra*, publicada en 1992³. Al catálogo de obra conocida, se han ido sumando otras que han figurado y se han estudiado en exposiciones durante los últimos años, generalmente de propiedad particular, como ocurrió con los cobres de la de *Juan de Goyeneche* (Madrid-Pamplona, (2005-2006) o en la de *San Saturnino* (Pamplona, 2011). Por otra parte, la relación de pinturas sigue aumentando, conforme vamos conociendo distintas colecciones particulares. En 2014 hicimos un avance sobre este capítulo de pintura novohispana, desde el punto de vista de sus donantes⁴ y es en este aspecto en el que hemos seguido trabajando. Con la misma intención, realizamos hace unos meses una visita en la web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, en la que recogimos un conjunto de piezas, dentro de las características propias de ese tipo de recurso digital.

El éxito devocional del icono novohispano ya lo atestiguó, en la segunda mitad del siglo XVII, el jesuita Francisco de Florencia, cuando afirmaba en su monografía sobre la historia de la Virgen de Guadalupe que había “*infinitas Imágenes, copias de este milagroso retrato, que se ha hecho en todo este dilatadísimo Reyno; pues no se hallará en todo la Iglesia, Capilla, casa, ni choça de Español, ni Indio, en que no se vean, y adoren Imágenes de N. Señora de Guadalupe ... Dudo o por mejor decir, no dudo, se ayan sacado en el mundo mas*

¹ GARCÍA GAÍNZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1980; *Id. Catálogo Monumental de Navarra II. Merindad de Estella*, vols. I y II, Pamplona, 1982 y 1983; *Id., Catálogo Monumental de Navarra III. Merindad de Olite*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1985; GARCÍA GAÍNZA, M. C. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa*, vol. I, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1989; GARCÍA GAÍNZA, M. C., ORBE SIVATTE, M. y DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., *Catálogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa*, vol. II, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1992; GARCÍA GAÍNZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra V. Merindad de Pamplona*, vols. I, II y III, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1994, 1996 y 1997.

² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Mecenazgo y legados de indios en Navarra”, *Actas del II Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana anejo 13* (1991), pp. 157-200.

³ HEREDIA MORENO, C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.

⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Promotores y donantes de pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa”, *Ars Bilduma*, núm. 4 (2014), pp. 73-94.

*copias de otra Imagen de María, que de esta de Guadalupe de Mexico ... en Flandes en España, y en toda Nueva España, son tantas las laminas, y tablas de buril ... que no hay guarismo para contarlas*⁵. García Sáiz ha escrito, en relación al número de copias, que: “*la mayoría de éstas son enviadas desde (México) y no reclamadas por la (metrópoli)*”⁶, figurando entre los que encargaban desde los personajes más notables en el gobierno del Estado y la Iglesia, a los comerciantes, pasando por frailes y familiares de monjas de clausura.

La pregunta en un estudio de estas características, centrado en los promotores de las imágenes guadalupanas, surge de inmediato: ¿por qué y para qué lo hicieron? La respuesta es similar a lo que ocurrió en las mismas que motivaron envíos similares, destinados a otros reinos y territorios peninsulares. Cuando nuestros indianos descubrieron aquel fenómeno socio-religioso, quisieron hacer partícipes del mismo a sus familiares, a sus paisanos y a algunos templos. Otras implicaciones de tipo político o ideológico tampoco se pueden olvidar. Muchos emigrantes peninsulares se contagiaron de la fiebre con que los criollos promovieron e instrumentalizaron su culto. Además, ningún medio más eficaz que aquel icono para narrar y difundir una historia excepcional y maravillosa, pues provenía de “*mano celestial*” y no de los pinceles de un artista, a la vez que constituía un “*verdadero retrato*”, merced a su estampación milagrosa, lo que también convertía aquel manto en una verdadera reliquia, por su carácter de huella. La idea y la historia de la estampación por mano sobrenatural de la Virgen de Guadalupe, en la tilma del indio Juan Diego, poseía todos los ingredientes para convertirse en algo muy especial entre sus devotos y más allá de estos últimos. Junto a la leyenda piadosa, quienes la contemplaban se encontraban ante un icono revelado, cuya estampación se hacía a partir de unas flores sobre la tilma del indio.

Algunos lienzos, los menos, se destinaron a presidir retablos, adquiriendo una gran proyección socio-religiosa. Todos, menos uno -el de los Franciscanos de Viana que es de pintura ilusionista- fueron realizados en madera, dorada, lo que los convertía en una auténtica ascua de luz. Con el colorido y el dorado -operación en la que se empleaban panes de oro de subidos quilates- aquellos retablos, iluminados por la luz mortecina de las velas, refulgían como brasas en la penumbra de los templos, insinuándose a la vista del público como una aparición celestial. Además, con la vibración de sus formas, lo tupido de su decoración y la multiplicidad de sus imágenes conferían a los templos, casi siempre de muros rígidos, inertes y cortados en ángulos rectos, una sensación de movilidad y expansión del espacio del que estructuralmente carecían. Los retablos provocaban, de ese modo, un ilusionismo muy característico del Barroco, en que la dicotomía entre fondo y figura, entre superficie y realidad quedaba engañosamente resuelta. Junto a sus estructuras, más o menos dinámicas, su teatralidad y su color, se presentaban como troncos para las imágenes y las historias de santos y advocaciones marianas, en este caso de Nuestra Señora de Guadalupe.

Los retablos que existieron de la Virgen de Guadalupe en Navarra son seis, si bien no se han conservado más que tres. Los documentados son: el de los Jesuitas de Pamplona, con mecenazgo del marqués de San Miguel de Aguayo en 1690; el de la parroquia de Morentin, sufragado a medias por la

⁵ FLORENCIA, F. de, *La estrella del Norte de Mexico aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo* México, María de Benavides, 1688, pp. 135 y 135v.

⁶ GARCÍA SÁIZ, M. C., “Arte colonial mexicano en España”, *Artes de México*, 1993-1994, núm. 32, p. 26.

parroquia y el gran mecenas don Juan Martínez de Morentin, en 1694; el de los Franciscanos de Estella presidido por el lienzo de Juan Correa; el de los Franciscanos de Viana que integró en su arquitectura fingida un gran lienzo con las cuatro historias, traído de Indias; el de los Franciscanos de Tafalla, mandado hacer por doña Bernarda Munárriz, prima de los marqueses de Murillo don Juan Bautista Iturralde y doña Manuela, mujer de este último, y el colateral de la Compañía de María, realizado en torno a 1745, bajo la mirada atenta y protección de María Ignacia de Azlor, futura fundadora de la Enseñanza de México. Esos ejemplos parecen haber sido los que posibilitaron un culto especial a la Virgen del Tepeyac.

Un segundo grupo fueron a parar, por deseo de quienes las mandaron pintar, a espacios religiosos, como sacristías o muros de templos, monasterios de clausuras y sacristías, con el objeto de difundir su historia y propagar su culto, pero en menor medida que las del primer grupo. Estas últimas, por lo general, se contienen en ricos marcos de la época, realizados *ad hoc*, que incluso nos sirven para corroborar su datación, a la vez que dan idea de la importancia concedida a la pintura llegada de Nueva España. Particular importancia tuvieron los lienzos que se veneraron en las iglesias conventuales de la Orden Franciscana, en sus ramas masculina y femenina, de Clarisas y Concepcionistas. Los franciscanos introdujeron a lo largo de toda España la devoción a la Virgen de Guadalupe. Tal y como narra fray Esteban Anticolí, en los conventos franciscanos de Valladolid, Palencia, Segovia, Rioseco, Villalvin y Peñafiel existieron altares con el citado icono mariano. Los envíos de pinturas guadalupanas a tierras hispanas se incrementaron desde fines del siglo XVII debido a la proliferación de talleres especializados, pero sobre todo a la propaganda del clero criollo⁷.

Un último grupo se destinó directamente a las casas de familiares, en diferentes puntos de la geografía foral, bien a través de envíos o trayéndolos en el tornaviaje. En estas ocasiones la proyección devocional quedaba mucho más restringida.

Al menos, los retablos mencionados de los Jesuitas de Pamplona en su iglesia del colegio de la Anunciada y la parroquial de Morentin, contaron con unas cortinillas para ocultar a sus titulares, tal y como fue usual con los grandes iconos devocionales en los siglos del Barroco, en aras a crear un halo de misterio, al modo de un iconostasio o tabernáculo. De ese modo, la imagen se mostraba en determinadas fiestas o momentos rituales. En ambos casos se documenta la presencia de las cortinillas. Al respecto, recordaremos que, en el culto religioso desde tiempos medievales, el *velum* formaba parte de la escenificación de la imagen de altar. La acción de velar y desvelar se precisaba en la dialéctica de la presentación de las imágenes, de acuerdo con la función litúrgica y la fiesta a celebrar⁸. Resulta elocuente que a 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 y los lienzos atestiguan la irrupción de la cortina en la presentación de las obras de carácter privado, particularmente en los gabinetes de pintura, en los que la pieza

⁷ BAREA AZCÓN, P., “Pinturas novohispanas en España: responsables, finalidad y procedimiento”, *Anuario de Estudios Americanos* 64, 2 (2007), p. 184.

⁸ STOICHITA, V. I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 64. Cita el estudio de BRAUN, J., “Altarvelen” en *Reallexikon Deutscher Kunst-geschichte*, t. I, 1934, pp. 621.623. <http://www.rdklabor.de/wiki/Altarvelen>, [última consulta: 17 de julio de 2019].

mejor de la colección estaba cubierta para generar curiosidad y expectación entre los visitantes. No obstante, en ciertos ambientes pervivió su valor y función en el terreno religioso, por entender que la facilidad para ver las imágenes no contribuía precisamente a su mayor veneración y culto. Manuscritos y libros impresos de los siglos XVII y XVIII tratan de las cortinas que ocultaban los reverenciados iconos, así como de donativos de las mismas, realizadas en riquísimas telas bordadas. En otro lugar, hemos documentado su utilización en Navarra y España⁹.

No nos consta documentalmente, peticiones de Navarra a Nueva España del icono. Es muy posible que se hiciese, porque la curiosidad por lo que en pleno siglo XVIII se denominó como *Maravilla americana*, fue enorme. Baste recordar el encargo de una pintura, en la segunda mitad del Seiscientos, de las princesas Doria, desde Italia para hacerse con un lienzo, encargando el asunto a los jesuitas y estos al indio Luis Tejada¹⁰. Es muy posible que la jura y declaración de la Virgen de Guadalupe como patrona principal de la Nueva España en 1746 y el reconocimiento pontificio de 1754 con fiesta particular en el calendario litúrgico, hiciese aumentar el deseo de poseer las imágenes de su *vera effigies*.

Los donantes se pueden clasificar por su *status* social, encontrando nobles, altos eclesiásticos, militares de distinta graduación, comerciantes y frailes, generalmente franciscanos. Todos ellos con el denominador común de ser indianos, navarros establecidos en tierras americanas, aunque con ese apelativo más popular, se hace referencia a quienes, tras pasar años allí, volvían a sus localidades de origen más o menos enriquecidos y ejercían labores de promoción artística. En este último caso, a su regreso, solían ser mirados con cierto recelo, tras hacer donativos especialmente de objetos de culto, acto que obedecía en muchos casos a un deseo de reconocimiento social. En numerosas ocasiones, aquellas donaciones llegaban por vía testamentaria, no así las pinturas que nos ocupan, ya que su práctica totalidad fueron ofrecidas en vida de los donantes.

Un mosaico variadísimo de donantes, así como de causas de los envíos se advierten en el caso de Navarra, desde un arzobispo hasta religiosas de clausura, pasando por los comerciantes y militares y hombres de gobierno. Entre los eclesiásticos, citaremos en primer lugar al arzobispo de México, don José Pérez de Lanciego, no sólo por haber enviado pintura y otros objetos de artes suntuarias con el tema guadalupano, sino porque en su tiempo el santuario alcanzó el estatus de colegiata y se planeó un examen de la tilma, allá por 1721-1722. El otro notable clérigo que también destacó por su devoción, labor literaria y el envío de otras piezas fue el corellano Francisco de Paula Alonso y Ruiz de Conejares, primer abad mitrado de la basílica, en pleno siglo XIX, en 1852.

Por la proyección de las personas y de las obras promocionadas, hemos de citar a sendas religiosas. La primera, la agredana Francisca Ruiz de Valdivieso que, tras servir como camarera a la duquesa de Alburquerque, virreina de Nueva España, entre 1653 y 1662, regresó con una gran colección artística y fortuna a España, aportando a la clausura de sor María Jesús de Ágreda, tres piezas guadalupanas, una de

⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor-Vicus, 2019, pp. 40-47.

¹⁰ VARGASLUGO, E., "El indio que tenía "el don...", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 86 (2005) pp. 203-215.

ellas el famoso lienzo con las apariciones, firmado por José Juárez en 1656, y un lienzo con la imagen sola rubricado por Juan Salguero, custodiado desde 1731 en Estella. La segunda es María Ignacia de Azlor y Echeverz, fundadora de la Compañía de María en México y que hizo su noviciado en el Colegio de Tudela de la mencionada orden, aportando un par de lienzos, uno rubricado por Antonio de Torres (1720) y otro con destino a presidir uno de los retablos de la iglesia de la capital de la Ribera (1745).

Continuando con la nobleza criolla, destacaremos al abuelo de María Ignacia de Azlor, don Agustín de Echeverz, marqués de San Miguel de Aguayo que, en su estancia en Indias, contrajo matrimonio con la hacendada y rica criolla, doña Francisca Valdés, nieta de Francisco de Urdiñola, conquistador vasco, en 1667. A su regreso a España en 1688, debió venir con el lienzo que presidiría uno de los retablos del Colegio de la Anunciada de los Jesuitas de Pamplona desde 1690. Su fiesta y novena en los años sucesivos fue solemnizada por la capilla de música de la catedral de Pamplona.

Entre los militares, destacaremos a otros dos, uno de Tafalla y otro de Tudela. El primero fue don José de Navaz y Vides que, al regresar de Indias, legó por vía testamentaria numerosos objetos a distintos santuarios españoles en su última disposición, rubricada en Madrid, en 1680¹¹, entre ellos una cruz con veintidós esmeraldas para la Virgen de los Reyes de Sevilla. En Tafalla fue un gran benefactor del convento de los Franciscanos en el que amén de haber ordenado construir una gran capilla y retablo, dejó establecidas numerosas obras de caridad, como una fundación para doncellas pobres, otra para vestir a pobres y otra para trigo para siembra.

En Tudela encontramos como donante del lienzo que otrora estuvo en la capilla de la Virgen de los Remedios de la parroquia de San Nicolás a Pedro Ramírez de Arellano López y Aperregui¹², capitán de caballos, designado para el gobierno de la ciudad de Xicayán en Nueva España, cuyo retrato como donante aparece en una pintura de la Inmaculada Concepción de Juan Correa de las Dominicas de la misma capital de la Ribera.

Los franciscanos también fueron vehículos de envíos importantes, ya en pleno siglo XVIII, pues no fueron de los que desde el principio se sumaron a la causa guadalupana. Con destino a la capilla de la Virgen de Guadalupe de los Franciscanos de Viana, decorada como el resto de la iglesia por Francisco del Plano, hacia 1715-1720, se aprovechó un lienzo novohispano con las cuatro apariciones de los inicios del siglo XVIII y obra posible de Juan Correa y su taller. Esta pintura sería remitida desde Indias por alguno de los franciscanos naturales de Viana que residían en el virreinato novohispano, pudiendo haber sido fray Tomás Lacayo de Briones, que se embarcó para Zacatecas en 1715. El lienzo de Zúñiga firmado por José Páez se debe filiar con fray Enrique Chasco de Acedo que, en 1763, partió hacia Querétaro¹³.

¹¹ CABEZUDO ASTRAIN, J., "Historia del Real Convento de San Sebastián de Tafalla", *Príncipe de Viana*, núms. 42-43 (1951), pp. 178-179.

¹² TORRES, J. M., "Dos pinturas de la Virgen de Guadalupe firmadas por Antonio Torres", *Príncipe de Viana*, núm. 235 (2005), pp. 341-351.

¹³ ARAMBURU ZUDAIRE, M., "Franciscanos, franciscanismo y devociones marianas en la emigración Navarra a Indias durante la Edad Moderna", *Las huellas de América. I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2004, p. 27.



Lienzo de la Inmaculada Concepción con su donante don Pedro Ramírez de Arellano, por Juan Correa, 1701, del convento de Dominicas de Tudela. Foto J. L. Larión.



Retrato grabado de María Ignacia de Azlor en la Relación histórica de la fundación de este Convento de Nuestra Señora del Pilar de México, 1793.

Un buen número de pinturas llegó por manos de indianos que triunfaron como comerciantes y ocuparon puestos en la administración, según una praxis habitual en los virreinos¹⁴. Recordemos aquí los casos de los Améscoa a fines del siglo XVII y comienzos de la siguiente centuria, que enviaron al capellán de Peralta y de Recoletas, don Miguel Ostibar, una pintura que éste último entregó a Recoletas. La mencionada familia también dejó otros recuerdos para la capilla de la Virgen del Camino. Asimismo, el rico comerciante Juan Martínez de Morentin que, no sólo trajo las pinturas para el retablo de Morentin, sino que, deseoso de hacer ver su triunfo en las Américas, costeó algunas piezas de plata tan destacadas como el relicario del patrono de Estella san Andrés, para

sustituir nada menos que al gótico que había regalado el rey Carlos II, que se enajenó hacia 1712.

Otros casos harto ilustrativos de indianos que triunfaron en sus negocios y se vieron contagiados por el culto y veneración de los criollos a la Virgen del Tepeyac fueron el estellés Martín Antonio Noguera o los baztaneses Juan Bautista Echeverría y Ramón Errazu. El primero, había pasado a Indias en 1699 y décadas más tarde reconocía haber servido a su ciudad y al convento de San Francisco con diferentes socorros y dádivas materiales. Juan Bautista Echeverría y Latadi (1743-1816), regresó a su tierra después de décadas exitosas en Nueva España, con gran experiencia en el comercio. Casó, en 1786, con María Micaela Gastón de Iriarte y Cortejarena, de la casa Iriarte de Errazu, uno de los solares baztaneses que más prohombres aportó en el siglo de la *Hora Navarra*. Al año siguiente de sus nupcias, decidió construir la gran mansión de Irurita, tomando como modelo la casa nativa de su esposa, que habían levantado sus suegros. El indiano regresó de Nueva España con algunas preseas, entre ellas una colección de cobres, entre los que destacaban el de la Virgen del Camino¹⁵ y el de la Virgen de Guadalupe.

El caso de Matías Ramón Errazu, natural de Elizondo, es mucho más singular, ya que lo que nos dejó fue el único trampantojo conservado en Navarra del ayate de Juan Diego, como consecuencia de su curación por intervención de Nuestra Señora de Guadalupe en 1778, mediante la ingestión de tierra del pocito. En este caso, sabemos que estuvo establecido en Oaxaca en donde se dedicó al comercio y

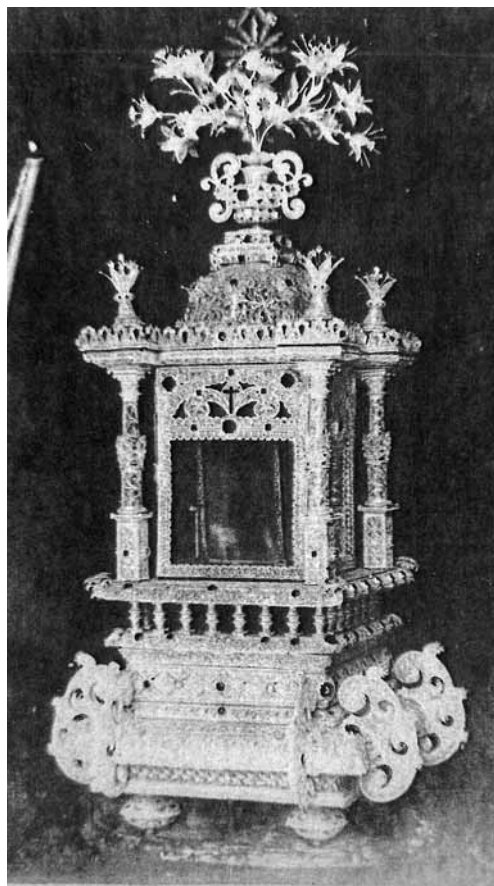
¹⁴ ANDÚJAR CASTILLO, F., "El asalto de los mercaderes al gobierno político del virreinato del Perú (1704-1720)", *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 81-2 (2024), pp. 1-20.

¹⁵ ANDUEZA UNANUA, P., "Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino", *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*. Pamplona, Ayuntamiento, 2011, p. 108.

su nombre figura entre los notables baztaneses a los que se acudió para llevar adelante alguno de los proyectos más importantes en beneficio del Valle de Baztán. Con posterioridad, entre 1794 y 1795, ejerció como encargado de la administración de justicia en Taximarroa, actual Hidalgo de Michoacán.

Entre los familiares de monjas de clausura, destaremos lo recibido por las Capuchinas de Tudela, gracias a los hermanos de su abadesa Bernarda de Sesma y Escribano, (1759-1834), que ingresó en la comunidad a los seis años, en 1765, y tomó el hábito, con dispensa, en 1772. Tuvo varios hermanos que hicieron brillantes carreras, pero desde Nueva España recibió importantes legados de orfebrería y pintura, así como cantidades de dinero con las que las religiosas adquirieron los colaterales con lienzos de Mariano Salvador Maella. Como veremos en su lugar, sus hermanas María Josefa y María Joaquina, esta última casada con don Antonio de Sesma y Lancáster o Alancastre que trabajó para la Real Hacienda, se distinguieron por sus dádivas para la religiosa.

Entre las pinturas que cambiaron de ubicación o llegaron *a posteriori* a los lugares en donde las hemos conocido hasta tiempos recientes, citaremos algunas. En la basílica de San Ignacio de Pamplona hubo un lienzo con las cuatro apariciones, que adquirieron los jesuitas, poco antes de su expulsión, en una almoneda en Pamplona. Al palacio de Jaureguía, en Irurita, vino a parar un delicadísimo cobre datado en 1749, en este caso por el matrimonio de una descendiente de la casa de Lizana de Arnedo, la misma que había dado un arzobispo virrey a la Nueva España, a comienzos del siglo XIX. Quizás, el caso más importante y sorprendente sea el de los dos magníficos lienzos de la Virgen de Guadalupe de la clausura corellana de las Carmelitas Descalzas de Araceli. El primero llegó por mano del presbítero y benefactor de la comunidad, don Ramón Íñiguez, que lo tenía en su casa familiar, por haberlo heredado de su familia materna, concretamente de su bisabuelo Juan Manuel Morales (1695-1735), que estuvo en las Indias en el servicio de Su Majestad, aunque regresó pronto a Corella, en donde falleció con tan solo treinta y



Relicario de san Andrés de Estella enviado desde Nueva España por don Juan Martínez de Morentin, al finalizar el siglo XVII y robado en 1979.



Justificante impreso de la llegada del lienzo de la Trinidad para las Clarisas de Estella, remitido por Miguel Francisco Gambarte desde México, 1753. Archivo Clarisas de Estella, hoy en el monasterio de las Clarisas de Olite.

testimonio que se ha recogido para la llegada de un objeto artístico por esa vía y, por supuesto, del primer recibo con toda la información que recoge, de medidas, tasación y origen. Además, aporta un dato más a un aspecto poco conocido en la documentación referido al transporte de este tipo de obras artísticas¹⁸, ya que nos dice que iba en una caja de hoja de lata para su mejor resguardo, seguramente enrollado¹⁹.

nueve años, en 1735¹⁶. El segundo llegó por la herencia de una de las primas de la mujer del general Espartero, que tenía a una sobrina en la comunidad corellana. La historia del lienzo es harto significativa de cómo las piezas que hemos contemplado y clasificado, en muchas ocasiones, como propias de una institución, no lo fueron en su origen, es más, tardaron muchísimo en llegar a su último destino.

Por lo que respecta al itinerario de la llegada de las pinturas a Navarra, hemos de señalar que no siempre fue vía Sevilla. Sabemos por la pintura de la Santísima Trinidad que Miguel Francisco Gambarte envió a las Clarisas de Estella, llegó por el norte. Así se deduce de un recibo impreso del archivo conventual, que resulta además toda una rareza en lo que se refiere a la llegada de un lienzo novohispano hasta Navarra. El documento impreso en algunas partes y manuscrito en otras, es un recibo de la Real Aduana de Vitoria de 1753 con su número 2058, que tiene en la cabecera el escudo de la monarquía española y la inscripción: “Administración de Rentas Generales de cuenta de la Real Hacienda”. En su contenido se ordena a los guardas de las rentas de diezmos de la mar de Castilla, Puertos Secos y sus agregadas dejar pasar a don Manuel de Urdapilleta, vecino de Vitoria, y con destino a la Madre Abadesa de Santa Clara de Estella “una caja de hoja de lata y dentro de ella un lienzo, y en él pintada la Santísima Trinidad, de vara y tercia de ancho tasado en mil quinientos y treinta maravedís”¹⁷. Se trata del primer

¹⁶ ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, p. 390.

¹⁷ Archivo Clarisas de Olite. Fondo del monasterio de Santa Clara de Estella. Papeles varios.

¹⁸ BAREA AZCÓN, P., “Pinturas novohispanas en España: responsables ..”, *op. cit.*, p. 207.

¹⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Promotores y donantes de pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa...”, *op. cit.*, pp. 91-92.

Las pinturas en una secuencia cronológica a la luz de sus donantes

Con frecuencia, aparecen firmadas por destacadísimos pintores novohispanos, como Juan Correa, Juan Rodríguez Juárez, Francisco Antonio Vallejo, José Páez o Antonio de Torres. Otros lienzos y cobres son atribuibles, como iremos viendo, a Manuel Arellano, José Ibarra y otros maestros con amplia producción para exportar desde Nueva España. La historia de estas obras está íntimamente ligada a la de otros tantos indianos que hicieron carrera militar, comercial o política en tierras de Nueva España.

Por lo que respecta a las etapas de desarrollo del icono entre los pintores novohispanos, hemos de señalar un amplio arco. Cronológicamente, el primer lienzo conservado en Navarra y quizás en España es el de las Concepcionistas de Estella, obra firmada por Juan Salguero y que llegó a Ágreda con las fundadoras del convento navarro en 1731. Como ya hemos señalado en varias ocasiones, la pintura había llegado al convento de sor María de Jesús de mano de Francisca Ruiz de Valdivieso, que la trajo a España en 1662 y a Ágreda en torno a su entrada en la comunidad, en abril de 1663. Tras desaparecer las pinturas que promocionó en 1654 el visitador de Nueva España, Pedro Gálvez con destino a los Agustinos Recoletos de Madrid y al Colegio de doña María de Aragón, la obra de Salguero conservada en Estella se ha de situar entre las primeras conservadas en la península.

A esa emblemática obra por su autor, por su donante y por su destinataria, siguen en el tiempo un par de pinturas que guardaron las Concepcionistas de Tafalla, fundación asimismo de Ágreda. La primera de ellas dentro de un marco de los que se utilizaban en las décadas centrales del siglo XVII, con fondo negro y listones dorados alternando con el fondo oscuro. Su cronología temprana, quizás hacia 1670, nos lleva a pensar en el fundador del convento, el general Martín Carlos de Mencos que, contagiado por el guadalupanismo de sor María con la que llegó a entrevistarse, se haría con uno y lo dejaría a su fundación protocolizada en 1667 y hecha realidad en 1671, cuando don Martín ya había fallecido, en 1669.

El siguiente se conservaba hasta su cierre, en 2005, en el mismo convento de Concepcionistas de Tafalla, aunque su procedencia era de los Franciscanos de la misma ciudad. Allí tuvo una gran capilla el capitán José de Navaz y Vides. Su gran retablo fue encargado, en 1684, a los maestros tudelanos Francisco Gurrea y Sebastián de Sola, por la cantidad de 688 ducados. El lienzo obedece a las características del ya mencionado, firmado por Salguero. Ambos tienen la particularidad de que la Virgen no lleva corona. El de Tafalla presenta un canon en el cuerpo de María muy alto. El rico marco policromado obedece a los modos de trabajar de los maestros Francisco Gurrea y Sebastián de Sola, dato que avala la cronología que proponemos para la pintura, como obra novohispana de hacia 1680.

Para 1690 la pintura de la Virgen de Guadalupe de su retablo en los Jesuitas de Pamplona ya estaba colocada en su retablo, costado por los marqueses de San Miguel de Aguayo. Es una obra firmada por José Rodríguez Carnero y que traería don Agustín de Echeverz en su viaje de regreso a la península en 1688, año que se acercará a la cronología de la pintura.

A estos primeros ejemplos, anteriores a la irrupción del modelo de Juan Correa, pertenece también el gran lienzo que, procedente de una colección sevillana, se encuentra hoy en la Universidad de Nava-

rra. Se trata de una obra del pintor José de la Cruz, bien conocido por sus obras en la capital andaluza²⁰. De la misma época, en los años finales del siglo XVII, hay que situar el lienzo que conservaban las Salesas de Pamplona en su clausura, posible obra de Luis de Texeda, el indio que tenía “el don”, estudiado por la profesora Vargaslugo²¹ y con producción interesantísima en Sevilla, analizada por Francisco Montes²².

Hasta aquí las primeras obras con la imagen sola, sin el ciclo aparicionista en las esquinas de la composición. Un selecto grupo de obras, algunas con firmas -Salguero y Rodríguez Carnero- y otras con la calidad y carácter suficiente como para considerarlas altamente.

A fines del siglo XVII y comienzos de la siguiente centuria, todo parece indicar que el mercado de las copias del Sagrado Original estaba en manos de tres maestros de los que tenemos obra en Navarra. Juan Correa, los Arellano y Antonio de Torres. La producción de estos maestros coincidió con momentos de auge devocional del santuario guadalupano, fruto de las reivindicaciones de las élites criollas, que fueron creciendo hasta la declaración del patronato de Nuestra Señora de Guadalupe sobre la Nueva España en 1746, con el refrendo papal en 1754. Aquella campaña propagandística debió causar su efecto en los indianos españoles, traducándose en los encargos a los mencionados pintores, singularmente a Antonio de Torres²³. Fueron años en los que el culto creció gracias al administrador del santuario José de Lizardi y Valle, que lo fue por medio siglo, entre 1706 y 1756. Entre sus iniciativas y esfuerzos figuraron las nuevas informaciones jurídicas para enviar a Roma entre 1722 y 1723.

Cuadros de Correa se encuentran en Estella y Pamplona, en ambos casos con la Virgen sola. El primero se encuentra desde el siglo XIX en la parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella, aunque procede de los Franciscanos de la misma ciudad, a donde fueron a parar, como veremos al tratar de la obra, varios donativos del indiano Martín Antonio de Noguera, hijo de Josefa de Irujo y de Martín de Noguera, capitán de corazas en Mérida de Yucatán, que pasó a Indias en 1699²⁴. La de Recoletas de Pamplona ingresó en el convento hacia 1710, como regalo de uno de los capellanes de la comunidad, don Miguel Ostíbar, culto, con buena biblioteca y poseedor de un buen conjunto de pinturas, a quien se lo había legado la familia de los hermanos Améscoa, que hicieron buena carrera en Indias y se distinguieron por diversas ofrendas a otras iglesias de la capital navarra, como veremos al estudiar este donativo. Una atribución, en este caso con las cuatro escenas, completaría el conjunto de obras de Correa en Navarra, amén de la Virgen de los Remedios de Aberin y la Inmaculada de Dominicas de Tudela. Nos referimos al retablo de la Virgen de Guadalupe de la iglesia de los Franciscanos de Viana, una arquitectura fingida y decorativa de Francisco del Plano, hacia 1715-1720, que aprovechó las pinturas novohispanas a tal efecto.

²⁰ MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, p. 198.

²¹ VARGASLUGO, E., “El indio que tenía “el don...”, *op. cit.*, pp. 203-215.

²² MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana...*, *op. cit.*, pp. 194-198.

²³ MONTES GONZÁLEZ, F., “Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica de un pintor guadalupano”, (F. Quiles, P. F. Amador y M. Fernández eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, Sevilla, Enredars y Universidad Pablo de Olavide - Santiago de Compostela, Andavira, 2020, p. 287.

²⁴ ARAMBURU ZUDAIRE, M., “Franciscanos, franciscanismo y devociones marianas ...”, *op. cit.*, p. 28.

El conjunto de las obras de Correa deja bien patente el éxito que tuvieron sus creaciones, como uno de los grandes exponentes de la pintura novohispana del momento, dándose la circunstancia de que fue uno de los primeros que pudieron realizar un examen de la tilma, sacando un calco en papel aceitado, tal y como recogió en un precioso testimonio, su discípulo Ibarra: “*Ninguno de los dichos, ni otro alguno, pudieron dibujar, ni hacer una imagen de nuestra Señora de Guadalupe perfecto, pues algunas, que he visto de aquellos tiempos, están tan deformes y fuera de los contornos que tiene nuestra Señora, que se conoce que quisieron imitarla; más no se consiguió, hasta que se le tomó el perfil a la misma imagen original, el que tenía mi maestro Juan Correa, que lo vi y tuve en mis manos, en papel aceitado del tamaño de la misma Señora, con el apunte de todos sus contornos, trazos y números de estrellas y de rayos; y de este dicho perfil se han difundido muchos, de los que se han valido y valen hasta hoy todos los artífices*”²⁵.

En el taller de Correa, quizás hay que pensar en su sobrino Nicolás Correa a la hora de atribuir la pintura del coro de las Carmelitas de Araceli, de mayor calidad, que llegó a la clausura corellana en pleno siglo XIX, como ya hemos señalado por mano de don Ramón Íñiguez.

En 1695 encontramos la primera obra atribuible a Manuel Arellano, consistente en su figura y un ciclo aparicionista en cuatro pequeñas pinturas, colocadas en el banco de su retablo de la parroquia de Morentin, realizado, como veremos, en 1702. Las pinturas fueron un donativo de un riquísimo comerciante, nacido en Estella o Morentin, don Juan Martínez de Morentin, que aportó al arte navarro otras obras sobresalientes de arte novohispano, destinadas a las localidades mencionadas, entre ellas el mismísimo relicario de San Andrés, remitido justo antes de finalizar el siglo XVII, que conocemos por alguna fotografía, ya que fue robado en 1979. La paternidad para Manuel Arellano se justifica por la calidad de las pinturas, entre las que destaca el ciclo numerado del uno al cuatro, inspirado en su mayor parte en los grabados de Matías de Arteaga de 1685.

En Manuel Arellano deberemos pensar también como autor de uno de los lienzos de las Concepcionistas de Tafalla, procedente de los Franciscanos de la misma ciudad, en donde contó con un retablo (1745), obras promocionadas por doña Bernarda Munárriz, mujer de José de Orta (1669-1745), originario de Tafalla y afincado en Madrid, hombre de negocios, con ejecutoria de hidalguía en 1719, y gran benefactor de su localidad. El lienzo es anterior al retablo mencionado y se deberá datar en la segunda década del siglo XVIII. Actualmente, se encuentra en el Museo de Navarra.

La segunda y la tercera década del siglo XVIII nos han legado obras firmadas por el prolífico Antonio Torres, quizás el que más pintó a la Virgen de Guadalupe. Conservamos tres lienzos firmados, dos con fecha y un tercero sin ella. El primero cronológicamente es el que estuvo en la capilla de la Virgen de los Remedios de la parroquia de San Nicolás de Tudela y hoy se exhibe en el Museo del palacio decanal. El destino de la pieza habla *per se*, ya que en el siglo XVIII se le levantó una nueva capilla a aquella imagen, a la que se llegó a considerar como copatrona de la capital de la Ribera. Se fecha en 1711 y el que la envió

²⁵ CABRERA, M., *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Ntra. Señora de Guadalupe de México*, México, en la Imprenta Real y más antiguo colegio de San Ildefonso, 1756, p. 10.

fue un tudelano que hizo carrera en Indias, don Pedro Ramírez de Arellano López y Aperregui²⁶, capitán de caballos, designado para el gobierno de la ciudad de Xicayán en Nueva España en 1701, año que coincide con el del lienzo de Correa de las Dominicas²⁷.

El segundo lo conservan en el Colegio de la Compañía de María. Fue un donativo de María Ignacia de Azlor y Echeverz que, con toda seguridad, trajo de Nueva España. Está fechado en 1720 y se exhibió en la exposición dedicada a *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía del siglo XVIII*²⁸. El tercer lienzo rubricado de Torres, con las cuatro apariciones como el anterior, se conserva en la basílica de la Trinidad de Arre. Es de los pocos, si no el único que no hemos podido documentar, ni tan siquiera filiar con un personaje, en este caso, bien un cofrade de aquel santuario o quizás un hijo ilustre de la parroquia de San Saturnino de Pamplona, la más rica de la ciudad. La razón es el hecho de que algunos hijos de familias nobles y acomodadas de aquella parroquia recibían las aguas bautismales en el santuario de Arre²⁹.

En el mismo segundo cuarto del siglo se data el de la parroquia de Viana, enviado por el arzobispo Pérez de Lanciego junto a su retrato, en 1720, firmado por Juan Rodríguez Juárez, así como otro con las historias en la iglesia de San Francisco, embutido en uno de los retablos de perspectiva del conjunto que realizara Francisco del Plano. La pintura guadalupana se podría deber a la iniciativa de algún franciscano de la ciudad que desarrolló su labor en tierras novohispana, como fray Tomás Lacayo de Briones, perteneciente a una familia de jurisconsultos y militares, que se embarcó para Zacatecas en 1715³⁰. Si fue él u otro fraile y si la pintura ya existía en manos de algún navarro en México, queda por comprobar, pues la factura de la misma se encuadra en los modos de trabajar de Juan Correa, fallecido en 1716.

El lienzo titular del retablo de la Compañía de María de Tudela también pertenecerá a ese momento, como donación de la ya mencionada María Ignacia de Azlor, en su estancia en la capital de la Ribera, entre su entrático como novicia y la profesión, entre 1743 y 1745. En 1749 se data el gran cobre procedente de la familia Lizana, obra probable de José de Ibarra.

Justamente a mediados del siglo XVIII, nos encontramos con la inspección del ayate guadalupano en abril de 1751 por los pintores más importantes del momento, José Ibarra (1685-1756), Miguel Cabrera (1710-1768), Manuel Osorio (h. 1695-h. 1765), Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772) y Francisco Antonio Vallejo (1722-1785) que examinaron el Sagrado Original sin la vidriera. De casi todos ellos contamos con pinturas de la Virgen de Guadalupe en Navarra. Sin duda que quienes encargaron las pinturas se vieron notablemente influenciados por hacerlo a maestros que habían tenido ante sus ojos al ayate de Juan Diego. A José Ibarra se pueden atribuir el cobre del palacio de Jaureguía de Irurita, fechado en 1749

²⁶ TORRES, J. M., “Dos pinturas de la Virgen de Guadalupe firmadas por Antonio Torres”, *Príncipe de Viana* (2005), pp. 341-351.

²⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, Eunsa, 2004, pp. 176-179.

²⁸ VARGASLUGO, E., “Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 372-3.

²⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra...”, *op. cit.*, p. 79.

³⁰ ARAMBURU ZUDAIRE, M., “Franciscanos, franciscanismo...”, *op. cit.*, pp. 24-26.

y el gran lienzo octogonal de las Carmelitas de Araceli de Corella, que antes perteneció a la familia de la mujer del general Baldomero Espartero y que se puede atribuir a José Ibarra.

Otras obras de José Páez, en Zúñiga, Francisco Antonio Vallejo en Lecumberri, Nicolás Enríquez en Irurita y otras obras en Capuchinas de Tudela, una de ellas firmada por Manuel Pérez de la Serna, completan el panorama de los envíos de las últimas décadas del siglo XVIII. El dinamismo, gesticulación corporal y la expresividad de estas obras se gana gracias a la renovación estética de las cartelas, tanto en lo meramente figurativo, como en sus encuadres, así como en la decoración ornamental que circunda a la imagen mariana. Respecto a los marcos de las mariofanías, se imponen las molduras de gusto rococó, inspiradas en estampas alemanas, con roleos y “ces” encadenadas, así como en el grabado de Juan Bernabé Palomino (1740). Siguiendo muchos de esos artistas a Miguel Cabrera, introducirán en los pasajes atmósferas vaporosas, cargadas de efectos teatrales, utilizando ricos escorzos.

El icono y el ciclo de las apariciones

Como es sabido, la Virgen de Guadalupe se ha de filiar con un modelo mariano apocalíptico, al que con el tiempo se añadieron las cuatro o cinco escenas de la aparición, así como otros elementos simbólicos y decorativos. El origen de su iconografía se ha de vincular a un conjunto de Vírgenes de origen nórdico y tardogótico, si bien con proporciones renacentistas, con las manos en oración, rodeadas en una mandorla solar y radial, que apoyan sobre un escabel o peana angélicos.

Se representa invariablemente según un esquema repetido hasta la saciedad, coronada y con la ráfaga áurea del sol, en actitud orante, con la media luna a sus pies sostenida por un ángel. Viste túnica rosa y manto azul, colores tradicionales en la Virgen, el primero por ser en tiempos bíblicos propio de las doncellas y aludir a la encarnación y el segundo como símbolo del color inalterable del cielo. Su rostro suele ser el de una mujer indígena con mayor o menor intensidad del color moreno, las cejas delgadas y la mirada baja y recogida. El cabello es negro y partido al medio. Las palmas de las manos van unidas a la altura del pecho y la pierna izquierda suele aparecer ligeramente adelantada. Junto a la aureola del sol, no suele faltar la luna, con las puntas hacia arriba, con lo que las alusiones al texto del Apocalipsis resultan evidentes: *electa ut sol pulchra ut luna*.

El modelo se repite hasta la saciedad y con escasas variantes. Elisa Vargaslugo anotó en uno de sus estudios, la obviedad de que las imágenes guadalupanas realizadas por los distintos pintores en Nueva España fueron “*reproducciones fieles del modelo original y solo podrian senalarse algunas minimas o sutiles diferencias, entre unas y otras como el color o los trazos de las facciones del rostro. Lo que puede resultar diferente en algunos casos es “el espiritu” o “aliento” que el pintor imprimio a su obra, mediante mayor o menor luminosidad, ya sea en el rostro o en toda la composicion. Por ejemplo, si la Virgen tiene el rostro muy moreno o, al contrario, es casi blanco, o si el colorido general es mas claro o es de tonos mas sobrios, el efecto pictorico sera distinto para el espectador, sin que, por supuesto, se den cambios en la significacion religiosa*”³¹.

³¹ VARGASLUGO, E., “El indio que tenía “el don...”, *op. cit.*, p. 212.



Detalle de la túnica del lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe de la parroquia de Lecumberri, obra de Francisco Antonio Vallejo, 1784. Presenta el enigmático ocho del que dio cuenta Miguel Cabrera en su libro *Maravilla americana* (México, 1756). Foto J. Larrión.

Entre los detalles que tuvieron un antes y un después, tras el examen del pintor Miguel Cabrera de la pintura de 1751, hay que hacer referencia a un misterioso número 8, que se incorporó a un lugar determinado de la túnica, sobre el pie derecho y en color rojizo. Cabrera fue el creador de una transformación radical de la pintura guadalupana, acorde con los gustos imperantes a mediados del siglo XVIII, con un delineado riguroso y unos rasgos en los rostros de la Virgen y el ángel repletos de inocencia³². A partir de ese momento, incorporó ese misterioso número a las copias que hizo, e incluso a aquellas que pudo retocar de las que había pintado anteriormente. Él mismo indica la razón en su obra *Maravilla americana*, publicada en 1756: “De el dorado de la túnica, a más de estar el oro bastante cuajado, ya dijimos lo extraño de su dibujo; sobre el pie derecho a poca distancia en el cañón principal, que descansa sobre él en una quiebra que hace, tiene un número ocho, índice, a mi ver, con que nos recuerda que su portentosa y primera aparición fue dentro de la octava de su concepción purísima, de cuyo misterio es la más fiel y ajustada copia: si no es que diga que este número nos quiere decir que es la octava maravilla del mundo”³³. Desde entonces, la mayoría de los pintores incluyeron el ocho como marca parti-

cular de las copias de la pintura original, aunque los hubo otros, como Ibarra, que no incluyeron el mencionado número. Mariano Fernández Echeverría y Veytia (1718-1880), historiador poblano, declaró haber sido él quien se percató de aquella marca, con este texto: “Después de hechas estas especulaciones muy despacio, hallé otra particularidad, hasta ahora no advertida de otro alguno, y es que al lado derecho, poco

³² CUADRIELLO, J., “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, *México en las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores - UNAM - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 275.

³³ MUES ORTS, P. y BRUQUETAS GALÁN, R., “Que no hay quien pueda copiarla: la Virgen de Guadalupe de México y de cómo los pintores novohispanos intentaron retratarla”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 166.



Apariciones de la Virgen de Guadalupe, grabados de Matías de Arteaga. De 1685, publicados en la obra *Felicidad de México*, de Luis Becerra Tanco.

*más debajo de la rodilla, tiene en la túnica un número ocho perfectamente figurado, como si fuese hecho con tinta y pluma gruesa, cuya particularidad hice advertir al señor abad y a los pintores, que todos la vieron, y convinieron estos unánimes en que era misterioso porque a nada contribuye en la pintura*³⁴.

En el siglo XVII ya se encuentran lienzos con las apariciones, especialmente en la segunda mitad de la centuria. La inclusión de aquellos pasajes en las pinturas se debía, sin duda, al deseo de reproducir una narración del milagro ante espectadores que no estaban familiarizados con él y tenían la necesidad de visualizarlo con sus lugares y diversos elementos, para comprenderlo mejor. La profesora Vargaslugo ha señalado cómo, a mediados del siglo XVII, se desarrolló una febril “*actividad intelectual por parte de los criollos para fundamentar, arraigar, difundir y explicar el milagro guadalupano*”³⁵. En aquel contexto se publicaron importantes obras de los denominados *evangelistas guadalupanos*, entre los que destaca Miguel Sánchez, famoso teólogo y predicador que publicó en 1648 su *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México*. Asimismo, se pintaron y grabaron importantes composiciones en torno al tema. Entre estas últimas composiciones se pintaron las apariciones, al principio como piezas sueltas y más tarde incorporadas al tema de la Virgen. Uno de los primeros ciclos dataría de 1648, cuando el capellán del santuario de Guadalupe ordenó pintar la narración de la aparición en cuatro escenas para los muros de un humilladero, que cercaba el manantial que sanaba con curaciones³⁶. El padre Florencia afirma que se trataba de “*hermosas pinturas de las apariciones de la Virgen*”³⁷. Con posterioridad a esa fecha, conocemos importantes encargos con las iconografías de las

³⁴ *Ibid.*

³⁵ VARGASLUGO, E., “Iconología guadalupana”, *Imágenes guadalupanas cuatro siglos*, México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1988, p. 66.

³⁶ BRENDT LEÓN MARISCAL, B., CUADRIELLO, J. y ROBLEDO GALVÁN, C., “Mirada itinerante. Mosaico de Iconografía guadalupana”, *Artes de México*, núm. 29 (1995), p. 27.

³⁷ FLORENCIA, F. de, *La estrella del Norte de Mexico aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo México*, María de Benavides, 1688, p. 5v.



Primera aparición, posible obra de Manuel Arellano antes de 1694, en el banco del retablo de la Virgen de Guadalupe de la parroquia de Morentin. Foto J. L. Larrión.



Segunda aparición, posible obra de Manuel Arellano antes de 1694, en el banco del retablo de la Virgen de Guadalupe de la parroquia de Morentin. Foto J. L. Larrión.

apariciones, ya en la década de los sesenta del siglo XVII. Con estas pinturas se perseguía mostrar visualmente la historia milagrosa de la Virgen de Guadalupe a quienes no sabían leer. Su éxito fue tal que se multiplicaron y acabaron incorporándose a la imagen mariana en las esquinas de sus pinturas. Algunas salieron desde Nueva España, ante la demanda desde tierras europeas, particularmente desde España.

En ese contexto, es en donde el lienzo de Ágreda, firmado por José Juárez en 1656, expuesto recientemente en el Museo del Prado, cobra una especial significación, por su cronología tan temprana e intrahistoria de su origen. Como ha escrito Jaime Cuadriello: *“En realidad, es un traslado del primer ciclo que, con este mismo programa parcelado en cuatro escenas, se dispuso en el presbiterio del santuario del Tepeyac, custodiando a la imagen original en su trono de plata y narrando su historia. Estos cuatro cuadros con seguridad eran de mano de Juárez y perduraron expuestos hasta 1694, cuando fueron trasladados a la parroquia de indios y más tarde cedidos a la vecina población de Atzacualco con motivo de la edificación de un nuevo santuario basilical, previa demolición del antiguo en 1695. En la obra de Juárez estamos ante una verdadera “fotografía” de*



Tercera aparición, posible obra de Manuel Arellano antes de 1694, en el banco del retablo de la Virgen de Guadalupe de la parroquia de Morentin. Foto J. L. Larrión.



Cuarta aparición, posible obra de Manuel Arellano antes de 1694, en el banco del retablo de la Virgen de Guadalupe de la parroquia de Morentin. Foto J. L. Larrión.

*lo que cualquier peregrino veía in situ, una recensión de lo que el pintor había ejecutado allí mismo. Se trata de la copia del Sagrado Original más antigua y fiel conservada hasta ahora*³⁸.

Para la narración y representación de las apariciones existían una serie de fuentes textuales y gráficas que pudieron servir a los artistas y promotores. La primera escena nos sitúa en la mañana del día 9 de diciembre de 1531 y se corresponde con el momento en que Juan Diego se dirigía a oír misa al convento de Santiago de Tlatelolco y fue atraído por el canto de unas aves en el cerro de Tepeyac, lugar en donde estaba María. Ésta le habló en lengua náhuatl para que comunicase al obispo su deseo para que le construyese allí un templo. Las siguientes escenas siguen los relatos acaecidos en el mes de diciembre del año 1531. En la misma tarde del día 9 del mes citado, el indio comunicó a la Virgen que el prelado no le había hecho caso, ni prestado atención alguna, instándole ésta para que volviese a visitarlo. En esa visita, el obispo Zumárraga le pidió una prueba o señal. Entre el día 10 y 11 de diciembre el indio Juan

³⁸ CUADRIELLO, J., “Tipología figural, construcción visual y articulación devocional: travesía atlántica de la imagen de Guadalupe 1550-1680”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 95.



Vistas del santuario en los lienzos del coro de las Carmelitas de Araceli, Compañía de María de Tudela, Concepcionistas de Estella -hoy en el Museo de Navarra-, Carmelitas de Araceli de Corella y Capuchinas de Tudela -actualmente en Caspe-.

Diego fue a su pueblo a visitar a su tío Bernardino, que estaba muy enfermo. Cuando llegó y vio su estado fatal fue a Tlatelolco en búsqueda de un confesor y en el camino volvió a toparse con Nuestra Señora, le explicó que no podía detenerse por ir a buscar un sacerdote, contestándole la Virgen que su tío ya estaba sano y que subiese al cerro del Tepeyac. En este lugar encontraría unas flores que debía cortar y llevar al obispo como señal, y que este último las debía ver. Finalmente, cuando Juan Diego se presentó ante el obispo y desplegó su tilma, de ella cayeron las rosas, pero no sólo acaeció esto, sino que pudo contemplar la imagen de María impresa en la tilma del indio. Éste había actuado como visionario y mediador en el prodigio de la estampación del icono mariano al recolectar las flores, quedando la imagen de María en su capa. Un clérigo de nombre Juan González acompañó al obispo para servir de intérprete entre Zumárraga y Juan Diego. En algunas ocasiones, se puede ver en esta última escena a la figura del indio de gran tamaño, como recurso para mostrar la tilma completamente extendida.

Al siglo XVIII pertenecen la mayor parte de los lienzos localizados en Navarra con la Virgen y las cuatro escenas del ciclo aparicionista a Juan Diego, algunos con ricas orlas florales. Como se ha señalado, esos motivos de guirnalda florales, no sólo es por decoración al gusto de la época y con influencias de los cuadros flamencos y tapices europeos³⁹, sino que simbólicamente nos recuerdan a las ofrendas que llevaban los indios al santuario y al instrumento que logró la plasmación del Sagrado Original en el milagroso ayate. Con esas abigarradas guirnalda de flores blancas, azules y rosas, que utilizaron tanto Antonio de Torres como Manuel Arellano, se recreaban unos especiales jardines celestiales, en torno a la Virgen de Guadalupe⁴⁰.

En cuanto a los modelos de los lienzos tetraepisódicos, el primero parece ser el de José Juárez del monasterio concepcionista de Ágreda, firmado en 1656 y traído desde México a España por Francisca Ruiz de Valdivieso en 1662. Pocos años después, sería el pintor mulato Juan Correa el que generó otro modelo iconográfico con las cuatro escenas en las esquinas, con un ejemplo tempranísimo y juvenil de

³⁹ *Id.*, “La propagación de las devociones novohispanas...”, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁰ MONTES GONZÁLEZ, F., “Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica de un pintor guadalupano...”, *op. cit.*, pp. 297-298.



1667, que fue a parar a los Franciscanos de Valladolid y hoy conservado en el Museo Nacional de Escultura. Para el profesor Cuadriello se trataría de un gran cuadro ideado para pasar a los buriles, planteando la posibilidad de que los grabados del sevillano Matías de Arteaga, que se contienen en la obra de Becerra Tanco (Sevilla, 1685), se hubiesen basado en la obra de Correa, aunque en el caso del grabador sevillano la fuente debieron ser las pinturas de un pequeño retablo de Santa María la Blanca de Sevilla (c. 1680), que Francisco Montes atribuye a José Arellano (1630-1714) y Manuel Arellano (1662-1722)⁴¹. Por tanto, el canon definitivo sería producto de unos modelos de ida y vuelta y de una colaboración hispano-mexicana⁴². La idea narrativa de este último constituyó una novedad y tuvo un gran éxito, *a fortiori*, cuando se incorporaron ángeles músicos, que aportaban lo sublime del relato aparicionista. Tal fue la celebridad de aquella composición que se llegaron a realizar series independientes del ciclo, si bien con el paso del tiempo, Miguel Cabrera y otros maestros les añadieron mayor dinamismo y expresividad⁴³.

A la narración de aquellas escenas se uniría, en algunas pinturas, el *locus* del santuario del Tepeyac, la montaña sagrada que era la referencia de las apariciones, en donde había manado un pozo de aguas curativas. En la parte inferior de algunas pinturas se representan las vistas del santuario con el “registro fotográfico” de edificios y monumentos del conjunto de la plaza de la villa de Guadalupe. A través de su contemplación, quien observaba los cuadros se podía situar visual e imaginariamente en aquel paisaje, el mismo de la romería, la visita o la peregrinación, reactivando su fe y anclándole al conjunto. Fue Antonio de Torres el primer artista en representar el complejo, generalmente desde el flanco occidental y con la calzada de los Misterios, que indica la dirección al nuevo santuario, inaugurado en 1709, como delatan las cuatro torres de los ángulos y el cimborrio⁴⁴. A aquel interés por la “topografía sagrada” no debió ser ajena la erección del santuario en colegiata por una bula de Benedicto XIII, en tiempos del arzobispo navarro José Lanciego, en 1725. Tal privilegio debió incentivar las peregrinaciones y la llegada de más peregrinos, algunos con sus carrozas que, a veces, aparecerán en las vistas del rectángulo u óvalo de la parte inferior de los lienzos guadalupanos. En algunas vistas de los lienzos conservados en Navarra, se pueden contemplar elementos que no siempre se encuentran, como la fuente de las cuatro partes del mundo de la plaza de la villa de Guadalupe o el arco triple de la glorieta en el camino al santuario.

⁴¹ MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana...*, *op. cit.*, p. 238.

⁴² CUADRIELLO, J., “Tipología figural, construcción visual y articulación devocional...”, *op. cit.*, p. 98.

⁴³ *Ibid.*, 98-99.

⁴⁴ MONTES GONZÁLEZ, F., “Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica de un pintor guadalupano...”, *op. cit.*, p. 298.

Tocadas a su original

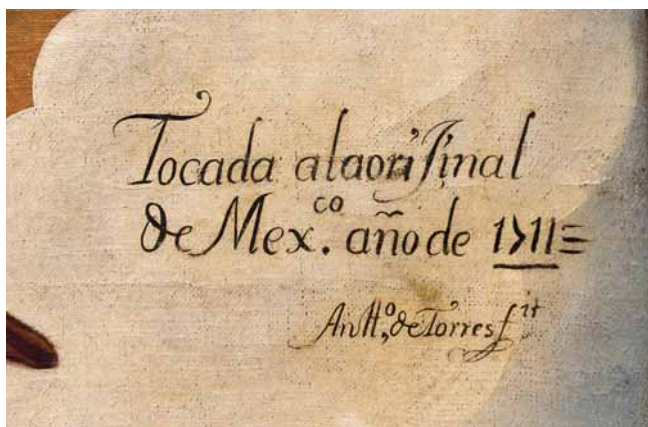
Algunas de las pinturas llegaron con el privilegio de haberse tocado al original del Tepeyac, algo que suponía llegar con una especie de “auténtica” de una venerable reliquia. Esa circunstancia no se haría notar sólo en la correspondencia de los envíos, raramente conocidos, sino en la misma superficie del lienzo con una lacónica frase, que informa de que “*se tocó a su Original*”, “*tocada a su Sagrado Original*” o “*tocada al Original*”. Así figuran en las pinturas de Tudela (Antonio de Torres, 1711), los cobres baztaneses o la pintura del trampantojo de 1778, mandada realizar por Ramón Errazu. En el cobre traído a Irurita por Juan Bautista Echeverría se añadió un texto más rimbombante: “*Tocada a su Maravilloso Original, el día dos de julio de 1785*”, años después de

que Nicolás Enríquez pintara el cobre en 1773. En esta ocasión no se omitió el adjetivo que nos conducía al maravillosismo imperante en aquellos tiempos, *a fortiori* en todo lo relacionado con Nuestra Señora de Guadalupe.

Mayor interés posee la inscripción que presenta el lienzo de Lecumberri, firmado por Francisco Antonio Vallejo, en 1784. Su contenido es único en los ejemplos que hemos analizado en Navarra. Por sus palabras se quiere insistir en la autenticidad, casi notarial, de la copia, por su fidelidad en todos los detalles. Era un modo de verificar que Vallejo era uno de los que participó en el examen de la tilma, años atrás, en 1751. Por la misma razón aparece el enigmático ocho, en color rojizo, en la túnica, al que nos referimos en otras pinturas y que fue

señalado por Miguel Cabrera en su *Maravilla americana* (1756). El interesante texto reza así: “*Tiene esta Santa Imagen, el mismo numero de Rayos y Estrellas, que por cada lado se ven en su Santísimo Original*”.

Algo similar ocurrió con algunos envíos de estampas devocionales de San Fermín o la Virgen del Camino, desde Pamplona⁴⁵, con destino a la Corte, Cádiz, Sevilla o Indias con fines postulatorios. En algunas ocasiones, se hacía notar la condición de estar indulgenciadas y tocadas al original de las venerandas imágenes. Sírvanos de ejemplo el envío de grabados, en este caso bendecidos e indulgenciados por el obispo, hacia tierras mexicanas para don Felipe de Iriarte, por haber regalado en 1766 la famosa mitra y báculo al copatrono navarro⁴⁶. Es estos casos, el fin era otro que el postulatorio, en aras a con-



Inscripción del donante del lienzo de la Virgen de Guadalupe procedente de la capilla de la Virgen de los Remedios de la parroquia de San Nicolás de Tudela, obra de Antonio de Torres, 1711. Museo Decanal de Tudela. Foto B. Aldanondo.

⁴⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 68-70.

⁴⁶ MOLINS MUGUETA, J. L., “La mitra y báculo dieciochesco de San Fermín”, *Diario de Navarra* 7 de julio de 1984, pp. 9-10.



Inscripción del lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe en la parroquia de Lecumberri, obra de Francisco Antonio Vallejo, 1784. Foto J. Larrión.

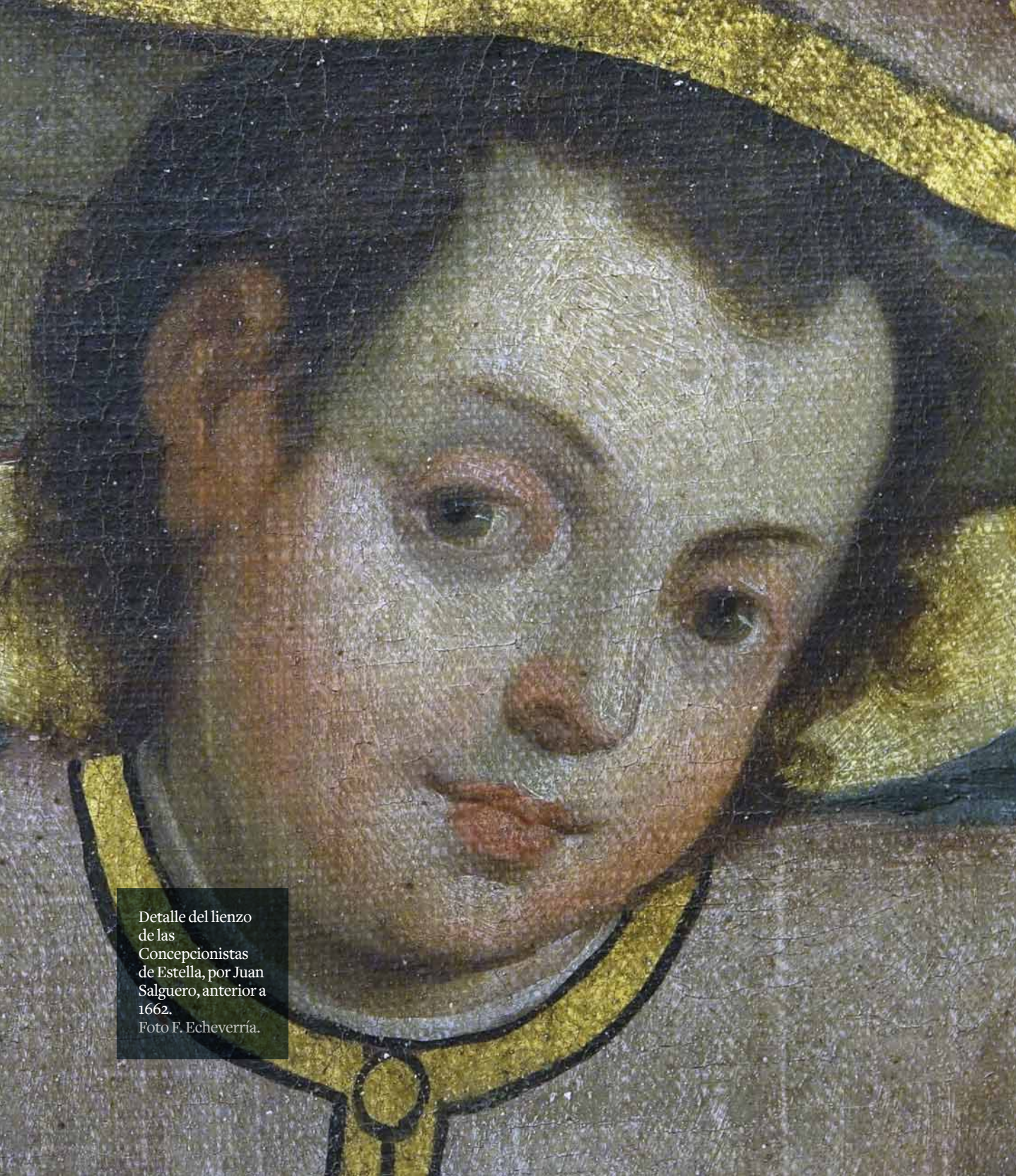
seguir financiación para obras y ornato de las capillas pamplonesas de San Fermín o la Virgen del Camino. Sin embargo, lo que subyacía en los lienzos que llegaban y las estampas que salían desde el reino navarro hacia Nueva España y otros territorios de Ultramar, era similar. El convencimiento de que el contacto con lo sagrado revalorizaba espiritualmente la pieza estaba muy presente en aquella sociedad, cautivada, en muchos casos, por el maravillosismo. A la postre, las reproducciones veraces y cuidadas y los verdaderos retratos que habían estado en contacto con el ayate de Juan Diego transmitían inmanencia sagrada. Se utilizaban como auténticos talismanes y se les consideraba como portadores de gran parte de los beneficios taumatúrgicos del Sagrado Original por rezar, encomendarse o contactar ante su presencia.

El profesor Francisco Montes recuerda que cuando un pintor tenía terminada su copia, se dirigía al tabernáculo que custodiaba el Sagrado Original y allí mismo se producía la frotación o roce del lienzo o cobre, en aras a recibir las propiedades milagrosas. Aquel ritual lo recogen las pinturas cuando se agrega la inscripción correspondiente de estar tocado al ayate⁴⁷. El mismo investigador recoge en su monografía sobre Sevilla guadalupana el testimonio de Miguel Cabrera en su *Maravilla americana* de 1756, en donde afirma sobre las propiedades de la tela: “*El mismo frágil hilo ha resistido los embates, que padece todo lienzo en sus ocasiones, que se abre la vidriera: que aunque esto no se executa todos los días; no puede menos, que aver sido muchas al cabo de más de docientos años. En una sola ocasión por los años de mil setecientos cincuenta y tres, que estando yo presente, se abrió la vidriera, fueron innumerables Rosarios y otras alhajas de devoción, pasaron, a mi ver de quinientas Imágenes, que se tocaron al Lienzo; pues gastaron en este ejercicio varias personas Eclesiásticas de distinción, mas de dos horas*”⁴⁸.




⁴⁷ MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana...*, op. cit., p. 69.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.



Detalle del lienzo
de las
Concepcionistas
de Estella, por Juan
Salguero, anterior a
1662.
Foto F. Echeverría.



UN LIENZO TEMPRANO
DE JUAN SALGUERO EN
LAS CONCEPCIONISTAS
DE ESTELLA,
ANTERIOR A 1662

El monasterio de la Purísima Concepción de Ágreda, realizó las fundaciones navarras de Tafalla y Estella. En este último caso, se hizo realidad gracias al empeño y financiación de Paula de Aguirre, hija única de don Juan de Aguirre y Gamarra y de Ana María de Beroiz¹, heredera de una inmensa fortuna, calculada en unos 70.000 ducados. Tras su determinación de ingresar religiosa, su madre se opuso, si bien no pudo evitar que tomase el hábito en el convento de Ágreda en 1670, en donde fallecería siendo abadesa en 1708. La fundación y construcción de la casa de Estella se retrasó por diversos pleitos familiares. La primera piedra se colocó en 1680, pero la terminación del edificio y la fundación tardaron en hacerse realidad. Se inauguró el 25 de octubre de 1731 con monjas llegadas de Ágreda y unas largas ceremonias, que conocemos por una relación impresa². La primera abadesa fue María Teresa de Jesús Lezaun, hija de Estella, según el deseo expreso de la Madre Paula. El conjunto sufrió mucho en la Guerra de la Independencia, tanto en el inmueble como en el patrimonio mueble, siendo necesario que la comunidad estuviese más de tres años acogida en el monasterio de Santa Clara³.

Las fundadoras, al llegar desde la localidad soriana de Ágreda, en 1731, para hacer efectivo su establecimiento en la ciudad del Ega, trajeron diferentes objetos artísticos para la añorada fundación en dicha ciudad. El listado contenía las siguientes piezas: una custodia grande de plata y piedras sobredoradas, un cáliz, distintos ornamentos, tres ternos, una imagen de Nuestra Señora de bulto “original”, otra imagen de san José también “original”, un Niño Jesús grande, “*un cuadro de dos barras de Nuestra Señora de Guadalupe original*”, otro cuadro de la venerable, una mesica con dos cajones que fue de la Venerable, una sábana de su cama, un Cristo “original”, un relicario con su pie de plata a modo de custodia con siete huesos de la Venerable, una corona original de hueso con siete huesos de la venerable, una cruz “*de las que llevaban los ángeles al pesebre donde estuvo el Niño*”, una cruz de ejercicios de la venerable, amén de un gran conjunto de otras piezas menudas⁴. El epíteto “original” alude siempre en la documentación agredana a que llegó al convento soriano en tiempos de su abadesa, la Venerable María Jesús de Ágreda (1602-1665).

Entre todas aquellas piezas, destacaba el mencionado lienzo de la Guadalupana, firmado por Juan Salguero⁵, pintor mexicano del tercer cuarto del siglo XVII, que había nacido en 1608, presbítero, licenciado en teología y uno de los maestros que hicieron el análisis de la pintura original de Nuestra Señora de Guadalupe, en 1666. Se da la circunstancia de que son escasísimas las obras que se conservan de este pintor, concretamente el retrato del arzobispo Sáenz de Mañozca en la catedral de México y otros lienzos muy mal conservados⁶. La

¹ GARAY, M., *Compendio Chronológico con nuevas adiciones a la primera parte de la Crónica de la Santa Provincia de Burgos, compuesta por el R. P...*, Pamplona, Pedro Joseph Ezquerro, 1742, pp. 170-173.

² FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra - Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 33 y 38-39.

³ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia eclesiástica de Estella II. Las órdenes religiosas (1131-1990)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 369-392.

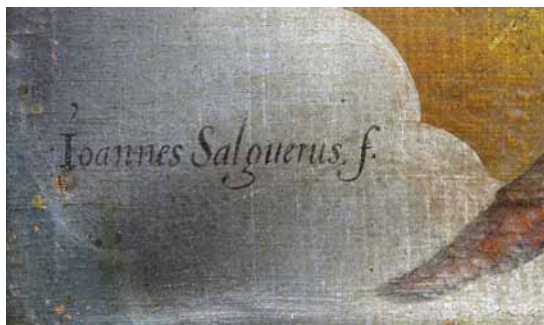
⁴ Archivo Concepcionistas de Ágreda. Libro de Profesiones, núm. 110. La relación se encuentra tras los datos de la religiosa sor María Josefa de San Pedro.

⁵ GARCÍA GAÍNZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*. Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1980, p. 557.

⁶ MUES ORTS, P. y BRUQUETAS GALÁN, R., “Que no hay quien pueda copiarla: la Virgen de Guadalupe de México y de cómo los pintores novohispanos intentaron retratarla”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 154



Virgen de Guadalupe de las Concepcionistas de Estella, por Juan Salguero, anterior a 1662. Foto F. Echeverría.



Firma de Juan Salguero en el lienzo de la Virgen de Guadalupe de las Concepcionistas de Estella, por Juan Salguero, anterior a 1662. Foto F. Echeverría.

pintura había llegado a Ágreda en torno a 1663 y su origen hay que situarlo en una donación para el convento y su abadesa sor María Jesús de Ágreda por parte de Francisca Ruiz de Valdivieso, camarera de la duquesa de Alburquerque, a la que sirvió en Nueva España entre 1653 y 1662. Hay que recordar que el primer cuadro con las cuatro apariciones documentado hasta el momento es un gran lienzo, conservado en Ágreda y donativo de la misma Francisca Ruiz, que ingresó en la clausura agredana y está firmado por José Juárez en 1656. Hace años que lo pudimos documentar⁷ y recientemente se ha expuesto en el Museo del Prado, contextualizándolo en su marco nacional e internacional, de modo especial en el estudio del profesor Jaime Cuadriello⁸, en

donde se valora como el retablo pintado, trasunto del que entonces estaba en su santuario de la capital novohispana.

En la clausura de Ágreda hubo varias pinturas de la Virgen de Guadalupe, algo que se entiende en parte, por la dimensión americanista de la Madre Ágreda. El cuadro está firmado por el pintor Juan Salguero, maestro perteneciente a una dinastía de pintores en el virreinato novohispano, posiblemente el que examinó a la Guadalupeana en 1666⁹. La hipótesis de que ese lienzo perteneciese a la indiana se refuerza porque la otra pintura de la Virgen de Guadalupe llegó al convento de Ágreda, entre 1730 y 1733, como donativo del obispo de Yucatán, don Ignacio de Castorena¹⁰ y no parece que las monjas decidieran desprenderse de un legado tan reciente y de un benefactor vivo, sino más bien que, al tener la iconografía tan repetida, optaran por enviar la versión del siglo XVII. Refuerza esta conjetura el hecho de que en la relación de objetos que se llevaron a Estella a la nueva fundación se dice que el lienzo de la Virgen de Guadalupe era "*original*", epíteto con el que se catalogan, como hemos visto, las piezas de la época de sor María. Estaríamos, por tanto, ante uno de los primeros ejemplos de la imagen sola de la Virgen, en España, ya que la llegada de sendas pinturas, en 1654, a iniciativa del consejero de Indias y visitador de Nueva España don Pedro Gálvez, han desaparecido. Como fecha postrera de su ejecución hay que pensar en el año 1662, en que Francisca Ruiz de Valdivieso regresó de Nueva España después de una estancia de casi diez años, al servicio de los Alburquerque.

⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, Soria, Diputación Provincial, 2002, pp. 218-223.

⁸ CUADRIELLO, J., "Tipología figural, construcción visual y articulación devocional: travesía atlántica de la imagen de Guadalupe 1550-1680", *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, pp. 96-98.

⁹ TOVAR DE TERESA, G., *Repertorio de artistas en México*, vol. III, México, Grupo Financiero Bancomer, 1995, p. 248.

¹⁰ Archivo Concepcionistas de Ágreda. Caja 11, núm. 2. Libro Registro de las Limosnas, correspondiente al trienio entre febrero de 1730 y enero de 1733.

El origen de la pintura: Francisca Ruiz de Valdivieso (1614-1677)

Según declaración propia, Francisca Ruiz de Valdivieso nació en Ágreda en 1614. Era hija de Mateo Ruiz de Valdivieso y de María Arrieta y Araciel. En su localidad natal permaneció hasta 1640, en que salió para servir a los duques de Alburquerque, primero en la villa y corte de Madrid y, más tarde, en Nueva España, mientras su señor, el duque, ocupó el virreinato, entre 1653 y 1660. Su nombre ha trascendido los muros de la clausura soriana por los grandes legados artísticos que trajo, pese a ser una mujer iletrada. Piezas de plata, lienzos importantísimos, arte plumaria, marfiles, bateas y un larguísimo etcétera de ajuar, impensable en cualquier otra novicia de su estatus¹¹.

Las fechas de residencia de Francisca Ruiz de Valdivieso en su tierra chica, en la corte española y en el virreinato de Nueva España le hicieron partícipe, en primera línea, del fenómeno sor María de Ágreda. Posiblemente, estaban en su memoria más lejana las ceremonias de la fundación del primer convento concepcionista en enero de 1619¹² y la particular historia de aquella familia que se había disgregado, profesando todos sus miembros en la Orden franciscana. En su niñez, hubo de oír de aquellos raptos maravillosos de que era objeto María Coronel, que cooperaron a darle enorme fama en aquella sociedad ansiosa de fenómenos extraordinarios, que vivió un clima de gran excitación religiosa. Posiblemente, también oyó hablar de las bilocaciones de que era objeto y que trajeron al mismísimo padre Benavides hasta el convento para tratar de averiguar la verdad sobre todo aquello. Mejor recordaría aquellas fiestas celebradas en Ágreda con motivo de la translación de las religiosas desde el antiguo convento al nuevo, en 1633, efemérides que contaron con todo aquello que caracteriza a la fiesta barroca: música, pólvora, luces, procesión, numerosas gentes, dilatado y rico cortejo, con inclusión del regimiento agredano, que estrenó con tal ocasión las mazas en su ceremonial, y del obispo de Tarazona.

Su presencia en la Corte madrileña coincidirá con la caída de Olivares y la primera década de correspondencia de sor María con el rey Felipe IV, algo que era suficientemente sabido en círculos nobiliarios y que no escaparía a su conocimiento y aún interés. Por último, en tierras novohispanas, pudo seguir por relatos y conversaciones la evangelización de los indios por su paisana. Según varios testimonios llegó a juntar más de 40.000 ducados para su dote en dinero, oro, plata y diversas alhajas. Así nos lo refiere en su contestación a la pregunta número dieciséis del Proceso Ordinario de la Madre Ágreda, referente a aquellos sucesos, cuando respondió, tener noticias de aquellos prodigios “*por habérselas dado muy individuales en las Indias, a donde ha oído hablar largamente de esta materia y de quien más ha sabido de ella ha sido del ilustrísimo señor obispo de Nicaragua, en cuyo poder estuvieron muchos papeles de estos sucesos, por ser sobrino del R. P. Fray Francisco Andrés de la Torre, confesor de la Venerable Madre...*”¹³.

¹¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Arte, devoción y política...*, op. cit., pp. 218-239.

¹² Según las “Noticias de la Fundación del convento antiguo y translación a este, con apuntamientos curiosos sobre varias cosas”, el día 19 de enero de 1619 “*sacaron a las dichas tres monjas de la casa de el señor don Jerónimo de Camargo y a Catalina de Arana y a María Coronel y a Jerónima Coronel, sus hijas, en procesión con el Santísimo Sacramento y las llevaron a las casas de Francisco Coronel, donde estaba dispuesto el dicho convento con su iglesia y allí tomaron el hábito*”. Vid. Archivo Concepcionistas de Ágreda. Cod. 1.0.2.

¹³ Archivo Diocesano de Tarazona. Proceso Ordinario de sor María Jesús de Ágreda. Declaración de sor Francisca María de Jesús, fols. 871 y ss. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Arte, devoción y política...* op. cit., p. 200.

Sobre su vocación, ella misma responde indirectamente cuando, en el Proceso Ordinario de las virtudes de sor María, contesta a la pregunta sobre religiosas que habían llegado hasta Ágreda, movidas por la fama de santidad de su abadesa. Allí señala cómo habían arribado hasta la villa soriana “*señoras muy principales y con aventajadas dotes, teniendo a mucha dicha conseguir el recibir el hábito en este santo convento en compañía de la Venerable Madre sor María de Jesús y por este mismo fin vino esta testigo desde la Indias, siendo la menor fineza los peligros de la embarcación y el dejar allá muchas comodidades, atropellando y venciendo muchas dificultades de calidad, que tienen mucho que ponderar y no las refiere por parecerle no son necesarios. Y según el cariño que tuvo a dicha Venerable Madre María de Jesús hubiera atropellado esta testigo cosas mayores y cuando más lejos se hallaba de tomar este estado se lo hizo desear ansiosa una carta suya y algunas palabras que en ella decía, ofreciéndole su compañía y fue tan eficaz en esta testigo esta voz, que aunque se quisiera resistir a ella, le parece no pudiera por lo que esta flecha hirió su corazón y sólo ha tenido que lastimarse del poco tiempo que gozó su amable compañía y esto respondió*”¹⁴.

La propia sor Francisca, en otra pregunta del Proceso Ordinario de sor María Jesús de Ágreda, nos explica circunstancias más concretas de la relación de la abadesa de Ágreda con ella en la Corte virreinal novohispana, cuando relata curaciones milagrosas con objetos de sor María, que ella tenía en su poder. En la pregunta ochenta y tres, encontramos los siguientes testimonios sobre sucesos milagrosos acaecidos en México, cuando afirma: “*Dice más, que ha tenido noticias de raros prodigios que el Señor ha obrado por las oraciones de su Sierva y algunas cosas suyas. Y que ella experimentó el caso que se sigue en una criada suya, a la cual dio de repente un accidente, que tuvo por cierto ser mortal y no sirvió de ningún remedio para que volviere de él el darla cordeles, sajarlas, ventosas y hacerle otros grandes remedios y sólo fue único un rosario que le envió a esta testigo la Madre María de Jesús, y al instante esta testigo se lo puso a la enferma, volvió en sí, recibió los sacramentos y curó de aquella enfermedad. Y a lo que se puede creer, por este medio y por las oraciones de la sierva de Dios. Esto sucedió en la ciudad de México*”¹⁵. No cabe duda de que todos estos sucesos inclinaron el ánimo de doña Francisca para tomar estado de religiosa en su villa natal, regresando a España.

Precisamente, a su regreso a la península, el 14 febrero de 1662, doña Francisca tomó el hábito en la Concepción de Ágreda, profesando al año siguiente, concretamente el día 2 de abril de 1663. Ella misma afirmó, algún tiempo más tarde, que el haber dilatado la profesión fue para hacer coincidir fecha tan memorable con la del nacimiento de sor María Jesús, concretamente “*por el consuelo de profesar esta testigo en el día que nació dicha sierva de Dios, dilató su profesión mes y medio*”. Tras década y media de vida religiosa, falleció el 29 de junio de 1677.

En el archivo de la Concepción de Ágreda se conserva una patente del Comisario General de la orden para dispensar de varias obligaciones a doña Francisca, por sus circunstancias y que lleva fecha de 19 de abril de 1662. De su contenido, se concluye su estado de salud delicado, que no era mujer versada en letras y que los legados no sólo llegaron con ella al convento, sino que desde México ya había enviado algunos, durante los años que sirvió a los Alburquerque en Nueva España.

El recuerdo de sor Francisca se iba a perpetuar en el convento de Ágreda, no sólo por sus fundaciones

¹⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Arte, devoción y política...*, op. cit., p. 201.

¹⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Arte, devoción y política...*, op. cit., p. 202.

y dádivas, pues en la misma clausura ingresaron dos sobrinas suyas en 1663, llamadas sor Manuela María de Nuestra Señora de Guadalupe de México y sor Inés Lorenza de Nuestra Señora de los Remedios de México. La primera de ellas profesó en 1666 y falleció en 1671 y la segunda profesó en 1667 y vivió hasta 1743. Ambas eran hijas de don Pedro Arrieta y Araciél y doña Manuela Ladrón de Guevara, vecinos de Madrid. Don Pedro Arrieta fue benefactor del convento, mantuvo correspondencia con la célebre abadesa y corrió a su costa la impresión de algunas ediciones de las famosas letanías compuestas por sor María de Jesús. A comienzos del siglo XIX, la comunidad aún rezaba ciertas memorias en presencia del cuadro de la Virgen de Guadalupe, donado por ella misma, por el alma de sor Francisca, según se constata en la documentación sobre fundaciones y obligaciones espirituales del convento¹⁶.

A todas las joyas y alhajas que trajo a Ágreda vamos a añadir aquí una pieza harto singular que redonda en su devoción guadalupana y que se anotó entre las piezas que había en la tribuna de sor María de Jesús de Ágreda, en 1684. Así se anotó en el documento: “*Item un relicario de Nuestra Señora de Guadalupe de las Yndias guarnecido de plata, con su pie, orixinal, que lo traxo Sor Francisca de Jesús*”¹⁷. La pieza, como otras muchas desaparecería, con gran seguridad, en la guerra de la Independencia. Como hemos señalado en otras ocasiones, la tantas veces afamada tribuna de sor María es una de las dos que se abren al crucero de la iglesia, concretamente la del lado de la Epístola, frente al retablo colateral de San Francisco de Asís. Es en aquel lugar en donde sor María se recogía y escribía sus obras y como lugar de altas experiencias místicas fue cobrando con el tiempo, más aún tras la muerte de la famosa abadesa, un carácter de *sancta sanctorum*, en donde se fueron atesorando piezas, que llegaron al convento en vida de sor María y otras que los devotos aplicaron para que estuviesen allí. De ese modo, la tribuna se convirtió en una especie de cámara de las maravillas, con importantes piezas escultóricas, pictóricas, de artes suntuarias, e incluso libros manuscritos y editados¹⁸. Es más, desde 1757, al menos, la pieza se tapizó con damasco rojo. Aquel año, llegaron al convento diez mil reales de vellón aportados por un caballero portugués, residente en Buenos Aires, don Antonio Luis de Branda, “*para que se colgase la tribuna de la Santa Madre de damasco carmesí, en la que se emplearon tres mil setecientos y cincuenta y nueve reales en ciento y cincuenta varas de dicho damasco, y quedaron seis mil trescientos cuarenta y un real*”¹⁹.

El lienzo (161x101 cms.) es de pintura fina, delicada y bella. Sorprende especialmente el rostro tan delicado y hermoso de la Virgen, uno de los mejores del siglo XVII, por su viveza juvenil. Resulta evidente que el encargo fue algo muy especial. El estilo general, muy personal de Salguero, pone de manifiesto cierto tardomanierismo, como corresponde al pintor, activo entre 1646 y 1666. Está muy acorde con otras obras suyas como el san Elías de Tepetzotlán o el retrato de don Juan de Mañozca, arzobispo de México.

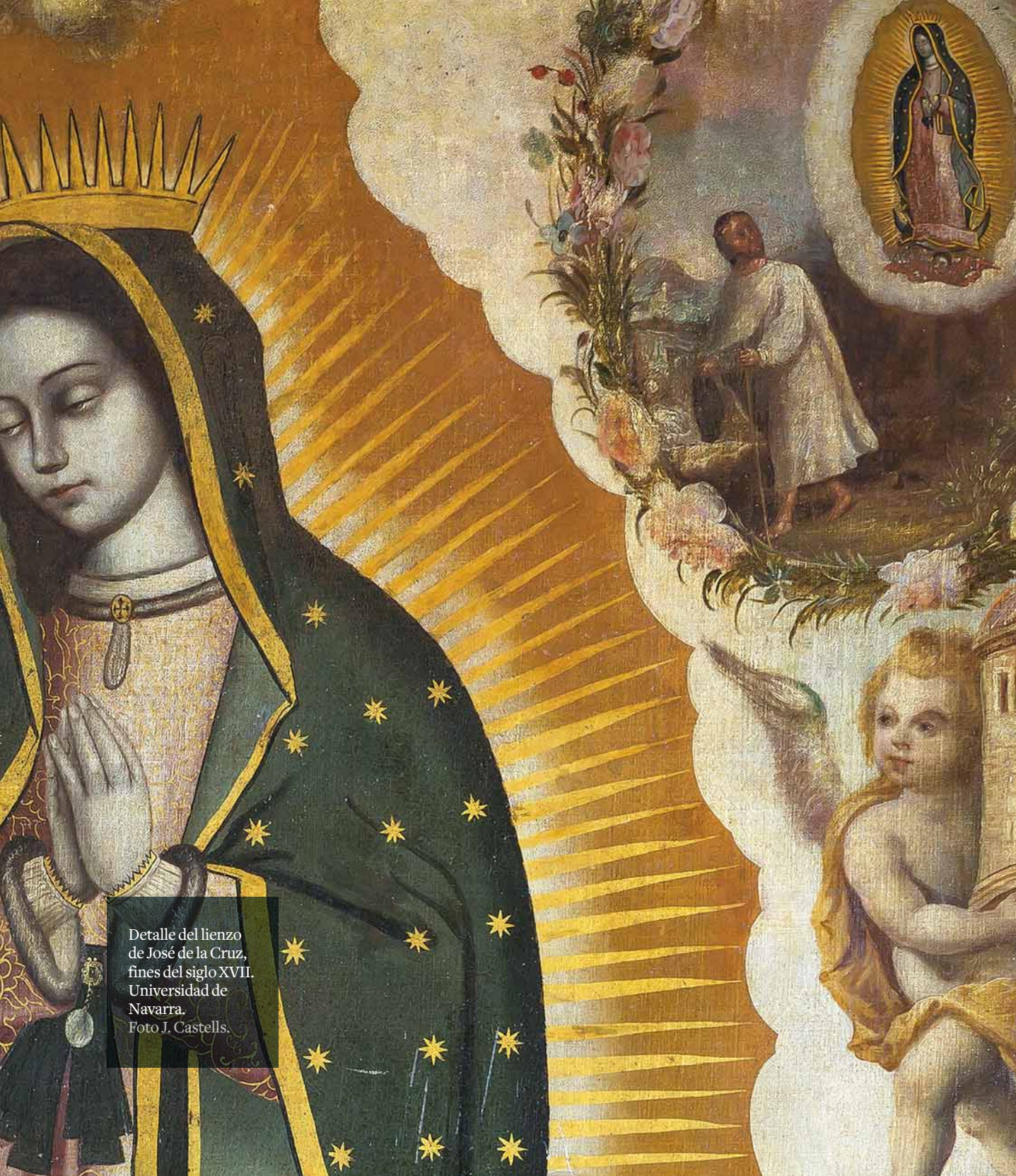


¹⁶ *Ibid.*, pp. 204-205.


¹⁷ Archivo Concepcionistas de Ágreda. Libro de Inventarios, fol. 4. FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Patronazgo de las artes en torno a la Madre Ágreda. Los legados de una religiosa india y de la casa ducal de Albuquerque”, *El papel de sor María de Jesús de Ágreda en el Barroco español*, Ágreda, Universidad Internacional Alfonso VIII, agosto de 2001, Soria, 2002, p. 147.

¹⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Arte, devoción y política...*, op. cit., pp. 273-277.

¹⁹ Archivo Concepcionistas de Ágreda. Caja 11, núm. 2. Libro de limosnas 1672-1820, limosnas de 1757.



Detalle del lienzo
de José de la Cruz,
fines del siglo XVII.
Universidad de
Navarra.
Foto J. Castells.

The image shows the front cover of an antique book. The cover is a deep, dark blue color with a heavily textured, cracked surface. Scattered across the cover are several gold-colored starburst or sunburst patterns, each with eight points. The text is centered on the cover in a white, serif, all-caps font. The text reads: "UNA GUADALUPANA DE JOSÉ DE LA CRUZ PROCEDENTE DE UNA COLECCIÓN SEVILLANA".

UNA GUADALUPANA
DE JOSÉ DE LA CRUZ
PROCEDENTE DE
UNA COLECCIÓN
SEVILLANA



Joyel en el lienzo de la Virgen de Guadalupe por José de la Cruz, fines del siglo XVII en la Universidad de Navarra. Foto M. Castells.

En la Universidad de Navarra se conserva actualmente un lienzo, que hace unas décadas figuraba en la colección sevillana de José Illanes del Río¹. Se trata de una pintura firmada por José de la Cruz, artista novohispano de fines del Seiscientos, en la que amén de las cuatro apariciones en las esquinas rodeadas de guirnaldas de flores, encontramos en la parte inferior el pasaje en el que la Virgen visita al tío de Juan Diego, Juan Bernardino.

Francisco Montes González incluye a la pintura y a su autor en el capítulo de maestros precursores que desarrollaron su labor entre 1680 y 1710. El mencionado profesor anota que el nombre de José de la Cruz ni tan siquiera aparece entre los estudiados por Toussaint, siendo la única noticia la de un cuadro de una colección de Monterrey². La mayor parte de su obra se encuentra en la capital andaluza, lo que habla de un taller dirigido a satisfacer la demanda de este tipo de pinturas en el último tercio del siglo XVII

desde Sevilla. Se conocen varios cuadros idénticos fechados en 1688 y otros sin fechar.

El lienzo mide 190 x 115 cms. Compositivamente, además de la escena de la curación del tío Bernardino en la parte inferior, incorpora cuatro ángeles flanqueando la efigie, que portan atributos de las letanías lauretanas. El primero sostiene el espejo y la palma, el segundo la puerta del cielo, el tercero un gran lirio y las rosas y el cuarto la torre de marfil. Todo ello insiste en el sentido inmaculista por incorporar todos esos motivos propios de la *Tota pulchra*. Como dato especial y raro, encontramos un joyel en el lazo que ciñe su túnica.



¹ GONZÁLEZ MORENO, J., *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, pp. 15-16, núm. 10, fig. 3.

² MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, p. 198.



Virgen de Guadalupe por José de la Cruz, fines del siglo XVII.
Universidad de Navarra. Foto J. Castells.

Detalle del lienzo del extinguido convento de Salesas de Pamplona, hoy en las Salesas de Vitoria, fines del siglo XVII.





EN EL EXTINTO
CONVENTO DE SALESAS
DE PAMPLONA:
¿UNA OBRA
DEL INDIO QUE TENÍA
“EL DON”?

El lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe que conservaban las Salesas de Pamplona hasta su supresión en 2003, se trasladó al monasterio de la Visitación de Vitoria. En un estudio anterior pensamos que, por su cronología, debía ser de fines del siglo XVII y se podría identificar con el que presidió el retablo de su advocación en los Jesuitas de Pamplona, sufragado por los marqueses de San Miguel de Aguayo. Supusimos que se trasladó posteriormente a la parroquia de San Lorenzo, en donde no se había localizado. A ello se sumaba que las religiosas siempre referían que era del tiempo de la fundación del monasterio pamplonés de la Visitación (1881). El hallazgo en San Lorenzo de la pintura de Rodríguez Carnero, que era sin duda la de los mencionados marqueses, no deja otro origen sobre la llegada al monasterio que, a través de la dote de alguna religiosa, cuyo nombre y circunstancias no mencionan las crónicas a las que hemos tenido acceso.

Tanto el marco como el lienzo nos llevan a situar la obra en los últimos años del siglo XVII. Todo lo que afecta a las nubes está totalmente retocado de modo burdo. Sin embargo, la imagen se ha conservado perfectamente. Sus medidas son de 170 x 103 cms. Como rasgo peculiar, original y rarísimo se encuentra una especie de joyel con el anagrama de María -M/A-, bajo las manos, pendiente y junto a la lazada que ciñe el manto de la Virgen. Desconocemos si podría ser un elemento que pudiera llevarnos a una autoría concreta, u obedece a los deseos de quien lo mandara pintar en su día.

Por la factura, podríamos pensar en adscribir la pintura al afamado indio Luis de Texeda, estudiado por los profesores Elisa Vargaslugo¹ y Francisco Montes². En cualquier caso, es un buen momento para

recordar que Texeda fue un indio muy solicitado y que tuvo que atender a numerosos encargos entre 1660 y 1680. Entre estos últimos, el que recibió para enviar a las princesas de la familia Doria en Génova, mediante el jesuita Juan Bautista Zappa, que arribó a tierras italianas para 1675. La crónica del jesuita José María Salvatierra sobre su compañero el padre Zappa en el Gran Norte mexicano, publicada por Elisa Vargaslugo, aporta un testimonio especial sobre Texeda, cuando afirma: *“Está lleno Mexico de imágenes de la Virgen de Guadalupe ... y raras son las que se parecen al original ... y es corriente entre los pintores, así españoles como indios que sólo el indio que tiene el don pinta con más semejanza esta Señora ... y además les concede a los lienzos la cualidad de poseer el Don Curatium, siendo así, que las demás copias no llevan tanto a la devoción como las copias por mano del indio que tiene el Don Cuando muere el indio mexicano que tiene el Don de pintar, se juntan todos los*



Joyel con el anagrama de María del lienzo de la Virgen de Guadalupe del extinguido convento de Salesas de Pamplona, hoy en las Salesas de Vitoria, fines del siglo XVII.

¹ VARGASLUGO, E., “El indio que tenía “el don...””, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 86 (2005) pp. 203-215.

² MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, pp. 194-198.



Virgen de Guadalupe del extinguido convento de Salesas de Pamplona, hoy en las Salesas de Vitoria, fines del siglo XVII.

mexicanos pintores y van todos con devoción a Guadalupe, confiesan todos y comulgan y después delante de la casita del Tepeyac pintan todos a la Señora, así llamada por ellos ... y acabadas sus pinturas ellos son los jueces de decir quien es el indio que recibió el Don de pintar con más imitación la verdadera imagen. Cotejándolas todas, a éste le daban el parabién y avisan a la ciudad y se acudía a él de los que quieren la mayor semejanza de la pintura. En este tiempo tenía el Don de pintar un indio llamado Don Luis de Texeda”³.

A la escasa obra mexicana, posiblemente, habría que añadir las copias que trajo a Europa el padre Francisco de Florencia, que afirmaba en su obra que “*sólo los pintores indios tienen felicidad y acierto en copiar esta Santa Imagen*”. El profesor Francisco Montes ha añadido un par de lienzos ubicados en Bormujos y Camas, en 1673 y 1675, respectivamente y, sobre todo, ha señalado las características de las guadalupanas pintadas por Luis de Texeda⁴. Entre esa caracterización menciona: la figura levemente contorneada con rostro delicado, tez de un moreno plomizo, ojos entreabiertos y una luminosa mandorla delineada en un vivo color naranja. A través de esa caracterización, el mencionado autor ha atribuido otras pinturas al indio, a la vez que señala el alto valor simbólico de ese conjunto de pinturas, por ser las primeras documentadas como obra de un pintor indio.

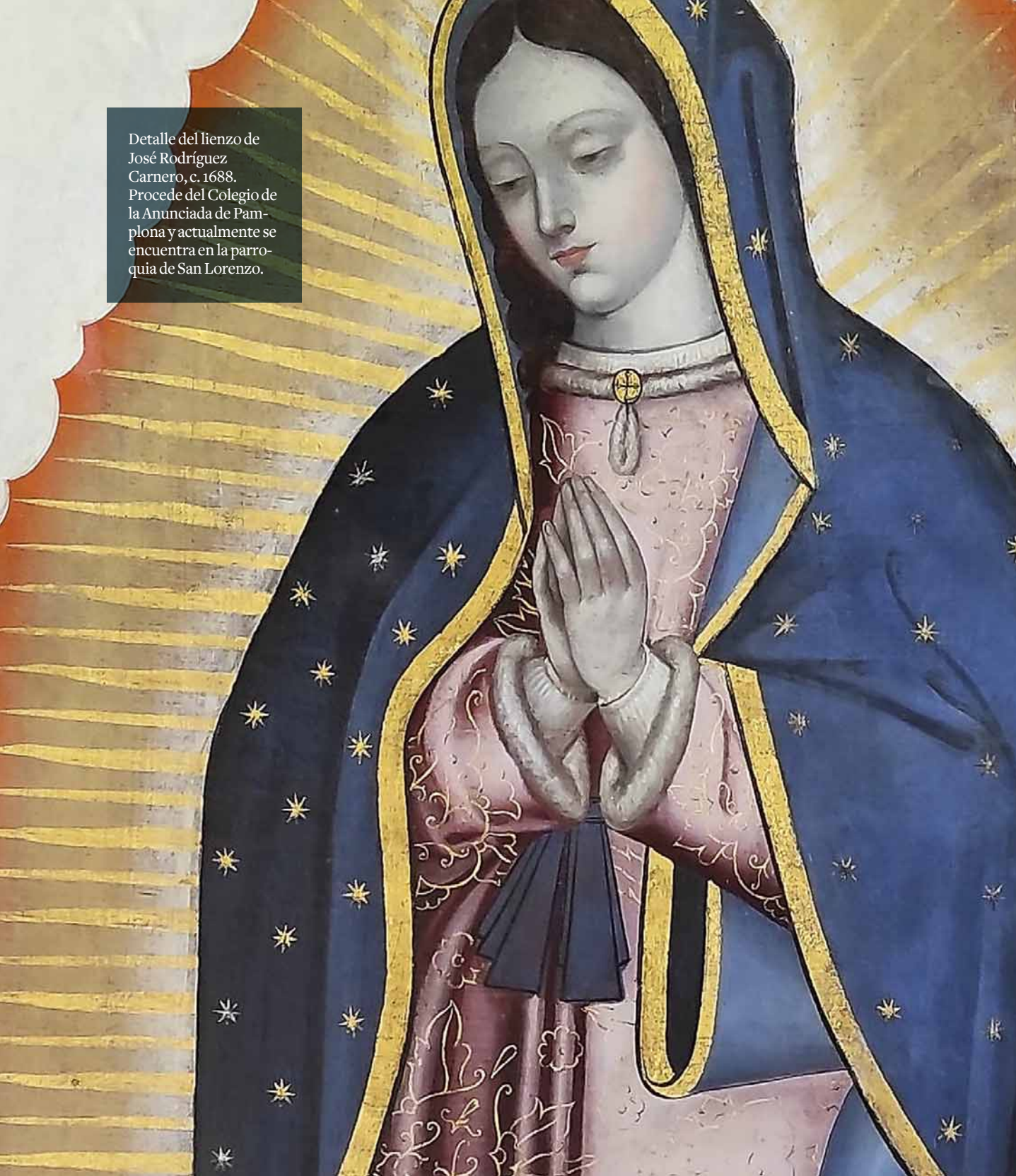


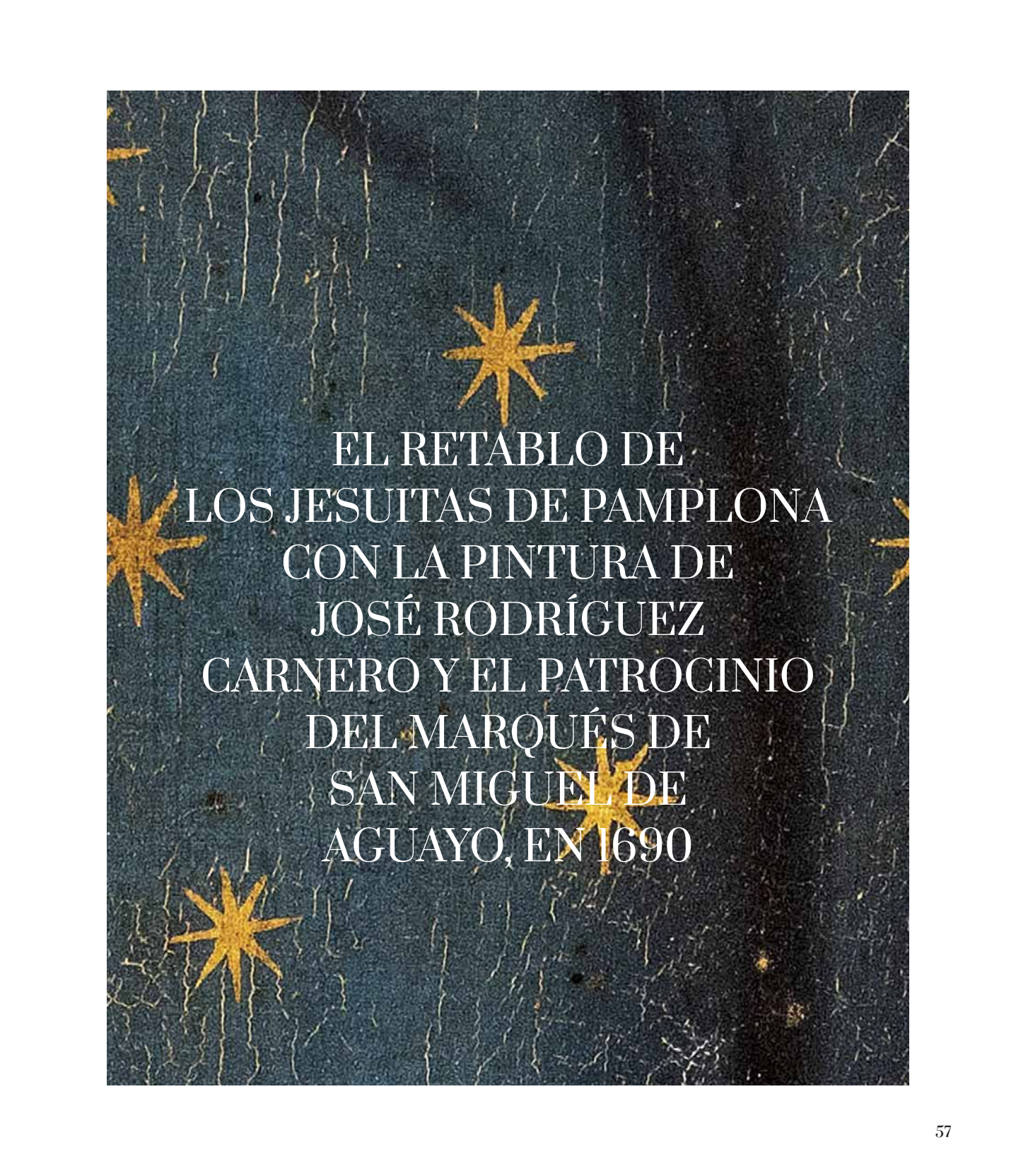
³ VARGASLUGO, E., “El indio que tenía “el don...”, *op. cit.*, p. 205.

⁴ MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana...*, *op. cit.*, pp. 196-197.



Detalle del lienzo de José Rodríguez Carnero, c. 1688. Procede del Colegio de la Anunciada de Pamplona y actualmente se encuentra en la parroquia de San Lorenzo.



The background is a dark blue, textured surface, possibly a book cover or endpaper, featuring several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in a white, serif font.

EL RETABLO DE
LOS JESUITAS DE PAMPLONA
CON LA PINTURA DE
JOSÉ RODRÍGUEZ
CARNERO Y EL PATROCINIO
DEL MARQUÉS DE
SAN MIGUEL DE
AGUAYO, EN 1690

En la última década del siglo XVII, los marqueses de San Miguel de Aguayo fundaron y dotaron en el Colegio de los Jesuitas de Pamplona la fiesta de la Virgen de Guadalupe, costeando un retablo de su advocación, obra de Rafael Díaz de Jáuregui. La primera vez que se celebró su fiesta fue el tercer domingo de septiembre de 1690, coincidiendo con la finalización del dorado del altar y la colocación de las cortinillas o *velum*, para la mejor escenificación y presentación al culto del icono mariano. Para la fiesta se dispusieron buscapiés, voladores y comportillas y se amenizó con toques de chirimías. En los años sucesivos se documenta una novena solemnizada, con frecuencia, por la capilla de música de la catedral¹.

El detalle del *velum*, como cortinilla, nos hace reflexionar sobre la presentación de las imágenes sagradas al culto. Al respecto, recordaremos que en el culto religioso de la época medieval, el *velum* formaba parte de la escenificación de la imagen de altar. La acción de velar y desvelar concretaba en aquellos tiempos la dialéctica de la presentación de las imágenes, de acuerdo con la función litúrgica y la fiesta a celebrar². La cortina era, asimismo, un elemento del protocolo y ceremonial real que, con precedentes bajomedievales, tuvo amplia proyección en los siglos del Antiguo Régimen³. 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 y los lienzos atestiguan la irrupción de la cortina en la presentación de las obras de carácter privado, particularmente en los gabinetes de pintura, en los que la pieza mejor de la colección estaba cubierta para generar curiosidad y expectación entre los visitantes. No obstante, en ciertos ambientes, pervivió su valor y función en el terreno religioso, por entender que la facilidad para ver las imágenes no contribuía precisamente a su mayor veneración y culto. Documentos y libros impresos de los siglos XVII y XVIII tratan de las cortinas que ocultaban los venerados iconos, así como de donativos de las mismas, realizadas en riquísimas telas bordadas. Si hacemos un pequeño repaso entre algunas de las monografías marianas de gran proyección y significación, así lo comprobamos. En algunos casos, los menos, sólo se utilizaban para ocultar a quienes cambiaban los mantos de las imágenes, mientras que en la mayoría se trataba de auténticos *vela*. En otro lugar hemos documentado su utilización en Navarra y España⁴ de este elemento que aquí vuelve a aparecer en torno a la Virgen de Guadalupe.

Pasemos a tratar de los mecenas del cuadro: los marqueses de San Miguel de Aguayo. Este título nobiliario fue creado en 1682 a favor de Agustín de Echeverz y Subiza, nacido en Asiain en 1646, que

¹ Archivo Histórico Nacional. Jesuitas de Pamplona, libro 194, Libro de Gastos de Sacristía 1672-1767, fol. 62v. y libro 200, Libro de Gasto 1686-1722, fols. 54v. y 58.

² STOICHITA, V. I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 64. Cita el estudio de BRAUN, J., “Altarvelen” en *Reallexikon Deutscher Kunst-geschichte*, t. I, 1934, pp. 621.623, <http://www.rdklabor.de/wiki/Altarvelen>, [última consulta: 17 de julio de 2019].

³ FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, J., “*Ostensio regis*. La “real cortina” como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles”, *Potestas* núm. 4 (2011), pp. 167-210.

⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor-Vicus, 2019, pp. 40-47.



Virgen de Guadalupe, por José Rodríguez Carnero, c. 1688. Procede del Colegio de la Anunciada de Pamplona y actualmente se encuentra en la parroquia de San Lorenzo.



Firma de José Rodríguez Carnero en el lienzo de la Virgen de Guadalupe, por José Rodríguez Carnero, antes de 1690. Procede del Colegio de la Anunciada de Pamplona y actualmente se guarda en la parroquia de San Lorenzo.

sirvió en la milicia en Nuevo León y casó, en 1667, con una rica criolla, Francisca Valdés, nieta de Francisco de Urdiñola, conquistador vasco. El matrimonio con su hija Ignacia Javiera, nacida en Parras en 1673, regresó a España en 1682. Volvió a Nuevo León para ocupar el cargo de gobernador y capitán general de aquel territorio. Hacia 1688 volvió a Navarra, llegando a ser alcalde de Pamplona y alguacil mayor del Reino. En 1698 emprendió la construcción de su gran casa y al año siguiente falleció, en 1699. A su funeral acudió la capilla de música y el cabildo de la catedral⁵. Su viuda fundó en 1704 un mayorazgo a cuya cabeza figuraba aquella hermosa fábrica. Su hija Ignacia Javiera, junto a su tercer marido José de Azlor y Virto de Vera contrataron, en 1709, la hermosa fachada del conjunto y marcharon a México. Las primeras nupcias de Ignacia Javiera tuvieron lugar en 1689, con Francisco Antonio Aznárez de Garro y Javier (†1692), entonces vizconde de Zolina y más tarde conde de Javier⁶. De aquel matrimonio sobrevivió sólo una hija, María Isabel. El segundo matrimonio tuvo lugar en 1695 con Pedro Enríquez de Larra, conde de Ablitas, que falleció en 1701. Del tercer matrimonio con José Azlor nacieron María Josefa

⁵ Archivo Parroquial de San Lorenzo de Pamplona. Libro de Difuntos 1638-1723, fol. 153v.

⁶ FOZ Y FOZ, P., *La revolución pedagógica en Nueva España (1754-1820)*, t. I, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1981, p. 52.

*El retablo de los Jesuitas de Pamplona con la pintura de José Rodríguez Carnero
y el patrocinio del marqués de San Miguel de Aguayo, en 1690*



Colegio de la Anunciada de los jesuitas, levantado en torno a 1648.
En su iglesia estaba el retablo de la Virgen de Guadalupe, costeado en 1690 por el marqués de San Miguel de Aguayo.
Foto Catálogo Monumental de Navarra.

y María Ignacia. Esta última regresó a España, en 1742, para formarse en el instituto de la Compañía de María, en Tudela, saliendo como fundadora del colegio de Nuestra Señora del Pilar en la capital de Nueva España, en 1752.

Sabemos que el matrimonio de José Azlor y su mujer Ignacia Javiera de Echeverz, como marqueses de San Miguel de Aguayo, junto a Juan de Munárriz, capellán de la fundación en el altar de Nuestra Señora de Guadalupe en los Jesuitas de Pamplona, litigaron contra el fiscal sobre libranza de 300 ducados del Depósito General y permiso para imponerlos a censo en los bienes de Simón de Lubián, Manuel de Lubián y Francisca de Arrueta, su mujer, vecinos de Añorbe, para luir



Fachada de la casa de los marqueses de San Miguel de Aguayo en Pamplona, 1698-1709. Foto P. Andueza.

dos censos, uno de 100 ducados adeudado al cabildo de la iglesia parroquial de Añorbe y otro de 50 ducados adeudado a la capellanía de Juan de Cabello⁷.

La expulsión de los jesuitas motivó el traslado del retablo y la pintura a la parroquia de San Lorenzo, donde los marqueses de San Miguel de Aguayo tenían sepultura, en la que yacía el cuerpo del primer marqués don Agustín de Echeverz y Subiza, fallecido en 1699⁸. Precisamente en aquel cuadro, que se veneró en la parroquia de San Lorenzo hasta fines del siglo XIX, se encuentra el origen de la iconografía guadalupana que figura en el retablo mayor de la citada parroquia, en un mosaico, obra de Mr. Facchina & C.^{ie}, de 1906-1908. Éste es un ejemplo de cómo los programas iconográficos de los retablos suelen recoger realidades pretéritas o devocionales. En la catedral de Tudela, por ejemplo, los áticos de los retablos barrocos recogen las imágenes en pintura de los anteriores titulares.

Acerca de la pintura que presidió el retablo, cuando hace años estudiamos a los promotores de los lienzos novohispanos, entendimos que podría ser el que se encontraba en el convento de las Salesas de la capital navarra, por habernos repetido las religiosas que llegó en tiempos de la fundación, como algunos elementos de ajuar litúrgico de la vecina parroquia de San Lorenzo y no encontrarse en este último templo⁹. Sin embargo, recientemente, el lienzo apareció tras una pared, literalmente tabicado y se procedió a su restauración, en la que apareció, casi milagrosamente, la firma completa de su autor: “*Josep Rodríguez / Carnero Fecit*”, pintor que trabajó en México y Puebla y suscribió el primero las nuevas ordenanzas de los pintores en 1687. La figura de este artista (1649-1725), ha sido estudiada por Rogelio Ruiz Gomar, al que seguimos¹⁰. En su estudio lo primero que deja claro, tras una investigación en los registros sacramentales, de sus hijos y de sus cuatro matrimonios, así como de otros documentos, que el pintor José Rodríguez Carnero es el mismo que José Rodríguez de los Santos. Nació en México a mediados de noviembre de 1649 del matrimonio formado por el también pintor Nicolás Rodríguez Carnero (†1677) y Catalina de la Sena. Su primer matrimonio lo contrajo muy joven, con 18 años, con Teresa Muñoz. Por razones no conocidas, abandonó la capital novohispana después de solicitar las antiguas ordenanzas de los pintores en 1681, estableciéndose en Puebla, en donde falleció el 19 de septiembre de 1725, tras casi cuatro décadas en la ciudad de los Ángeles. De su obra destacan algunas pinturas en la etapa mexicana, como el Sueño de San José del Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlan o el retrato del arzobispo fray Marcos Ramírez de Prado o una Guadalupeana, realizada a devoción del licenciado don Diego de Mora y Medrano en 1676, que se conserva en la sacristía de la parroquia de San Agustín de Tlaxco, en Tlaxcala. Sus contemporáneos le elogiaron como artista “*insigne*”, argumentando también que sus retratos parecían saludar como vivos. La larga estancia poblana hace que gran parte de su producción esté en su ámbito geográfico. Destacan los enormes lienzos de la nave, crucero y ca-

⁷ Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 334403.

⁸ ANDUEZA UNANUA, P., *Arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 223.

⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Promotores y donantes de pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa”, *Ars Bilduma*, núm. 4 (2014), p. 76.

¹⁰ RUIZ GOMAR, R., “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 70 (1997), pp. 45-76.

*El retablo de los Jesuitas de Pamplona con la pintura de José Rodríguez Carnero
y el patrocinio del marqués de San Miguel de Aguayo, en 1690*

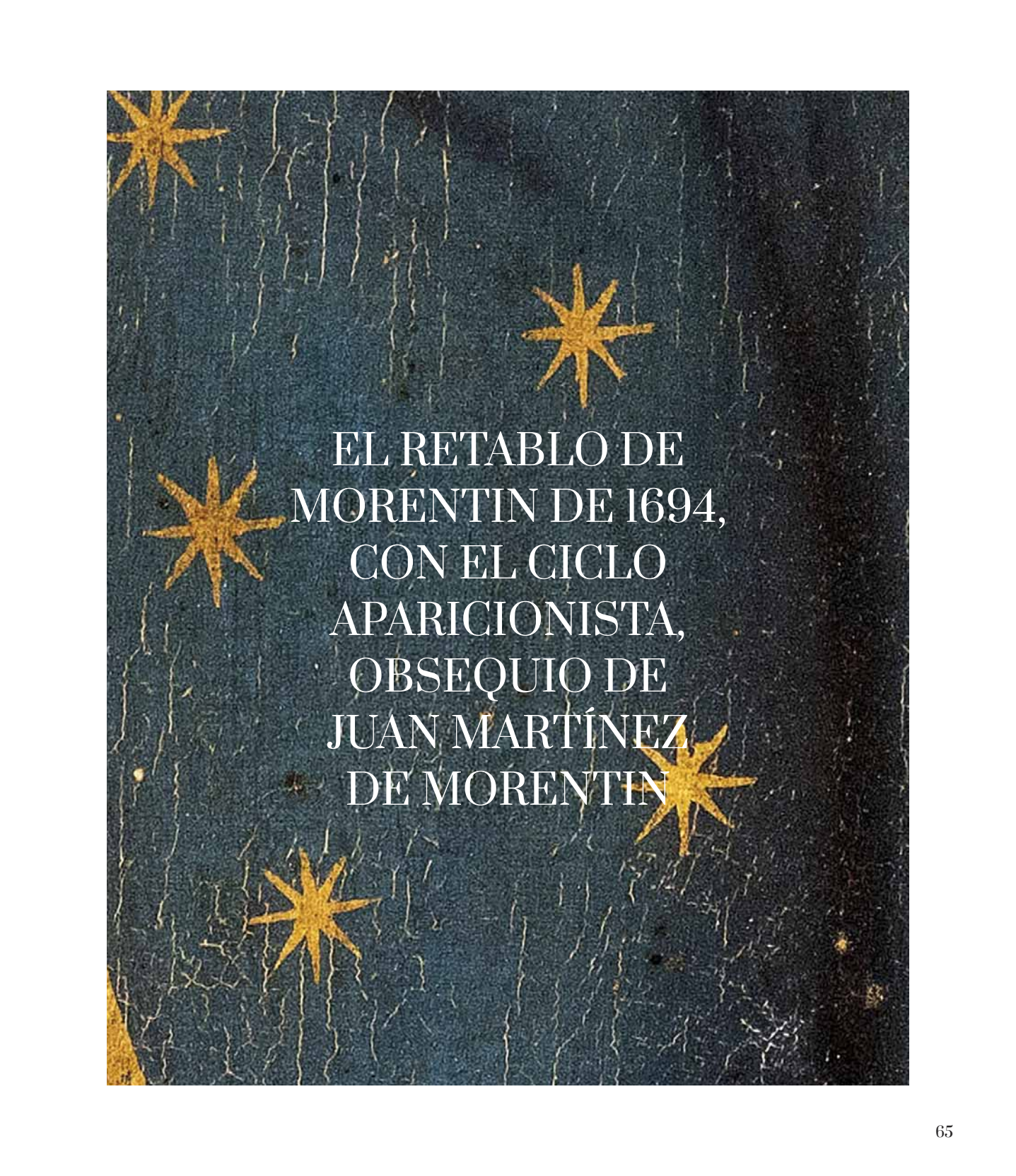
becera de la suntuosa capilla del Rosario de Santo Domingo de Puebla, inaugurada en 1690. También es suya la alegoría del Triunfo de la compañía de la sacristía de los Jesuitas y la Escala de Jacob del mismo templo.

El lienzo (167 x 101cms.) se habrá de datar poco antes de 1690, fecha del retablo, quizás en torno al regreso de don Agustín Echeverz a Navarra, en 1688.



Cuarta aparición en el retablo de la Virgen de Guadalupe de Morentin, posible obra de Manuel Arellano, antes de 1694. Foto J. L. Larrión.



The background is a dark blue, textured surface, possibly leather or cloth, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in white, serif, all-caps font.

EL RETABLO DE
MORENTIN DE 1694,
CON EL CICLO
APARICIONISTA,
OBSEQUIO DE
JUAN MARTÍNEZ
DE MORENTIN



Postal con la procesión de san Andrés en Estella con su relicario enviado desde Nueva España por don Juan Martínez de Morentin, al finalizar el siglo XVII y robado en 1979.

tra Señora de Guadalupe². Poco más aporta la documentación parroquial en torno al retablo, a no ser el inventario de bienes de la iglesia de 1702, en donde figuran dos cortinas de seda, una para el Santo Cristo y otra para Nuestra Señora de Guadalupe. Acerca de la cortinilla o *velum*, ya hemos tratado al estudiar la pintura del retablo de los Jesuitas, en un altar patronato de los marqueses de San Miguel de Aguayo.

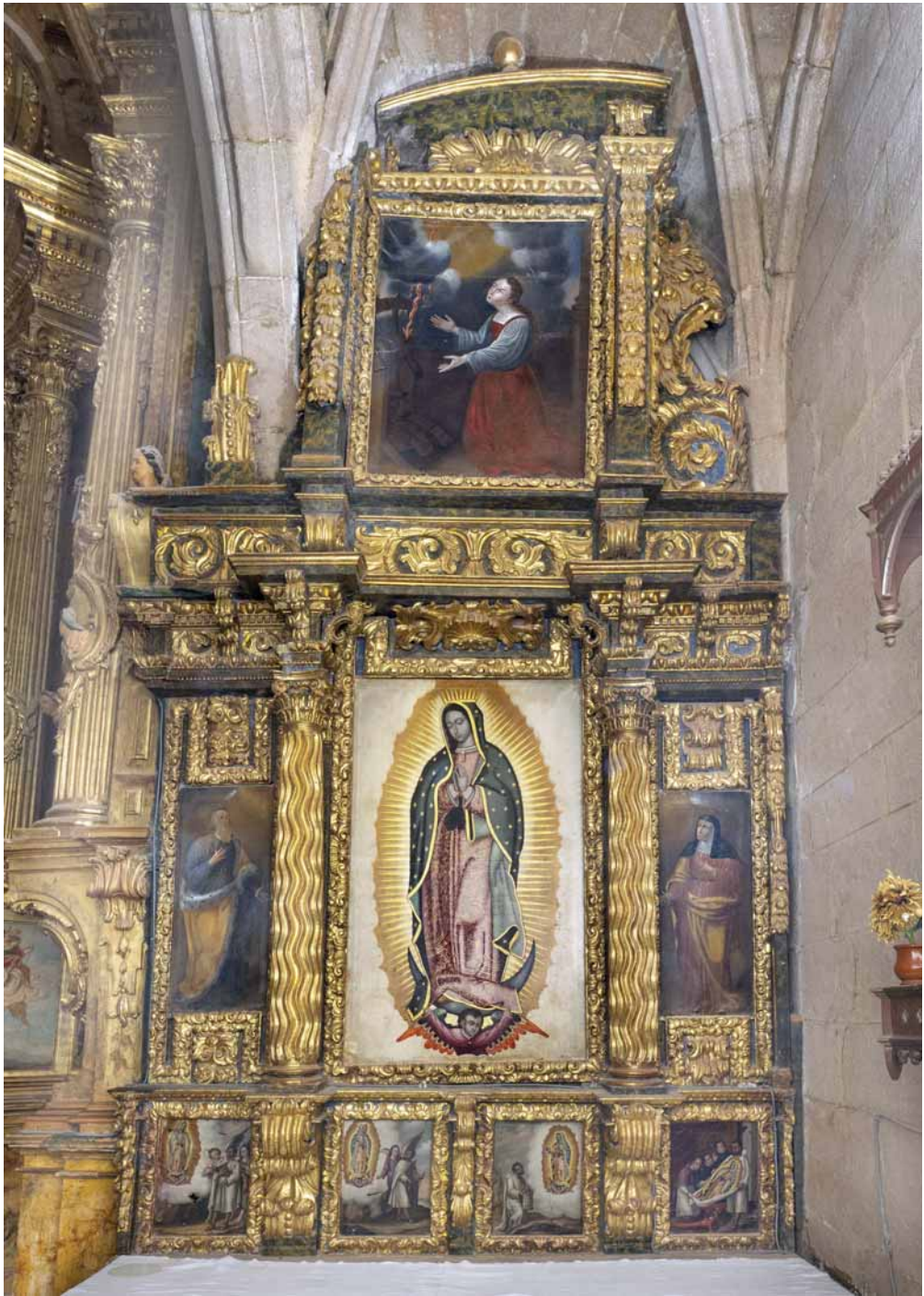
Respecto al indiano que envió la pintura, existen tres plausibles posibilidades, que vamos a exponer con sus pros y sus contras, inclinándonos sin duda por nuestra parte, por la tercera. El primero podría

La localidad de Morentin ha conservado el retablo de la Virgen de Guadalupe hasta nuestros días, algo que no ha ocurrido con otros, como el que tuvo la iglesia de los Jesuitas de Pamplona por donación de los marqueses de San Miguel de Aguayo o el de los Franciscanos de Tafalla. No es la única pieza que atesora el templo procedente de tierras alejadas de allende los mares, ya que también ha guardado celosamente una delicada arquilla namban que, con gran posibilidad, habrá que filiar con alguno de los indianos a los que nos vamos a referir, con casi toda seguridad con don Juan Martínez de Morentin. En las cuentas parroquiales correspondientes a 1691 se da cuenta de la campana de Indias que dio de limosna don Juan Martínez de Morentin, al que nos referiremos más adelante. Además, hemos de tener en cuenta que, con destino al vecino pueblo de Muniáin de la Solana, se documenta otro lienzo de la Virgen de Guadalupe, por legación testamentaria del capitán don Martín de Urrea (†1688), que testó en el mar¹. La comarca, por tanto, estaba destinada a un culto especial hacia la Virgen del Tepeyac.

El retablo que contiene el lienzo en su cuerpo principal, más otros cuatro de las apariciones en el banco, lo hemos podido documentar perfectamente, ya que su realización quedó anotada en el correspondiente libro de cuentas parroquiales. En el año 1694 se registra un pago de 340 reales pagados al maestro estellés Juan de Almándo, cantidad que importó la mitad del retablo de Nues-

¹ ARAMBURU ZUDAIRE, J. M., *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias. Siglos XVI y XVII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999, pp. 378 y 383.

² Archivo Parroquial de Morentin. Libro de Cuentas desde 1685, cuentas de 1694.



Retablo de la Virgen de Guadalupe en la parroquia de Morentin, realizado por Juan de Almánzoz, en 1694. Foto J. L. Larrión.



Virgen de Guadalupe, posiblemente pintada por Manuel Arellano, antes de 1694, en su retablo de la parroquia de Morentin. Foto J. L. Larión.

haber sido un indiano, Félix García de Asarta, que tenía en Morentin unos sobrinos, llamados José y Benita García de Asarta, en un contexto de recuperación del apellido, ya que hasta entonces se les conocía con el de Desiñana³. Para ellos había enviado 3.000 reales de a ocho que habían llegado a Sevilla y estaban depositados en manos de José de Orquín, mercader de Pamplona. En 1714, declaraba llevar en Veracruz veintitrés años, a lo largo de los cuales no había tenido noticias de su familia. Sería el párroco de la localidad el que puso en contacto a las partes, porque a lo largo de los veintitrés años en Veracruz desconocía todo lo referente a hermanos y sobrinos, hasta el punto de no saber si aún vivían⁴.

El segundo que pudo haber enviado el lienzo sería Juan Márquez, que también tenía unos sobrinos en la localidad, hijos de su hermana Catalina. En este caso, las noticias provienen de un pleito incoado en el tribunal eclesiástico por el cura de almas de la localidad y su cabildo contra Juan, Martín y Francisco de Iturmendi García de Asarta, los sobrinos del indiano fallecido en Nueva España. Al parecer, Catalina, la hermana de Juan Márquez y madre de los tres mencionados recibió la cantidad, disponiendo sufragios por su alma. Los hijos de la difunta negaron toda obligación. Las diligencias judiciales aportan algunos documentos, como la cláusula testamentaria de Juan Márquez, extraída de su testamento protocolizado en 1698⁵. Por este documento, sabemos que era natural de Sesma y estuvo vecindado en la villa de Santa María de Parras. Entre sus cláusulas figuraba una, en la que legaba 2.000 pesos a sus hermanas Catalina, que vivía en Morentin e Isabel, que seguía residiendo en su localidad natal de Sesma. Catalina falleció en Morentin, en 1692⁶, sin hacer testamento por ser pobre y haberse enterrado con una misa de gracia. Su marido le sobrevivió tres años y murió en 1695⁷, anotándose en la partida que también era pobre.

No parece nada probable que el cuadro llegase por esta vía ni que los sobrinos colaborasen en la realización del retablo. En un principio pensamos que la presencia de santa Catalina en el ático del mismo fuese una concesión al nombre de la hermana de la madre de Juan, Martín y Francisco, pero lo más probable es que la pintura recoja a la titular de un retablo anterior. En esta cuestión se solía practicar esa costumbre. Además, el indiano de Sesma, de haber enviado algo lo hubiese hecho a su localidad natal.

Respecto al tercero, sería don Juan Martínez de Morentin, natural de Morentin y residente en Oaxaca como gobernador de Teocochilco⁸, al que hemos mencionado como donante de una campana para la parroquia, la denominada “*Campana de Indias que dio de limosna don Juan Martínez de Morentin. Campana de Caloto*”, en torno a 1691, por tanto, unos pocos años antes de hacerse el retablo para un lienzo

³ ZABALZA SEGUÍN, A. y PÉREZ RODILLA, J., “Recuperación de apellidos y movilidad social: los López de Dicastillo y García de Asarta (1650-1720)”, *Investigaciones Históricas época moderna y contemporánea*, 44 (2024), pp. 314-275, <https://doi.org/10.24197/ihemc.44.2024.341-375>, [última consulta: 6 de septiembre de 2025].

⁴ *Ibid.*, pp. 361-362.

⁵ Archivo Diocesano de Pamplona. Tribunal Eclesiástico, C/1432, núm. 6.

⁶ Archivo Parroquial de Morentin. Libro de Difuntos 1577-1901, fol. 86.

⁷ Archivo Parroquial de Morentin. Libro de Difuntos 1577-1901, fol. 88.

⁸ ARAMBURU ZUDAIRE, J. M., “Algunos aspectos sociales de la emigración navarra a América. El caso de Estella (siglos XVI-XVII)”, *Príncipe de Viana*, anejo núm. 13 (1991), p. 270.

que, posiblemente, ya estaría en la parroquia. El nombre de caloto puede aludir a la población colombiana de Nueva Segovia de San Esteban de Caloto, o simplemente al metal proveniente del pueblo americano así llamado que poseía ciertas virtudes. El Diccionario de la Academia de 1729 nos da la pista definitiva al informarnos que se trata del “*metal que ha venido de las Indias, que han creído muchos ser descubierto y particular, distinto de los que se conocían; pero en la realidad no es otra cosa que reliquias de la campana de un pueblo arruinado en la Provincia de Popayán, llamado Caloto, la cual cuentan se tocaba entre las ruinas y acudían a la cercanía los ganados para libertarse de las tempestades, de que advertía la gente la tomaron veneración y la consumieron distribuyéndola en pedazos, que se ponen en las lengüetas de las campanillas que traen de Indias, llamadas de Caloto*”⁹. Ahí estará la explicación de lo que se anota en las cuentas de Morentin, en relación con la campana que donó don Juan Martínez de Morentin, con un alto significado en aras a la conservación del ganado de su tierra natal y como un gesto realmente importante en aquel contexto.

La arqueta namban conservada en el Museo Diocesano de Pamplona y procedente de Morentin, debió ser también dádiva de don Juan Martínez de Morentin, ya que los otros indianos relacionados con la localidad no poseían los medios económicos de éste para realizar este tipo de dádivas. En 1702 se inventarió, entre los bienes de la parroquia, un “*arca con su mesa de carey y con sus embutidos de concha*”¹⁰, que habrá que identificarla con la namban.

Según Altadill, al enumerar a oriundos de Tierra Estella que habían ocupado puestos de gobierno en Indias, lo menciona nada más y nada menos que como el donante del relicario de San Andrés, con estas palabras: “*ocupando un elevado puesto en las Indias, demostró su patriotismo, remitiendo un magnífico relicario de filigrana de oro, con peso de 426 onzas, para conservar en él la espalda de San Andrés, que con suma devoción se venera en la histórica ciudad*”¹¹. La pieza fue robada en 1979. Era muy significativa y harto extraña en el panorama de la platería local e hispanoamericana, a juzgar por las fotografías que se han conservado. Aquel relicario barroco sustituyó al que había regalado Carlos II en 1374 y enajenó la parroquia de San Pedro de la Rúa hacia 1712 en favor de don Juan Jiménez de Leorin, abad de Dicastillo¹², algunos años después de la dádiva del indiano.

Estaríamos, por tanto, ante un verdadero mecenas de las artes y esto nos inclinaría a pensar que el delicado lienzo de Morentin y las cuatro escenas pudieron ser un legado suyo antes de morir.

En principio, pensamos en su identificación con Juan Martínez de Morentin que contrajo matrimonio en la parroquia de San Martín de Madrid el 13 de junio de 1683 con doña Juana María Lezcano¹³.

⁹ Voz “Caloto”, en *Diccionario de Autoridades*, vol. II, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729, <https://webfrl.rae.es/DA.html>, [última consulta: 6 de septiembre de 2025].

¹⁰ Archivo Parroquial de Morentin. Libro de Cuentas desde 1685, últimos folios del libro.

¹¹ ALTADILL, J., *Geografía general del Reino de Navarra*, t. IV, Pamplona, La Gran Enciclopedia Vasca, 1981, p. 528.

¹² GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia eclesiástica de Estella. Tomo I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, pp. 99-100.

¹³ MAYORALGO Y LODO, J. M. de, “Bodas nobiliarias madrileñas durante le periodo 1651-1700. Parte II”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, núm. 20 (2017), p. 81.



Ciclo de las cuatro apariciones, posiblemente pintado por Manuel Arellano, antes de 1694, en el banco del retablo de la Virgen de Guadalupe de la parroquia de Morentin. Foto J. L. Larrión.

Sin embargo, no fue así, pues él mismo reconoce en su testamento, fechado en Oaxaca el día 6 de abril de 1700¹⁴, haber estado casado en primeras nupcias con Juana Martínez de Morentin, con la que tuvo sendos hijos, que eran María Fausta, monja benedictina en Estella¹⁵ y Miguel, que heredó sus bienes, en virtud de un testamento anterior, protocolizado en Estella en abril de 1695. De su segundo matrimonio, que contrajo con doña María Trujillo Altamirano, en 1693, no tuvo descendencia. En el testamento, antes mencionado, dejó ordenado el pago de sus deudas, algunas con don Juan de Goyeneche. Asimismo, da cuenta de sendos cajones de plata labrada por valor de 700 pesos, en la que se encontraba una naveta de plata con destino a la parroquia de Morentin. Tenía dos esclavos, “José mulato” y “María la negra”. No es éste el lugar para detenernos en todas sus posesiones, porque eran grandes. Entre sus mandas testamentarias, figura una para la beatificación del venerable Gregorio López.

Por una real cédula de 26 de mayo de 1688 relativa a la alcaldía mayor de Tezacoalco, se informaba al virrey de la merced concedida a la persona que nombrase don Diego de Villatoro, o su apoderado, para la futura de alcalde mayor de Tecacoalco y Tecopilco, advirtiéndole que no tomaría posesión hasta después de cinco años, que eran los concedidos a don Juan Martínez de Morentin, a menos que quedase vacante antes¹⁶. Sabemos, asimismo, que un homónimo, seguramente nuestro personaje, se embarcó desde Cádiz, en 1695, como alcalde de Miahuatlán (Oaxaca), en compañía de Francisco de Bobadilla, de Estella, y Francisco de Maquiarán, de Viana, ambos solteros y criados suyos¹⁷.

¹⁴ Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 216711.

¹⁵ María Fausta tomó el hábito en el monasterio de San Benito de Estella el 24 de abril de 1690 con 600 ducados de dote, más otros 150 para alimentos y propinas. Vid. Archivo Benedictinas de Estella. Libro Cabreo con los entráticos y defunciones desde 1625 hasta 1858. Profesó a los dieciséis años el 3 de octubre de 1694. Vid. Archivo Benedictinas de Estella, Caja 27 y Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Estella, Diego Salinas, 1694, núm. 147.

¹⁶ Índice de Reales Cédulas del Archivo General de la Nación de México.

¹⁷ ARAMBURU, J. M. y USUNARIZ, J. M., “De la Navarra de los Austrias a la Hora Navarra del XVIII en América”, *Navarra y América* (J. Andrés Gallego, coord.), Madrid, Mapfre, 1992, p. 84.

Entre 1696 y 1700 se litigó un pleito en los tribunales reales entre Juan Jiménez de Oco, vecino de Morentin, contra Luis Lamberto, vecino de Estella, apoderado de Juan Martínez de Morentin, natural de Morentin, vecino de Estella y residente en Indias, sobre la impugnación de costas en un juicio relativo a oblación en la ejecución de una casa y otros bienes por los réditos de un censo de 30 ducados¹⁸.

En 1697 se fechan las diligencias de un pleito interpuesto por un hijo suyo, de nombre Miguel, ante los tribunales reales contra Luis Lamberto, administrador de los bienes de su padre, residente en México, sobre contribución a sus alimentos¹⁹. Lamberto había recibido poder de don Juan Martínez de Morentin, en Estella en 1695, antes de regresar a Indias, para administrar sus bienes en la ciudad y alimentar a su hijo Miguel con los medios adecuados “*a la decencia de su persona y a lo copiosa de dicha hacienda y ser hijo único y hallarse su dicho padre en las Indias con conveniencias*”²⁰. El mencionado Lamberto, figura como apoderado de don Juan Martínez de Morentin en un pleito de 1697, incoado por las Clarisas de Estella, sobre su oposición a la ejecución de una viña por los réditos de un censo de 50 ducados²¹.

En 1705, Josefa Lander y Viloría, viuda del citado administrador -Luis Lamberto- vecina de Estella, pleiteó contra Miguel Martínez de Morentin, vecino de Morentin e hijo de este último, sobre restitución de unas alhajas de plata y oro prestadas para una función²². Entre las preseas argénteas figuraban una salvilla, dos platillos, un jarro, cuatro vasos, un librillo de oro, una Adoración de los Reyes con su cerco esmaltado y piedras de colores y dos sortijas de oro²³.

En el mismo año de 1705, cuando ya había fallecido Juan Martínez de Morentin, se incoó un pleito por Manuel de Morentin y María Teresa de Moracea y Morentin, su mujer, vecinos de Lodosa y residentes en Dicastillo, contra Juan Miguel Martínez de Morentin, vecino de Morentin, sobre el pago de 500 ducados del legado testamentario de Juan Martínez de Morentin, vecino de Estella y residente en Indias²⁴. En las diligencias judiciales, como hemos visto, se encuentra una copia completa del testamento, fechado en abril de 1695. Asimismo, se incluye una memoria de 23 de abril del mencionado año, en la que consta una memoria para que su apoderado Luis Lamberto ejecutase en su ausencia, la cual resulta interesantísima para la datación *post quem* del lienzo guadalupano del retablo de Morentin, ya que en ella disponía que en caso de fallecer él o su mujer, doña María de Trujillo Altamirano, se debería fundar una capellanía en Morentin por valor de 1.000 ducados y 100 más anuales y se debían decir misas tanto en la capilla del Santo Cristo como en la de Nuestra Señora de Guadalupe²⁵. En otra cláusula de la memoria le encargó dar desde el 1 de abril de 1695, la cantidad de 200 reales de limosna al predicador de

¹⁸ Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 78416.

¹⁹ *Id.*, núm. 125365.

²⁰ ARAMBURU ZUDAIRE, J. M., *Vida y fortuna del emigrante navarro...*, p. 168.

²¹ Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 18358.

²² *Id.*, núm. 91501.

²³ *Ibid.*, fol. 4.

²⁴ Archivo Real y General de Navarra. Tribunales Reales, proceso núm. 216711.

²⁵ *Ibid.*, fol. 126.

los Franciscanos de Estella por periodo de cuatro años. Entre las pruebas y diligencias judiciales figura la apertura de una caja que don Juan dejó en las Benedictinas de Estella, en la que había diferentes piezas que estimó el platero Martín de Moros, así como otros objetos como una cama torneada de madera de Indias, seis cuadros pequeños de Roma de misterios de la Madre de Dios, tres láminas pequeñas, dos de pluma y una de otra especie.


Por lo que respecta a la pintura de la Virgen de Guadalupe y las cuatro historias ubicadas en el retablo nos llevan al taller de los Arellano, quizás más de Manuel (1662-1722) que José, el padre (1630-1714). Los ángeles de las dos primeras apariciones tienen un recuerdo a Cristóbal de Villalpando, pero hasta donde sabemos, este último maestro pintó dos copias de la Virgen: una que estaba en Sevilla, y ahora en México; y otra que está en Guatemala. Todo indica que ese mercado de las copias del Sagrado Original lo tenían concesionado Correa, los Arellano y Antonio de Torres para finales del XVII y principios del XVIII. Llama la atención el buen estado de conservación de los pigmentos, así como el barniz que no está oxidado, pese a las roturas y pliegues de la tela. Los modelos aparicionistas, como ya hemos señalado en la introducción de este estudio, son de ida y vuelta y producto de la colaboración hispano-mexicana, ya que mantienen la deuda con los grabados de Matías Arteaga y Alfaro (1685), quien a su vez se basó en unas pinturas de Arellano de un pequeño retablo que está en Santa María la Blanca de Sevilla (c. 1680), tal como lo ha publicado Francisco Montes²⁶, que a su vez reformulaba los modelos de Correa, un poco anteriores.



²⁶ MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, p. 238.

Detalle del lienzo de Juan Correa, comienzos del siglo XVIII en la parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella.
Foto J. L. Larrión.



The background is a dark blue, heavily textured surface, possibly a book cover or endpaper, with a fine, cracked pattern. Scattered across this background are several gold-colored starburst or sunburst motifs, each with eight points. The text is centered in a white, serif font.

DOS EXCEPCIONALES
LIENZOS FIRMADOS
POR JUAN CORREA
EN ESTELLA
Y PAMPLONA

Al afamado pintor Juan Correa (c. 1646-1716) pertenecen sendos cuadros de hacia 1700¹, el primero de las Agustinas Recoletas de Pamplona –donado por el capellán don Miguel Ostíbar²– y el segundo de la parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella, procedente de la iglesia de Santa María Jus del Castillo, a donde había ido a parar, después de la Desamortización decimonónica, desde el convento de los Franciscanos de la misma ciudad³. Ambas pinturas, como obra de Juan Correa, se distinguen de otras por la sobresaliente ejecución, el modelado y la luminosidad.

El autor de estos lienzos, el mulato Juan Correa (c. 1646-1716) fue miembro de una familia de pintores, e hijo de Juan Correa, cirujano y autor del primer libro dedicado a la Virgen de Guadalupe, en 1648, que versaba sobre las cualidades medicinales del mercurio. Fue un artista mulato y culto que llegó a ser maestro mayor de la catedral de México. Se le considera como el pintor más importante de cuantos estuvieron activos en Nueva España en el paso del siglo XVII al XVIII y maestro a su vez de José de Ibarra. Su obra ha sido estudiada y catalogada por la profesora Vargaslugo, poniendo de manifiesto, además del carácter prolífico de su pintura, la variedad de clientes para los que trabajó, por lo que su obra muestra distintos niveles de calidad⁴. Respecto a sus numerosísimas pinturas de Nuestra Señora de Guadalupe, hay que hacer notar varias consideraciones para la contextualización y valoración de ambas pinturas, que no son, como veremos, las únicas de su autor en Navarra.

No cabe duda de que su fama como copista guadalupano traspasó las fronteras del virreinato novohispano. Así, cuando los jesuitas Zappa y Salvatierra quisieron obtener una copia para la casa de los Doria, oyeron entre los artistas españoles que la copiaban de Correa, cuyas obras eran muy apreciadas en España⁵. El número de sus pinturas guadalupanas en la península atestigua el éxito de aquellas copias. Su primer cuadro llegó en la temprana fecha de 1667, con destino al convento franciscano de Valladolid, actualmente en el Museo de Escultura de la misma ciudad. En bastantes ocasiones, como en los dos casos de Navarra, en Estella y Pamplona, encontramos a la Virgen sin adorno de ninguna clase ni las apariciones. Miguel Cabrera, en su libro *Maravilla americana* (México, 1756), aporta un testimonio importante al asegurar haber visto pinturas del icono muy deformes y “fuera de los contornos de Nuestra Señora”. El fin de aquel panorama no se consiguió “hasta que se le tomó perfil a la misma imagen original, el que tenía mi maestro Juan Correa, que yo ví y tuve en mis manos, en papel aceitado del tamaño de la misma Señora, con el apunte de todos sus contornos, trazos y número de estrellas, y de rayos, y de este dicho perfil se han

¹ CUADRIELLO, J., “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, *México en las colecciones de arte. Nueva España I*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores - UNAM - CNCA, 1994, pp. 268-269.

² SÁENZ RUIZ DE OLALDE, J. L., *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona. Tres siglos de historia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 104.

³ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia eclesiástica de Estella II. Las órdenes Religiosas (1131-1990)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 123.

⁴ VARGASLUGO, E., VICTORIA, J. G. y CURIEL, G., *Juan Correa: su vida y su obra*. México, UNAM, 1985 y VARGASLUGO, E., “Inmaculada Concepción o *Tota Pulchra*”, *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores - UNAM - CNCA, 1994, p. 223.

⁵ VARGASLUGO, E., “El indio que tenía el “don”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 86 (2005), p. 205.



Virgen de Guadalupe, por Juan Correa, comienzos del siglo XVIII en la parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella. Foto J. L. Larrión.



Virgen de Guadalupe, por Juan Correa, fines del siglo XVII
en las Agustinas Recoletas de Pamplona.. Foto J. L. Larión.

*difundido muchos, de los que se an valido y valen hasta hoy todos los artífices*⁶. En cuanto al momento en el que el pintor hizo el calco, tuvo que ser entre 1690 y 1697, ya que hay una pista poco divulgada, pero muy importante de 1746, en una crónica de Isidro Félix de Espinosa, discípulo del franciscano español Francisco Frutos, que figura entre los fundadores del colegio de misioneros de Propaganda Fide de Querétaro. En el texto del relato refiere que el padre Frutos era hombre de gran virtud, con enormes padecimientos en su salud desde que llegó a Querétaro, en 1683⁷. Cuando estaba para morir, se encomendó a un cuadro de la Guadalupana, cuyo original juzgaba pintado mediante flores por los ángeles. Tras su recuperación decidió acudir a dar gracias al santuario y en este momento nos narra lo siguiente: *“Luego que llegó a la ciudad de México, se llevó consigo al diestrísimo pintor Juan Correa, que era entonces el más afamado; y estando ambos en el santuario, de pié, mientras el siervo de Dios hacía su novena, le iba sacando el devoto pintor un retrato de aquel original milagroso. Para que saliese más parecido, y al tamaño de su cordial devoción, le hacía confesar y comulgar al pintor en su misa; y después que se habían acabado las que se celebran en el santuario, mientras uno tomaba los pinceles, se ponía el otro de rodillas, y se llevaba largas horas en oración, para retratar en su alma aquel bellissimo simulacro, que el artífice iba copiando en el lienzo. Con esta diligencia, en los días de la novena, quedó perfecto el retrato, y a su original tan parecido, que solo de verlo, llenaba de devoción los corazones. A más se extendió su afecto, pues ofreciéndose coyuntura en el tiempo que estuvo en México, de abrirse la vidriera de la santa imagen, tocó en ella el nuevo retrato, y quedó tan rico con esta prenda, que no sabía explicar los júbilos de su espíritu*⁸. Por lo demás, recordaremos que el mencionado padre Frutos poseyó otras imágenes de la Virgen de Guadalupe, una pintada sobre piedra negra en su celda, otra de papel, romana, *“de las que se repartían, que eran muy primososas”*, otra de bulto del tamaño de un dedo de chalchihuite puesta en un pequeño relicario y otra en medalla romana colgada de su decenario⁹.

La pintura de Estella

El convento de Franciscanos de Estella, en donde se veneró el lienzo de la Virgen de Guadalupe en un retablo propio, era uno de los principales de la ciudad. Su fundación legendaria se fijaba en las crónicas en el año 1229, en tiempos de Sancho el Fuerte, aunque históricamente los datos hablan más bien de 1265. En su iglesia fue sepultado el hijo primogénito de Enrique I, de nombre Teobaldo, que sufrió un accidente en el castillo de Estella. El siglo XVI estuvo marcado por los enfrentamientos entre conventuales y observantes y a lo largo de los siglos siguientes destacaron sus frailes por la actividad apos-

⁶ MUES ORTS, P. y BRUQUETAS GALÁN, R., “Que no hay quien pueda copiarla: la Virgen de Guadalupe de México y de cómo los pintores novohispanos intentaron retratarla”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 158.

⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁸ *Ibid.*, pp. 160-161.

⁹ *Ibid.*, p. 161, nota 44.

tólica y misionera en los pueblos cercanos, como predicadores, cuaresmeros y confesores. En el convento se reunieron las Cortes de Navarra en distintos momentos del siglo XVIII. Su patrimonio se dispersó tras la Desamortización.

Respecto a la pintura novohispana, hay que recordar que en la ciudad estaba muy presente uno de sus hijos, fray José de Ezpeleta, nacido en Estella hacia 1630 y fraile franciscano desde 1650, custodio habitual de la de San Pablo de Nuevo México, que murió martirizado en 1680 en esa región, con otros 21 compañeros, a manos de los indios¹⁰. Pero concretando en el mecenas del lienzo, todo nos conduce a don Martín Antonio de Noguera, hijo de Martín de Noguera y Josefa de Irujo, capitán de corazas en Mérida de Yucatán, que pasó a Indias en 1699¹¹. En una carta de 1754 afirmaba servir en aquella ciudad desde 1734 y que los Franciscanos de Estella le habían pedido una colgadura para su iglesia. En 1746 había remitido la respetable cantidad de 300 pesos, con destino al vicario y beneficiados de Abárzuza y 50 pesos al padre guardián de los Franciscanos de Estella, con destino a la realización de una cabeza y manos de la figura de candelero de un Nazareno de tamaño natural, que se debía vestir con túnica de terciopelo morado, cordón de seda y oro al cuello y la cruz sobre los hombros. La figura en sus andas serviría, por su propio deseo, para ser portado en las estaciones del Vía Crucis que, anualmente, salía por las orillas del río en procesión a cargo de la Tercera Orden. Hasta entonces la figura de Cristo la representaba un hombre, algo que a don Martín Antonio no le parecía decente¹².

El lienzo de Estella (161 x 107 cms.) participa de otros lienzos del tema de Juan Correa, que firma sin fecha la pintura, que se deberá datar en los primeros años del siglo XVIII.

El lienzo de Recoletas de Pamplona

Desde el convento de Agustinas Recoletas de Eibar, fundado por la madre Mariana de San José, verdadera promotora e impulsora de la nueva orden, llegaron las fundadoras a Pamplona en 1634 para hacerse cargo del complejo conventual, erigido por los marqueses de Montejaso don Juan de Ciriza y doña Catalina Alvarado. Desde el monasterio madrileño de la Encarnación, a partir de 1631, concertó la madre Mariana con el marqués la fundación de la casa pamplonesa. Los planos del monasterio fueron enviados desde Madrid y fueron obra del maestro de obras reales Juan Gómez de Mora. La fundación fue dotada espléndidamente, si bien la aportación de las religiosas supernumerarias y las donaciones de familiares a la comunidad originaron no pocos pleitos, que turbaron, en algunos momentos, la vida de la comunidad. La sobriedad en todo lo personal no impidió a las religiosas dotar a la sacristía de or-

¹⁰ PÉREZ GOYENA, A., *La santidad en Navarra*, Pamplona, Gráficas Gurrea, 1947, p. 56.

¹¹ ARAMBURU ZUDAIRE, M., “Franciscanos, franciscanismo y devociones marianas en la emigración navarra a Indias durante la Edad Moderna”, *Las huellas de América. I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2004, p. 28.

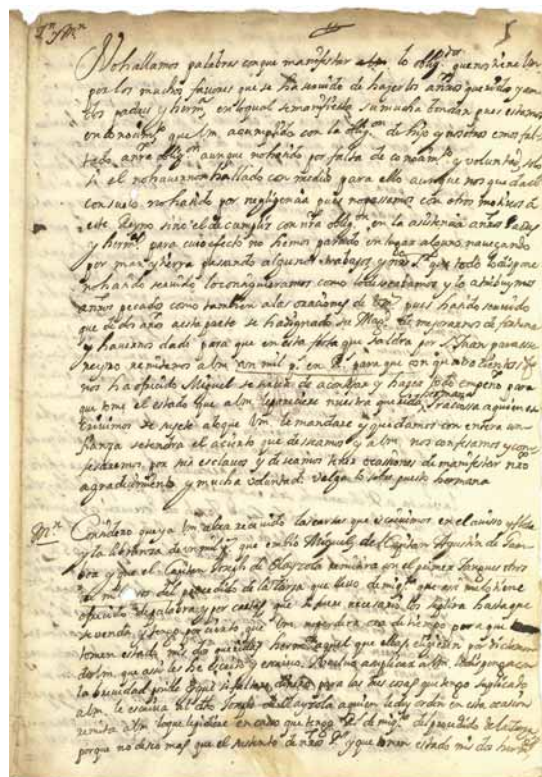
¹² *Ibid.*

namentos y objetos para el culto divino, celebrado en la iglesia conventual con el sobresaliente esplendor. Entre 1794 y 1808 tuvieron que abandonar el convento, convertido en hospital y cárcel por los franceses, la primera vez fueron a las Benedictinas de Corella y la segunda a las Comendadoras de Puento la Reina. Apenas recuperadas de la francesada y de la primera guerra carlista, fueron despojadas de sus bienes. Tras encajar los efectos de la desamortización, la vida conventual discurrió relativamente tranquila¹³.

En el conjunto de obras de patrimonio mueble que han llegado a nuestros días, así como en los inventarios de los siglos XVII y XVIII figuran diversas piezas, que llegaron por vía de sus capellanes. Junto al de la Virgen de Guadalupe de Miguel de Ostívar, encontramos el de la Virgen de Musquilda de Miguel de Recari, la imagen de la Virgen de las Nieves de Antonio de Satrústegui, el cuadro del Niño Divino Pastor, ofrecido por Pedro Portillo y el cuadro de santa Gertrudis, de Miguel de Laborería¹⁴.

El lienzo de la Virgen de Guadalupe, de los últimos años del siglo XVII, coincide con la correspondencia entre el capellán y los indios, como veremos inmediatamente. Mide 172 x 106 cms. y se adapta a la producción de su autor que firma la obra, conservada en un rico marco de la primera década del siglo XVIII, quizás en torno a 1710, cuando la pintura ingresó en la clausura.

La noticia del donante de la pintura guadalupana nos la proporciona el libro de inventarios, en donde leemos: “Mas un cuadro de Nuestra Señora de Guadalupe con su marco dorado. Lo dio don Miguel de Ostívar, capellán de este convento”¹⁵. Del mencionado don Miguel se ha escrito que fue capellán en las Recoletas, entre 1677 y 1731¹⁶. Sin embargo, esos datos no se ajustan a la realidad ya que falleció en 1712. Ostívar era natural de Peralta, obtuvo un beneficio en su pa-



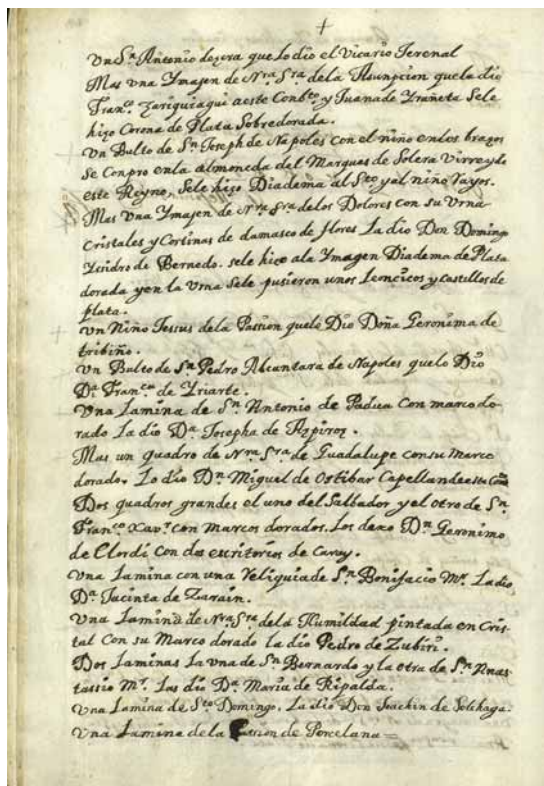
Copias de las cartas de los hermanos Améscoa, dirigidas al capellán Miguel Ostívar. Archivo Diocesano de Pamplona.

¹³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra - Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 29 y 32.

¹⁴ SÁENZ RUIZ DE OLALDE, J. L., *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona...*, op. cit., p. 158.

¹⁵ Archivo Agustinas Recoletas de Pamplona. Libro de Inventario de la casa, iglesia y sacristía, fol. 70v.

¹⁶ GARCÍA GAÍNZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra V. Merindad de Pamplona*, vol. III, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1997, p. 321.



Hoja del Libro de inventario de alhajas de las Agustinas Recoletas, en donde se recoge el ingreso del lienzo de Juan Correa con su donante, el capellán don Miguel Ostibar.

roquia en 1685¹⁷ y, en 1689 litigó un pleito ante el tribunal eclesiástico, pidiendo la reducción de cargas de tres capellanías que poseía: una fundada en Recoletas de Pamplona por Lorenza de Echauri¹⁸ y dos en Peralta, fundadas por Miguel de Ezpeleta y don Fernando de Atondo. Tras las pruebas testificales, la sentencia le concedió una reducción de la capellanía de Pamplona¹⁹. En 1698, al quedar vacante un beneficio en la parroquia de Peralta, le fue adjudicado²⁰. Falleció el 14 mayo de 1712²¹, en cuyo año sus testamentarios se tuvieron que enfrentar a algunas demandas, entre ellas la del albañil que había hecho la casa en donde vivía en Peralta²². En su testamento, protocolizado en Peralta el 10 de mayo de 1712²³, pocos días antes de su fallecimiento, nombró herederos a sus sobrinos, realizó algunas fundaciones piadosas, como una misa cantada el día de San Miguel y la celebración de laudes y maitines, con un capital de 250 ducados. Del inventario de sus bienes destacaremos sus ricos muebles con escritorios, bufetes y una rica cama con dosel, así como un notable conjunto de pinturas y una destacada biblioteca²⁴. Las pinturas representaban a santos de cuerpo entero y de medio cuerpo, con marcos dorados y negros. Fueron tasadas por el pintor Pedro Francisco de Landa. Entre ellas figuraban: san Miguel, la Sagrada Familia, el Bautista, san Francisco, san Agustín, Nuestra Señora del Popolo, el Ecce Homo, diversas lá-

¹⁷ Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, C/942, núm. 14. La mencionada capellanía fue fundada en 1571 por Miguel de Ezpeleta y cuando su poseedor José Ruiz pasó a ser beneficiado de la parroquia, los patronos nombraron al presbítero de la villa don Miguel de Ostibar.

¹⁸ Sobre la fundación de esta capellanía y las condiciones que impuso la priora en 1685, para nombrar capellán por parte de ella misma, sin más consulta, así como de la posibilidad de dispensar el lugar de la celebración de las tres misas semanales, vid. SÁENZ RUIZ DE OLALDE, J. L., *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona...*, op. cit., pp. 196-198.

¹⁹ Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, C/959, núm. 16.

²⁰ Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, C/1355, núm. 16.

²¹ Archivo Parroquial de Peralta. Libro II de Difuntos, fol. 49.

²² Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, C/1408, núm. 11.

²³ Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Peralta, José Antonio Zapata, 1712. Testamento de Miguel Ostibar

²⁴ *Id.*, Inventario de bienes de Miguel Ostibar y almoneda de sus bienes

minas y paisajes con santos, seis relicarios y algunos bultos de escultura. La biblioteca era mucho más interesante, pues nos sitúa ante un hombre muy cultivado. En la misma se contabilizan medio centenar de volúmenes, entre los que figuraban numerosas obras de teología, moral, ascética, tratados de penitencia, los *Ejercicios* de San Ignacio, el Kempis, la *Diferencia de lo temporal y lo Eterno* del padre Nieremberg, las obras de la Madre Ágreda y varios títulos de Juan de Palafox, así como vidas de varios beatos y religiosos, la historia de la Virgen de Aránzazu y obras de los santos padres.

A propósito de su cultura y estatus y de la de los capellanes de Recoletas, en general, el padre Villerrino refiere que *“a las capellanías de este convento ascienden de ordinario personas muy principales del reino, dejando grandes rentas en otras partes, secretarios de obispos, y otras ocupaciones honrosas; y de capellanes ascendieron algunos a canónigos de Pamplona; y aún dieron los capellanes de aquel convento General a la gravísima Religión de San Antonio Los capellanes de este convento de Pamplona en la modestia, decencia del hábito y retiro con que se portan, parecen canónigos de una catedral de las más pundorosas. Y si tal vez alguno de ellos se descuidó a la modestia, que las mismas paredes del convento publican, le quitaron las madres la capellanía, rompiendo con intercesiones de personas tan superiores que, de reyes abajo, no pudieron ser mayores”*²⁵.

La datación de la entrada de la pintura en el mencionado inventario, como las de la mayor parte del libro, no consta con exactitud, simplemente se anota con un largo listado de objetos, llegados a partir de 1677. Sin embargo, nos podemos aproximar a la fecha, si tenemos en cuenta que el registro está un poco más adelante de la escultura de san José, que se adquirió en la almoneda del marqués de la Solera, virrey de Navarra, que falleció en julio de 1706. Poco más adelante de la entrada en el inventario del lienzo de la Virgen de Guadalupe, encontramos un donativo de sendas láminas de san Bernardo y san Anastasio, por donativo de María Ripalda, la misma que regaló en la primera década del siglo XVIII una cruz²⁶. Por tanto, el lienzo de Correa entró en el convento de Recoletas hacia 1710.

Respecto a cómo llegó la pintura al capellán Miguel de Ostíbar, que aparece como donante, todo nos lleva a concluir que fue a través de los hermanos Améscoa, que habían pasado a Nueva España unas décadas atrás y estaban en aquellas tierras muy bien posicionados, hasta el punto de beneficiar a sus padres y hermanas que quedaron en Pamplona y enviar distintos objetos artísticos para Pamplona. José Miguel Aramburu dio a conocer la correspondencia de los hermanos Améscoa con don Miguel Ostíbar, gracias a la documentación de un proceso litigado en el tribunal eclesiástico, tras la denuncia de una de las hermanas de los indios, Mariana de Améscoa, en 1691²⁷. La denunciante servía de criada en casa del procurador José Cuadrado, acusó a Ostíbar de no hacerle llegar los cientos de pesos que sus hermanos Juan y Martín remitieron para el mantenimiento de sus padres, que se encontraban sumamente pobres y en riesgo de mendicidad. El capellán se defendió y aportó las cartas remitidas por los indios

²⁵ VILLERINO, A. de, *Esclarecido solar de las Religiosas Recoletas de Nuestro Padre San Agustín y vidas de las Insignes hijas de sus conventos*, vol. I, Madrid, Imprenta de Bernardo de Villa Diego, 1690, p. 445.

²⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Virgen de las Maravillas de las Agustinas Recoletas de Pamplona. Historia, arte y devoción*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2024, p. 154.

²⁷ ARAMBURU ZUDAIRE, M.A., *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias (siglos XVI y XVII)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999, pp. 107, 194, 239, 358 y 617-618.

Juan y Martín, que tratan a Ostíbar como primo, aunque lo era de María Buitrago, mujer de un hermano de los anteriores, Miguel Améscoa. Es posible que los hermanos saliesen hacia 1675, ya que la partida de bautismo de uno de ellos, Juan, nacido en mayo de 1653, se inscribió en el correspondiente libro de bautizados muchos años más tarde, en 1675, previa información²⁸. Su salida de Pamplona la explican Juan y Martín, con una claridad simpár en una de sus cartas al capellán, cuando antes de haber amasado fortuna, le agradecen sus buenos oficios para con sus padres y hermanas, hasta el punto de manifestarle su mucha bondad “*pues estamos en conocimiento que vuestra merced ha cumplido con la obligación de hijo y nosotros hemos faltado a nuestra obligación, aunque no ha sido por falta de conocimiento y voluntad ... pues no pasamos con otros motivos a este reino, sino cumplir con nuestra obligación en la asistencia de nuestros padres y hermanas*”²⁹.

El clan familiar de los Améscoa se dedicó al comercio de la zarza, al menos desde 1680 en Veracruz, y ha sido estudiado por el profesor Usunáriz hasta bien entrado el siglo XVIII³⁰. Los tres hermanos que cruzaron el océano fueron Miguel, que casó con Micaela Buitrago (†1715³¹) -prima del capellán de Recoletas Miguel Ostíbar- y expiró viudo en 1723. Martín³² y Juan³³ fallecieron solteros en 1723 y 1733, respectivamente. Estos dos últimos fueron los albaceas testamentarios del mercader vianés Juan Antonio Florencia, que murió en 1703.

La fortuna de los hermanos Améscoa pasó, tras la muerte de Juan, por su testamento de 1732 a manos de Ignacio de Michelena, con unas mandas fijadas para sus familiares. La costumbre de testar a favor de un socio o amigo entre los indianos fue algo usual, ante el temor de que los bienes fuesen a parar a los juzgados de bienes de difuntos, por los grandes costos y la lentitud que se traía consigo³⁴.

Los Améscoa se distinguieron por algunos regalos que aún se conservan en la capital navarra, lo que les hace partícipes del comportamiento de otros indianos que, por distintas circunstancias devocionales o de imagen social, hicieron otro tanto³⁵. Con destino a la parroquia de San Saturnino de Pamplona y de la Virgen del Camino, uno de los elementos de identidad religiosa de la ciudad, enviaron un

²⁸ Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Bautizados 1673-1730, fol. 88v.

²⁹ ARAMBURU ZUDAIRE, M.A., *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias...*, op. cit., p. 617.

³⁰ USUNÁRIZ GARAYOA, J. M., *Una visión de la América del XVIII, correspondencia de emigrantes guipuzcoanos y navarros*. Madrid, Mapfre, 1992, pp. 100 y ss.

³¹ En una carta de Martín de Améscoa a su cuñado Martín de Artieda, fechada en México el día 28 de noviembre de 1715 le comunica el fallecimiento de su cuñada Micaela, esposa de su hermano Miguel. Vid. USUNÁRIZ GARAYOA, J. M., *Una visión de la América del XVIII...*, op. cit., p. 113.

³² Martín fue bautizado en la parroquia de San Saturnino de Pamplona el 27 de mayo de 1655 como hijo de Juan Améscoa y María Arraiza. Vid. Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona. Libro de Bautizados 1622-1672, fol. 197v.

³³ Juan fue bautizado en la parroquia de San Saturnino de Pamplona el día 9 de mayo de 1653 como hijo de Juan Améscoa y María Arraiza. Vid. Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona, si bien la partida no se incluyó, tras la información pertinente, hasta 1675 Libro de Bautizados 1673-1730, fol. 88v.

³⁴ USUNÁRIZ GARAYOA, J. M., *Una visión de la América del XVIII...*, op. cit., p. 34.

³⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “*Mecenazgo y legados artísticos de indianos en Navarra*”, Segundo Congreso General de Historia de Navarra. 1. Conferencias, *Príncipe de Viana*, anejo 13, 1991, pp. 157-200.

hermosísimo cáliz y unos blandones de plata en su color, piezas todas ellas inventariadas en la parroquia de San Saturnino en 1698-1699³⁶. La devoción hacia la Virgen del Camino se corrobora en una carta dada en México el día 26 de marzo de 1715 por Martín de Améscoa a sus hermanos, en donde escribe: “*Demos gracias a Dios que me ha dado ánimo y dinero para enviar lo que envió y pidamos a S. M. les dé a mis sobrinas acierto en el estado para que le sirvan y vivan gustosas. Y a todos les ruego encarecidamente rueguen a Nuestra Señora del Camino me alcance de su Hijo precioso perdón de mis pecados y gracias para servirle hasta el fin de mi vida que, según mi edad, no puede ser mucho*”³⁷.

A los mismos hermanos, a los tres, se había dirigido el regimiento de la capital navarra, en 1698, solicitándoles donativos para la construcción de la capilla de San Fermín, cuando uno de ellos, Miguel era alcalde mayor de Guadalajara, en tanto que sus hermanos Juan y Martín residían en la capital novohispana³⁸. Además, Miguel parece que llevó otro camino que Juan y Martín y, en alguna ocasión, se sumaba a los donativos de estos últimos³⁹. El lienzo de la Virgen de Guadalupe de Juan Correa fue, sin duda, un regalo de Miguel y su mujer a su primo el capellán Miguel Ostíbar, que lo entregó a las Recoletas hacia 1710. Esta dádiva tenía su alto significado y sólo se explica por la deuda que los hermanos Améscoa tenían con Ostíbar, a juzgar por las palabras encomiosas que le dirigieron en la carta que hemos visto, cuando le agradecen el cuidado con sus padres.

No fueron los únicos objetos artísticos que envió la familia desde México. En una carta remitida desde México por Martín de Améscoa a Manuel de Agesta, rubricada en México el día 6 de octubre de 1716, le informa de un cajón de plata labrada, que se había perdido en el mar⁴⁰. Aquellos objetos, tanto los de plata, como la pintura, eran los mejores embajadores del triunfo de aquella familia fuera de su tierra natal, a la vez que testimonio y espejo del estatus alcanzado. Su parroquia y su familia, como en otras ocasiones, fueron los destinatarios directos de las piezas, si bien la pintura fue a parar a las Agustinas Recoletas, por razones obvias.



³⁶ HEREDIA MORENO, C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 52-53.

³⁷ USUNÁRIZ GARAYOA, J. M., *Una visión de la América del XVIII...*, op. cit., p. 106.

³⁸ MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Ayuntamiento de Pamplona, 1974, p. 134.

³⁹ USUNÁRIZ GARAYOA, J. M., *Una visión de la América del XVIII...*, op. cit., p. 102.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.



Tercera aparición en el lienzo de la Virgen de Guadalupe, obra atribuida a Manuel Arellano, primera década del siglo XVIII, procedente de las Concepcionistas de Tafalla, hoy en el Museo de Navarra. Foto Museo de Navarra.

The background is a dark blue, textured surface, possibly leather or a similar material, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in a white, serif font.

TRES PINTURAS DE
LAS CONCEPCIONISTAS
DE TAFALLA
DE ORIGEN DISPAR



Virgen de Guadalupe de las Concepcionistas de Tafalla, c. 1670-1680.

Foto Catálogo Monumental de Navarra.

Sebastián de la misma ciudad, uno de ellos claramente dieciochesco, con las cuatro historias de la aparición³.

El primero (171 x 107 cms.) es una obra temprana, con un marco de la época en el que alternan las franjas negras y doradas, sin ningún tipo de moldura labrada, de los que se utilizaban a mediados del siglo XVII. Su cronología temprana, quizás hacia fines de la década de los sesenta, nos lleva a pensar en el fundador

La fundación de las Concepcionistas de Tafalla desde la casa de Ágreda fue obra de María Turrillos y Ebra, mujer de Martín Carlos de Mencos, caballero de Calatrava, capitán general de la provincia de Guatemala y del Consejo de Guerra. La admiración de este último por sor María Jesús de Ágreda, con quien se entrevistó, le llevó a establecer la fundación en Tafalla con cuantiosas sumas¹. En 1667, cuando ya había fallecido la Madre Ágreda, se firmaron las escrituras y en el último testamento del mencionado don Martín Carlos (1669) se aplicaron más bienes para aumento de religiosas a presentar por los patronos. La llegada de las monjas tuvo lugar el día 4 de octubre de 1671 con cuatro religiosas de Ágreda y, mientras se levantó el edificio, residieron en el hospicio. Una serie de pleitos dilataron el paso a la nueva fábrica, que se iba construyendo poco a poco. En 1694, el monasterio estaba concluido y unos años más tarde pasó a habitarlo la comunidad, aunque el amueblamiento de la iglesia siguió completándose durante algún tiempo, hasta que en 1739 se trasladaron los restos de los fundadores al sepulcro que se fabricó en el crucero de la iglesia, siendo el único caso de la presencia del monumento funerario de los fundadores de un monasterio de clausura en la iglesia conventual. La comunidad abandonó el inmueble en 2005².

En las dependencias de su clausura se catalogaron nada menos que tres lienzos de la Virgen de Guadalupe, dos de ellos procedentes del convento franciscano de San

¹ GARAY, M., *Compendio Chronológico con nuevas adiciones a la primera parte de la Crónica de la Santa Provincia de Burgos, compuesta por el R. P.....* Pamplona, Pedro Joseph Ezquerro, 1742, pp. 168-170

² GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los Obispos de Pamplona*, t. VI, Pamplona, Gobierno de Navarra - Eunsa, 1987, pp. 336-343 y CAMPOS, J., "La Venerable Madre Ágreda y su obra en Navarra", *Analecta Calasactiana*, 14 (1965), pp. 376-385

³ GARCÍA GAÍNZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra III. Merindad de Olite*. Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1985, pp. 485-486.



Virgen de Guadalupe de las Concepcionistas de Tafalla.
Anónimo poblano, c. 1680.

del convento, el general Martín Carlos de Mencos que, contagiado por el guadalupanismo de sor María, con la que llegó a entrevistarse antes de la muerte de ésta última. Por ello o por sus contactos con Nueva España, dada su condición de gobernador y presidente de la Audiencia en Guatemala, se haría con una pintura y la dejaría a su fundación protocolizada en 1667 y hecha realidad en 1671, cuando don Martín ya había fallecido, en 1669. El profesor Cuadriello nos ha sugerido que la pintura encaja perfectamente con lo que se hacía en Nueva España a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XVII, en sintonía con lo que señalaba el padre Florencia en su obra. Se trata de un verdadero retrato sin ornamento alguno. Las nubes de la mandorla revelan que el modelo se estaba conformando a partir de lo que miran en el original y cuyos cúmulos desaparecerían de casi todas las copias hasta conseguir, a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, un fondo

neutro. Se trata de una obra correcta y hermosa y no se ajusta a las “dormilonas” de Correa, ya que tiene los ojos más abiertos. Sin duda, usaron plantilla o cartones, al mismo tiempo que Correa. Los elogios del padre Florencia no eran dislates; era perfectamente consciente de que se podían obtener las más precisas copias. Otro de los argumentos que abonan a su antigüedad es que no hay contornos ni dintornos repasados en las plecas del manto y sus caídas.

El segundo de los lienzos de la Guadalupana, el que conserva su marco de hojarasca dorada de las últimas décadas del siglo XVII, se podría filiar como un donativo del capitán José de Navaz y Vides, que tuvo capilla de patronato en el citado convento de San Sebastián de los Franciscanos de Tafalla, magníficamente dotada y construida tras su muerte. El mencionado personaje, al regresar de Indias, legó por vía testamentaria numerosos objetos a distintos santuarios españoles en su última disposición, rubricada en Madrid, en 1680⁴, entre ellos una cruz con veintidós esmeraldas para la Virgen de los Reyes de Sevilla. En Tafalla, además de la construcción de la capilla, dejó establecidas numerosas obras de caridad, como una fundación para doncellas pobres, otra para vestir a pobres y otra para trigo para siembra.

Su capilla era de gran capacidad, fue erigida por Domingo de Aguirre *a fundamentis*, y estaba fuera del antiguo perímetro del templo, contaba con cúpula. Contó con suntuosas pinturas de excelentes autores que se han perdido, lámparas de plata, reja de hierro labrada -hoy en el baptisterio de la parroquial de Santa María- y un gran retablo encomendado, en 1684, a los maestros tudelanos Francisco Gurrea y Sebastián de Sola, por la cantidad de 688 ducados. Los ornamentos y vasos sagrados pasaron, como la reja, a la mencionada parroquia y muchas de aquellas piezas se enajenaron en la Guerra de la Independencia. En la capilla se enterró al fundador y a alguno de sus sucesores, entre ellos don Baltasar de Auza, secretario del rey Carlos II.

Existe una segunda opción para filiar el cuadro con los mismos frailes franciscanos, pues sabemos que, en una capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, propiedad de su cofradía, y en la que tenían enterramiento los religiosos, había un cuadro que se trasladó en el siglo XIX a las Concepcionistas⁵. El lienzo mide 168 x 107 cms, e iconográficamente, resulta un tanto atípica por la falta de corona, como la firmada por Juan Salguero que procedente de Ágreda se conserva en las Concepcionistas de Estella. Por el escabel angélico, nos sugiere el profesor Cuadriello que, quizás, sea más poblana que mexicana. Al respecto, hay que recordar que el Sagrado Original, además de en México, también se copió en varios centros regionales como Querétaro, Michoacán, Guadalajara y, sobre todo, Puebla⁶. Su rostro es menos moreno y más trigueño nevado. En su modelo todavía no impera el canon de Ibarra y Cabrera. También llama la atención que la luna no es negra, como sucedió con la oxidación de la plata, sino angulosa y parda.

Respecto al tercero, no tenemos ninguna duda de que este último lienzo formó parte del retablo que había en el convento de San Sebastián de los Franciscanos y que costeó la “*Sr^a Munárriz*”, hacia 1745⁷. A esta

⁴ CABEZUDO ASTRAIN, J., “Historia del Real Convento de San Sebastián de Tafalla”, *Príncipe de Viana*, núms. 42-43 (1951), pp. 178-179.

⁵ *Ibid.*, p. 178

⁶ CUADRIELLO, J., “Tipología figural, construcción visual y articulación devocional: travesía atlántica de la imagen de Guadalupe 1550-1680”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 112

⁷ CABEZUDO ASTRAIN, J., “Historia del Real Convento de San Sebastián de Tafalla ..., *op. cit.*, p. 183



Virgen de Guadalupe con las apariciones, obra atribuida a Manuel Arellano, primera década del siglo XVIII, procedente de las Concepcionistas de Tafalla, hoy en el Museo de Navarra. Foto Museo de Navarra.

última hay que identificar con doña Bernarda Munárriz, prima de los marqueses de Murillo don Juan Bautista Iturralde y su mujer doña Manuela Munárriz. Don Juan Bautista fue uno de los navarros más ricos del siglo XVIII, famoso por sus fundaciones y por la promoción de obras tan importantes en la propia Navarra, como el convento de las Clarisas de Arizcun o el Seminario de San Juan Bautista de Pamplona, hoy archivo municipal⁸.

Doña Bernarda estuvo casada con el tafallés José Orta⁹, (1669-1745), originario de Tafalla y afincado en Madrid, hombre de negocios, con ejecutoria de hidalguía en 1719, gran benefactor de su localidad y principal promotor de la Biblioteca de la Hermandad de la Purísima Concepción de Tafalla, a la que nutrió con numerosos libros. Junto a su mujer, realizaron singulares donaciones a las iglesias de Tafalla¹⁰. Doña Bernarda nos es bien conocida por haber donado varias piezas de escultura cortesana al convento de Franciscanos de Olite, entre ellas la sobresaliente imagen labrada por Luis Salvador Carmona de santa Rosa de Viterbo en 1749, junto a dos imágenes de vestir de la Inmaculada Concepción y de la Virgen de la Misericordia¹¹. Un manuscrito de los Franciscanos de Olite, rubricado por el padre Herce, afirma sobre la donante que fue “*señora muy devota, estando esta señora en Madrid, las mandó hacer allá a los mejores artífices*”. En el testamento de don Juan Bautista Iturralde se legó a doña Bernarda, viuda de don José de Orta, una lámina y seis mil reales de vellón¹².

Doña Bernarda falleció en su casa de Tafalla, en septiembre de 1755 y fue enterrada en la parroquia de Santa María. Dejó ordenado a sus testamentarios que se estableciese una fundación para acompañar a los viáticos de aquella ciudad, de la que era natural¹³. Su mansión contenía muchos más bienes artísticos que algunos conventos, singularmente un rico mobiliario, esculturas, cuadros y láminas, sin que faltara entre estas últimas una de la Virgen de Guadalupe con su cristal y marco dorado. Resulta evidente que gran parte de todo aquel extraordinario ajuar procedía de la estancia del matrimonio en la capital de España. De la gran biblioteca que debió contar la casa familiar de Madrid, aún quedaba un buen grupo de selectas publicaciones, ya que la librería que tenía su marido en la villa y corte se la habían traspasado a Antonio Menaut y Terés por una importante cantidad de dinero. Este último era natural de Caparrosos y desde Madrid costeó diversas obras artísticas, destinadas al santuario de la Virgen del Soto¹⁴.

⁸ GARCÍA GAÍNZA, M. C., “Economía, devoción y mecenazgo en Juan Bautista de Yturralde”, *Juan de Goyeneche y su tiempo. Los navarros en Madrid*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999, pp. 178-184

⁹ ANDUEZA UNANUA, P., “Arquitectura civil y desarrollo urbanístico: el caso de Tafalla en el Antiguo Régimen”, *Príncipe de Viana*, núm. 243 (2008), p. 24.

¹⁰ ESPARZA ZABALEGUI, J. M., *Historia de Tafalla*, vol. I, Tafalla, Altaffaylla Kultur Taldea, 2001, pp. 393, 397 y 412.

¹¹ GARCÍA GAÍNZA, M. C., *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, pp. 91-93 y “Santa Rosa de Viterbo”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, p. 394

¹² FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, Eunsa, 2004, p. 249

¹³ Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona, Jacinto Beasoain y Paulorena, 1755

¹⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, p. 220

El retablo de la Virgen de Guadalupe del mencionado convento de San Sebastián estaba en la capilla de la misma advocación, que contó con cofradía, en la que tenían enterramiento los franciscanos¹⁵. La pintura se encuentra actualmente en el Museo de Navarra y mide 196 x 136 cms. Es muy hermosa y se sometió a una intervención que dejó los colores excesivamente vivos. Tanto la sarta de rosas y flores, pero sobre todo la cara del querubín atlante delata un poco los trabajos de Manuel de Arellano, por lo que habrá que fecharla en la primera década del XVIII, unos veinte años antes de la colocación del retablo. El santuario representado en la zona inferior es el de las cuatro torres, ya que el padre de Arellano, Antonio, tiene otras donde aún aparece el santuario de Pérez de la Serna. Arellano fue un gran copista y junto a Correa y Antonio Torres perteneció a un grupo de pintores con gran reputación en este tipo de obras, en los inicios del siglo XVIII¹⁶.




¹⁵ CABEZUDO ASTRAIN, J., “Historia del Real Convento de San Sebastián de Tafalla ..., *op. cit.*, p. 178.

¹⁶ INSAURRALDE CABALLERO, M. A., *La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: Los Arellano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018, pp. 35-44, <https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2018/febrero/0768780/Index.html>, [última consulta: 20 de septiembre de 2025]

Detalle del lienzo procedente de la capilla de la Virgen de los Remedios de la parroquia de San Nicolás de Tudela, obra de Antonio de Torres, 1711. Museo Decanal de Tudela.
Foto B. Aldanondo.

*Del General D.ⁿ Pedro
Ramírez de Arrellano*



The background is a dark blue, textured surface, possibly a book cover or endpaper, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The stars have eight points and a central dot. The texture of the blue background is cracked and fibrous.

LIENZOS DE
ANTONIO DE TORRES
EN 1711 Y 1730
EN TUDELA
Y ARRE

Dos pinturas de la Virgen de Guadalupe, rubricadas por el pintor mexicano Antonio de Torres (1666-1731), se conservan en Tudela y el santuario de la Trinidad de Arre, además de otra en la Compañía de María de Tudela, a la que nos referimos al tratar de María Ignacia de Azlor, por obvias razones. El mencionado pintor fue muy popular, era sobrino de Antonio Rodríguez y primo de Juan y Nicolás Rodríguez Juárez. De la visión como un pintor perteneciente a un momento de decadencia de Toussaint¹, a la que se presenta actualmente, tras varios estudios que ha resumido Francisco Montes², en una puesta al día de su biografía³, hay una gran distancia. Su obra se encuentra dispersa por distintas localidades mexicanas: San Luis Potosí, en San Miguel de Allende, Dolores Hidalgo, Guadalajara, Zacatecas, Aguascalientes, Acolman y en la Ciudad de México, lo cual nos permite concluir que fue un pintor bastante apreciado. Sus copias guadalupanas fueron muy demandadas y fue el más prolífico en las mismas. Por esta última circunstancia debió ser elegido para el reconocimiento que, entre 1721 y 1722, se intentó hacer de la pintura original de Nuestra Señora de Guadalupe, junto a los mencionados hermanos Rodríguez Juárez, en tiempo del arzobispo navarro José Pérez de Lanciego⁴. De sus obras mencionaremos la serie de la vida de la Virgen en ocho lienzos del Colegio de Guadalupe, cerca de Zacatecas. Torres pintó en numerosas ocasiones a la Virgen de Guadalupe. Francisco Montes ha estudiado el tema de las numerosas copias en España, contabilizando nada menos que veintiséis, varias de ellas localizadas en Sevilla⁵. El mismo autor ha destacado cómo el maestro dio rienda a su invención en el género guadalupano, variando los esquemas de los cuadrantes de las apariciones, en los que no descarta la ayuda de miembros de su taller para completar las secuencias del ciclo⁶.

La primera pintura de Navarra está rubricada en 1711, mide 180 x 116 cms. y se encuentra actualmente en el Museo Decanal de Tudela⁷, a donde llegó desde su lugar de destino original, la capilla de la Virgen de los Remedios de la extinguida parroquia de San Nicolás de la misma ciudad. En su inscripción leemos “*Del General Dn. Pedro / Ramírez de Arellano*”, “*Tocada a la original / de Mexico. Año 1711*” y “*Anttº De Torres ftº*”. Allí la había enviado el general tudelano don Pedro Ramírez de Arellano, que diez años antes había sido designado para el gobierno de la ciudad de Xicayán en Nueva España, motivo que dio lugar en Tudela a un gran festejo. La pintura se destinó, como hemos indicado, a un espacio público y

¹ TOUSSAINT, M., *Pintura colonial en México*, Edición de Xavier Moysén, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. 254-156.

² MONTES GONZÁLEZ, F., “Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica de un pintor guadalupano”, (F. Quiles, P. F. Amador y M. Fernández eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, Sevilla, Enredars y Universidad Pablo de Olavide - Santiago de Compostela, Andavira, 2020, pp. 278 y ss.

³ *Ibid.*, p. 286.

⁴ CUADRIELLO, J. “El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 187-189.

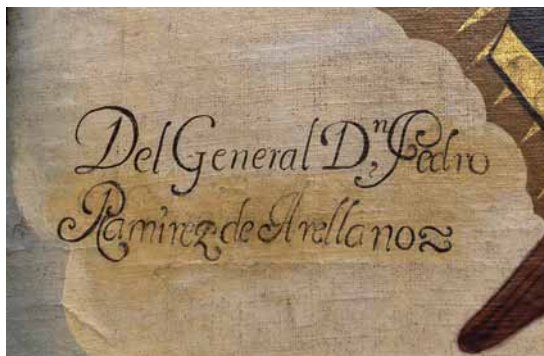
⁵ MONTES GONZÁLEZ, F., “Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica...”, *op. cit.*, pp. 277-302.

⁶ *Ibid.*, p. 293.

⁷ TORRES, J. M., “Dos pinturas de la Virgen de Guadalupe firmadas por Antonio Torres”, *Príncipe de Viana*, núm. 235 (2005), pp. 341-351.



Virgen de Guadalupe procedente de la capilla de la Virgen de los Remedios de la parroquia de San Nicolás de Tudela, obra de Antonio de Torres, 1711. Museo Decanal de Tudela. Foto B. Aldanondo.



Inscripción en el lienzo de la Virgen de Guadalupe procedente de la capilla de la Virgen de los Remedios de la parroquia de San Nicolás de Tudela, obra de Antonio de Torres, 1711. Museo Decanal de Tudela. Foto Blanca Aldanondo.

religioso, concretamente a la capilla de la Virgen de los Remedios, advocación que gozó en la primera mitad del siglo XVIII de gran predicamento en la ciudad.

El donante debe ser el mismo que aparece retratado en un lienzo de la Inmaculada Concepción del extinguido convento de Dominicas de Tudela, obra de Juan Correa, de 1701. Se trata de don Pedro Ramírez de Arellano López y Aperregui, capitán de caballos, designado para el gobierno de la ciudad de Xicayán en Nueva España en 1701, año que coincide con el del lienzo de Correa de las Dominicas⁸ y que, por tanto, se aviene mucho mejor con la procedencia y cronología de la pintura. Nada más saber de su nombramiento, escribió a su ciudad natal, ofreciéndose al ayuntamiento, en el mes de septiembre de aquel año. La ciudad, alborozada y, como en otras ocasiones, decidió festejar la noticia corriendo

un toro por las calles, encendiendo una hoguera, colgando vítores e iluminando los balcones de la Casa de la ciudad con hachas. Los vínculos de don Pedro con su Tudela natal no desaparecieron con su marcha a Nueva España. Sabemos que en marzo de 1720 su hijo don Pedro Ramírez de Arellano y Yanci contrajo matrimonio con María Francisca Aperregui y Tornamira, hija de don Gregorio Antonio, caballero de Santiago. En la correspondiente partida matrimonial, se hace constar que el padre del contrayente seguía ocupando el cargo de gobernador de Xicayán en Nueva España.

Otro lienzo de similares características, aunque con las cuatro historias en las esquinas, del citado pintor Antonio de Torres, formado y fechado en 1730, se conserva en la basílica de la Trinidad de Arre. Debió ser remitido, con gran probabilidad, por algún indiano bautizado en aquel santuario, en donde recibían las aguas bautismales los hijos de las familias más nobles y acomodadas de la parroquia de San Cernin de la capital navarra⁹.



⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, Eunsa, 2004, pp. 176-179.


⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa”, *Ars Bilduma*, 4 (2014), p. 79.



Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones del santuario de la Trinidad de Arre, obra de Antonio de Torres, 1730.



Cuarta aparición en el retablo de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de San Francisco de Viana, del taller de Juan Correa.
Foto J. L. Larión.

The background is a dark blue, textured surface, possibly leather or cloth, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in a white, serif font.

DOS EJEMPLOS EN VIANA:
DEL ARZOBISPO DE MÉXICO
A SU CIUDAD NATAL
EN 1720 Y UN RETABLO
HISPANO-MEXICANO
EN LA IGLESIA
DE SAN FRANCISCO

La donación del arzobispo Pérez de Lanciego

De los muros de la sala capitular de la parroquia de Santa María cuelga el retrato del arzobispo Pérez de Lanciego, obra de Juan Rodríguez Juárez, realizada hacia 1720. También, se encuentra en la misma estancia otra pintura de grandes dimensiones (190 x 107 cms.) de la Virgen de Guadalupe, atribuida al mismo autor y remitida por el mencionado arzobispo.

El arzobispo José Pérez de Lanciego y Eguilaz nació en febrero de 1656 en Viana, realizó estudios filosóficos en Alcalá de Henares y contra el criterio de sus padres, ingresó como benedictino en Nájera, en 1671. Tras formarse en los colegios de la Congregación de San Benito de Valladolid ocupó cargos docentes en la misma, llegando a ser abad de Nájera, en donde fundó la Escuela de Cristo, definidor general y célebre predicador en San Martín de Madrid y calificador de la Inquisición. Fue presentado por Felipe V para el arzobispado de México en 1711, tras haber hospedado poco antes, a la reina y al príncipe de Asturias. En aquel mismo año se determinó colocar un vitor en honor a fray José Pérez de Lanciego, cuando fue nombrado como arzobispo de México. Con tal motivo, se paseó el vitor sobre un carro triunfal por las calles, colocándolo al final en la fachada de la parroquia de San Pedro, con disparo de pólvora, voladores y un ingenioso árbol de fuegos. En el cortejo participaron numerosas personas y se vio acompañado de músicas con letras alusivas al acto. No faltaron, como en ocasiones similares, una docena de novillos para correrlos. El autor del vitor fue el escultor de la ciudad Juan Bautista de Suso¹.

Fue consagrado en la capital novohispana, en 1714, por el cisterciense español fray Ángel Maldonado, obispo de Oaxaca, asistido por los obispos de Michoacán y Guadalajara. En México destacó por sus visitas a las parroquias, por su generosidad con varias instituciones docentes y sociales, así como por el cuidado de las capillas del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, erigiéndolo en colegiata. Además, debió ser el que auspició la inspección de 1722, no llevada a cabo, del ayate por Antonio de Torres y los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, todos pintores, en 1722².

En 1720, coincidiendo con sus legados a su ciudad natal, quiso reunir sínodo para restablecer la disciplina eclesiástica. Falleció en 1728 y fue enterrado en la catedral, en el contexto de una gran epidemia que asoló la capital novohispana. Legó su corazón y sus ojos a su Monasterio de Nájera, donde fueron depositados con lápida propia, en la capilla de San Antón, que años atrás promocionó, para servir de sepultura de los monjes. El detalle de enviar sus ojos y su corazón sería imitado poco más tarde por el obispo Castorena y Ursúa que, como veremos, remitió a Ágreda por decisión testamentaria de 1731 en donde ordenó: *“Iten ordeno que mi última y deliberada voluntad, que abierto mi cuerpo, el corazón, lengua y cerebro superior o los sesos, por ser las oficinas y organización en que el alma unida al cuerpo ejercita sus pensamientos, palabras y obras, se ponga con separación en un cajoncito de plomo, dentro de otro de madera, y se remita al convento de religiosas de la Purísima Concepción de la villa de Ágreda”*.

¹ LABEAGA MENDIOLA, J. C., SÁINZ RIPA, E. y SÁINZ RIPA, P., *Tres arzobispos de Viana*, Viana Gráficas Anrui, 1997, pp. 109-111.

² CUADRIELLO, J. “El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 187-189.



Virgen de Guadalupe de la parroquia de Santa María de Viana, obra atribuida a Juan Rodríguez Juárez, c. 1720. Foto J. L. Larrión.

Retablo de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de San Francisco de Viana, c. 1715-1720, por Francisco del Plano y su taller, con pinturas novohispanas del taller de Juan Correa de inicios del siglo XVIII. Foto J. L. Larrión. ▶

El retrato episcopal fue remitido por el prelado para su ciudad natal de Viana desde la capital novohispana junto a la Guadalupana y son obra del pintor mexicano Juan Rodríguez Juárez, llamado *El Apeles mexicano*, y especialista en retratos por haberlos pintado de virreyes, obispos, nobles, funcionarios y damas. En una carta rubricada por el arzobispo datada en 1720, uno de sus secretarios advertía que el citado arzobispo enviaba a su hermano, residente en Viana, tres retratos –uno para la parroquia de San Pedro de Viana, otro para Nájera y el tercero en paradero desconocido–, un cajón de plata con “*seis fuentecitas y una pileta de agua bendita*” y un juego de altar. Desde México remitió el mismo prelado otros valiosos donativos, entre ellos algunas pilas de agua bendita con la Virgen de Guadalupe³, una de ellas para entregar al confesor real, por mano de su hermano el jesuita Miguel Ángel Pérez de Lanciego⁴.

El retrato destinado a la parroquia de San Pedro y hoy en la sala capitular de Santa María de Viana ostenta una larga inscripción, en la que se da cuenta de su *cursus honorum* como abad de Nájera, predicador real, calificador de la Inquisición y arzobispo de México.

El autor de las pinturas que llegaron a Viana, tanto del retrato firmado, como de la Virgen de Guadalupe, Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), pertenecía a una familia de pintores, entre los que sobresalieron su abuelo José Juárez y su hermano Nicolás. Nació en la capital novohispana y en sus obras destaca el dibujo, así como el manejo del claroscuro, en sintonía con la producción de su abuelo, tendencia ésta que abandonaría por el colorismo -rojos y azules- más acorde con los gustos del cambio de siglo. Suyas son algunas pinturas del retablo de los Reyes de la catedral de México. Destacó como retratista. En el Museo Nacional de Arte se guardan importantes obras de su pincel, entre las que destacan su valiente autorretrato y la Virgen del Carmen con santa Teresa y san Juan de la Cruz (1708). También, hay que mencionar por su calidad las pinturas de castas, en las que muestra el mosaico social novohispano⁵.

En el convento de San Francisco

En la misma ciudad de Viana, en la que fuera iglesia conventual de San Francisco se conserva un precioso retablo con las escenas de las apariciones, en este caso formando conjunto con un excepcional grupo de retablos de perspectiva, obra del aragonés Francisco del Plano, datable en la segunda década

³ LABEAGA MENDIOLA, J. C., SÁINZ RIPA, E. y SÁINZ RIPA, P., *Tres arzobispos de Viana...*, op. cit., p. 138.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ TOUSSAINT, M., *Pintura colonial en México*, Edición de Xavier Moyssén, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. 148-149.





Imagen titular del retablo de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de San Francisco de Viana, c. 1715-1720, por Francisco del Plano y su taller, con pinturas novohispanas del taller de Juan Correa de inicios del siglo XVIII. Foto J. L. Larrión.

del siglo XVIII, en el contexto de las obras realizadas por el maestro aragonés en tierras riojanas y navarras⁶. Francisco del Plano, afamado maestro aragonés y casado con la tudelana Antonia Canfranc, era conocido entonces como “*maestro de perspectiva*” y “*maestro de perspectiva de mutaciones*”⁷. Años más tarde, el mismísimo Palomino lo juzgaría como habilísimo en arquitectura y ornatos “*que aseguran no le hacían ventaja los célebres boloñeses Colonna y Mitelli*”⁸. Por nuestra parte, podemos añadir alguna hipótesis que afectaría a su financiación en parte o total con capitales indianos, *a fortiori* por contar entre los retablos fingidos, uno de la Virgen de Guadalupe, lo que nos llevaría a considerar un promotor con vinculación con aquellas tierras. A falta de otros datos, podíamos pensar en sendos franciscanos de Viana, que partieron para el importante convento de la orden en Zacatecas. En 1682 partió fray Juan de Aguera y en 1715 fray Tomás Lacayo de Briones⁹. De modo especial este segundo franciscano, bautizado en Viana el 13 de enero de 1688 en la parroquial de San Pedro¹⁰, pudo servir de vehículo para enviar o el cuadro con las escenas de las apariciones para el retablo o bien costear la pieza ya pintada en Nueva España, o colaborar en el conjunto, habida cuenta de los aportes indianos para el arte navarro. Tomás Lacayo era hermano de José Antonio Lacayo de Briones y Palacios (1679-d.1747), gobernador y comandante general de Nicaragua¹¹, y pariente muy cercano de otros abogados, clérigos y militares, que destacaron en la primera mitad del siglo XVIII en el ejercicio de sus profesiones. Este indiano reconstruyó a sus expensas el convento de San Francisco de Esparza, lo que lo sitúa entre los posibles benefactores del de Viana, o al menos en una sintonía en favor de la orden, que pudo ser también la de sus familiares.

Por obvias razones, nunca hay que perder de vista para todo el conjunto de pinturas al arzobispo de México, don José Pérez de Lanciego, que ocupó aquella mitra entre 1714 y 1729, justo en los momentos en que se acometió el proyecto de decoración del interior de San Francisco de Viana. Como hemos visto, al tratar de sus donativos, era persona muy bien informada de cuanto acontecía en su ciudad natal y el plan de Francisco del Plano no le sería ajeno. Otra persona destacada que pudo colaborar decisivamente en esta empresa y que nunca conviene perder de vista fue don Juan de Goyeneche, conocido protector de los intereses de la comunidad de Viana, que regaló la imagen “*primorosa*” de San Juan, según testimonio del cronista Garay que le denomina en su obra, publicada en 1741, como “*bienhechor de este con-*

⁶ JOVER HERNANDO, M., “Un conjunto de pintura mural ilusionista en la Iglesia de San Francisco de Viana”, *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra, Príncipe de Viana*, anejo 11 (1988), pp. 257-264.

⁷ GUTIÉRREZ PASTOR, I., “La actividad de Francisco del Plano en La Rioja”, *El Arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, (Huesca, 1983). Huesca, Diputación Provincial, 1985, p. 364.

⁸ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid Aguilar, 1947, p. 1087.

⁹ ARAMBURU ZUDAIRE, M., “Franciscanos, franciscanismo y devociones marianas en la emigración navarra a Indias durante la Edad Moderna”, *Las huellas de América. I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2004, pp. 24-26.

¹⁰ Archivo Parroquial de Viana. Libro V de Bautizados de la Parroquia de San Pedro, fol. 217v.

¹¹ AGUILAR BURGARELLI, O., “José Antonio Lacayo de Briones”, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/24336-jose-antonio-lacayo-de-briones>, [última consulta: 22 de septiembre de 2025].



Primera aparición en el retablo de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de San Francisco de Viana, por Juan Correa y su taller, comienzos del siglo XVIII. Foto J. L. Larrión.

*vento*¹², al que legó por vía testamentaria la cantidad de 300 ducados¹³. Al que sí debemos desechar para el retablo guadalupano y para el conjunto de retablos fingidos por razones cronológicas es a Nicolás Pérez de Azanza, que manifestó en 1740 ya en Viana, que estando en México, en donde residió varios años, dio orden a su paisano fray Domingo Estarrona, lector jubilado de la Provincia de Nueva España, para fabricar seis candeleros de plata, una custodia con san Francisco en el astil y otras preseas “*por cuanto tenía recogidas algunas limosnas de algunos bienhechores estantes en la ciudad de México y naturales*

¹² GARAY, M., *Compendio chronologico con nuevas adiciones a la Primera Parte de la Chronica de la Santa Provincia de Burgos*. Pamplona, En la Oficina de Pedro Joseph Ezquerro, 1742, p. 137.

¹³ LABEAGA MENDIOLA, J. C., “El San Juan del Ramo de Viana (Navarra), obra atribuida a Janin de Lome”, *Príncipe de Viana*, núms. 144-145 (1976), p. 423.



Segunda aparición en el retablo de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de San Francisco de Viana, por Juan Correa y su taller, comienzos del siglo XVIII. Foto J. L. Larión.

*del Reyno de Navarra*¹⁴. Sin embargo, esta cita y su contenido nos dan pistas de cómo obraban los benefactores y de las redes de información entre los paisanos cuando había un objetivo de interés para la patria chica, en este caso la ciudad de Viana.

Como es bien conocido, en el exconvento de San Francisco de Viana se ha conservado un espectacular conjunto de pinturas de las denominadas de perspectiva, con varios retablos fingidos, obra atribuida por Mercedes Jover al pintor aragonés Francisco del Plano, datable en la segunda década del siglo XVIII, en torno a 175 y 1720, en el contexto de las obras realizadas por el maestro aragonés en tierras

¹⁴ LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Donaciones y obras benéficas de los indianos de Sangüesa y Viana”, *Príncipe de Viana*, anejo, 13 (1991), p. 340.



Tercera aparición en el retablo de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de San Francisco de Viana, por Juan Correa y su taller, comienzos del siglo XVIII. Foto J. L. Larrión.

riojanas y navarras. Además de los retablos, sus muros también se cubrieron con pinturas escenográficas y muchas permanecen ocultas tras la cal, como ocurre en la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe. Se trata del primer conjunto en el que triunfó este tipo de decoración pictórica que, con el devenir del siglo, se impondría en numerosas cabeceras, particularmente en Santa María de Viana y la parroquia de Los Arcos, obras del pintor burgalés José Bravo.

Técnicamente, como ocurre en otros casos, no son frescos, sino pinturas al óleo sobre lienzos adheridos a las paredes. En cuanto a la dedicación de los retablos, en muchos casos resulta difícil de averiguarlo, si tenemos en cuenta que sobre las pinturas se colocaron retablos de talla procedentes de otros lugares. Lo que está fuera de toda duda es la dedicación mariana de gran parte de ellos, como no podía ser de otro modo, en casa de los hijos de San Francisco: Asunción, Virgen del Pilar, Nuestra Señora

de Guadalupe y Dolorosa, debiendo añadirse quizás a la Inmaculada como titular del retablo mayor. El conjunto no es homogéneo, los colaterales presentan mucha mayor calidad y en los de las capillas es posible que interviniesen otros miembros del taller, sin tanta presencia de Francisco del Plano, debiendo barajar la posible participación de su hijo Felipe del Plano.

Sea como fuere, el retablo guadalupano de Viana es harto original, presenta una pieza de las denominadas de perspectiva a las que estaba tan acostumbrado su autor, pero, en este caso no son precisamente las arquitecturas las que toman el protagonismo, a diferencia con otros de los retablos del templo. Son las guirnaldas de flores, rosas en particular, las que dan el carácter propio a la pieza, tanto en el óvalo de la Virgen como en los recuadros de las cuatro escenas aparicionistas, sostenidos por ángeles, uno superior con un bello lazo azul, como si fuese el clavo que sostiene al cuadro. Muy interesante es el resto del programa iconográfico, cuyo mensaje final se nos escapa. En él se dan cita un par de franciscanos y otro par de dominicos, más san Jerónimo penitente en el ático. La presencia de este último podría obedecer a una antigua advocación de la capilla. Respecto a los dos franciscanos, uno es san Buenaventura, sentado y en actitud de escribir. Hace *pendant* con otro doctor de la Iglesia, santo Tomás de Aquino, dominico. A esta última orden pertenece santo Domingo de Guzmán, su fundador, que no hace juego con san Francisco de Asís, sino con el reformador san Pedro de Alcántara, inconfundible por su hábito y atributo. Hay que anotar que resulta muy raro asociar el icono mariano con san Pedro Alcántara y más aún san Buenaventura, ya que los franciscanos no fueron especialmente guadalupanos hasta los primeros años del siglo XVIII, no así los dominicos que sí lo fueron y lo demostraron, pues fueron los primeros en patrocinar el retablo de Santo Domingo de México. Pocas veces encontramos esta colaboración entre pintores de ambos lados del mar, como en este retablo fingido, casi un tapiz festivo o portada triunfal de las que tanto se prodigaron en el arte efímero. La profusión floral es casi odorífera y ligada a las especies del milagro. Las escenas de las apariciones y la misma Virgen obedecen a los modelos que más se trabajaron en el taller de Juan Correa, la copia del Sagrado Original evidencia que ya está hecho con su calco y la tercera y la cuarta aparición son de sus temas favoritos. De modo especial, el modo de representar la cuarta aparición guarda semejanzas incontestables con el mismo tema de una imagen de la versión de Correa en una colección particular mexicana, depositada en el Banco Nacional de México que, a su vez, se inspira en la atribuida a Juan Sánchez Salmerón de las Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes (c.1666)¹⁵.


Es posible inferir que estas pinturas novohispanas se adquiriesen en México o llegasen a la península unos años antes y se aprovecharon en el momento de decorar las capillas. Todos los temas guadalupanos del retablo del círculo de Correa se deberán datar en las primeras décadas del siglo XVIII.



¹⁵ CUADRIELLO, J., “Tipología figural, construcción visual y articulación devocional: travesía atlántica de la imagen de Guadalupe 1550-1680”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 88.

Detalle del lienzo de la Compañía de María de Tudela, obra de Antonio de Torres, 1720.
Foto J. L. Larrión.



The background is a dark blue, textured surface, possibly leather or a similar material, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in a white, serif font.

EN LA COMPAÑÍA
DE MARÍA DE TUDELA:
EL RETABLO DE 1745
Y EL LIENZO DE
ANTONIO DE TORRES
DE 1720, LEGADOS
DE M^a IGNACIA
DE AZLOR



Interior de la iglesia de la Compañía de María de Tudela, 1732-1744. Foto B. Aldanondo DN.

La Compañía de María Nuestra Señora es el primer instituto religioso de carácter educativo para la mujer. Fue fundado en Burdeos, en 1606, por Juana de Lestonnac (1556 – 1640), sobrina del humanista francés Miguel de Montaigne. El proyecto educativo de la Compañía de María fue el resultado armónico de las ricas experiencias personales de su fundadora, unidas a los principios de Montaigne y al método de la *Ratio Studiorum* jesuítica. El primer convento-escuela abierto en España fue el de Barcelona (1650), denominado por el pueblo “*La Enseñanza*”, por la finalidad eminentemente educativa de la institución. Era la primera escuela de carácter formal para la mujeres en España. A partir de entonces, los colegios de la Compañía de María abiertos en España y en Hispanoamérica fueron conocidos como “*La Enseñanza*”.

La casa de Tudela fue fundada por religiosas del convento de Barcelona en 1687 y tuvo como promotor a don Francisco Garcés del Garro, acaudalado padre de familia, inquieto por la falta de centros educativos para la mujer. Desde la casa de Tudela se expandió la Compañía de María en las siguientes fundaciones: Zaragoza (1744), México (1754), Santiago de Compostela (1759), San Fernando (1760), Vergara (1799), Valladolid (1880), Almería (1885), Logroño (1889), Talavera de la Reina (1899) y Pamplona (1966)¹.

¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 34-35.

Dos pinturas donadas por una mujer excepcional

En México, María Ignacia de Azlor fundó la casa de la orden en la capital del virreinato y se le considera como la introductora de los métodos de enseñanza para la educación de las niñas en aquellas tierras, posibilitando una auténtica revolución en la pedagogía.

María Ignacia fue hija de los marqueses de San Miguel de Aguayo, José Azlor y Virto de Vera e Ignacia Javiera Echeverz, que se habían fundado una capellanía en honor de la Virgen de Guadalupe, con un retablo presidido en los Jesuitas por un lienzo de José Rodríguez Carnero. Sus padres habían contraído matrimonio en Pamplona, en 1704, y marcharon para Nueva España en 1712, después de haber tenido varios hijos que no sobrevivieron. María Ignacia nació en la villa de San Francisco de Patos en 1715 y en su educación estuvo muy atenta su madre, que se esmeró por llevar una vida retirada, pese a ser virtuosa, inteligente, capaz y buena concedora del proyecto de la Compañía de María. Una rica y selecta biblioteca, compuesta de unos trescientos ejemplares, completaría su formación, ya que no faltaban entre los libros los tratados de ascética, mística, moral, política e historia².

Con el tiempo, reflexionó su proyecto y determinó llevar adelante la idea de crear un centro educativo para posibilitar la educación de mujeres sin recursos. Para madurar la idea y antes de venir a España, mientras se agilizaban los trámites, estuvo un año en el convento de la Concepción, con el beneplácito del arzobispo de México, que no deseaba que hiciese el periplo a España. El viaje a la península comenzó en Veracruz en mayo de 1737 y hasta fines de agosto no llegaron al Puerto de Santa María. En el viaje coincidió con el marqués de Villapiente, gran benefactor de la Compañía de María y que llevaba como libro de viaje la vida de su funda-



Portada de los *Himnos acordes*, villancicos de la toma de hábito de María Ignacia de Azlor en la Enseñanza de Tudela, 1743. Biblioteca Universidad de Navarra.



Portada del *Ramillete armónico*, villancicos de la profesión de María Ignacia de Azlor en la Enseñanza de Tudela, 1745. Colección particular.

² FOZ Y FOZ, M. P., *La revolución pedagógica en Nueva España 1754-1820 (María Ignacia de Azlor y Echeverz y los conventos de la Enseñanza*, t. I, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1981, pp. 79-81.

▶
Retablo de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de la Compañía de María de Tudela,
por los hermanos José y Antonio del Río, c. 1745. Foto B. Aldanondo.

dora Juana de Lestonnac. Desde Andalucía se dirigió a Madrid y luego a Zaragoza, en donde estuvo con su tía Rosa de Azlor y Virto de Vera durante un par de años.

Hizo el noviciado en la casa de Tudela, a donde llegó el 24 de septiembre de 1742 y permaneció en España hasta 1752, en la que salió para su tierra natal y para fundar el colegio de México, tras haber hecho la profesión solemne. Llegó a Tudela a formarse porque la fama de esta casa había traspasado fronteras, conviviendo con tres religiosas de singular relevancia. Nos referimos a las madres María Petronila de Aperregui, Francisca Croy y Nicolasa Colmenares, puesto que María Ignacia de Gante había fallecido en 1740, con apenas veintitrés años, en pleno proceso constructivo de la iglesia. Petronila de Aperregui (1710-1790) pertenecía a lo más florido de la nobleza tudelana, su familia poseía el patronato de la Capilla de la Virgen de los Remedios, en San Nicolás y fue fundadora en San Fernando en donde falleció y dejó un gran legado literario. La Madre Croy era hija del que fuera virrey de Navarra, príncipe Chimaz (†1686). Ingresó en 1703 y falleció en 1767, tras haber ejercido diferentes oficios y el de priora entre 1725 y 1734 y a partir de 1737. En 1744 fue a la fundación de Zaragoza y después de diez años regresó a Tudela. La Madre Colmenares era pamplonesa y hermana del poeta y oidor don José Ignacio. Fue la gran artífice del aumento de vocaciones y salió a la fundación de Compostela, después de haber sido una de las forjadoras de la formación de la fundadora de México, la Madre Azlor.

Las ceremonias de toma de hábito y profesión de María Ignacia de Azlor en la Enseñanza de Tudela, en donde hizo el noviciado antes de partir para México a la fundación del colegio del Pilar (1754), estuvieron revestidas de una solemnidad y aparato nunca vistos antes ni después en Navarra. Al fin y al cabo, se trataba de una religiosa de relumbrón en aquella casa, que realizó una auténtica aventura para llevar a Nueva España el espíritu de santa Juana de Lestonnac y posibilitar la educación de las niñas criollas³. Sermones, villancicos y músicas se dieron cita en ambas ocasiones, elevando la temperatura sensorial del entrático y profesión en 1743 y 1745, respectivamente. Destacados predicadores y compositores se dieron cita y, como caso excepcional en Navarra, se publicaron los textos de los villancicos interpretados. En ningún caso, ni en ningún otro convento femenino de Navarra conocemos estas ediciones que, en otros lugares, sí solían formar parte de la retórica de las fiestas de ingreso en las comunidades religiosas, especialmente cuando se trataba de novicias con posibles. Se conservan los sermones y los villancicos interpretados en ambas ceremonias, que nos han de servir para glosar aquellos actos.

Para el viaje de vuelta a Nueva España se embarcaron en junio de 1753. Llegaron a Veracruz en agosto y a fin de aquel mismo mes estaban en México. La fundación del colegio de Nuestra Señora del

³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 76-83.





Lienzo titular del retablo de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de la Compañía de María de Tudela, anónimo novohispano del segundo cuarto del siglo XVIII. Foto B. Aldanondo.

Pilar no se hizo efectiva hasta noviembre de 1757, quedando el patronato de la iglesia y convento en manos de María Ignacia y, tras su muerte en 1767, en las de los descendientes de su hermana.

Existe un dato documental sobre su colaboración en uno de los retablos colaterales de la iglesia, concretamente en el de la Virgen de Guadalupe, hacia la que siempre demostró su particular devoción, como dejó escrito en su testamento de 1737, protocolizado antes de partir para España, cuando se refiere al hecho, “*por haber nacido en las Indias bajo su amparo*”⁴.

Además de esta dádiva, colaboró con 600 ducados para el sitio de la huerta y donó un rico vestido francés para confeccionar un terno, que se estrenó el día de su profesión⁵. Sus dádivas llegaron también al cabildo de la colegial, como lo muestra el donativo de 800 reales para obsequio de Santa Ana en 1748, “*mostrándose agradecida de haber asistido el cabildo a su profesión y tiene expresado el dicho señor thesorero que la expresada cantidad deberá servir para el terno de tela de oro que a prosecución del que se había empezado..... que deberá servir en las festibidades de Nuestra Patrona Santa Ana*”⁶.

El retablo colateral de la Virgen de Guadalupe forma parte del conjunto de los tres que presiden la iglesia de la Enseñanza, ofreciendo un complemento a la simpar e interesante arquitectura barroca. Fueron realizados, en torno a 1745 por los hermanos José y Antonio del Río⁷, y en ellos se anuncia el triunfo de las delicadezas del arte rococó, a través de una cuidada decoración de follajes menudos y rizados. El lienzo de la titular está inscrito en un óvalo de la calle principal del retablo y deberá datarse en el segundo cuarto del siglo XVIII.

El pintor Antonio de Torres rubrica otro gran lienzo de la Guadalupana (206 x 154 cms.) con las apariciones, en 1720. Se conservó secularmente en las dependencias del convento y llegó bastante deteriorado hasta que se restauró en 2005, para la Exposición de *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, siendo estudiado por Elisa Vargaslugo⁸. En este caso, el ciclo aparicionista representado en octógonos con marcos dorados muy sencillos, se narra en el ángulo superior izquierdo, pasa al superior derecho y prosigue en la parte inferior, de izquierda a derecha. En la parte inferior, en un amplio rectángulo se representa la villa de Guadalupe, a la que se podía llegar atravesando una calzada que cruzaba la laguna de México. Es de anotar que el santuario se presenta con cuatro torres, tal y como se proyectó hacia 1720, en el mismo año en que aparece firmado el cuadro, aunque fue un plan que al final no se llevó a cabo.

La profesora Vargaslugo advirtió el rostro muy moreno de la Virgen, “*muy mexicano*”, un color que, con mayor o menor intensidad, siempre aparece en la iconografía guadalupana. El hecho de que en esta

⁴ FOZY FOF, M. P., *La revolución pedagógica en Nueva España 1754-1820 (María Ignacia de Azlor y Echeverz y los conventos de la Enseñanza*, t. II, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1981, pp. 32-33.

⁵ PUIG Y ARBELOA, M. C., *Reseña histórica de la fundación del convento de religiosas de la Compañía de María y Enseñanza de Tudela*, Madrid, Imprenta a cargo de D. R. P. Infante, 1876, pp. 31, 33, 111 y 195.

⁶ Archivo Catedral de Tudela. Libro III de Depósitos Generales, 1 de abril de 1748.

⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 419-421.

⁸ VARGASLUGO, E., “Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 372-373.

ocasión sea tan oscuro, le hizo suponer a la mencionada investigadora la posibilidad de que la donante, María Ignacia de Azlor, desease expresamente el detalle de aquel lienzo con destino a España, *a fortiori* teniendo en cuenta que su autor, Antonio de Torres, tampoco lo hizo con esa intensidad en otras pinturas de la misma imagen mariana.

Al icono mariano de tipo apocalíptico, ya fijado desde el siglo anterior, los pintores añadieron otros motivos como flores, emblemas y otros elementos simbólicos. En este caso encontramos cuatro ángeles, que portan elementos que hablan de los epítetos de la letanía lauretana: rosas, el espejo sin mancha y la torre o, más bien, puerta del cielo.

Al pintor Antonio de Torres ya nos referimos al estudiar sendas pinturas conservadas en el Museo Decanal de Tudela y en el santuario de la Trinidad de Arre. Fue muy popular y apreciado, con obra abundante y dispersa. Por esa razón fue, sin duda, seleccionado para el reconocimiento fallido que, en 1722, se hizo de la pintura original de Nuestra Señora de Guadalupe, junto a los hermanos Rodríguez Juárez, en tiempos del arzobispo navarro José Pérez de Lanciego⁹. De sus obras destacan la serie de la vida de la Virgen en ocho lienzos del Colegio de Guadalupe cerca de Zacatecas. Torres pintó en numerosas ocasiones a la Virgen de Guadalupe y en España se conservan por lo menos veintiséis copias, varias de ellas localizadas en Sevilla¹⁰.



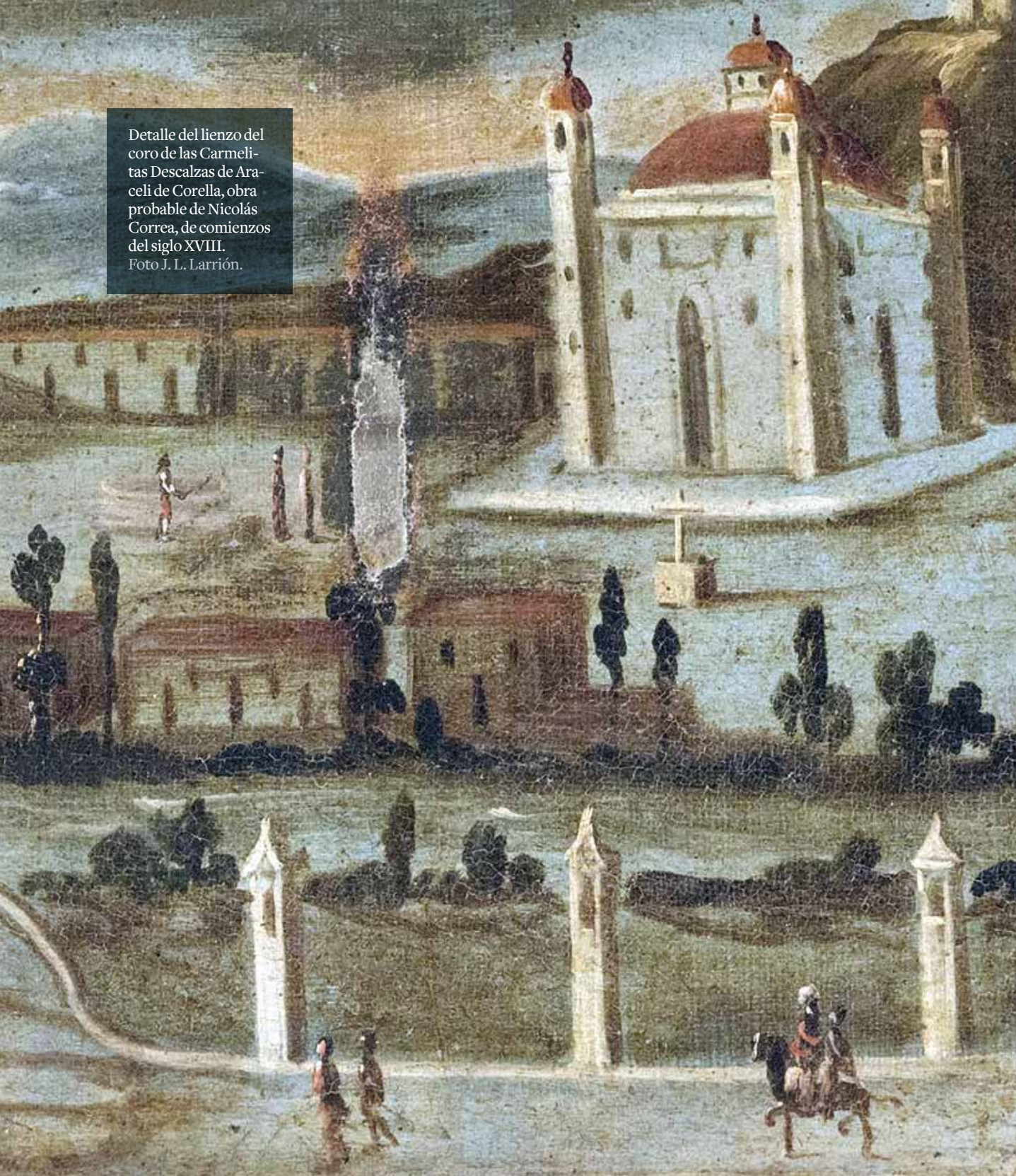
⁹ TOUSSAINT, M., *Pintura colonial en México*, Edición de Xavier Moysén, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. 254-156.

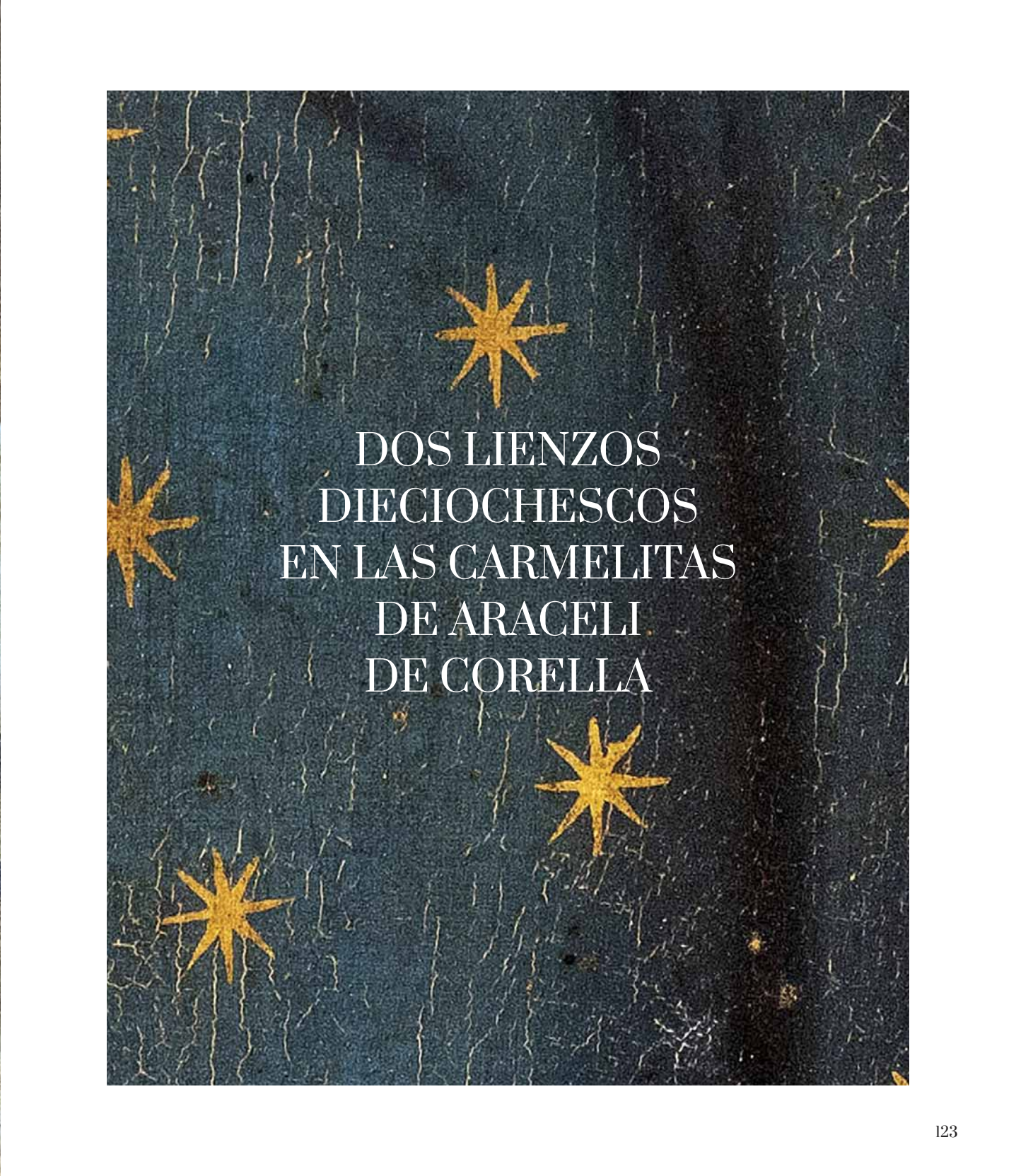
¹⁰ MONTES GONZÁLEZ, F., “Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica de un pintor guadalupano”, (F. Quiles, P. F. Amador y M. Fernández eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, Sevilla, Enredars y Universidad Pablo de Olavide - Santiago de Compostela, Andavira, 2020, pp. 277-302.



Virgen de Guadalupe de la Compañía de María de Tudela, obra de Antonio de Torres, 1720.
Foto J. L. Larión.

Detalle del lienzo del coro de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella, obra probable de Nicolás Correa, de comienzos del siglo XVIII.
Foto J. L. Larrión.



The background is a dark blue, heavily textured surface, possibly marbled paper or leather, with numerous fine, light-colored cracks and creases. Scattered across this background are several gold-colored starburst or sunburst patterns, each with eight points. The text is centered in a white, serif font.

DOS LIENZOS
DIECIOCHESCOS
EN LAS CARMELITAS
DE ARACELI
DE CORELLA



Vista del exterior de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella.
Foto R. Villanueva.

La fundación de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella tuvo lugar el 9 de septiembre de 1722, a petición del regimiento de la ciudad para que las religiosas se ocupasen del culto y custodia de la milagrosa y venerada imagen de la Nuestra Señora de Araceli. Con los permisos del Real Consejo y del obispo de Tarazona, que anduvo reticente a la fundación, se procedió con éxito. El regimiento corellano venía intentando la llegada de las hijas de Santa Teresa desde 1708, pero el provincial no lo veía el asunto viable ni claro. Ante la insistencia de las autoridades de Corella, en 1722, el nuevo provin-

cial de los Carmelitas Descalzos, fray Antonio de la Madre de Dios, pese a una renta corta y por un tiempo, aceptó la fundación¹. Para llevar todo a buen puerto fue necesario el apoyo del presidente del Consejo de Castilla don Luis de Mirabal y Espinola, que venció las reticencias del obispo de Tarazona don García de Pardiñas. Las religiosas fundadoras llegaron de los conventos de Lerma, Pamplona, Burgos y Calahorra y se hospedaron, durante casi dos años, en la casa particular de don Antonio del Bayo - luego llamada *casa pintada*, o de los Aguado- hasta que el día 9 de julio de 1724, en que se trasladaron al convento recién finalizado. La fundación adquirió cierta notoriedad en sus primeros años por un ruidoso pleito inquisitorial². Entre las fundadoras había, al menos, tres naturales de Corella. Un gran bienhechor de la comunidad en sus inicios fue don Juan José Martínez de Boleaga, natural de Logroño y que profesó como carmelita descalzo, aportó la cantidad de 166.600 reales pesos para la fábrica, sin carga alguna.

En las Carmelitas de Araceli de Corella se custodian un par de lienzos con las cuatro apariciones. El origen y cronología de ambos no corresponde a su llegada a la clausura. Su presencia nos debe llevar a una reflexión sobre la incorporación de patrimonio cultural de cronologías pretéritas a algunas clausuras. Si en este caso dos obras de cronología dieciochesca llegan por donativos bien entrado el siglo XIX, en otras ocasiones la pieza era de comienzos del XVII y se incorporó también en el siglo XIX. Nos referimos al lienzo de la Inmaculada Concepción de las Agustinas de San Pedro de Pamplona, que siempre se supuso que llegó a la clausura en el momento de la realización del cuadro de la Inmaculada de Marcos de Aguilera, cuando pudimos documentar que fue por dádiva de don Francisco Erasun, tío de sor Josefa Erasun, que

¹ ARRESE, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963, pp. 467 y ss.

² MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. III, Madrid, 1881, p. 92; SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo*, vol. XI, Burgos, Monte Carmelo, 1943, pp. 747 y ss. y ARRESE, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España ...*, *op. cit.*, p. 475.

profesó en 1855 y falleció en 1878³. Sólo a través de la revisión cuidadosa de inventarios y documentación se puede llegar a conclusiones más acertadas y ajustadas sobre el origen de las piezas.

La pintura del coro alto

El enorme lienzo del coro de las Carmelitas de Araceli de Corella (224 x 154 cms.), es anterior en cronología al de la sala de labor, pues se ha de datar a comienzos del siglo XVIII. Presenta en sus cuatro ángulos medallones ovalados con los pasajes de las apariciones al indio Juan Diego. Bajo la imagen de la Virgen, como en otras pinturas, encontramos la vista del antiguo santuario de Guadalupe con su entorno. Toda la composición se orla de unas rosas simbólicas, entretrejidas en una guirnalda, según un ejemplo harto difundido en la iconografía guadalupana. Conserva un delicado marco de madera tallada, pintada en color oscuro con apliques de talla dorada de comienzos del siglo XVIII. Hizo este regalo a la comunidad don Ramón Íñiguez en 1867⁴, que figura como presbítero en la parroquia de San Miguel de la ciudad en 1835 y aún vivía a mediados del siglo XIX, cuando declaró en algunas pruebas de acceso para ingresar en la Orden de Santiago. En otro documento del archivo se afirma que don Ramón era en el momento de la donación, 1867, capellán de la Comunidad. El presbítero don Ramón Íñiguez hizo otros variados regalos a la comunidad y este cuadro lo valoraba en el momento de la donación en la cantidad de 10.000 reales de vellón. Don Ramón estuvo muy implicado con la comunidad y sus proyectos. En 1863 firmó junto a las Carmelitas de Araceli un llamamiento a la ciudad de Corella para la restauración de la iglesia, datado en Corella el 1 de octubre de 1863, que tuvo como consecuencia inmediata una serie de donativos, que quedaron anotados en el correspondiente documento, que se guarda en el archivo conventual⁵.

Ramón Íñiguez de Enderica y Morales de Rada nació en Corella y fue bautizado en la parroquia del Rosario el 1 de junio de 1796 con los nombres de Manuel Segundo Elías, como hijo de don Elías y doña María Pilar⁶. Como abuelos paternos figuran don Tomás Íñiguez de Enderica y doña Agustina Villaba y como maternos don Juan Antonio Morales de Rada y doña Josefa Alonso. Sus padrinos fueron don José Íñiguez, presbítero y beneficiado de la parroquia de San Miguel y Josefa Alonso. Sobre su familia paterna, lo hemos de situar como descendiente de don Manuel Íñiguez Enderica y Duarte (1695-1751), capitán de caballos del Regimiento de Malta, posiblemente su bisabuelo, que falleció en Corella estando agregado a la plana mayor de la Ciudadela de Pamplona⁷. De sus antepasados maternos nos ocupamos in-

³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra – Fundación Fuentes Dutor, 2018, p. 290.

⁴ Archivo de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella. F XX. Libro para la anotación de regalos hechos a esta Comunidad de Carmelitas Descalzas de N^{ra} S^{ra} de Araceli de la ciudad de Corella formado el año 1897, p. 27.

⁵ *Id.* A-1-10. Lista de Donativos para la reparación de la iglesia en 1863.

⁶ Archivo Parroquial del Rosario de Corella. Libro de Bautizados 1791-1801, fol. 62v.

⁷ ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, p. 283.

mediatamente, al tratar de la posible llegada del lienzo de la Virgen de Guadalupe a Corella. Ramón Íñiguez falleció en su ciudad natal el 22 de junio de 1874, cuando contaba con setenta y ocho años, siendo beneficiado de la parroquia de San Miguel, celebrándose por él el denominado entierro de Concepción⁸.

En el inventario de cuadros regalados y que se formalizó en 1897, se describe así: “*Un hermoso cuadro de la Virgen Santísima de Guadalupe de Méjico, pintado primorosamente al óleo, el cual tiene en el centro una reproducción de Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico y en los cuatro ángulos, medallones o círculos con los pasajes más notables de la aparición, como son: la Santísima Virgen apareciéndose al indio; el indio extendiendo su tilma delante del señor obispo y sus familiares, dejándose ver en ella al mismo tiempo que caen las rosas que la Virgen colocó en la tilma, la preciosa imagen de la Divina Reina ... Mide el lienzo aproximadamente 2´24 de alto u 1´54 de ancho. Está colocado en un precioso marco de madera tallada pintada color oscuro con dorados. La anchura del marco es 17 centímetros. Hizo este precioso regalo a esta Comunidad de Araceli el señor don Ramón Yñiguez el año 1867, según nota que tengo a la vista escrita en aquel tiempo y dijo valía más de 10.000 reales; tal es su mérito. Está colocado en el coro algo en el lado derecho de la testera. Así consta en el papel número 30 del legajo de nuestro archivo. Nota: Hay otro cuadro parecido, pero de menos mérito y de otra forma. Véase en la página 31 de este libro*”⁹.

La pieza la podría haber heredado don Ramón Íñiguez de su abuelo materno Juan Antonio Morales de Rada y Luna (1723-1774) y éste de su padre Juan Manuel Morales (1695-1735), que casó en 1716 con doña Francisca de Luna y Argaiz, hermana de la famosa sor Águeda de Luna y Argaiz (1690-1737), carmelita de Corella y una de sus fundadoras, que murió en las cárceles inquisitoriales¹⁰. Precisamente, don Juan Manuel estuvo en las Indias en el servicio de Su Majestad, aunque regresó pronto a Corella, en donde falleció con tan solo treinta y nueve años, en 1735¹¹.

En la clausura de Araceli se conservan al menos dos piezas más debidas a la munificencia de don Ramón. La primera es un Crucifijo de marfil de los denominados jansenizantes, por la posición de sus brazos, que entregó el donante en 1874¹². De la misma procedencia y en la misma fecha entregó un azafate de plata del tercer cuarto del siglo XVIII¹³.

Respecto a la autoría, pese a la guirnalda que nos haría pensar en Manuel Arellano, parece mucho más plausible, como nos ha sugerido el doctor Cuadriello, que nos podamos encontrar ante una obra de Nicolás Correa, sobrino de Juan Correa, e hijo de su hermano Juan. Nicolás Correa, especialista en guirnaldas, biombos y enconchados que, por cronología, aún alcanzó a ver el nuevo santuario de 1709, que está a los pies de la composición. Este último, se representa en un paisaje a los pies de la imagen,

⁸ Archivo Parroquial del Rosario de Corella. Libro de Difuntos 1856-1885, fol. 154.

⁹ Archivo de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella. F-XX. Libro para la anotación de regalos hechos a esta Comunidad de Carmelitas Descalzas de N^{ra} S^{ra} de Araceli de la ciudad de Corella formado el año 1897, p. 27.

¹⁰ ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, pp. 330-334.

¹¹ *Ibid.*, p. 390.

¹² Archivo de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella. F-XX. Libro para la anotación de regalos hechos a esta Comunidad de Carmelitas Descalzas de N^{ra} S^{ra} de Araceli de la ciudad de Corella formado el año 1897, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 4.



Virgen de Guadalupe del coro de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella, obra probable de Nicolás Correa, de comienzos del siglo XVIII. Foto J. L. Larión.

con la consabida calzada de los Misterios y la glorieta con el arco de tres ojos, menos frecuente en las representaciones del conjunto de la villa de Guadalupe, amén de distintos edículos para rezar que hizo construir fray Payo de Ribera. El rostro de la Virgen es muy bello y, muy probablemente, la firma del pintor se encuentre bajo el riquísimo marco que la encuadra, obra de los talleres corellanos de las primeras décadas del siglo XVIII, posiblemente de Juan de Arregui.

El lienzo de la sala de labor

El lienzo de la sala de labor (174 x 124 cms.), se encuentra enmarcado en un octógono de madera dorada, fue un donativo de doña Damiana Olloqui y Martínez de Sicilia, hija de Miguel Olloqui y Manuela Martínez de Sicilia. Doña Damiana tenía entre la comunidad carmelita de Corella a su sobrina, Rafaela, hija de doña Melchora Olloqui, viuda de Bayona. Doña Melchora heredó todo el mayorazgo del palacio de Olloqui y casó con Don Manuel Bayona. Del matrimonio nació una única hija de nombre Rafaela que, tras fallecer el padre, en 1878, ingresó en Corella como religiosa en 1879, con el nombre de Rafaela de la Virgen del Carmen, falleciendo en 1924 a los 71 años de edad¹⁴. Su madre, doña Melchora se trasladó a vivir a Corella, testó en la misma ciudad y falleció en 1887, legando el palacio e importantes cantidades de dinero a las Carmelitas de Araceli. Entre las piezas que donó doña Melchora figuran este lienzo, el de san Miguel, un san Joaquín de escultura, el Niño Jesús vestido de carmelita de la Sala Capitular o Relicario, así como un delicado lienzo de San Joaquín y la Virgen Niña, copia de Carreño.

Damiana de Olloqui y Martínez de Sicilia y su hermana doña Melchora, eran primas de la mujer del general Baldomero Espartero, doña María Jacinta Guadalupe Martínez de Sicilia y Santa Cruz (1811-1878), hija del comerciante y bodeguero Ezequiel Martínez de Sicilia y Ruiz de la Cámara. La educación de esta última corrió a cargo de su abuela paterna, Guadalupe Ruiz de la Cámara y de su tía Josefa Martínez de Sicilia, por haber fallecido su padre y su madre prematuramente¹⁵. La repetición del nombre Guadalupe en la esposa de Espartero y de su abuela, nos pone en camino para pensar en la plausible posibilidad de que el lienzo, hoy en Corella, hubiese pertenecido a la mencionada Guadalupe Ruiz de la Cámara y luego a su nieta Jacinta Guadalupe Martínez de Sicilia, mujer de Espartero, o a su nieta Damiana Olloqui y Martínez de Sicilia, donante del lienzo a Araceli. La mujer de Espartero heredó de su abuela una profunda religiosidad y una exquisita educación.

¹⁴ Archivo de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella. A-II-2. Libro de Entráticos y Profesiones desde 1722, núm. 86 y A-II-2. Libro de Religiosas Difuntas 1725-2011, núm. 83.

¹⁵ BERMEJO MARTÍN, F., *Espartero hacendado riojano*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos y Ayuntamiento de Logroño, 2000, pp. 60, 62, 65 y 236.



Virgen de Guadalupe de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella, obra atribuida a José de Ibarra, c. 1750. Foto J. L. Larrión.

Bien podría tratarse de uno de los lienzos de gran tamaño, que se encontraban en la casa del general en Logroño, en la escalera, cuya iconografía no se especifica en el inventario¹⁶. Damiana, la legataria del lienzo a su sobrina y a las Carmelitas de Corella, cuidó a la mujer de Espartero en sus últimos días de vida e hizo entrega a la comunidad de Corella de otros muchos objetos de todo tipo y también dejó varios legados en su testamento, al fallecer en 1898. Entre estos últimos, figuran como entradas en el convento el 27 de marzo de 1899, por cumplimiento de sus testamentarios: una mesa de nogal, una papelera de seis cajoncitos con incrustaciones de hueso blanco y negro y la puerta decorada con un guerrero con casco y espada en alto; un armario de madera pintada; un cuadro de pequeño tamaño de san Andrés “*que dicen ser de mérito y el marco por el estilo de las cornucopias antiguas*”; varios libros, diversos cuadros con láminas de santos en papel y “*un precioso cuadro de la Virgen Santísima de Guadalupe al óleo*”¹⁷. A esta última pieza se vuelve a referir, por su notabilidad en otra parte del inventario de Araceli, comenzado en 1897. Así se le describe: “*Un cuadro de Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico de 1’87 de alto y 1’36 de ancho, incluso el marco que es dorado. El marco es ochavado y el cuadro al óleo. Representa Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico en el centro, morena como la pintan; las manos juntas sobre el pecho, túnica color de rosa y manto azul desde la cabeza, sembrado de estrellitas doradas y la orla de un dedo, también dorada. Sobre un fondo claro declárase la Virgen, circundada de ráfagas; sobre la cabeza el Espíritu Santo, y a los pies la media luna y un ángel de medio cuerpo. Circunda el lienzo cinco medallones entrelazados en un caprichoso dibujo con flores por todo él. Los medallones representan: 1º el indio en el monte, arrodillado a los pies de la Virgen; 2º el indio en el monte, huyendo de la Virgen; 3º los ángeles contemplando a la Virgen en el monte; 4º el indio en el palacio episcopal, desplegando su tilma a presencia del señor obispo y éste arrodillado en sitial, adorando la preciosa imagen que aparece en la tilma del indio y contemplando en el suelo las frescas rosas; 5º la calzada de Méjico, o sea la parte de la vista de su ciudad. Lo recibimos con lo demás que consta en la página 43 de este libro de la testamentaría de doña Damiana Olloqui, el día 27 de marzo de 1899, que lo dejó a esta comunidad por tener en ella a su sobrina Rafaela Bayona y Olloqui. Tenemos otro lienzo también parecido, pero de más mérito y el cuadro otra forma. Véase la página 27 de este libro*”¹⁸.

Por lo que a la cronología de la pintura se refiere, nos encontramos ante una composición de mediado el siglo XVIII, hacia 1750, acompañada de las rocallas que proliferarán en las copias guadalupanas a partir de las composiciones grabadas de Augsburg, entre la que destacó la calcografía de los hermanos Klauber, realizada en torno a 1754, con el contenido del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la

¹⁶ Archivo Histórico de La Rioja. Legajo 7460. Protocolos notariales de Logroño, Plácido Aragón, 1878, fol. 106ov. Debemos este dato a la gentileza de la profesora Pilar Andueza que, por otra parte, ha estudiado el joyero de Espartero y su mujer. Vid. ANDUEZA UNANUA, P., “El joyero del general Espartero y su esposa Jacinta Martínez de Silicia”, *Estudios de Platería. San Eloy* 2017, Murcia, Universidad, 2017, pp. 71-85.

¹⁷ Archivo de las Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella. F-XX. Libro para la anotación de regalos hechos a esta Comunidad de Carmelitas Descalzas de Nrª Srª de Araceli de la ciudad de Corella formado el año 1897, pp. 43 y 44.

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

Nueva España¹⁹. La confluencia de rosas y clavelinas atestiguan la paternidad de la capital novohispana para la pieza. El profesor Cuadriello nos ha hecho notar cómo el primero que utilizó esos formatos moldurados fue José Ibarra y posteriormente Manuel Osorio. El lienzo de Araceli se asemeja a las calidades y formato de otras obras de Ibarra y no tiene el ocho que descubrió Cabrera en la inspección de la imagen en 1751. El rostro del ángel tenante es, asimismo, muy de Ibarra y el tipo de mandorla de tubo uterino refuerza la idea de la virginidad con el Espíritu Santo irradiando.

José de Ibarra fue un destacado pintor novohispano, nacido en Guadalajara en 1685 y fallecido en México en 1756. Según propia confesión, al tratar de las copias de las imágenes de Guadalupe, fue discípulo de Juan Correa, lo que no supone que siguiera su estilo, ya que en sus obras se dejó influir por la obra de los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez²⁰. Ibarra se dejó influir también por el arte internacional y, pese al juicio peyorativo de Manuel Toussaint, su personalidad artística se ha revalorizado en base a su enorme producción de calidad y originalidad, con una técnica de pincelada suelta, cuidadas anatomías y ricos contrastes tonales. Participó con otros pintores en la inspección del ayate, en 1751. Junto a sus retratos, destaca su producción religiosa, en la que no faltan algunas copias del Sagrado Original, tanto las de formato íntimo apto para oratorios, como las de más aparato, estudiadas por la doctora Paula Mues²¹.



¹⁹ ESCAMILLA GONZÁLEZ, I., “La Virgen de los “señores indios mexicanos” y el rey católico. La promoción del culto guadalupano en la corte en el siglo XVIII”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, pp. 268-269.

²⁰ MUES ORTS, P., *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis doctoral, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2009, p. 239 y ss., <https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2009/octubre/0649615/Index.html>, [última consulta: 26 de septiembre de 2025].

²¹ *Ibid.*



Detalle del lienzo que perteneció al palacio Jaureguía de Irurita, por herencia familiar de los Lizana de Arnedo, posible obra de José de Ibarra, 1749.

The image shows the front cover of an antique book. The cover is a deep, dark blue color with a heavily textured, cracked surface, characteristic of aged leather or vellum. Scattered across the cover are several gold-colored starburst or sunburst patterns, each with eight points. The text is centered on the cover in a white, serif, all-caps font. The text reads: "UN DELICADO COBRE DE LA FAMILIA LIZANA DE 1749".

UN DELICADO
COBRE
DE LA FAMILIA
LIZANA DE 1749

El palacio Jaureguía de Irurita fue el depositario de esta pintura sobre cobre, de tamaño mediano. Por tradición entre sus poseedores, siempre se señaló la obra como procedente de la familia de los Lizana, de Arnedo, a la que perteneció el arzobispo de México don Francisco Xavier de Lizana y Beaumont¹. No se puede descartar que la pintura que nos ocupa llegase a su casa nativa de Arnedo, por mano del mencionado arzobispo, aunque no hay pruebas sobre ello. Sería necesario conocer si entre sus antepasados hubo alguno que hiciese carrera en Indias. Su padre fue don José Bernardo de Lizana y Rojas, séptimo señor de la villa de Robres del Castillo y su tierra y su madre, que pertenecía a un noble linaje, se llamaba Bernarda Javiera de Beaumont Sáinz de Robles (Arnedo, 1723-1770).

La presencia en el palacio Jaureguía de Irurita se remonta, según la tradición familiar, al matrimonio de don Tiburcio de Hualde con Ramona Lizana en 1876. Ésta era hija de don Lázaro Lizana y Ovejas, sexto marqués de Casatorre, senador y biznieto de José Blas Lizana, hermano del arzobispo de México antes citado².

El cobre pintado al óleo (57 x 44 cms.) es precioso y muy delicado de pincel. El profesor Jaime Cuadriello nos sugirió como posible autor a José de Ibarra, no sólo por el año en que se fecha la inscripción, sino porque está claro que aún no triunfa el modelo de Miguel Cabrera, posterior a las inspecciones de la pintura original de 1751. No figura aún el enigmático ocho en el manto, el aura radial es uniforme y están estos contornos y dintornos sobre la pleca del manto o borroncillos negros en los pliegues para dar volumen, que es algo que Ibarra empezó a enfatizar mucho. Al respecto, hay que fijarse cómo en cada doblez se oscurece la hoja de oro. Un rasgo que llama la atención es la mandorla, que está abierta a manera de tubo uterino para que luego aparezca el Espíritu Santo. Finalmente, otra sorpresa que presenta la pintura son los anagramas en la base de la corona, diminutos, pero también muy excepcionales en las representaciones guadalupanas. El pelo crespo del atlante y el rostro también recuerdan a Ibarra. La inscripción tuvo la plusvalía de estar tocada al original, no como otras que quedaron sin esta “autentica”. El texto escrito a los pies de la Virgen con cuidada caligrafía: “*se toco a su Original el día 20 de Mayo de 1749 a^s.*”.



¹ GARRIDO YEROBI, I., *Los Beaumont: un linaje navarro de sangre real. Estudio histórico genealógico*, Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2007, p. 74 y RUBIO, A., “Francisco Xavier de Lizana y Beaumont. El discurso ideológico de un arzobispo-virrey en México, 1803-1810”, *Historia y Espacio*, vol. XVII, núm. 56 (2021), pp. 45-82.

² Agradecemos a don José María Hualde estos datos, que proceden de su archivo familiar del Palacio Jaureguía de Irurita.



Virgen de Guadalupe que perteneció al palacio Jaureguía de Irurita, por herencia familiar de los Lizana de Arnedo, posible obra de José de Ibarra, 1749.

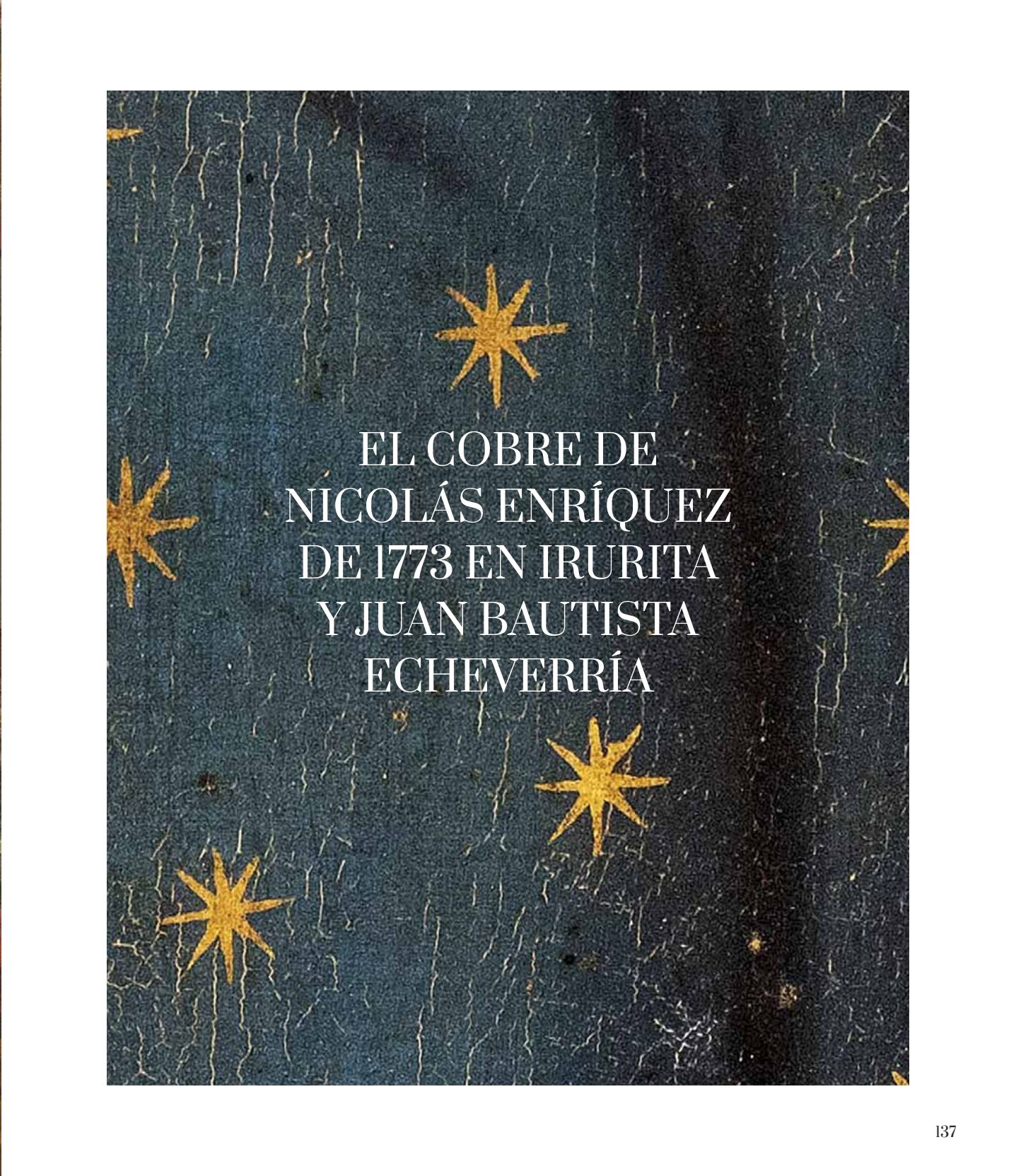
Detalle del cobre de Nicolás Enríquez, pintado en México, en 1773. Metropolitan Museum. Purchase, Louis V. Bell, Harris Brisbane Dick, Fletcher, and Rogers Funds and Joseph Pulitzer Bequest and several members of The Chairman's Council Gifts, 2014.



Original, el día dos de Julio de 1788.

de D.ⁿ Juan Baptista Eche-
uerria.

ez Fac.^t Mexici A.^o 1773.

The background is a dark blue, textured surface, possibly leather or a similar material, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in white, serif, all-caps font.

EL COBRE DE
NICOLÁS ENRÍQUEZ
DE 1773 EN IRURITA
Y JUAN BAUTISTA
ECHEVERRÍA

La persona que realizó este encargo fue don Bautista Echeverría, baztanés establecido en la Nueva España dedicado con éxito a los negocios. Según se constata en la documentación, este cobre formaba parte de una serie de cinco cuadros de pequeño formato que encargó el mismo Echeverría a Nicolás Enríquez -cuatro de ellos estaban firmados por el mencionado artista y fechados en 1773- y que hay que poner en relación con sus principales devociones particulares: san Juan Bautista, su patrono, la Sagrada Familia, así como la Virgen del Pilar, culto muy extendido en tierras baztanesas, san Francisco Javier, copatrón de Navarra y la Virgen de Guadalupe, de la que se anota estar “*tocada a su Maravilloso Original*”, es decir a la imagen titular de México, para alcanzar todo el poder taumatúrgico de esta última. El de la Virgen del Camino, como anota Pilar Andueza, presenta una novedad iconográfica respecto al grabado de la misma advocación de 1721, obra de Juan de la Cruz, que copia fielmente el pintor. Esa novedad consiste en la introducción del ajedrezado del blasón valle de Baztán en el escusón que, intencionadamente, hace alusión a la hidalguía del promotor de la obra, lo que queda además ratificado por la inscripción que aparece en el lado izquierdo de la pintura: “*Para Dⁿ Juan Bautista Echeverría*”¹. El cobre pertenece hoy al Metropolitan Museum de Nueva York².

En cuanto al indiano Juan Bautista Echeverría y Latadi (1743-1816), sabemos que pasó a Nueva España cuando tenía 13 años, al abrigo de su tío Gabriel de Echeverría, oficial de la Contaduría de las cajas reales de México. Tras pasar veintisiete años en Nueva España, en donde hizo una gran fortuna, de nada menos que de sesenta mil pesos fuertes³, regresó a su tierra, con una gran experiencia en el comercio. Contrajo matrimonio en 1786 con María Micaela Gastón de Iriarte y Cortejarena, de la casa Iriarte de Errazu, uno de los solares baztaneses que más prohombres aportó en el siglo de la *Hora Navarra*. Al año siguiente de sus nupcias, decidió construir la casa familiar en Irurita, tomando como modelo, como indica Pilar Andueza⁴, la casa nativa de su esposa, que habían levantado sus suegros Pedro José Gastón de Iriarte y Elizacochea, teniente coronel de las Guardias Reales y caballero de Santiago y M^a Joaquina de Cortejarena, entre 1754 y 1755. Como señala la profesora Andueza, ese modelo se siguió tanto en Reparacea como en el palacio de Subiza⁵.

La aventura novohispana de Juan Bautista ha sido estudiada por Gaspar Castellano y el profesor Bosco Amores⁶. Las rentas del comercio americano, así como sus amistades y socios radicados en Nueva

¹ ANDUEZA UNANUA, P., “Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino”, *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento, 2011, p. 108.

² Metropolitan Museum. Purchase, Louis V. Bell, Harris Brisbane Dick, Fletcher, and Rogers Funds and Joseph Pulitzer Bequest and several members of The Chairman’s Council Gifts, 2014.

³ CASTELLANO DE GASTÓN, G., *Los Gastón de Iriarte. Trayectoria de una casa baztanesa (Siglos XVI-XIX)*, Pamplona, Ediciones Eunate, 2006, p. 206.

⁴ ANDUEZA UNANUA, P., “La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y arte Navarro*, núm. 4 (2009), pp. 237 y 239.

⁵ ANDUEZA UNANUA, P., “El palacio de Subiza. Un palacio baztanés en la cuenca de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, núm. 228 (2003), pp. 59-90.

⁶ CASTELLANO DE GASTÓN, G. y AMORES CARREDANO, J. B., *Entre el Valle del Baztán y América. El indiano Juan Bautista de Echeverría y la casa Gastón de Irurita*, Pamplona, Eunate, 2014



Virgen de Guadalupe, cobre de Nicolás Enríquez, pintado en México, en 1773. Metropolitan Museum. Purchase, Louis V. Bell, Harris Brisbane Dick, Fletcher, and Rogers Funds and Joseph Pulitzer Bequest and several members of The Chairman's Council Gifts, 2014.

España, le proporcionaron una buena posición social, así como una esmerada educación para sus hijos, sin olvidar a amigos y vecinos. En 1793 fue elegido alcalde del Valle.

Los datos existentes hasta el momento sobre el autor del cobre, Nicolás Enríquez (1722-1787), nos lo sitúan como un maestro bastante demandado. Se le atribuye una dilatadísima vida profesional, con actividad documentada entre 1730 y 1780. Aquellas décadas le hicieron testigo de los nuevos rumbos que tomaba la pintura novohispana dieciochesca, pudiendo alcanzar cierto prestigio. Así se pone de manifiesto en la documentación que se refiere a él como “*afamado*” y de “*valiente pincel*”⁷. De hecho, es señalado como uno de los protagonistas que efectuaron la transición, mediado el siglo, hacia modelos y prototipos más clasicistas.

En su producción, mayoritariamente religiosa, destacaron especialmente los cobres de pequeño tamaño, a veces formando series, con imágenes de distintas advocaciones de la Virgen, santos y temas pasionales. Trabajó con lienzos de gran formato, como el Cristo a la Columna de la serie de la Pasión de la pinacoteca de La Profesa, en la ciudad de México. Merece la pena mencionar por su extremada dureza, crueldad y dramatismo, el de la Flagelación de Jesús, conservado en el Museo Nacional de Arte de la capital mexicana, que sigue un estilo alejado del que presentan los cobres devocionales⁸. Su obra llegó a España como lo atestiguan diferentes ejemplos, como las Guadalupanas de la escalera principal del Colegio de San Cayetano de las Hijas de la Caridad de Sevilla⁹ o la custodiada en la parroquia de Lagrán (Álava), obsequio con gran seguridad de Francisco Leandro de Viana (1730-1804), conde de Tepa y marqués de Padro Alegre, quien había sido oidor de la Audiencia de México, consejero de Indias y rector del colegio de las Vizcaínas¹⁰. La imagen, al igual que la que poseyó Echeverría o el lienzo de Zúñiga, había sido “*tocada por el original*”.

El cobre de similares medidas al resto del conjunto (60 x 40 cms.), lo conocimos hace años y se conserva actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York. En las cuatro esquinas figuran cuatro momentos de las apariciones y en la parte inferior presenta la siguiente inscripción: “*Tocada a su Maravilloso Original, el día dos de Julio de 1785. / Por devoción de Dⁿ Juan Baptista Eche / uerria. / Nicolaus Enriques Fac^t Mixici A^o 1773*”. Del texto se infiere que el pintor ejecutó la obra en 1773, pero que la pintura no adquirió aquellas gracias añadidas, que suponía su contacto con el ayate, hasta el día 2 de julio de 1785, lo que nos indica que la pieza llegó a Irurita, después de su poseedor, que arribó al Valle el día 16 de junio de 1785, tras un periplo que se conoce con todo detalle¹¹. Este hecho puede indicar que se esperó para remitir el cobre a que fuese agraciada con el contacto con la imagen del Tepeyac.



⁷ RUIZ GOMAR, R., “Exaltación de las órdenes religiosas”, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, t. II, México, Museo Nacional de Arte, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, 2004, pp. 333-340.

⁸ CUADRIELLO, J., “La flagelación de Jesús”, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, t. I, México, México: Museo Nacional de Arte, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, 2000, pp. 103-108.

⁹ MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, p. 223.


¹⁰ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “El legado de don Francisco Antonio González de Echávarri (1700-1774) a la capilla de Santiago de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Akobe*, núm. 9 (2008), p. 20.

¹¹ CASTELLANO DE GASTÓN, G. y AMORES CARREDANO, J. B., *Entre el Valle del Baztán y América...*, *op. cit.*, p. 92.

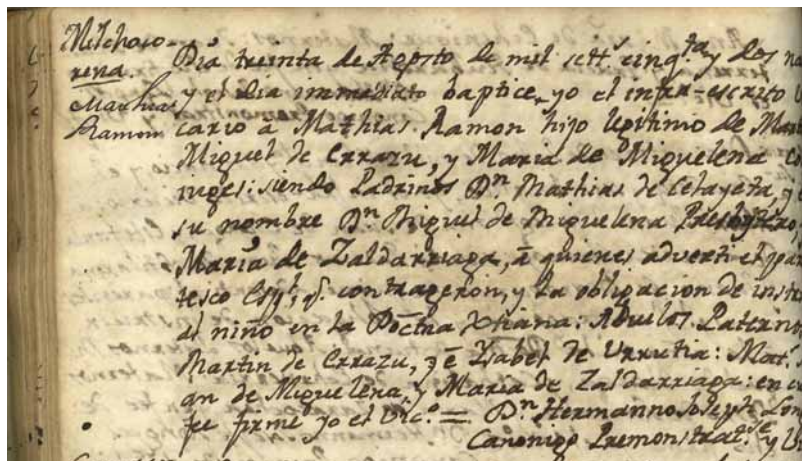


Detalle del trampantojo realizado, en 1778, por devoción de Ramón Errazu, actualmente en la capilla del cementerio de Pamplona. Foto J. L. Larrión.



The image shows the front cover of an antique book. The cover is a deep, dark blue color with a heavily textured, cracked surface. Scattered across the cover are several gold-colored starburst or sunburst patterns, each with eight points. The text is printed in a white, serif font, centered on the cover. The text reads: "TRAMPANTOJO DE LA TILMA, A MODO DE EXVOTO DE RAMÓN ERRAZU, 1778".

TRAMPANTOJO DE
LA TILMA, A MODO
DE EXVOTO DE
RAMÓN ERRAZU,
1778



Partida de nacimiento de Matías Ramón de Errazu en 1752.
 Archivo Parroquial de Elizondo.

segunda circunstancia, situando al promotor de la pintura, perfectamente identificado en el extenso texto de la inscripción, que ocupa gran parte de la parte inferior de la pintura. Así reza: “A Devocion de Mathias Ramon de Errazu (Residente en Oaxaca) quien después de ocho días de fatiga de una fu/ riosa ansia, vno de Mayo de 1778 a las tres de la tarde, estando para entregar su Alma a Nuestro Re/ demptor, imboco a esta Santisima Virgen, ofreciendole vna promesa en su Santuario, y no acabo de pronunciarla quando / reconocio sosiego: a eso de la cinco le trajeron vn Panezito diciendo ser tierra de su Pozito: empenzo a comerla, he inmedi / atamente sintió el alivio que antes no pudo conseguirlo habiendo pasado después vna buena noche a las veinte y quatro ho / ras volvió a repetirse al instante clavo los ojos a Nuestra Señora de GUADALUPE, que la tenia de / lante, y a las dos horas de / fatiga volvió a comer de la misma tierra, y no acabo de mascarla bien, quando se le quito enteramente, habiendo quedado / luego tan descansado y gustoso que le parecido que no havia tenido nada, quando otras ocasiones quedaba desconsoladissimo / El Illmo Sr. Dr. Dn. Alonso Nuñez de Haro y Peralta, Dignisimo Arzobispo de la Sta. Iglesia de México: del Consejo de S. m., conce / dio ochenta días de Indulgencia a todas las personas q devotamente rezaren una SALVE delante de esta Soberana Imagen pidiendo a Dios, / Nuestro Sr. por todas las necesidades de la Sta. Iglesia. Tocada a Su Sagrado Original”.

Acerca de la utilización de la tierra del pocito, las indulgencias del arzobispo, el prodigio, la rapidez del mismo y la devoción del protagonista, es tan largo y prolijo el texto de la inscripción que apenas admite comentarios. Si acaso, la insistencia en haber tocado el lienzo al original de la basílica mexicana, lo que le haría, si cabe, más partícipe de sus gracias y beneficios por rezar esa Salve indulgenciada por el arzobispo don Ildefonso Nuñez de Haro y Peralta, que ocupó la sede entre 1772 y 1800 y por unos meses el virreinato.

En la capilla del cementerio de Pamplona se conserva un lienzo curiosísimo (118x78 cms) y extraordinario por sendas causas. En primer lugar, por contener una larga inscripción que nos informa del donante y el particular prodigio obrado con él en 1778, en tierras novohispanas. En segundo lugar, por ser el único que poseemos con las características de presentar la tilma del indio extendida, como si hubiese salido de la escena en la que presenta la imagen al arzobispo.

Comenzaremos por la se-



Trampantojo de la Virgen de Guadalupe atribuido a José Alzibar, 1778, por devoción de Matías Ramón Errazu, actualmente en la capilla del cementerio de Pamplona. Foto J. L. Larión.



Inscripción del lienzo del trampantojo de la Virgen de Guadalupe atribuido a José Alzibar, 1778, por devoción de Matías Ramón Errazu, actualmente en la capilla del cementerio de Pamplona. Foto J. L. Larrión.

Con gran probabilidad se tratará de Matías Ramón nacido en Elizondo y cristianado el 30 de agosto de 1752, hijo de Martín Miguel de Errazu y María Miguelenea, teniendo como padrino a Matías Celayeta¹. El nombre que se le impuso fue el de su padrino y el de la víspera de la fiesta del día, san Ramón Nonato, de gran culto en aquellos momentos. Sus padres habían contraído matrimonio el 14 de febrero de 1740 en Elizondo².

No poseemos muchos datos sobre el protagonista de la curación, pero sí los suficientes como para saber que era un destacado baztanés, residente en Oaxaca y dedicado al comercio. Escasísimas referencias, pero las justas para incluirlo en el selecto grupo de patricios baztaneses que triunfaron en la Nueva España. Por una parte, sabemos que el alcalde del Valle de Baztán, don Pedro José Gastón, escribió al que más tarde sería su yerno, en 1783, don Juan Bautista Echeverría en aras a interesarle por un proyecto común de los baztaneses, la Casa de Misericordia en Elizondo. Su realización se acordó en 1770 y poco a poco su fueron allanando los prolegómenos y su financiación. La carta que recibió Juan Bautista Echeverría para recabar fondos, llegó en junio de 1784. A los pocos meses, en octubre, la remitió a otros baztaneses residentes en el interior de Nueva España. Entre los receptores figura nuestro personaje, don Matías de Errazu, residente en Oaxaca³. Junto a él aparecen los siguientes prohombres del Valle: Domingo de Aribe (Guanajuato), Juan Martín Dorremoz (Taxco), Martín Miguel de Echeverría

¹ Archivo Parroquial de Elizondo. Libro III de Bautizados 1733-1786, fol. 56v.

² *Id.* Libro II de Casados 1738-1888, fol. 1v.

³ CASTELLANO DE GASTÓN, G. y AMORES CARREDANO, J. B., *Entre el Valle del Baztán y América. El indiano Juan Bautista de Echeverría y la casa Gastón de Irurita*, Pamplona, Eunat, 2014, p. 118.

(Veracruz), Joaquín de Esain (San Miguel de Allende), Juan Agustín Iribarren (Puebla), Juan Bautista Zozaya (Real de la Doctra), Juan José Barreneche (Bolaños), Juan Miguel Aldaz (Guanajuato), Juan Domingo Estilarte, Fermín de Landa, Juan Ignacio de Berrecochea, Francisco Javier Echarte (México), Juan Fernando Meoqui (México), Eligio Uztáriz y Juan Luis de Jáuregui (Veracruz). Todos ellos debían conformar una red y no dudamos que la curación de don Matías Ramón de Errazu, la debieron conocer e incluso participar en la alegría de ver al paisano recuperado. Todos aquellos fenómenos extraordinarios se seguían con curiosidad, anhelo, expectación e intriga por parte de los más cercanos y también por los menos allegados.

De Matías Errazu, poco más conocemos, apenas una lacónica cita que nos lo presenta como comerciante, enviando en 1783 rosarios desde Oaxaca a Guatemala, con destino a Agustín de Villa y Troncoso⁴. Si, como hemos reseñado al principio, nuestro personaje es el mencionado Matías Ramón Errazu, nacido en Elizondo, en 1752, hay que situarlo años más tarde, entre 1794 y 1795 como encargado de la administración de justicia en Taximaroa, actual Hidalgo de Michoacán, en el que figura con sus dos apellidos Errazu y Miguelena, aunque firma como Matías de Errazu, o simplemente M. Errazu⁵. El libro en donde figura como tal y del que hemos sacado la noticia debió pertenecer al Juzgado General de Naturales o de Indios, institución del virreinato que actuaba como juzgado de primera instancia y tenía jurisdicción alterna en disputas entre indígenas, entre sí o entre éstos y los españoles, buscando proteger sus derechos.

El salto de los comerciantes hacia la administración fue algo bastante usual en Nueva España y Perú. En muchos casos, por ocupar el corregimiento de una ciudad se les otorgaba el título de “general” y los comerciantes estaban encantados. En un reciente estudio analiza el caso peruano Andújar Castillo bajo un título hartamente ilustrativo: *El asalto de los mercaderes al gobierno político del virreinato del Perú (1704-1720)*⁶.

El segundo aspecto por el que creemos que hay que resaltar al lienzo es por su iconografía: la tilma desplegada y cogida por los extremos superiores con sendos nudos sujetos por unos clavos, sin las manos ni la cabeza de Juan Diego. Se trata de destacar el manto del indio como verdadera reliquia, por haber quedado milagrosamente reproducida la imagen de la Virgen en la prenda de vestir de Juan Diego, al igual que en el caso de la Verónica, que se consideraba una huella del rostro de Cristo. La imagen de la Guadalupana se explicó como una pintura realizada por Dios o por los ángeles. Se da la circunstancia

⁴ MACHUCA GALLEGOS, L., *Comercio de sal y redes de poder en Tehuentepec en la Guatemala colonial*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2007, p. 295.

⁵ Agradecemos la deferencia de estos datos al profesor José Ignacio Riezu Boj, que nos los ha puesto a disposición. Su localización en México. Juzgado General de Naturales. Libro 1251-1252, “Mexico registros”. (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSD2-5S66-W?view=fullText>, [última consulta: 5 de septiembre de 2025].

⁶ ANDÚJAR CASTILLO, F., “El asalto de los mercaderes al gobierno político del virreinato del Perú (1704-1720)”, *Anuario de Estudios Americanos*, 81-2 (2024), pp. 1-20, <https://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/1073/1090>, [última consulta: 6 de septiembre de 2025].



Grabado de 1771 de la Virgen de Guadalupe por Manuel Salvador Carmona, según Miguel Cabrera.

de que en uno de los primeros retablos dedicados en México, se colocó junto a la Santa Faz, en un intento de equiparar la naturaleza milagrosa de ambas imágenes, que actuaban como talismanes y vehículos de persuasión. Como recuerda Javier Portús, la Santa Faz agrupaba tres condiciones principales que entronizaban a una imagen sagrada: su condición como reliquia “tocada” al rostro del mismísimo Cristo, la autoría divina y el hecho de representar un “verdadero retrato”⁷. Los ecos del modo de representar aquel paño con la capa del indio Juan Diego son evidentes.

La composición que se copia en el cuadro ordenado pintar por Errazu, era de Miguel Cabrera y se encontraba en la iglesia de San Felipe el Real de Madrid. Su modelo se multiplicó gracias a un grabado que hizo Manuel Salvador Carmona en 1771, por el que cobró 24 doblones⁸. La capa del indio cobra el protagonismo, con la imagen mariana pintada dentro de ella. De ese modo, con un especial detalle en texturas, volúmenes y luces se genera un verdadero trampantojo devocional, que hacía experimentar al fiel los mismos sentimientos devotos que si estuviese ante el original. El esquema de comienzos del siglo XVII se repetiría, como hemos señalado en pleno siglo XVIII, como muestran los ejemplos antes citados y obras de José Alcívar (1779) o Francisco Clapera (1780), así como el lienzo de la colección Rivera Quijano, estudiado por Francisco Montes, pintura que se atribuye a José de Ibarra y fue tocada al original en 1751⁹.

Sobre el carácter de exvoto, hemos de recordar que *ex voto* es una expresión latina que significa cumplimiento de un voto, ofrecido a una divinidad o ser sobrenatural, en agradecimiento por algún favor recibido en virtud de una promesa y en un lenguaje de intercambio simbólico con lo supraterráneo, por

⁷ PORTUS, J., “El “icono moderno” ante la era del arte”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 38.

⁸ CARRETE PARRONDO, J., *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989, p. 126, núm. 126.

⁹ MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, pp. 256-258.

lo general exhibido con carácter público. El objeto principal de los exvotos era, sin duda, el agradecimiento, pero también lo era dejar memoria y recuerdo del suceso, contribuyendo de ese modo a la fama del intercesor, generando emociones y reacciones en cuanto contemplasen el exvoto.

En cuanto al discurso, los exvotos pintados poseen además de la dimensión divina, una representación textual con una inscripción y otra terrenal, con el retrato del agraciado y en ocasiones también una escena con más personajes y una ambientación concreta de la enfermedad o el accidente. En los exvotos no faltan las personas que recibieron el favor, con el icono del santo o la advocación mariana que intercedieron para la curación o la salvación de una vida en un momento difícil. La pintura que nos ocupa es más bien una devoción, que contiene una parte del exvoto que es la inscripción, en donde se narran los pormenores del suceso, pero no así el retrato del personaje.

La imagen presenta bien visible el enigmático ocho, que se generalizó tras el examen de la pintura original por Miguel Cabrera en 1751, del que ya tratamos en la introducción de este estudio¹⁰. Por lo que a la autoría se refiere, hemos de pensar en una obra del discípulo de Cabrera, José de Alzibar, pintor novohispano nacido hacia 1730 y fallecido en 1803, muy activo y solicitado por instituciones y personajes ilustres en la segunda mitad del siglo XVIII. Fue uno de los fundadores y miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en 1784¹¹.




¹⁰ MUES ORTS, P. y BRUQUETAS GALÁN, R., “Que no hay quien pueda copiarla: la Virgen de Guadalupe de México y de cómo los pintores novohispanos intentaron retratarla”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 166.

¹¹ FLORES GARCÍA, K. L., *José de Alzibar, De la tradición del taller a la retórica de la Academia 1767-1781*, México, UNAM, 2016, <https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/3a0dcf82-b4b6-40da-a1ac-578e73b2731e/content>, [última consulta: 19 de septiembre de 2025].

Detalle del lienzo de la parroquia de Zúñiga por José Páez, c. 1770-1780. Foto J. L. Larrión.



NON FECIT TALITER OMNI NATIONI.

The background is a dark blue, textured surface, possibly a book cover or endpaper, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The stars have eight points and a central dot. The texture of the blue background is irregular and fibrous, with some lighter, yellowish fibers visible.

EL LIENZO DE ZÚÑIGA
DE JOSÉ PÁEZ,
ENVÍO DE FRAY ENRIQUE
CHASCO DE ACEDO

El lienzo de la Guadalupana de la parroquia de Zúñiga está firmado por José Páez. A la hora de pensar en un promotor, todo indica que tuvo que ser el fraile franciscano, natural de aquella localidad, fray Enrique Chasco de Acedo que, en 1763, según dato publicado por José Miguel Aramburu, fue destinado a Querétaro¹, en donde estaba establecido el Colegio de la Santa Cruz de Propaganda Fide. Este religioso nació el día 15 de julio de 1735 y fue bautizado en la parroquia de Zúñiga el 18 de julio del mismo año, con el nombre de Enrique Carlos, siendo hijo de Joaquín Chasco, natural de Acedo y habitante en Santa Cruz de Campezo y de Francisca Acedo, natural de Zúñiga². El libro de cuentas de la parroquia, que abarca los años 1666-1786, no aporta dato alguno sobre el gasto de la conducción de la pintura, ni ha dejado rastro alguno en otros documentos parroquiales.

No hay que descartar la posibilidad de que la pintura fuese remitida por el religioso u otro indiano a sus familiares y que luego hubiese terminado en el templo parroquial. De momento y ante la falta de otros datos, hemos de mantener la hipótesis del fraile franciscano afincado en Querétaro como el más que posible donante. Aquel colegio franciscano fue el destino en la segunda mitad del siglo XVIII de otros frailes navarros procedentes de Tafalla, Ablitas, Fitero, Lecároz, Aras y Oronoz, alguno de ellos mártir. El mencionado colegio de Querétaro se fundó en 1682-1683 y se nutrió de frailes llegados desde España, a diferencia del de Zacatecas, establecido en 1704, que lo hizo de criollos.

El pintor del lienzo fue José Páez, maestro muy prolífico, que atendió numerosísimos encargos, incluso fuera de México, en España y Perú, considerándosele como uno de los pintores más productivos de la escuela novohispana. Las fechas de su nacimiento y de su muerte no están estrictamente documentadas. Debió nacer entre 1714 y 1720 y su óbito se sitúa en torno a 1790. En la última exposición del Museo del Prado se le asigna la cronología de 1721-1777³. Continuó el estilo de Miguel Cabrera, especialmente en sus modelos iconográficos, llegando a terminar algunas obras inacabadas del maestro, fallecido hacia 1768. Se hizo cargo de series como las de la sacristía de la catedral de San Luis de Potosí o la vida de san Francisco Solano en el claustro bajo de San Fernando de México. También realizó algunos retratos y series de castas. Entre lo más negativo señalado por la crítica están su interés mercantilista y la falta de originalidad⁴, pese a reconocerse también el detallismo de su fino pincel⁵. De todo lo que llegó a España destaca, sin duda, el conjunto dedicado a la vida de la Virgen y un lienzo de la Virgen de Gua-

¹ ARAMBURU ZUDAIRE, M., “Franciscanos, franciscanismo y devociones marianas en la emigración Navarra a Indias durante la Edad Moderna”, *Las huellas de América. I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2004, p. 27.

² Archivo Parroquial de Zúñiga. Libro III de Bautizados 1732-1865, fol. 18.

³ MONTES GONZÁLEZ, F., “Movido por el amor y devoción” agentes, dinámicas y espacios de la recepción guadalupana en España”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 226.

⁴ TOUSSAINT, M., *Pintura colonial en México*, Edición de Xavier Moysén, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. 254-156, p. 177.

⁵ GARCÍA SÁIZ, M. C., “Obras de José de Páez en el Museo de América”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 308 (1976), pp. 51-66.



Virgen de Guadalupe de la parroquia de Zúñiga por José Páez, c. 1770-1780.
Foto J.L. Larión.

dalupe, realizados por encargo de don Diego López Ballesteros y Mondragón para el retablo de la capilla del pazo de la Golpelleira en Vilagarcía de Arousa, en 1776⁶.

Por lo demás, la ciudad de Querétaro, además de contar con el colegio franciscano de Propaganda Fide, contaba con unos antecedentes guadalupanos muy notables. Así, sabemos que en aquella ciudad se pintaron imágenes del icono, como en otras ciudades novohispanas como Michoacán, Guadalajara, Oaxaca y Puebla⁷. En Querétaro, en 1681, el jesuita Juan de Robles predicó para la recién estrenada Congregación de Guadalupe un sermón, dedicado a su fundador Juan Caballero y Ocio, de una rica familia criolla. El padre Robles aludió al “primoroso buril” para referirse a la lámina abierta por Cornelio Galle en 1678, en la que incorporó las palabras del salmo 147.

Al colegio franciscano perteneció el padre Francisco Frutos, el mismo que se hizo acompañar al santuario por el pintor Juan Correa cuando hizo el famoso calco, hacia 1690⁸. Asimismo, el navarro y arzobispo de México José Pérez de Lanciego apoyó la venerable y más antigua congregación de la Virgen de Guadalupe en la ciudad de Querétaro⁹.

El lienzo mide 101 x 79 cms. y conserva la firma del pintor: “*Jph. Paez fecit en Mexico aº de ...*” y el texto del salmo antes citado: “*NON FECIT TALITER OMNI NATIONI.*” (no ha hecho nada semejante con ninguna otra nación) que, como es sabido es el mote que la imagen ya ostentó ocasionalmente. Sería un lema distintivo desde que el papa Benedicto XIV, admirado ante el icono, le asignó cuando el jesuita venezolano Juan Francisco López le mostró en Roma, en 1754, la copia realizada por Miguel Cabrera un par de años antes, en 1752¹⁰. La cronología de este lienzo de Zúñiga se deberá fijar entre 1770 y 1780.



⁶ TILVE JAR, M. A., “Pintura colonial en Vilagarcía de Arousa. José de Páez y el retablo de la Virgen de Guadalupe de la Capilla del Pazo de Golpelleira”, *El Museo de Pontevedra*, vol. LIII (1999), pp. 212-245.

⁷ CUADRIELLO, J., “Tipología figural, construcción visual y articulación devocional: travesía atlántica de la imagen de Guadalupe 1550-1680”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 112.

⁸ MUES ORTS, P. y BRUQUETAS GALÁN, R., “Que no hay quien pueda copiarla: la Virgen de Guadalupe de México y de cómo los pintores novohispanos intentaron retratarla”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, pp. 160-161.

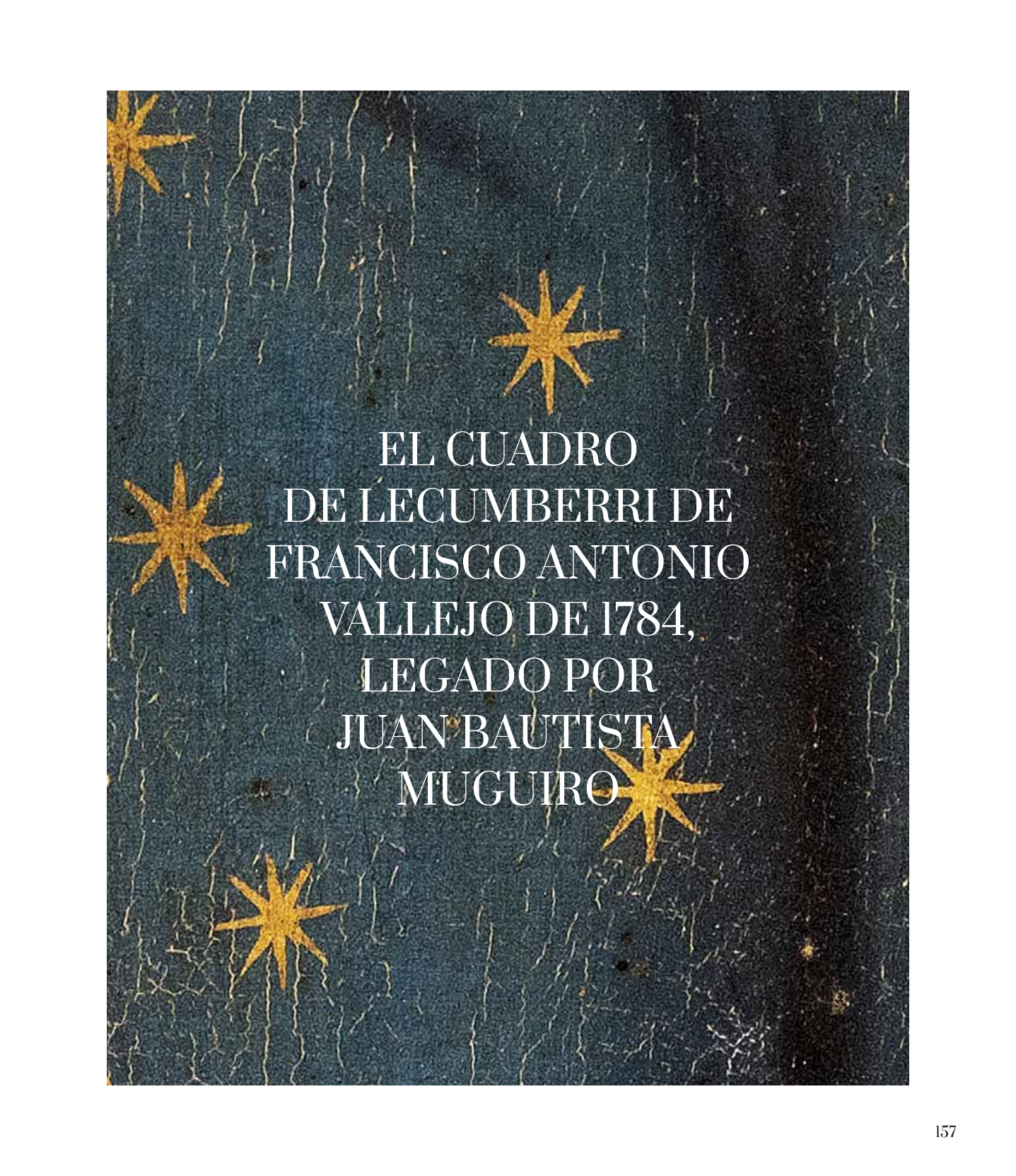
⁹ MONTES GONZÁLEZ, F., “Movido por el amor y devoción” agentes, dinámicas y espacios de la recepción guadalupana..., *op. cit.*, 2025, pp. 210-211.

¹⁰ MUES ORTS, P. y BRUQUETAS GALÁN, R., “Que no hay quien pueda copiarla: la Virgen de Guadalupe de México..., *op. cit.*, p. 168.



Detalle del lienzo
de la parroquia de
Lecumberri, por
José Francisco
Antonio Vallejo,
1784.
Foto J. L. Larrión.



The background is a dark blue, textured surface, possibly leather or cloth, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in white, serif, all-caps font.

EL CUADRO
DE LECUMBERRI DE
FRANCISCO ANTONIO
VALLEJO DE 1784,
LEGADO POR
JUAN BAUTISTA
MUGUIRO

En la parroquia de Lecumberri se conserva otro lienzo de la Virgen de Guadalupe, firmado por Francisco Antonio Vallejo en 1784¹, que hace unos años, cuando nos acercamos por primera vez a los promotores de la pintura novohispana en Navarra, filiamos con el indiano Martín Ángel Michaus Azpíroz². El personaje era natural de la localidad³ y residió en México, desde donde remitió distintas cantidades para ayudar a varios parientes, en 1786 y 1794⁴.

Sin embargo, un detalle lacónico de una partida de descargo del libro de cuentas de la parroquia de Lecumberri, nos presenta a otro benefactor que, naturalmente, encajaría mucho mejor con la llegada de la pintura. Se trata de don Juan Bautista de Muguero, cuyo nombre figura en las cuentas correspondientes a 1788-1791, como persona de piedad y natural de la localidad, residente en el Real del Rosario de México, que había enviado 43 pesos para que se emplease en algo que sirviese al culto divino y decencia del templo. La cantidad se empleó en la realización de unas dalmáticas y una capa pluvial, que se hicieron con licencia de abril de 1788⁵.

Juan Bautista de Muguero nació en Lecumberri el día 24 octubre de 1746 y fue bautizado el día 25 del citado mes y año, como hijo de Martín de Muguero y María Catalina de Auza⁶. No sabemos cómo ni cuándo llegó a Nueva España, en donde fue apoderado del asentista Manuel del Río, realizó varios viajes trasladando las barras de plata y oro desde el Real del Rosario a la caja real de Guadalajara. Así, por ejemplo, en marzo de 1793 trasladó 114 barras de plata pura, 16 de plata con oro y una de oro puro, todas obtenidas por medio del rescate, y cuyo valor ascendía a 130.000 pesos⁷. Estuvo casado con Tomasa Elizalde, con la que tuvo al menos dos hijas, una de nombre Gertrudis, muy bien situada económicamente⁸, que nació en el Real del Rosario y contrajo matrimonio con Manuel Pacheco y otra María Ignacia, que casó con Francisco de la Peña y Alvarado, padres del comerciante criollo Nicolás de la Peña Muguero.

El lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe de Lecumberri (174 x 102 cms.), está firmado y fechado por Francisco Antonio Vallejo en 1784, de este modo: “*Fran^{cus} Ant^{us} Vallejo pinxit. / Mexici a^o 1784.*”. Acom-

¹ GARCÍA GAÍNZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra V. Merindad de Pamplona*, vol. II, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1996, p. 244.

² FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Promotores y donantes de pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa”, *Ars Bilduma*, núm. 4 (2014), p. 80.

³ Fue bautizado el 26 de enero de 1758, como hijo de Manuel Bautista de Michaus y María Joséfa Azpíroz. Vid. Archivo Parroquial de Lecumberri. Libro de Bautizados 1595-1808, fol. 174v.

⁴ USUNÁRIZ GARAYOA, J. M.: *Una visión de la América del XVIII, correspondencia de emigrantes guipuzcoanos y navarros*. Madrid, MAPFRE, 1992, p. 444.

⁵ Archivo Parroquial de Lecumberri. Libro de Cuentas de Fábrica 1670-1876, fol. 175.

⁶ *Id.* Libro de Bautizados 1595-1808, fol. 146v.

⁷ SUÁREZ ARGÜELLO, C. E., “Los bancos de rescate de platas: ¿Incremento en la circulación monetaria y ahorro de fletes? Una propuesta a fines del siglo XVIII”, *Relaciones*, México, Ciesas, vol. XX, verano 1999, pp. 116-117.

⁸ DORANTES GONZÁLEZ, A., “Influencias femeninas en el mundo laboral de un comerciante del occidente de México, siglo XIX” *Historias* 98 (2017), pp. 64-67.



Virgen de Guadalupe de la parroquia de Lecumberri,
por José Francisco Antonio Vallejo, 1784. Foto J. L. Larrión.

pañía a ese texto una larga inscripción en la zona inferior del cuadro, con un contenido único en los ejemplos que hemos analizado en Navarra, por la que se quiere insistir en la autenticidad de la copia, por la fidelidad en todo, ya que era Vallejo uno de los que participó en el examen de la tilma, años atrás, en 1751. Por la misma razón aparece el enigmático ocho en la túnica, en color rojizo, al que nos hemos referido en otras pinturas. Fue Miguel Cabrera el que lo anotó en su libro *Maravilla americana*, editado en México en 1756, en base al examen de la pintura de 1751, en el que participó con otros pintores, entre ellos Vallejo. El interesante texto reza así: “*Tiene esta Santa Imagen, el mismo numero de Rayos y Estrellas, que por cada lado se ven en su Santísimo Original*”.

El pintor nació en la ciudad de México en 1722 y falleció en 1785 y llegó a ser docente en la Academia, a la que perteneció desde 1754. Contrajo matrimonio en 1742 con Josefa María González. Entre su producción destacan las pinturas del templo del colegio de la Enseñanza de México, fundado por María Ignacia de Azlor, de la que nos ocupamos en relación con las pinturas de la Guadalupana de la Compañía de María de Tudela. Asimismo, realizó las telas de la sacristía de la capilla del Colegio de San Ildefonso de México y la serie de la vida de san Elías del convento del Carmen de San Luis de Potosí. Su obra se enmarca en las postrimerías del barroco novohispano y se caracteriza por su calidad en relación con la de los maestros de su tiempo, la elegancia de los gestos de sus personajes, el cuidado de sus composiciones y por la utilización con maestría de distintas gamas del color azul. Por todo ello su obra se sitúa como nexo entre el tardobarroco y la posterior pintura academicista. De hecho, Vallejo junto a Juan Patricio Morlete, José Alzibar, Miguel Cabrera y otros maestros firmaron un documento reclamando la defensa de la pintura, solicitando al virrey la regulación de su actividad y la creación de una Academia mexicana⁹. También hemos de destacar, en relación con el lienzo de Lecumberri, que nos ocupa, que el 30 de abril de 1751, participó en la inspección del ayate guadalupano, sin vidriera, junto a los mejores pintores del momento: José Ibarra (1685-1756), Miguel Cabrera (1710-1768), Manuel Osorio (c. 1695-c.1765) y Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772)¹⁰. Por tanto, conocía de primera vista la pintura original, lo que le proporcionó gran fama, una vez desaparecidos los demás que tuvieron aquella especial encomienda. Se da la circunstancia que la fecha del lienzo de Lecumberri, 1784, se encuentra en ese contexto y el hecho de hacer el encargo a Vallejo, sin duda, revalorizaba la pieza. Recordemos lo que hizo el virrey Antonio Bucareli y Ursúa, por cierto, hermano del virrey de Navarra, con regalos del icono guadalupano a sus parientes en unas circunstancias similares¹¹.



⁹ TOUSSAINT, M., *Pintura colonial en México*, Edición de Xavier Moysén, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. 168-169.

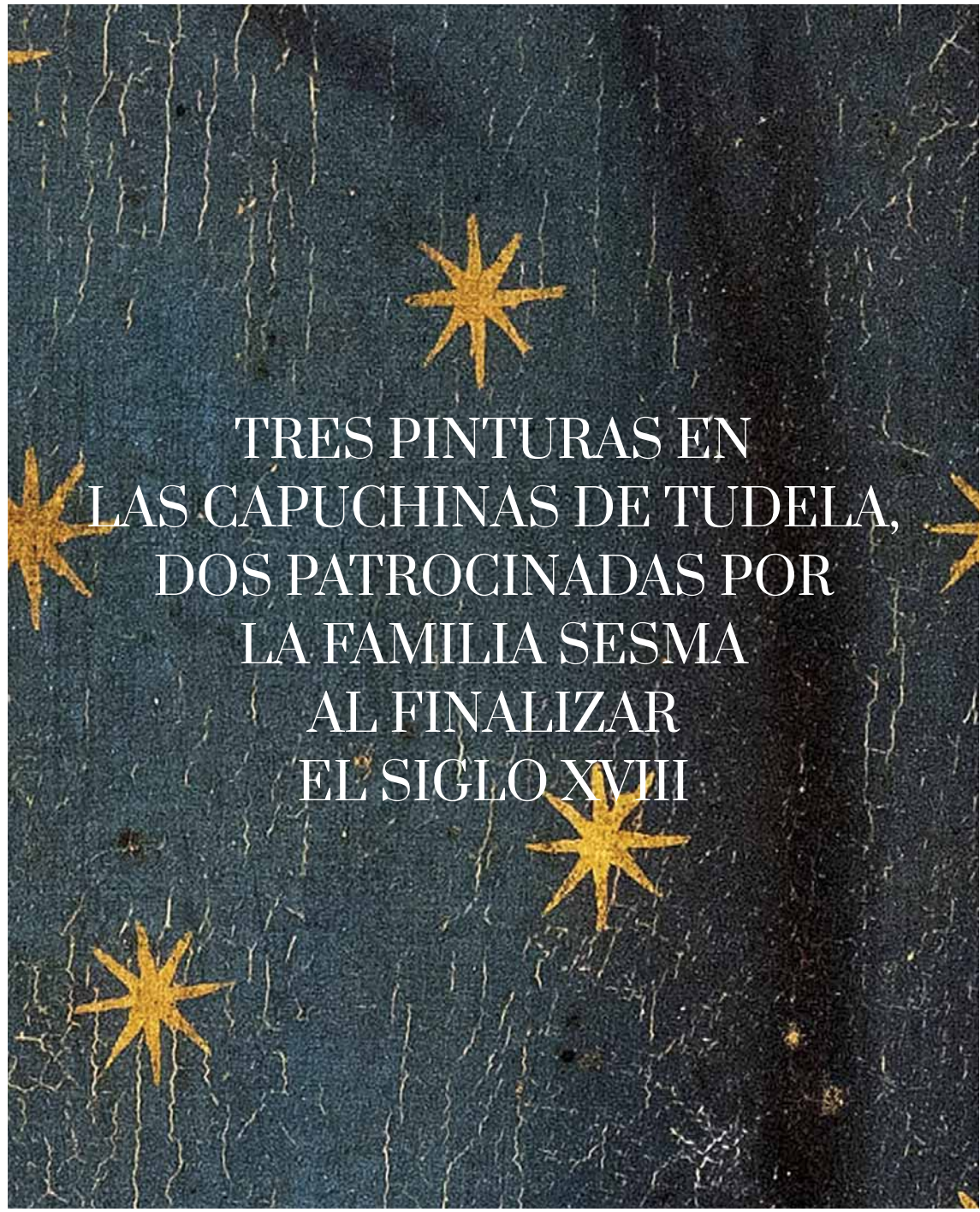
¹⁰ MUES ORTS, P. y BRUQUETAS GALÁN, R., “Que no hay quien pueda copiarla: la Virgen de Guadalupe de México y de cómo los pintores novohispanos intentaron retratarla”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 169.

¹¹ MONTES GONZÁLEZ, F., “Movido por el amor y devoción” agentes, dinámicas y espacios de la recepción guadalupana en España”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, pp. 215 y 216 y del mismo autor *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, p. 221.



Detalle del lienzo
anónimo
novohispano
realizado hacia 1760,
de las Capuchinas de
Tudela, actualmente
en las Capuchinas de
Caspe,
Foto J. L. Larrión.





TRES PINTURAS EN
LAS CAPUCHINAS DE TUDELA,
DOS PATROCINADAS POR
LA FAMILIA SESMA
AL FINALIZAR
EL SIGLO XVIII



Vista del exterior de las Capuchinas de Tudela.

Diez años después del nacimiento de los capuchinos (1525), se aprobaba la rama femenina de las clarisas capuchinas con el carisma de máxima pobreza, austeridad, clausura estricta, sencillez fraterna y vida intensa de oración. Las primeras fundaciones en España fueron las de Granada y Barcelona. Al finalizar el siglo XVII, se contabilizaban veinticuatro monasterios en España.

El establecimiento de las Capuchinas en Tudela data de 1736, aunque desde el siglo anterior, al menos desde 1664, había un beaterio en la ciudad conocido como de las capuchinas, sito junto a las casas del marqués de San Adrián. Por fundador de este último, se tenía al canónigo don Pedro Conchillos, que desempeñó el cargo de fabriquero en la colegiata tudelana en varias ocasiones a lo largo del tercer cuarto del siglo XVII y cuyo retrato se conservaba en la clausura.

Las religiosas fundadoras llegaron desde Toledo, eligiendo aquella casa por observar la abstinencia perpetua de carne y se conoce todo lo relacionado con el viaje¹. La casa se dedicó a la Inmaculada Concepción y al Sagrado Corazón de Jesús, siendo la primera iglesia en Navarra consagrada a esta última devoción tan querida por los jesuitas y, particularmente por el padre Juan de Loyola, rector algunos años en el colegio de Tudela y confesor del Padre Hoyos, apóstol de la nueva devoción en España. El convento se levantó entre 1749 y 1753 y la iglesia entre 1753 y 1755². El gran protector de la comunidad en los primeros momentos fue don Miguel de Berría, secretario real, contador de resultas y de la Superintendencia General de Juros y apoderado del consulado de Lima, vecino de Madrid y síndico de la comunidad, que agenció muchas limosnas, prestó elevadas cantidades y perdonó la mayor parte de las mismas. Tras dos siglos y medio de historia y presencia en la capital de la Ribera, la falta de vocaciones hizo que las tres capuchinas que quedaban se trasladasen a Caspe en 2011³.

¹ ORTA RUBIO, E., “Origen y fundación del convento de Madres Capuchinas de Tudela: documentación inédita”, *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 19 (2011), pp. 103-134.

² FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra - Fundación Fuentes Dutor, 2018, p. 35.

³ *Ibid.*, pp. 261-264.



Custodia de las Capuchinas de Tudela, obra novohispana c. 1765.

En la clausura se conservaban algunas piezas de origen mexicano, como un ostensorio y un cáliz del tercer cuarto del siglo XVIII⁴, enviados desde Nueva España, así como otras pinturas. Todo ello llegó por vía de los hermanos de una religiosa tudelana, sor Bernarda de Sesma y Escribano (1759-1834), que ingresó en la comunidad a los seis años, en 1765, y tomó el hábito, con dispensa, en 1772⁵. Era hija de Leonardo Antonio Baltasar de Sesma y Lahortiga, regidor y abogado de los tribunales reales, nacido en Tudela en 1711, que obtuvo sentencia para colocar sus armas en 1746 y que testó en 1756 y había casado con doña Antonia de Escudero en 1747. Del matrimonio nacieron varios hijos: Josefa (1751) que, estando viuda y contando con treinta y ocho años, marchó a Nueva España con su hermana Joaquina y su cuñado Antonio de Sesma Alencastre, al que nos referiremos más adelante, como benefactor del convento tudelano; Antonio Alberto, nacido en 1756, que contrajo matrimonio con Josefa Micheo en 1787, ingresó en la Orden de Carlos III en 1792 y tuvo una exitosa carrera en la marina; María Dolores, la mencionada María Joaquina; Josefa Antonia Rafaela en 1763; Micaela, en 1766 y la religiosa capuchina que en el bautizo, en 1759, recibió los nombres de Antonia Apolonia Escolástica⁶.

⁴ HEREDIA MORENO, C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 91-92.

⁵ Archivo Capuchinas de Tudela. Libro de Crónicas.

⁶ SÁNCHEZ RUIZ, J., DUQUE DE ESTRADA CASTAÑEDA, D. y MAYORALGO Y LODO, J. M., “Sesma (Parte I)”, *Labor et constantia. Revista Sociedad de Estudios Genealógicos y Heráldicos de Canarias*, núm. 4 (2023), pp. 15-80.

En el permiso que la abadesa de las Capuchinas tuvo que cursar para aquella anómala incorporación por la corta edad de la niña, datado el 4 de septiembre de 1772, se hacía alusión a su condición de educanda, dándose la circunstancia de que no se documenta otra más en toda la historia de la comunidad. Un rescripto de la Santa Sede autorizó su entrada con la condición de aplazar la toma de hábito al momento en que cumplierse quince años y profesar a los dieciséis. Con el tiempo, sor Bernarda llegó a ser abadesa entre 1810 y 1813⁷.

A la munificencia de su cuñado Antonio Sesma (1754-1830), casado con María Joaquina, se debió la adquisición de los retablos colaterales de su iglesia, con las pinturas de la Virgen del Carmen y Nuestra Señora del Rosario, obra de Mariano Salvador Maella, de 1808⁸. Ambos retablos fueron adquiridos por las Capuchinas con una limosna cuantiosa, realizada por don Antonio de Sesma en 1835⁹.

Al convento de Capuchinas de Tudela llegaron al menos tres pinturas del famoso icono mariano, remitidas desde la capital novohispana. La pista de los donantes es unidireccional y nos lleva a sus hermanos y hermanas, particularmente a los que residieron en México, María Josefa y, sobre todo María Joaquina, casada, como hemos visto, con Antonio de Sesma y Alancastre o Lancáster (1754-1830). Éste había nacido en Orizaba en 1754 y era hijo del corellano Miguel de Sesma y Escudero y de doña Antonia Lancáster y Noroña, marquesa de Sierra Nevada. Fue ministro contador de la Real Caja y tesorería de Puebla de los Ángeles e Intendente General del ejército. Contrajo matrimonio con la mencionada María Joaquina de Sesma y Escrivano en 1774, con la que mandó construir en la villa de Orizaba la capilla de San Antonio de Padua¹⁰. Uno de sus hijos, don Juan Mariano quedó mutilado en la batalla de Trafalgar y vivió muchos años en Corella. Otro, don Ramón figura como uno de los cabecillas de la insurrección mexicana, vencido por el virrey Apodaca y Eliza.

El primero de los cuadros es un gran lienzo (175 x 120 cms.) con las cuatro apariciones (175 x 120). Se trata de la pieza más antigua de las tres, ya que corresponde a fines del siglo XVII, pero sin la calidad de las obras de Correa o Arellano. Quizá, se trate de una de las tantas piezas que fueron demandadas contra los tratantes de pintura. En la actualidad está recortada en la parte inferior para ajustarla al marco. La pintura si no la envió la familia de sor Bernarda, debió de llegar a través de otra religiosa, o bien del fundador del convento, sin poder cerrar la posibilidad de que se trate de un cuadro de algún convento desamortizado de la capital de la Ribera.

El segundo es un óleo sobre lienzo (126 x 96), con un delicadísimo marco moldurado, que sigue los modelos decorativos de José de Ibarra, si bien las escenas de las apariciones ya incorporan los tipos que desarrolló Miguel Cabrera en las pechinas de la colegiata de Guadalupe. Los modelos de las mismas son más expresivos que los conocidos hasta entonces de Juan Correa o Matías de Arteaga y Alfaro, sobre todo el Juan Diego huyendo en la segunda aparición, o el genuflexo recibiendo las flores. La vista del

⁷ Archivo Capuchinas de Tudela Índices y crónica del convento, p. 172.

⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías...*, op. cit., p. 264.

⁹ Archivo Capuchinas de Tudela. Libro VIII. Cuentas de la Comunidad, 1829-1888, fol. 15.

¹⁰ ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, pp. 505-506.



Virgen de Guadalupe, anónimo novohispano de fines del siglo XVII, de las Capuchinas de Tudela, actualmente en las Capuchinas de Caspe. Foto J. L. Larrión.



Virgen de Guadalupe, anónimo novohispano realizado hacia 1760, de las Capuchinas de Tudela, actualmente en las Capuchinas de Caspe. Foto J. L. Larrión.



Virgen de Guadalupe, obra de Manuel Pérez de la Serna, último cuarto del siglo XVIII.
Capuchinas de Tudela.

santuario es muy simpática y minuciosa. Lo más interesante de la misma es que ya aparece la fuente con las cuatro partes del mundo, que se elevó cuando se le dio el título de villa, hacia 1752. El carácter rococó es innegable y se deberá de datar hacia 1760 y, sin dudar, es posterior a la proclamación pontificia, por el lema (*NON FECIT TALITER OMNI NATIONI*), y a las clavelinas y rosas se agregan las campánulas. Está claro que se trata de una obra de la generación de la *Maravilla americana*. El envío a Tudela se haría un par de décadas más tarde, coincidiendo con la estancia de las hermanas de sor Bernarda en la Nueva España.

El tercero es otro óleo sobre lienzo (55 x 43) enmarcado con alto conopeo, a modo de solio de madera policromada y firmado por “*Serna pinxit*”, al que habrá que identificar con el pintor Manuel Pérez de la Serna, activo en el último cuarto del siglo XVIII, del que conocemos otra Virgen de Guadalupe, firmada en una colección particular gaditana¹¹ y una Última Cena, firmada en 1783 en Querétaro¹².

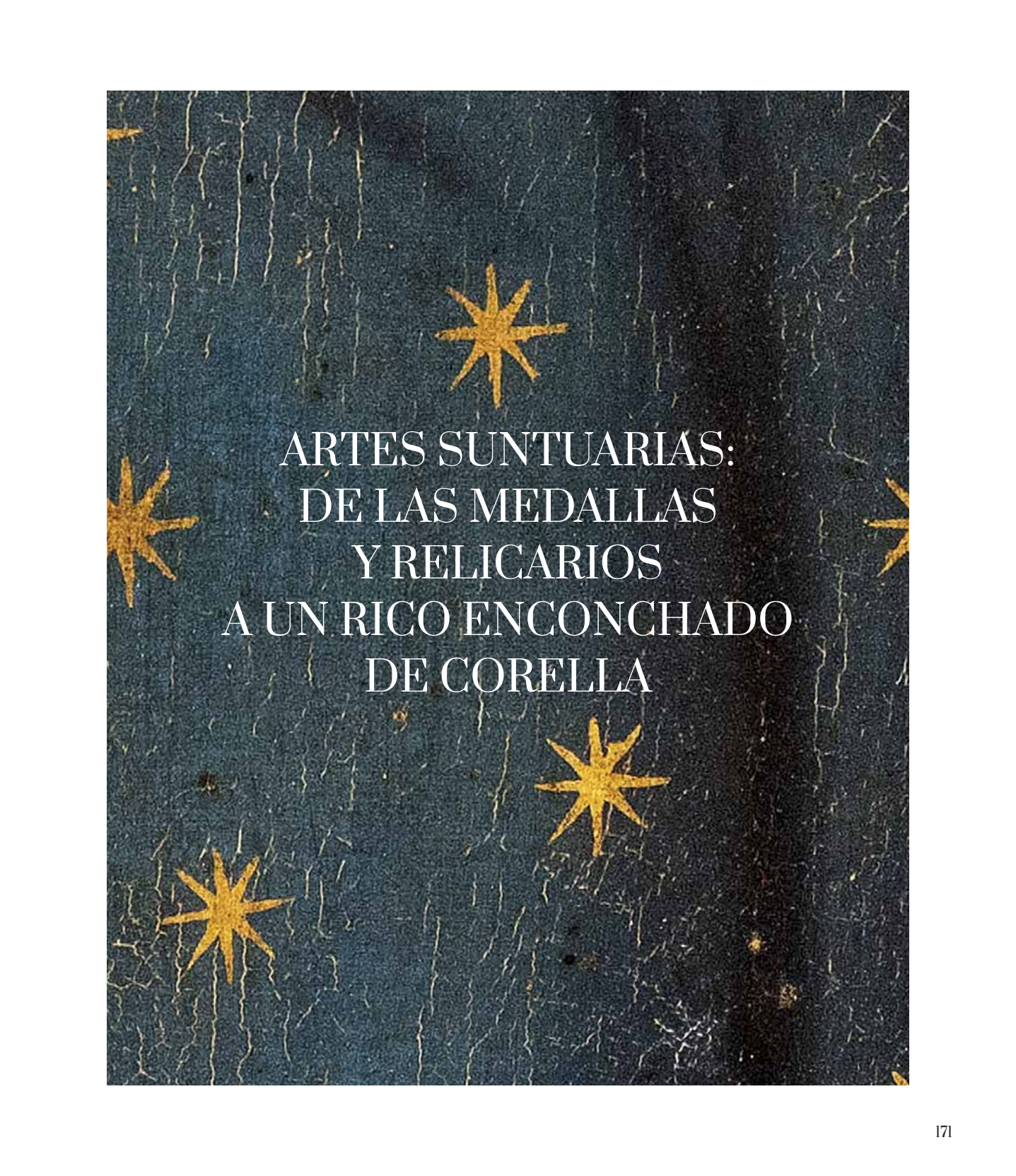


¹¹ BAREA AZCÓN, P., “Pintura guadalupana en Cádiz”, *Anales del Museo de América*, núm. 16 (2008), p. 184.

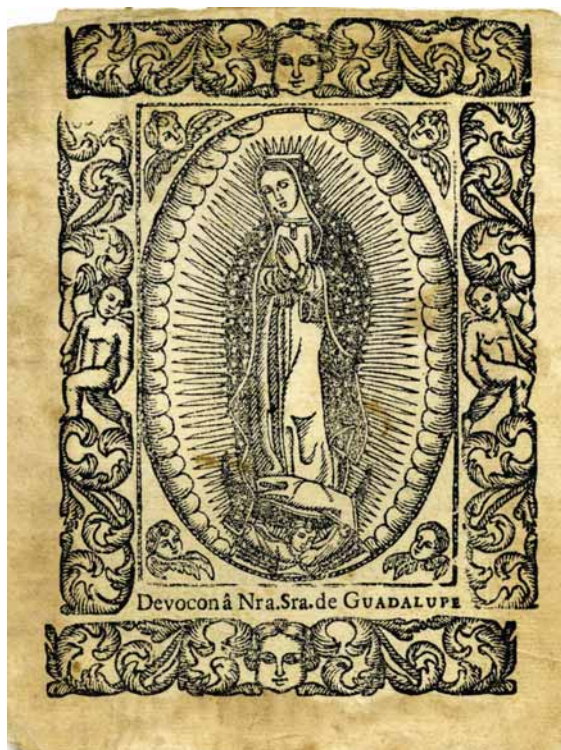
¹² RAMÍREZ MONTES, G., *Niñas, doncellas, vírgenes eternas en Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*, México, UNAM, 2005, p. 252.

Detalle del medallón de tecali policromado con la Virgen de Guadalupe y el ciclo aparicionista. Segunda mitad del siglo XVIII. Colección particular.



The background is a dark blue, textured surface, possibly leather or a similar material, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in white, serif, all-caps font.

ARTES Suntuarias:
de las medallas
y relicarios
a un rico enconchado
de Corella



Xilografía de la Virgen de Guadalupe del siglo XVIII.
Colección particular.

El hecho de que no hayamos localizado las pequeñas piezas devocionales, especialmente estampas grabadas, pequeñas imágenes en barro u otros materiales, relicarios y medidas, no quiere decir, ni muchísimo menos, que no las hubo. Por el contrario, debieron ser abundantísimas. Lo primero, lo más económico y lo más abundante se enviaría con asiduidad y en cantidad. Difícilmente, un emigrante desde la península se podía sustraer al fenómeno guadalupano que, como se ha subrayado en numerosas ocasiones, lo fue social, religioso e identitario y con unas altas cotas de expandirse a todo el que llegaba a la Nueva España, por la popularidad de su culto y veneración.

Todo un conjunto de piezas englobadas en lo que denominamos artes suntuarias y populares, conformadas por grabados, esmaltes, medallas, exvotos y estampas constituyen, al día de hoy, unos materiales importantísimos para la reconstrucción de la historia, no sólo de las imágenes y su iconografía, sino de los comportamientos humanos, mentalidades, religiosidad y tradiciones seculares, a la vez que nos hablan de unos usos y funciones propios. Esas piezas permitían una conexión más intensa e íntima entre el citado binomio, a la vez de ser genuinos testigos de la práctica religiosa cotidiana de varias generaciones, de sus sentimientos y de sus devociones.

En todas ellas confluyen valores muy diversos: arte, religión, economía, política ... etc. El interés de algunos de esos objetos crece en el momento en que sólo se han conservado en una pequeñísima proporción, respecto a los que hubo hasta el siglo XIX.

La cercanía, incluso física y sensorial de aquellas piezas de pequeño tamaño las hacía idóneas para asumir el relato guadalupano y tenerlo presente en todo momento. Se trataba de objetos ligados íntimamente al devenir diario y cotidiano. A diferencia de otras advocaciones marianas, apenas hemos tenido la oportunidad de encontrar los grabados del icono, ni los realizados en Nueva España, ni tan siquiera los de matrices españolas como el de Juan Bernabé Palomino (1740) o europeas, en piezas tan especiales como las estampadas en Flandes en el Seiscientos o la de Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, de Augsburgo (c. 1754). Respecto a las pequeñas reproducciones, existe la posibilidad de que los barros que se enviaron desde el círculo más próximo del arzobispo José Pérez de Lanciego desde la capital novohispana para sus familiares, representaban a la Virgen del Tepeyac. En una carta de 1720 que remitió desde la capital de Nueva España el secretario Lanciego, don Juan Corral Morales, para el

hermano del arzobispo, don Manuel, le hace notar que enviaba varias preseas, objetos de plata, tres retratos y todo en sus cajones. Aquellas piezas provenían del arzobispo, a excepción de “*algunos barroos que puse para que los reparta, quiera Dios llegue alguno sano*”.

En definitiva, se trata de unas piezas en las que hasta no hace mucho se las contemplaba como manifestaciones de una religiosidad caduca, especialmente en lo referente a los exvotos, que había que superar y sin tener en cuenta todos sus valores, se destruyeron casi en su totalidad, cuando no se perdían por la fragilidad con que estaban confeccionadas. Lo que hoy conservamos constituye un pequeño grupo, testigo de unos usos y costumbres desaparecidos, que nos sirven como fuentes para el conocimiento de nuestro pasado. Todos ellos poseen un profundo sentimiento y valor religioso, cultural y patrimonial².

Entre las piezas de este tipo a las que hemos accedido en tierras navarras, mencionaremos una pequeña xilografía, seguramente de fines del siglo XVII, algo tosca en su ejecución, pero con todos los elementos iconográficos que caracterizan al célebre icono mariano.

Asimismo, se conserva en una colección particular un barro cocido con tierra del Tepeyac con la aparición de la Virgen al indio, enmarcado y con labores populares, indicando en su inscripción en la que leemos: “*esta pasta es de la tierra donde se apareció N. S. de Guadalupe*”. Con toda seguridad se hizo esta especie de pastilla con fines taumatúrgicos y propiedades salutíferas con lodo del Tepeyac, amasando la tierra con el agua del pocito. Se trata de una pieza singular y rara, de las que habría numerosas, pero su carácter endeble ha hecho que se hayan conservado muy pocas.

Mayor interés posee una medalla, de las denominadas romanas, por haberse acuñado en la Ciudad Eterna y tener el asa cruzada. Su calidad y estado de conservación llaman la atención, ya que este tipo de piezas, por su uso suelen estar muy desgastadas. Diríase que casi está a flor de cuño. Es de forma octogonal y su contenido guarda una relación o acoplamiento por el mensaje de sus representaciones. En



Pastilla de barro con acuñación de la aparición de la Virgen de Guadalupe, con fines taumatúrgicos, siglo XVIII. Colección particular.

¹ LABEAGA MENDIOLA, J. C., SÁINZ RIPA, E. y SÁINZ RIPA, P., *Tres arzobispos de Viana*, Viana Gráficas Anrui, 1997, p. 123.

² RODRÍGUEZ BECERRA, S., “Los exvotos como expresión de las relaciones humanas con lo sobrenatural: Nuevas perspectivas desde Andalucía”, *México y España. Un océano de exvotos: gracias concebidas, gracias recibidas*, Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 2008, pp. 95-119.



Medalla de acuñación romana de la Virgen de Guadalupe y santa Rosa de Lima, mediados del siglo XVIII. Anverso y reverso. Colección particular.

el anverso encontramos a la Virgen de Guadalupe y en el reverso a santa Rosa de Lima con el Niño Jesús, en la famosa visión. En la parte inferior de esta última, en el exergo, en letras grandes el topónimo ROMA. Se dan cita la gran devoción novohispana y la primera santa del continente americano, beatificada en 1668 y canonizada en 1671, la santa del virreinato del Perú. La fecha de esta medalla debe coincidir con la declaración pontificia de Benedicto XIV de abril de 1754, acerca del patronato guadalupano sobre la Nueva España. El motivo era, sin duda, para festejarlo, también a través de este tipo de objetos devocionales. Las acuñaciones romanas existían desde tiempo atrás. Algunos documentos las citan expresamente, como en relación a las imágenes del ya mencionado padre Francisco Frutos que, a fines del siglo XVII, tenía una medalla romana colgada de su decenario³.

³ MUES ORTS, P. y BRUQUETAS GALÁN, R., “Que no hay quien pueda copiarla: la Virgen de Guadalupe de México y de cómo los pintores novohispanos intentaron retratarla”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, p. 161, nota 44.



Anverso del pinjante-relicario realizado en plata sobredorada que contiene un medallón de tecali policromado con la Virgen de Guadalupe y el ciclo aparicionista en el anverso y los Cinco Señores en el reverso. Segunda mitad del siglo XVIII. Colección particular.



El padre Francisco Florencia se refiere a las medallas en sendas ocasiones. En una ocasión recuerda la primera acuñación romana, en 1655, con estas palabras: “Sacóse esta Santa Imagen la primera vez una primorosa medalla de torcho en Roma a diligencias y expensas del P. Diego de Monrroy, Procurador de aquella Corte por la Provincia de Mexico, el año de 1655, como lo refiere dicho Atlante: Hoc ex relatione R. Patris Iacobi de Monrroy, Procuratoris Romani pro Mexicana Provincia, accepi: qui Imaginis Ectypon secum tulit cupro in-cidi Romae curavit. A devoción de otro Procurador a Roma de la misma Provincia se estampó en lamina en Amberes, año de 1678 y corrió en aquellos Estados Catholicos con admiración por el caso por la noticia breve, que contiene el pie de la estampa”⁴. En la segunda, es a propósito de las numerosas copias del Sagrado Original: “Las infinitas imágenes, copias de este milagroso retrato, que se han hecho en todo este dilatadísimo Reyno, pues

⁴ FLORENCIA, F. de, *La estrella del Norte de Mexico aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo* México, María de Benavides, 1688, p. 91v.



Reverso del pinjante-relicario realizado en plata sobredorada que contiene un medallón de tecali policromado con la Virgen de Guadalupe y el ciclo aparicionista en el anverso y los Cinco Señores en el reverso. Segunda mitad del siglo XVIII. Colección particular.



Cantos y bordes del medallón de tecali policromado con la Virgen de Guadalupe y el ciclo aparicionista en el anverso y los Cinco Señores en el reverso. Segunda mitad del siglo XVIII. Colección particular.



Virgen de Guadalupe en un encachado de fines del siglo XVII en la Colección Arrese de Corella.
Foto J. L. Larión.

no se hallará en todo él, Iglesia, Capilla, casa, ni choça de Español ni indio, en que no se vean y adoren Imágenes de N. Señora de Guadalupe: apenas ay persona en todos los estados, edades y sexos, que no traigan consigo o medallas o nóminas de ella, como escudos o antídotos contra todos los riesgos, o tóxicos, que les pueden ocurrir. Dudo, o por mejor decir, no dudo, se ayan sacado en el mundo más copias de otra Imagen de MARÍA, que de esta de Guadalupe de Mexico. En Roma se han abierto moldes, se han fundido medallas, de tantos géneros, de las ordinarias, y de las de torcho grandes y pequeñas en tanto número, que cusan admiración en Flandes, en España, y en toda Nueva España son tantas las láminas y tablas de buril y cincel que se han abierto, que no hay guarismo para contarlas”⁵.

Pero, sin duda, lo más importante que hemos podido conocer es un pinjante singularísimo, con tipología de relicario de la segunda mitad del siglo XVIII, de plata sobredorada, que contiene en su interior, entre delicados viriles, un doble relieve realizado con tecali policromado, con las representaciones de la Virgen de Guadalupe con sus cuatro apariciones en el anverso y los Cinco Señores, en el reverso. Se trata de una pieza singularísima tanto por el modo de representación, muy popular, como por el material y las dimensiones. Como es sabido, este tipo de piezas fueron muy habituales en las casas y en las clausuras también. Proliferaron en los siglos del Barroco, en una sociedad que se servía de ellos tanto para la oración, como para la protección personal⁶. Como es sabido el tecali es un tipo de alabastro abundante en las montañas del sur de Puebla y el norte de Oaxaca, que se trabajó muchísimo y aún se utiliza para realizar motivos de ornato y decorativos. La blancura de la pieza oval con los y bordes mucho más oscuros y amarillentos quizás se deba a que la superficie frontal y del reverso dejaron la piedra porosa ex profeso o sin pulimento, junto para que los pigmentos de policromía se fijasen mejor.

La colección Arrese de Corella conserva en una de sus vitrinas una tabla originalísima, realizada en técnica mixta de laca y enconchado, con su marco original, que se puede datar en la última década del siglo XVII o los inicios de la siguiente centuria, con parecidos a otras del mismo momento, si bien se encuentra bastante deteriorada.

Con el término de enconchados nos referimos a una técnica artística novohispana, que dispone y fusiona las láminas de nácar con pinturas al óleo. El resultado es muy sorprendente ya que presentan obras con destellos irisados y brillantes, tremendamente atractivas ante los ojos occidentales, por su exotismo de resonancias asiáticas, exuberancia y rareza. Como es sabido, incluso se llegó a utilizar para crear series pictóricas sobre la conquista de México, en la simpar obra encargada en 1698 por el rey Carlos II. Fueron los momentos de los talleres de Miguel González, activo entre 1664 y 1704 y de Juan González, con obra documentada entre 1662 y 1703.

⁵ *Ibid.*, pp. 135r. y 135v.

⁶ MERLO JUÁREZ, E., “Reliquiae”, *Santuarios de lo íntimo. Retratos en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex, 2004, pp. 144-186.

Con la mencionada técnica se embutían pequeñas lajas de concha, dejando espacios entre ellas, con el fin de conseguir toques de brillo. En el caso de las Guadalupanas se suelen cubrir la totalidad del manto y túnica con las láminas rectangulares, con el objeto de conseguir una figura iridiscente, gracias al material y a las lacas translúcidas que completaban las composiciones.

Coincidiendo con la construcción de la nueva iglesia de Guadalupe entre 1695 y 1709, con la financiación importante de indianos españoles, salieron de talleres novohispanos numerosas imágenes de la Virgen del Tepeyac y no sólo en lienzos, sino en enconchados, como el exhibido recientemente en la exposición del Prado, procedente del convento de Capuchinas de Castellón de la Plana⁷. En el enconchado de Corella destaca el brillo y sobre todo la decoración del marco popular con representaciones de pájaros y roleos vegetales, ricas flores y una especie de mascarones de gran decorativismo y rico colorido. La imagen de la Virgen, al igual que en los lienzos del momento, especialmente de las obras de Juan Correa y Manuel Arellano, se rodea de una riquísima guirnalda de flores.



⁷ MUES ORTS, P. y BRUQUETAS GALÁN, R., “Que no hay quien pueda copiarla: la Virgen de Guadalupe de México...”, *op. cit.*, p. 156.

GOZOS A LA
 DE Ntra. Sra. DE
 cuya hermosa copia
 Altar del Oratorio de
 campo de Don Josef
 en el territorio de
 de Bar.



Detalle del impreso de
 Gozos a la Virgen de
 Guadalupe para el culto
 de su imagen del orato-
 rio de don José Vila y
 Barrera de Barcelona,
 fines del siglo XVIII.
 Basílica de la Virgen del
 Romero de Cascante.

sois, Divina Señora,
 nuestra España Paysana;
 sednos siempre Protectora,
 Madre, y Virgen Mexicana.
 Vos sois aquella Señal,



The background is a dark blue, heavily textured surface, possibly marbled paper or leather, with numerous fine, light-colored cracks and creases. Scattered across this background are several gold-colored starburst or sunburst patterns, each with eight points. The text is centered in the middle of the page.

UN PAR DE IMPRESOS
DE GOZOS EN
UNA COLECCIÓN
DE CASCANTE

A propósito de los gozos

La palabra gozos procede del latín *gaudium*, que significa alegría. Se trata de unos impresos de tamaño folio en los que se combina la imagen sagrada en distintos tipos de grabado, por lo general pequeñas xilografías, junto a unas composiciones versificadas para cantar en las festividades, en donde se recogen los hechos memorables, virtudes y milagros en todo tipo de calamidades, enfermedades, epidemias, guerras, sequías y plagas. Son un testimonio del peso de la imagen religiosa y devota en todos los niveles culturales, destinados al elogio y la exaltación de los iconos representados, generalmente la Virgen y los santos. Han tenido un gran predicamento en las iglesias catalanas y valencianas a lo largo de los siglos de la Edad Moderna hasta nuestros días, en donde se les conoce como *goigs*. Como señala Díez Borque, se trata de una asociación estructural de imagen y verso, en la que aquélla no es un simple ornamento o ilustración de la poesía, sino que la relación de la misma con estribillos y coplas es profunda y meditada¹.

Para la imagen se solían emplear en las imprentas tacos xilográficos con la representación del prototipo o de la imagen titular a la que se rendía culto, que en ocasiones queda identificada con una inscripción. De ordinario, la imagen contiene aquellos elementos y atributos que la hacen identificable y a la vez complemento del texto que la acompaña. Junto a ella se disponen unos versos en dos o tres columnas y un título en la cabecera, que queda bien claro tanto por su diseño, como por la tipografía empleada, en base a grandes letras. Las planchas, generalmente tacos xilográficos, se solían utilizar hasta que duraban y, en muchas ocasiones, a lo largo de centenares de años. Extraordinarios ejemplos son todas las matrices acumuladas en la casa de los Herederos de la viuda de Pla desde el siglo XVII², o la editorial de Tomás Carreras de Gerona, fundada en 1860, que poseía un importantísimo conjunto de tacos conservados actualmente³.

A los lados de la imagen se suelen disponer un par de adornos en forma de cestas, flores, escudos de órdenes o hermandades o emblemas. El conjunto del impreso suele llevar una orla tipográfica en todo su perímetro. El nombre del editor, con más o menos datos, suele figurar en la parte inferior, generalmente a la derecha. Los corondeles son el elemento decorativo similar a la orla que se intercala entre las columnas en las que se distribuye el texto. Aquellos versos e imágenes, una vez hechos, raramente cambiaban en su discurso, especialmente en lo que se refiere a las letras, repetidas secularmente. En algunas ocasiones, el tamaño del impreso es mayor, aproximadamente duplo y en otras la hoja impresa puede ser doble, formando un pliego, combinando la imagen a mayor tamaño y los versos en cada una ellas.

¹ DÍEZ BORQUE, J. M., *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Calcografía Nacional, 1993, p. 139.

² BARRERA, J., *De Juan Jolis a Herederos de la Viuda de Pla. Notas bibliográficas*, Barcelona, Herederos de la Viuda de Pla, 1916 y SOCIAES BATET, I., *Els impressors Jolis-Pla i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l' Abadia de Montserrat, 2001, pp. 49 y ss.

³ GARCIA I CARBONELL, M. y ROIG I TORRENTÓ, A., "La tipografia Carreras. La trajectòria d' una col·lecció de matrius xilogràfiques des del Barroc fins al segle XX", *Actes del IV Congrés d' Historia de Girona, "La Girona del barroc. El barroc català"* *Anal de l' Institut d' Estudis Gironins* vol. VIII (2012), pp. 393-410.

En cuanto al origen, hay que situarlo en los últimos siglos de la Baja Edad Media, pudiendo derivar de las adaptaciones en lengua vulgar de los himnos latinos, teniendo siempre como destino el culto mariano. En tierras catalano-provenzales, bajo la forma de baladas religiosas dirigidas a la Virgen cantando sus gozos y en versos vernáculos, sitúan Amades y Colomines el origen de los *goigs*⁴. La devoción popular y su penetración en la liturgia estaría en su inicio, en un contexto de desarrollo del culto a la Virgen y de floración de danzas populares y diversos cantos. El *Llibre Vermell* del monasterio de Montserrat recoge el testimonio de cómo los romeros, al llegar a aquel santuario cantaban y danzaban. En las cortes de los reinos hispanos de aquellos momentos, con la de Alfonso X a la cabeza, destacadas figuras como el Arcipreste de Hita o el marqués de Santillana glosaron las glorias de María en sus temas literarios, a la vez que las gentes en sus rogativas y procesiones cantaban gozos marianos.

La imprenta constituyó el aliado perfecto para su expansión, terminando con su forma original trovadoresca, más refinada, en beneficio de la tradición popular, menos culta⁵. Hasta el siglo XIX han constituido un importantísimo papel en la conformación de la piedad popular, siendo conservados e incluso venerados como si fueran iconos y participando de cuanto se refiere a la estampa devocional, sus usos y funciones⁶. En Cataluña, rara era la parroquia o santuario que no tenía alguno a disposición de fieles y devotos, destacando los realizados en Barcelona y Gerona, en sus diversas áreas geográficas, en donde las diferentes advocaciones actuaban como auténticas identidades de las mismas



Gozos a la Virgen de Guadalupe para el culto de su imagen del oratorio de don José Vila y Barrera de Barcelona, fines del siglo XVIII. Basílica de la Virgen del Romero de Cascante.

⁴ AMADES, J. i COLOMINES, J., *Imatgeria popular catalana. Els Goigs*, Barcelona, Editorial Orbis, 1948 y BATLLE, J. B., *Los Goigs a Catalunya*, Barcelona, L'Arxiu, 1924.

⁵ KAMEN, H., *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla siglos XVI-XVII*, México, Siglo Veintiuno editores, 1998, p. 130.

⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, pp. 18-19 y 61-75.

Poco a poco, aquellos gozos dedicados a la Virgen pasaron también a cantar los misterios de la vida de Cristo y a los santos en sus días festivos o beatificaciones y canonizaciones, destacando en su promoción también las órdenes religiosas, junto a las parroquias y santuarios, que parecen haber sido los principales clientes de este tipo de obras. Su difusión fue rápida ya que contaba con una buena distribución, mediante santeros y limosneros que repartían gozos y estampas, sin olvidar los propios santuarios y porterías conventuales. En el día de la fiesta del titular y sus novenarios u octavas, el canto de los gozos constituía uno de los momentos álgidos de la celebración, con la utilización de aquellos impresos.

El interés de los gozos radica en su multidisciplinaridad, ya que son susceptibles de estudiarse desde los puntos de vista literario, musical, religioso, antropológico y gráfico. El área geográfica de extensión en la difusión de los gozos fue especialmente Cataluña y Valencia, si bien no faltan en otras regiones españolas, pero en mucha menor cantidad. El interés por los gozos en Cataluña ha llegado a nuestros días con fuerza. En 1854 se constituyó en Barcelona la *Associació de Goigistes* formada por diversas personas interesadas en la religiosidad popular y la bibliofilia y actualmente los *Amics dels Goigs* constituyen un destacado referente⁷. El interés por su conocimiento es muy importante y abarca muchísimos títulos, desde los sólidos estudios de Amades y Colomines a los medios digitales, como el elaborado por la profesora Nora Vela de la Facultat de Biblioteconomia i Documentació de la Universitat de Barcelona⁸.

Los dos impresos de la Virgen de Guadalupe

Ambos los dimos a conocer en nuestro estudio sobre la colección de gozos de Cascante, que se conserva celosamente en la basílica de Nuestra Señora del Romero⁹.

De los dos gozos impresos de la colección, la imagen del primero podría ser un trasunto del lienzo que estuvo en una casa particular, el segundo pertenece a los que se cantaban en la parroquia de Nuestra Señora del Pino y es una tirada con la letra solamente, antes de pasar el impreso de nuevo por el tórculo para estampar el taco con la ilustración. Se trata de un impreso realizado en una hoja de papel verjurado (305 x 207 mm.), con texto a dos columnas y orla tipográfica con un grabado xilográfico y la siguiente inscripción: “GOZOS A LA SANTA IMAGEN / DE Ntra. Sra. DE GUADALUPE, / cuya hermosa copia se venera en su propio / Altar del Oratorio de la Torre ó Casa de / campo de Don Josef Vila y Barrera, sita / en el territorio de Gracia en el llano / de Barcelona”.

La imagen de ese primer impreso, seguramente pintada, perteneció al oratorio particular de la casa de don José Vila y Barrera, el mismo que obtuvo en 1803 la distinción de ciudadano honrado de Barce-

⁷ BISBAL I SENDRA, M. A., MIRET Y SOLÉ, M. T. y MONCUNILL I VIDAL, C., *Els goigs a la comarca de l'Anoia*, Barcelona, Fundació Vives i Casajuana, 2001, pp. 11-12.

⁸ <http://bid.ub.edu/23/vela2.htm>, [última consulta: 31 de julio de 2019].

⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor-Vicus, 2019, pp. 205-208 y 308-309.

lona, por determinación real de Carlos IV¹⁰. Junto a él, otros ciudadanos más obtuvieron aquel título de reconocimiento, en virtud de un privilegio del citado monarca, en aras a recabar recursos para la Junta de Obras de Puerto de Tarragona. Concretamente, se dispuso librar veinte títulos de ciudadanos honrados el 13 de febrero de 1799. A partir de ese momento fue la Audiencia de Cataluña la que, mediante edictos, hizo llegar la noticia a quienes pudiesen estar interesados, debiendo de presentar las pruebas y documentos que acreditasen los méritos particulares que estimasen oportunos. El primero de los agraciados fue don Felipe de Castellví, comerciante de Flix en el corregimiento de Tortosa, en virtud de las circunstancias que en él concurrían: limpieza de vida y honrado ejercicio del comercio y posición económica desahogada, que le permitía ostentar su nueva situación debidamente¹¹.

Arias Estrada nos proporciona algunos datos interesantes para ubicar a don José Vila en su contexto. En el último tercio del siglo XVIII, en torno a 1780, este comerciante natural de Barcelona, estuvo establecido en Veracruz, regresando a la península por causas de enfermedad. Desde Málaga solicitó permiso, de nuevo en 1789, para poder llevar mercancías de Cataluña como aguardiente y textiles por valor de 806.538 reales. Su intención al hacer esta petición era la de volver a aquel puerto novohispano para seguir el giro del comercio y cobrar ciertos intereses pendientes¹².

El taco xilográfico de la imagen tiene la particularidad de no ajustarse al rectángulo característico de este tipo de obras, sino que sigue las sinuosas líneas de las grandes molduras curvas, con flores entrelazadas que componen su dinámico diseño. La Virgen está representada con las características de aquel icono, cual mujer apocalíptica con túnica ceñida y gran manto estrellado, está coronada, lleva las manos juntas y a sus pies un busto de un ángel y la media luna. Una inscripción la identifica así: “S. V. M. DE GUADALUPE MEXICANA.”

Los gozos que reproduce este primer impreso ilustrado con la imagen novohispana, la celebran en su estribillo como paisana de España, pidiéndole protección como Virgen mexicana. Las estrofas se remiten al texto apocalíptico, a la circunstancia de llamarse Juan el evangelista y el indio y al relato de la aparición. No faltan las alusiones a su templo, a su mediación y favores. La popularidad de este tipo de versos hace que no se haya recogido en el repertorio de poesía guadalupana de los siglos del Barroco, magistralmente trabajada por Juan Antonio Peñalosa¹³. Un ejemplar de estos gozos se conserva en el Arxiu Històric de la ciutat de Barcelona¹⁴.

¹⁰ CADENAS Y ALLENDE, F., “Algunos títulos de ciudadanos honrados de Barcelona beneficiados para aplicar su importe a las obras del puerto de Tarragona”, *Hidalguía* núm. 31 (1958), p. 971.

¹¹ *Ibid.*, p. 970-971.

¹² ARIAS ESTRADA, W. O., *Catalanes en Nueva España 1790-1820*, Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra. Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives, 2014, <https://www.tdx.cat/handle/10803/130828#page=173>, [última consulta 23 de julio de 2019].

¹³ PEÑALOSA, J. A., *Flor y Canto de Poesía Guadalupana. Siglo XVII*, México, Editorial Jus, 1987 y *Flor y Canto de Poesía Guadalupana. Siglo XVIII*, México, Editorial Jus, 1988.

¹⁴ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. G. M. Deu castella 1 Vol. 2 /110.

El segundo ejemplar está realizado en papel avitelado (304 x 208 mm.) con el texto a dos columnas y orla tipográfica con la siguiente inscripción: “GOZOS A LA PRODIGIOSA IMAGEN / DE N^{TRA} S.^{RA} DE GUADALUPE, DEMEGICO. / *Que se celebra el día 26 de Febrero*”. Su datación hay que situarla a comienzos del siglo XIX.

Del contenido de algunas estrofas del segundo impreso de los gozos, el que no lleva imagen, se deduce que la representación a los que iban dirigidos estaba en la parroquia del Pino de Barcelona, en donde efectivamente había un cuadro de la Guadalupana, al que se dedicaron impresos de los gozos en catalán y castellano, estos últimos entre 1771 y 1805¹⁵. No debemos olvidar que la obra del jesuita Francisco Florencia sobre la Virgen de Guadalupe se reeditó en Barcelona en 1741, en la imprenta de Antonio Velázquez, a costa de Juan Leonardo Malo y Manrique¹⁶, natural de Arahal, que viajó cinco veces a Nueva España y tenía numerosa clientela. Sabemos que el citado personaje fue un conocido mercader de libros y editor de varios de temática religiosa y que, curiosamente, también aparece como patrocinador de la edición del mismo libro en Sevilla en el mismo año¹⁷.




¹⁵ TORRAS Y CORBELLA, A., *Nostra Senyora de Guadalupe a Catalunya*, <http://asociacionculturalmexicanocatalana.blogspot.com/2018/12/la-presencia-de-la-mare-de-deu-de.html>, [última consulta: 23 de julio de 2019].

¹⁶ <http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12266/IDc56723f4/NT1>, [última consulta: 23 de julio de 2019].

¹⁷ GUTIÉRREZ NÚÑEZ, F. J., “De Sevilla a Nueva España: Juan Leonardo Malo Manrique, mercader de libros”, *XII Jornadas de Historia y Patrimonio Sobre la Provincia de Sevilla* (El Arahal, 24 de octubre de 2015), Sevilla, ASCIL, 2016, pp. 125-152.

Detalle de litografía del libro de Francisco de Paula Alonso Ruiz de Conejares, publicado en México en 1753 bajo el título de *La maravillosa aparición de Santa María DE GUADALUPE o sea LA VIRGEN MEXICANA*. Colección particular.



The background is a dark blue, textured surface, possibly leather or cloth, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in white, serif, all-caps font.

FRANCISCO DE PAULA
ALONSO Y RUIZ DE CONEJARES,
PRIMER ABAD MITRADO
DE LA BASÍLICA DE
GUADALUPE,
EN 1852



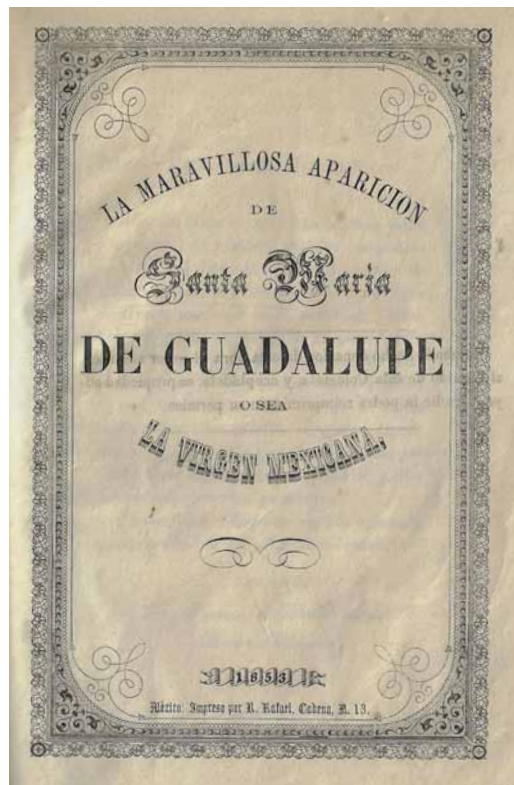
Retrato de Francisco de Paula Alonso y Ruiz de Conejares, primer abad mitrado de la basílica de Guadalupe, por Santiago Hernández, 1854 en la Basílica de Guadalupe. Foto Emeterio Tello Guadarrama.

La primera vez que tuvimos la fortuna de visitar la casa de los Navascués en Cintruénigo, nos sorprendieron muchas piezas y el cariño con que Faustino Menéndez Pidal e Inés de Navascués nos explicaban todo lo que sabían, que era mucho. Entre las pinturas, un pequeño retrato, datado en 1853, de don Francisco de Paula Alonso y Ruiz de Conejares, antepasado por vía materna de don Faustino. No muy grande por el formato, pero con los tres elementos que hablan *per se* del personaje. En primer lugar, un libro abierto con un grabado de la Virgen de Guadalupe señalado por el retratado, porque escribió

un larguísimo poema en su honor, bajo el título de *La maravillosa aparición de Santa María de Guadalupe o sea la Virgen mexicana*. En segundo lugar, una mitra bien visible, que habla de la concesión pontificia de 1850 para que utilizase las insignias pontificales en 1852, por Pío IX, siendo el primer abad mitrado. Por último, un rico collar del que pende la condecoración de la gran cruz de la Orden de Guadalupe, con la que fue distinguido por la República.

Nuestro personaje ha sido estudiado monográficamente por Faustino Menéndez Pidal, con todos sus entronques familiares en Navarra¹, concretamente por el matrimonio de María Guadalupe Alonso con Emilio de Navascués. Nació en Corella y fue bautizado en la parroquia de San Miguel el día 25 de julio de 1777, imponiéndosele los nombres de Francisco de Paula, Domingo, Santiago y Ramón. Sus padres fueron Miguel Alonso y Navarro y Juana Ruiz de Conejares². Los abuelos paternos eran Antonio Alonso y Josefa Navarro y los maternos José Ruiz de Conejares y Ana de Iza. La genealogía familiar la han desglosado Arrese³ y Menéndez Pidal, en el estudio que hemos citado. Baste recordar aquí que los Alonso, establecidos en la ciudad de Corella desde comienzos del siglo XVIII, dieron a la política y a la jurisprudencia española destacadísimas personalidades. Los Ruiz de Conejares, procedentes de Ágreda, se establecieron en Tudela a fines del siglo XVII, en donde se dedicaron al comercio de las sedas y destacaron algunos religiosos y canónigos, especialmente el doctoral don Joaquín (1746-1793), con gran labor archivística y de historiador.

Un hermano de la madre de don Francisco de Paula, de nombre José Ruiz de Conejares, siguió la carrera eclesiástica, protegido por el obispo de Oviedo, ciudad en la que se doctoró (1784) y fue fiscal del obispado. Pasó a Nueva España, en donde fue persona muy respetada e influyente, hasta que falleció en 1804. Fue canónigo de Oaxaca y tesorero y maestrescuela de la metropolitana de México y vicario



Portada de la obra de Francisco de Paula Alonso Ruiz de Conejares, publicada en México en 1753, bajo el título de *La maravillosa aparición de Santa María DE GUADALUPE o sea LA VIRGEN MEXICANA*.

Colección particular.

¹ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., “Una familia entre España y México en los siglos XVIII-XIX: los Ruiz de Conejares”, *Homenaje a Faustino Menéndez Pidal de Navascués, Príncipe de Viana*, núm. 241 (2007), pp. 639-646.

² GARCÍA SESMA, M., *Navarros en México*, Logroño, Gráficas Ochoa, 1990, p. 127.

³ ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977, pp. 61 y ss.

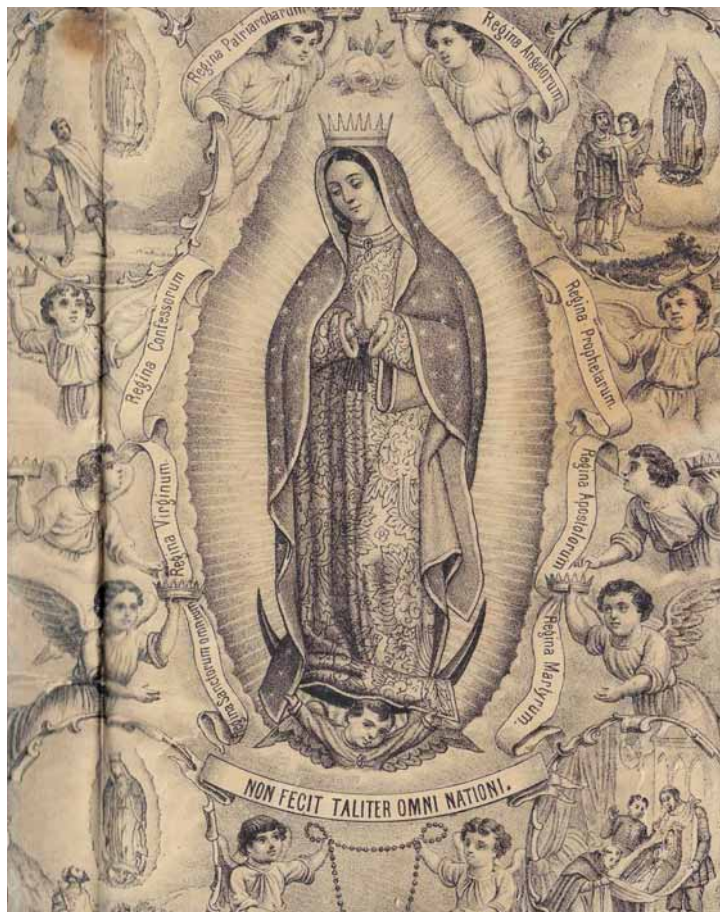


Ilustración litográfica de la obra de Francisco de Paula Alonso Ruiz de Conejares, publicada en México en 1753, bajo el título de *La maravillosa aparición de Santa María DE GUADALUPE o sea LA VIRGEN MEXICANA*. Colección particular.

capitular en sede vacante, además de cancellor de la Universidad Literaria de México. Un hermano suyo, Bernardo, estaba en aquellas tierras novohispanas dedicado al comercio de las granas (paños finos), que hacía embarcar en Veracruz con destino a Cádiz, a la vez que importaba aguardiente y lienzos desde Cataluña. Como otros comerciantes, en 1795, obtuvo el nombramiento por cinco años de alcalde mayor de Villalta de San Ildefonso, con jurisdicción sobre ciento veinte poblados de indios. La única hermana de don Bernardo y don José, era Francisca, la madre del futuro abad mitrado de Guadalupe, casada con Miguel Alonso. A este último, no le fueron bien los negocios de Corella, tuvo nueve hijos y dos de ellos, Francisco de Paula y Miguel Antonio, embarcaron con destino a Nueva España, hacia 1794, al amparo de sus tíos. La correspondencia familiar los sitúa a ambos en las antípodas, destacando Francisco de Paula por su aplicación, calma y aprovechamiento. Mientras tanto, José Alonso Ruiz de Conejares (1781-1855), hermano de los dos, había quedado en España, en donde hizo una gran carrera política en el seno del partido liberal, con orientación anticlerical,

llegando a ser ministro de gracia y justicia y presidente del Tribunal Supremo.

No es raro que Francisco de Paula, en su estancia en Nueva España, ocultase esta última circunstancia, *a fortiori*, por algunas actuaciones de su hermano en la propia patria chica, Corella, acelerando la salida de los carmelitas descalzos, con motivo de la supresión decretada en 1835 y aún no ejecutada en 1837⁴.

⁴ *Ibid.*, p. 68.



Virgen de Guadalupe. Anónimo novohispano de mediados del siglo XIX en la Casa Navascués de Cintruénigo. Foto I. Menéndez Pidal.

La mayor parte de las noticias que se conocen de la biografía, brillante y ejemplar, de don Francisco de Paula provienen de una *Relación de méritos* de 1843. Por ese documento, sabemos que en 1814 obtuvo la cátedra de prima de teología moral en el Colegio de San Francisco Javier de Tepetzotlan; en 1818, obtuvo en propiedad la parroquia de Tenango del Valle y la vicaría foránea de su demarcación. Allí revisó el archivo parroquial con todo cuidado, agregando interesantes notas. En el pueblo de Atlautla hizo que se terminase la torre y mandó hacer un nuevo retablo mayor; en Xaxalpa ensanchó el templo y mejoró también la parroquia de Tenango. También, en lo estrictamente espiritual, restauró cofradías e impulsó el rezo del rosario. Entre 1828 y 1837 se vio obligado a dejar su parroquia, obedeciendo la ley de la República, que prohibía ejercer cargos a los españoles. En 1839 pasó a la parroquia de San Mateo de Almoloya, en 1844 se incorporó como cura de la parroquia del Sagrario en la catedral de México y en 1846 obtuvo una canonjía de magistral en la basílica de Guadalupe y en 1850 llegó a ser abad de la misma⁵. En 1852, el papa Pío IX concedió el uso de ornamentos pontificales y se convirtió en el primer abad mitrado. La República le nombró vocal de la Asamblea Nacional y le concedió, en 1853, la Gran Cruz de la Orden de Guadalupe, que luce en sus retratos, tanto en el de la basílica, obra del pintor y grabador Santiago Hernández en 1854, como en el conservado en la Casa Navascués de Cintruénigo, de 1853. Don Francisco de Paula falleció, en México, el 21 de mayo de 1854.

En lo que se refiere a la Virgen de Guadalupe, compuso algunas obras. La primera data de 1810, con el título de *Oda en gloria y alabanza de Nuestra Madre y Señora de Guadalupe, por los señalados favores con que nos regala y esperamos nos continúe, especialmente en las circunstancias del día* (México, Arizpe, 1810). Se compone de 28 estrofas sáficas y semi-asonantes, por tanto 112 versos⁶. Su contenido destaca por ir contra los insurgentes, invocando contra ellos a la Guadalupana, con una estética altisonante. Sin embargo, la obra guadalupana más importante del abad mitrado fue la impresa en México en 1853, con el título de *La maravillosa aparición de Santa María de Guadalupe o sea la Virgen Mexicana*, contenida en las 215 páginas del libro. Se trata de un poema épico-religioso, dividido en ocho cantos, compuesto en 337 octavas reales, por tanto con 2.696 versos endecasílabos.

La obra la dedicó al cabildo guadalupano con este texto: “*Algunos ratos de ocio han bastado para componer esta historia poética [la poesía es historia,] de la admirable Aparición de nuestra singular Patrona, Madre y Señora de Guadalupe. Y como sea V. S. Illmo. Tan ardientemente celoso de su gloria, rico y suntuoso en el ornato y cultura de su templo, brillante y magnífico en la solemnidad de sus festividades, y en cuanto de algún modo tan Gran Reina pertenece, espero que V. S. Illmo. Se dignará cubrir esta pequeña obra con su benigna sombra y dispensarle su generosa protección. Reciba V. S. Illmo. Mi cordial afecto, y sinceridad de mi perfecta voluntad. EL ABAD*”. En el brevísimos prólogo escribe: “*He hecho un esfuerzo en mi vejez para componer este cántico religioso; pero libre y sin sujetarme en todo a las reglas del arte, con la verdad de la historia he seguido a la naturaleza, y servido a mi gusto y a mi devoción únicamente. Esto supuesto, no necesita*

⁵ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., “Una familia entre España y México...”, *op. cit.*, pp. 645-646.

⁶ GARCÍA SESMA, M., *Navarros en México...*, *op. cit.*, pp. 130-131.

*de cartas de envió mi pequeño libro*⁷.

La pequeña pintura sobre cobre (38 x 20 cms.) que por su medio llegó a sus familiares se ha conservado. Es evidente que su calidad dista mucho de los bellos ejemplos del siglo anterior. En la época del abad Ruiz de Conejares los artistas de la Academia no eran tan buenos copistas o ya nos les interesaba este mercado. Presenta al icono mariano, con rostro de mujer indígena y unas guirnaldas de flores a ambos lados, sin más ornato.



⁷ ALONSO Y RUIZ DE CONEJARES, F. de P., *La maravillosa aparición de Santa María DE GUADALUPE o sea LA VIRGEN MEXICANA*, México, Impreso por R. Rafael, Cadena, n. 13, 1853. Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid <https://bdh.bne.es/bne-search/CompleteSearch.do?numfields=1&field1=autor&showYearItems=&visor=&field1val=%22Alonso+y+Ruiz+de+Conejares%2c+Francisco+de+Paula%22&advanced=true&field1Op=AND&exact=on&textH=&completeText=&text=&pageSize=1&pageSizeAbvr=30&pageNumber=1>, [última consulta: 11 de septiembre de 2025].

Estampa de fines del siglo XIX, comercializada en Pamplona en la época en que se construyó en retablo mayor de San Lorenzo. Colección particular.



Nuestra Señora de Guadalupe

The background is a dark blue, textured surface, possibly leather or cloth, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in white, serif capital letters.

EN EL RETABLO MAYOR
DE SAN LORENZO DE
PAMPLONA,
EN 1908

La expulsión de los jesuitas motivó el traslado del retablo y la pintura a la parroquia de San Lorenzo, donde los marqueses de San Miguel de Aguayo tenían sepultura, en la que yacía el cuerpo del primer marqués, don Agustín de Echeverz y Subiza, fallecido en 1699. Precisamente en aquel cuadro, que se veneró en la parroquia de San Lorenzo de Pamplona, hasta fines del siglo XIX, se encuentra el origen de la iconografía guadalupana que encontramos en el retablo mayor de la citada parroquia, en un mosaico, finalizado en 1908. Éste es un ejemplo de cómo los programas iconográficos de los retablos suelen recoger realidades pretéritas o devocionales. En la catedral de Tudela, por ejemplo, los áticos de los retablos barrocos recogen las imágenes en pintura de los anteriores titulares.

Las noticias, publicadas una y otra vez, repiten los datos de la autoría de Florentino Istúriz y diseño del retablo a cargo de Ángel Goicoechea¹. Un artículo de la revista *La Avalancha*, correspondiente al 24 de abril de 1908² da unas noticias, amplias y con especificación de cuantos intervinieron en aquella pieza de amueblamiento litúrgico, realizada en pleno desarrollo del éxito sin parangón de los talleres de carpintería pamploneses, siendo párroco don Marcelo Celayeta. No nos vamos a detener más que en la paternidad de los mosaicos que incorpora el retablo en sus calles laterales -Venida del Espíritu Santo y Virgen de Guadalupe-, el banco con el apostolado, así como en los paneles laterales del presbiterio. Aquellos se han llegado a atribuir al escultor y marmolista Ramón Carmona³. Las notas del rotativo pamplonés son claras al respecto y nos informan que fueron obra de Mr Facchina & C.^{ie}, en un dato que incorporó Martinena en uno de sus estudios⁴. En la valoración de *La Avalancha* se pondera la utilización de mármoles y mosaicos “*elementos decorativos de innegable riqueza y propiedad que admiramos en multitud de preciosas iglesias*”. A aquellas obras del apostolado, Pentecostés, Guadalupeana ... se refiere así el cronista: “*son preciosos mosaicos venecianos, trabajo especial ejecutado por primera vez en esta ciudad, aunque muy empleado en el arte religioso en fachadas interiores y mobiliario de iglesias cristianas, tanto en épocas antiguas como modernas. Como dato curioso de esta clase de trabajo podemos decir que para la ejecución de los mosaicos de San Lorenzo se han empleado más de cuatrocientas mil piecitas esmaltadas que, colocadas según cartones de buen dibujo y composición, representan pinturas muy apreciables, decorado rico, artístico y duración, así como un detalle nuevo del mejor gusto*”⁵.

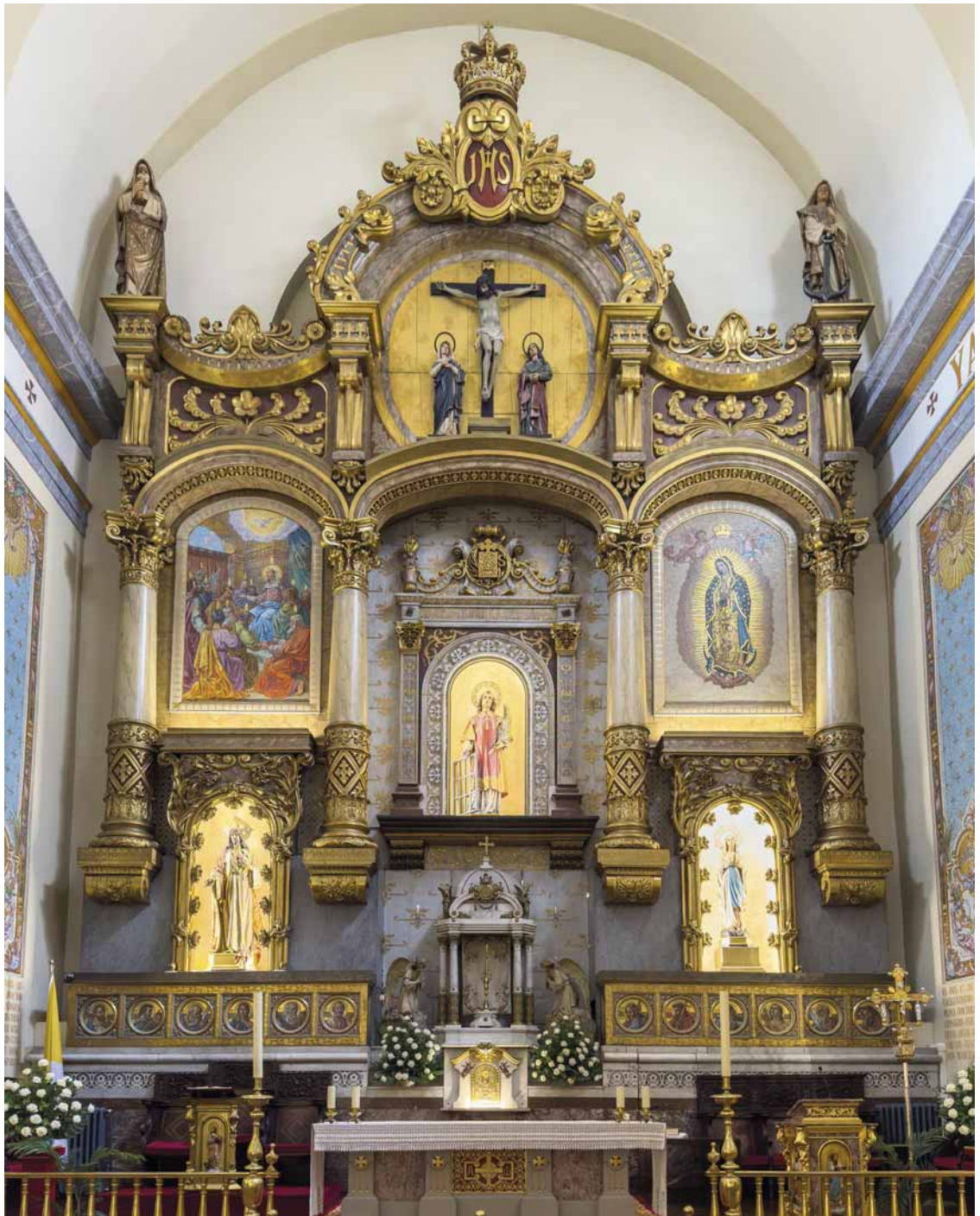
¹ MARTINENA RUIZ, J. J., *Las cinco parroquias del Viejo Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1978, p. 26 y “La reedificación neoclásica de la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona”, *Príncipe de Viana* núm. 163 (1981), p. 425 y GARCÍA GAÍNZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J., *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. V***. *Merindad de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra – Arzobispado de Pamplona – Universidad de Navarra, pp. 177-178.

² “Obras de reforma y ornato en la Iglesia Parroquial de San Lorenzo de Pamplona”, *La Avalancha*, núm. 315, 24 de abril de 1908, pp. 92-93.

³ GARCÍA GAÍNZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J., *Catálogo Monumental de Navarra*, V***..., *op. cit.*, p. 178.

⁴ MARTINENA RUIZ, J. J., *Las cinco parroquias del Viejo Pamplona...*, *op. cit.*, p. 26.

⁵ “Obras de reforma y ornato en la Iglesia Parroquial de San Lorenzo de Pamplona...”, *op. cit.*, p. 92.



Retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo de Pamplona en el que figura la Virgen de Guadalupe, 1908, realizada en mosaico Mr. Facchina & C.^{te}

La autoría del mosaico, en realidad no pudo ser obra personal de Gian Domenico Facchina (Sequals -Italia-, 1826 - París, 1903), sino de su establecimiento parisino, que continuó con su labor como uno de los más destacados maestros que dedicó su vida a aquella especialidad artística, habiendo trabajado para importantes monumentos europeos y americanos como la cúpula de San Pablo de Londres, la mansión Vanderbilt de Nueva York, el palacio imperial de Kioto y otras muchas en Buenos Aires, París, La Haya, el santuario de Lourdes y otras muchas ciudades francesas⁶. Su fama y buen hacer consiguieron que se hiciese acreedor de distinguidísimas condecoraciones. Se le considera como pionero del mosaico moderno. Participó en numerosas restauraciones con una técnica novedosa, consistente en extraer las teselas, tras pegarlas en papel o gaga para reubicarlas en su lugar preciso y original. Mediante una patente de 1858, registró el procedimiento. En 1852 abrió en Béziers un taller de mosaico, en el que desarrolló una nueva técnica derivada de la que hemos señalado, conocida hoy como la del método inverso.

La sobresaliente confección de los mosaicos del retablo de San Lorenzo, efectivamente, puso ante los ojos de los ciudadanos una técnica que no se había practicado desde la época romana, ya que desconocemos si el procedimiento se utilizó en otros momentos históricos en la ciudad. La admiración queda bien patente en el artículo de *La Avalancha*. Otros medios locales destacaron “*la riqueza de los materiales empleados es tan variado y grande, que el conjunto de la obra es preciosísimo*” (La Tradición Navarra, 21 de marzo de 1908)⁷.

La representación de Nuestra Señora de Guadalupe obedece a las características iconográficas y estéticas del famoso icono, del que no sólo tenían el cuadro de Rodríguez Carnero para inspirarse, sino que su estampa ya estaba muy divulgada, especialmente desde que fuera coronada canónicamente en 1895, por decisión del papa León XIII.



⁶ COLLEDANI, G., “Facchina, Gian Domenico”, *Dizionario Biografico dei Friulani*, <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/facchina-gian-domenico/>, [última consulta: 10 de septiembre de 2025].

⁷ MARTINENA RUIZ, J. J., “La reedificación neoclásica de la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, núm. 163 (1981), p. 425.



Año de 1750.

Gasto del día de la fiesta	Primeram. 92 R ^s gastados el día de la fiesta que se celebró en 19 de Mayo. Pudió el Sr. Gonzalez, dixola misa el Sr. Villaz.	0092
Quadro	Ytt. 64 R ^s de un quadro bueno de Nra S ^{ra} de Guadalupe con los 4 misterios alas 4 esquinas, y su marco dorado comprado en la Almoneda de D ^{ca} Cathalina de Harregui.	0064
Conchas	Ytt. 6 R ^s de 4 Conchas de laton y los clavos de los 2 quadros.	0006
Reparos	Ytt. 31 R ^s 1/4 gan importado los reparos hechos en el año de 1750. de Albauteria, carpinteria, y vidrieras, y vástidos.	0031-9

Año de 1751.

Gasto de la fiesta	Primeram. 93 R ^s gastados el día de la fiesta en 31 de Mayo los 22 de misas = 8 1/2 a los carpinteros, 10 1/2 a los músicos de cuerda, 2 de chocolate, vizcachos y volados = 20 de vellosos y pernil y lengua, y por las 8 hicieron los vellosos y asistieron a despachar.	0093
Gasto de pleito	Ytt. 5 R ^s y 2 mrs que se gasto en una imbuicion.	0005-20
Reparos	Ytt. 11 R ^s y 12 mrs de componer la oreja del valon y cayo, el Albañil = y 2 R ^s el carpintero de 2 travesaños, y clavos.	0013-12

Año de 1752.


Cera	Ytt. 11 R ^s 3/4 de parte de 6 libras de Cera y lo restante se pagó en cera vieja que trage en 13 de Abril de 1752.	0011-27
Gasto de la fiesta	Ytt. 103 R ^s y 6 mrs del Gasto del día de la fiesta los 21 y 13 mrs de vellosos y lenguas y trabajo = 13, y 12 de 16 libras de Pernil = 25 1/2 de 12 misas = 10 de chocolate vizcachos y volados = 8 1/2 a los carpinteros = 6 y 13 a los músicos de cuerda, 2 auramugos.	0103-6

Año de 1753.

Gasto de la fiesta	Ytt. 104 R ^s que se gastaron el día de la fiesta 2 ^{da} día de Pasqua 11 de Abril de 1753. Casi en las mismas cosas que se dicen arriba.	0104
Maxima	Ytt. 4 R ^s de componer una maxima que se quito.	0004-9
Casulla	Ytt. 100 R ^s de una Casulla de Damasco blanco que se hizo en Abril de 1754. los 60 de 5 varas de Damasco a 2 R ^s = 11 de 3 1/2 de otandille y forro y 2 1/2 de lienzo y 2 1/2 de imperforo o 2 R ^s = 19 1/2 de 18 1/2 de galon de oro falso = de cordón seda y llo 3 1/2 y de chapas.	0100

Año de 1754.

Detalle del Libro de Cuentas de la basílica de San Ignacio, en que se recoge la adquisición del lienzo de la Virgen de Guadalupe en una almoneda de 1750. Archivo Diocesano de Pamplona.

The background is a dark blue, textured surface, possibly leather or cloth, with several gold-colored starburst or sunburst patterns scattered across it. The text is centered in white, serif, all-caps font.

OTRAS PIEZAS
DESAPARECIDAS Y NAVARROS
EN RELACIÓN CON
LA DEVOCIÓN A
LA VIRGEN
DE GUADALUPE

No nos cabe duda alguna que el número de pinturas, de distinto tamaño, debieron adornar los muros de las casas de los indianos, desde el norte al sur de Navarra, y de modo especial en Baztán. Su seguimiento es muy difícil, porque en muchos casos han desaparecido por el trasiego de las herencias, destrucción de mayorazgos, traslado de muchos poseedores a Madrid en el siglo XIX, o la simple venta. La lista ha de crecer conforme la documentación se vaya estudiando y, sobre todo, si se llegan a estudiar epistolarios de los indianos con sus casas nativas. Vamos a pasar unas ligeras notas y a destacar a dos personajes que, sin duda, enviaron pinturas de la Virgen de Guadalupe, por las circunstancias que les rodearon y sus propios periplos vitales.

Una de las primeras imágenes documentadas, si no la primera sería la que envió a Viana en 1674 el capitán Jerónimo de Calatayud desde México¹. El militar había entregado en la ciudad de México, donde residía, la cantidad de 500 pesos de plata doble, una lámpara nueva de plata y un cajoncillo con tres imágenes de la Virgen de Guadalupe. Todo ese legado llegaría a San Sebastián en donde lo recogería Martín de Vera, comisario del Santo Oficio. Para la iglesia de Nuestra Señora del Portal de Villafranca, recién construida, un hijo de la villa, don Diego García de Olloqui y Polo dejó ordenado en su testamento, redactado ya al regreso de Indias, en Villafranca, en 1692: “*que en uno de las colaterales de su iglesia se ponga el cuadro de la madre de Dios de Guadalupe que trajo de Indias por dejarlo también de limosna a la dicha basilica del Portal*”². La pintura no se ha conservado.

Otra pintura con el mismo tema tenía como destinataria la parroquia de Muniain de la Solana. La documentación nos informa de que Juan Jiménez debía hacer entrega al abad de la parroquia de aquella localidad, en las últimas décadas del siglo XVII, de un ajuar litúrgico que incluía un lienzo de Nuestra Señora de los Remedios y otro de Nuestra Señora de Guadalupe, por legación testamentaria del capitán don Martín de Urra (†1688), que testó en el mar. Sin embargo, el lienzo de la Virgen de Guadalupe no llegó nunca a su destino o no se entregó³. La proximidad de Muniain con Aberin y Morentin, nos podría hacer pensar en que esos lienzos fueron a parar a estas dos últimas localidades, pero no parece haber ocurrido, al menos en el caso de la pintura de Guadalupe, que llegó, como hemos visto, por otras vías. En cuanto a la de los Remedios de Aberin, las puertas están abiertas a una posible identificación con la pintura conservada en una casa de esa localidad.

En pleno siglo XVIII, el arzobispo de México, don José Pérez de Lanciego, también hizo llegar varias pilas de agua bendita con la imagen de la Virgen de Guadalupe, una de ellas destinada al confesor real, a través de su hermano, el jesuita Miguel Ángel Pérez de Lanciego. El texto de este legado reza así en una carta dirigida a su hermano: “... *y lleva mi capellán don Juan Corral, que pondrá en sus manos, como también una pila de agua bendita con la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe para el Reverendísimo confesor*

¹ LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Donaciones y obras benéficas de los indianos de Sangüesa y Viana”, *Príncipe de Viana*, anejo, 13 (1991), p. 340.

² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Mecenazgo y legados de indianos en Navarra”, *Actas del II Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana*, anejo 13 (1991), p. 181.

³ ARAMBURU ZUDAIRE, J. M., *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias. Siglos XVI y XVII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999, pp. 378 y 383.

de Su Majestad, a quien no dudo haber visto en Madrid y creo que rector del Noviciado. Ya le envió la enhorabuena y escribo”⁴. La carta está sin fechar, pero el hecho de enviar la enhorabuena nos hace suponer que se refería al confesor real, padre Gabriel Bermúdez⁵, que sucedió al francés padre Guillermo Daubenton⁶, que lo fue en una segunda etapa entre 1716 a 1723, tras el fallecimiento de este último año. El padre Bermúdez asumió el confesionario real en 1723 y ya era predicador real desde 1710. El rector del Noviciado madrileño era por entonces el padre Francisco Granado⁷.

Un lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe con las cuatro historias en las esquinas lo adquirieron los jesuitas en una almoneda para la basílica de San Ignacio de Pamplona, justo al mediar el siglo XVIII. A diferencia de la mayor parte de la colección pictórica de ese templo, del cuadro de la Virgen de Guadalupe, no tenemos noticia alguna. La pieza quedó registrada en las cuentas de 1750, aunque en varias ocasiones esa contabilidad no se ajusta exactamente al año, como hemos comprobado en otras ocasiones. La partida reza así: “It. 64 reales de un cuadro bueno de Nuestra Señora de Guadalupe con los cuatro misterios a las cuatro esquinas y su marco dorado, comprado en la almoneda de doña Catalina Ilarregui”⁸. La subasta existió, efectivamente, pero dos años más tarde, a no ser que cuando murió el marido de la mencionada señora, se hiciese otra almoneda, algo bastante probable. Doña Catalina estuvo casada con Diego de Olagüe, abogado de los



Retrato del arzobispo don José Pérez de Lanciego, por Juan Rodríguez Juárez, 1720, en la parroquia de Santa María de Viana.
Foto J. L. Larrión.

⁴ LABEAGA MENDIOLA, J. C., SÁINZ RIPA, E. y SÁINZ RIPA, P., *Tres arzobispos de Viana*, Viana Gráficas Anrui, 1997, p. 123.

⁵ SAAVEDRA ZAPATER, J. C., “Gabriel Bermúdez”, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/6889-gabriel-bermudez>, [última consulta: 6 de octubre de 2025].

⁶ LAMET, P. M., “Guillaume Dauventon”, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/13169-guillaume-dauventon>, [última consulta: 6 de septiembre de 2025].

⁷ LOZANO NAVARRO, J. J., “El gobierno de la compañía de Jesús y el confesionario de Felipe V. Retablo de poder e influencia (1714-1720)”, *Prohistoria; historia, políticas de la historia*, 41 (2024), <https://produccioncientifica.ugr.es/documentos/66f6f0d5ae35f26423e0397b>, [última consulta: 6 de septiembre de 2025].

⁸ Archivo Diocesano de Pamplona. Gobierno de la Diócesis. C/296, núm.1. Libro de cuentas de la basílica de San Ignacio desde 1664, fol. 53.

Un par de navarros en México en relación con Guadalupe

EL OBISPO CASTORENA

Don Ignacio de Castorena Ursúa y Goyeneche (1677-1733) era hijo del capitán don Juan Castorena Ursúa y Goyeneche, capitán y mercader natural de Baztán, nació en Zacatecas, se ordenó sacerdote y se doctoró en cánones en la Universidad de México, en donde también impartió clases y fue rector. Viajó a España para estudiar teología en Ávila. A su regreso llegó a ser calificador de la inquisición, examinador sinodal, provisor y vicario del arzobispado de México y obispo de Yucatán, desde 1729. A sus múltiples obras de caridad hay que sumar su faceta de escritor y la publicación, en 1720, del primer periódico novohispano, la *Gazeta de México*, que aparecía una vez al mes y contenía noticias religiosas, comerciales y marítimas, además de una sección fija de reseñas de libros. Entre sus obras se cuentan títulos relativos a san Ignacio de Loyola o san Felipe Neri, pero, sobre todo, destaca el libro *Fama y Obras Póstumas de sor Juana Inés de la Cruz*, impreso en Madrid, en 1700. Gracias a esta publicación, se conoce la obra que sor Juana tenía inédita cuando fue condenada a destruir sus escritos.

La admiración del obispo Castorena y Ursúa por sor María de Ágreda le llevó a ordenar pintar un lienzo del patrocinio de san José y sor María y santa Teresa bajo su manto. Así lo expresaba en una carta dirigida a Ágreda en 1732, en donde informaba que había “mandado pintar un lienzo del Señor san José, levantándole la capa dos ángeles, y debajo al lado diestro Santa Teresa y al otro lado la Venerable Madre María de Jesús, de quien soy apasionadísimo”¹³. A la generosidad del mismo se debió la impresión de una pastoral, que contenía todas las doctrinas de la *Mística Ciudad de Dios*, publicada en 1731, con el título



Retrato del obispo Castorena en el Museo Nacional del Virreinato de México, por Nicolás Rodríguez Juárez, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2398>

¹³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Arte, Devoción y Política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, Soria, Diputación Provincial, 2002, p. 248.

de *Escuela Mística*, que incorpora una estampa de sor María escribiendo ante la Inmaculada Concepción, firmado por el grabador novohispano Joaquín Sotomayor¹⁴.

Desde 1718 se documentan diversos legados suyos a favor del convento de Concepcionistas de Ágreda, fundado por la famosa sor María Jesús de Ágreda, por la que Castorena sentía admiración y devoción. Entre las dádivas, destacan cantidades en metálico, dinero para hacer un atril y chocolate para las religiosas, un “Niño Jesús en una cama de plata de martillo, con los remates sobredorados”, un lienzo de la Virgen de Guadalupe, así como 2.000 pesos para una fundación de misas y dotación de su capellán. En una carta, fechada en México en abril de 1721, se refiere a sor María como “*prodigiosa y singular doctora*”, a la vez que pide reliquias y promete una gran suma de dinero para su beatificación. En la misma misiva agrega: “*he solicitado con todas mis fuerzas la extensión de sus doctrinas y culto de su autora entre los fieles de estos reinos, en las cátedras y púlpitos y a su obsequio he dedicado un colegio de doncellas honestas que se erigió a mi devoción*”¹⁵.

La pintura de la Virgen de Guadalupe ha desaparecido, puesto que no parece que se pueda identificar con un lienzo del mismo tema que las religiosas de Ágreda entregaron a las que fueron a realizar la fundación de Estella en 1731 y se conserva en la ciudad del Ega, firmado por el pintor Juan Salguero, como vimos al analizar esta obra, que se ha de identificar con una de las dos pinturas de la Virgen de Guadalupe que trajo sor Francisca María de Jesús ((Ruiz de Valdivieso), la indiana criada de los Alburquerque, según vimos al tratar de sus dádivas, pues no parece lógico que las religiosas de Ágreda decidieran desprenderse del regalo del obispo Castorena, tan reciente en el tiempo y de un benefactor vivo. Parece más apropiado pensar que al tener una iconografía tan repetida, optaran por enviar a Estella la versión del siglo XVII.

En 1731 redactó un testamento, ordenando otra fundación en el convento de Ágreda, consistente en un aniversario con misa cantada, vigilia y responso y otras veinticinco misas por su alma. Sin embargo, lo más sorprendente de ese documento es la cláusula, en la que disponía: “*Iten ordeno que mi última y deliberada voluntad, que abierto mi cuerpo, el corazón, lengua y cerebro superior o los sesos, por ser las oficinas y organización en que el alma unida al cuerpo ejercita sus pensamientos, palabras y obras, se ponga con separación en un cajoncito de plomo, dentro de otro de madera, y se remita al convento de religiosas de la Purísima Concepción de la villa de Ágreda para que.... lo haga sepultar junto al de la Venerable María de Jesús... , para que por su intercesión y de sus religiosas sean perdonadas mis culpas y las penas debidas por ellas y que yo he cometido por pensamientos, palabras y obras y cuando se haya de remitir, se remitan también cuatrocientos pesos que se saquen y segreguen de mis bienes*”¹⁶.

No deja de llamar la atención que un hombre del siglo XVIII, con una intensa vida cultural e intelectual, volviese por razones de índole mística, a ordenar aquellas evisceraciones, más propias de la

¹⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Iconografía de sor María de Ágreda, Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravilloso del Barroco*, Pamplona, Comité organizador del IV Centenario de sor María Jesús de Ágreda, 2003, p. 65.

¹⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Arte, Devoción y Política...*, op. cit., p. 249.

¹⁶ *Ibid.*, p. 248.

Edad Media. El arzobispo Pérez de Lanciego, como vimos, dejó una disposición testamentaria en el mismo sentido. Sin duda, en su personalidad se daban cita algo que, actualmente, contemplaríamos como una cara y una cruz, pero que aquel hombre del Siglo de las Luces, sentía en una unidad *ex toto corde*. Al respecto, podemos recordar que otro ilustre baztanés, don Juan de Goyeneche, encomendó en su testamento (1730) como la pieza que más se había de cuidar, el manuscrito del primer tomo de la *Mística Ciudad de Dios* de la Madre Ágreda. Quizás es lo último que un hombre del siglo XXI podría esperar en las disposiciones testamentarias del famoso novator y protagonista de la excelente monografía de la profesora Blasco Esquivias, titulada *Nuevo Baztán. La utopía colbertista de Juan de Goyeneche*¹⁷.

GAMBARTE Y LA COFRADÍA DE GUADALUPE DE MÉXICO

Miguel Francisco Gambarte nació en Puente la Reina, del matrimonio formado por Gregorio Gambarte y Teresa Erro y fue bautizado con el doble nombre que se imponía por aquel tiempo a muchos paisanos suyos, en la parroquia de San Pedro de la citada localidad el 4 de octubre de 1699, siendo sus padrinos Francisco Gaztelu y María Josefa Villava¹⁸. No sabemos las vías por las que emigró a Indias, ni si en esa determinación pudo pesar el posible parentesco o relación con don Juan Francisco Gambarte, natural de Puente la Reina, secretario del virrey de México, que fue distinguido con el hábito de la Orden Militar de Santiago en 1718¹⁹ o con Miguel Gambarte, natural de Pamplona vecindado a comienzos del siglo XVIII en la villa imperial de Potosí en 1701, cuando se le solicitó ayuda para la construcción de la capilla de San Fermín de Pamplona por parte de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros y del Ayuntamiento de Pamplona²⁰.

En la Nueva España, Miguel Francisco se convirtió en un destacado comerciante que triunfó con sus negocios y alcanzó notoriedad social, como lo muestra el hecho de haber sido prefecto de la cofradía de Guadalupe y rector de la de Aránzazu en el bienio 1757-1758 y el único, entre los 14 navarros que la rigieron entre 1691 y 1799. Sus éxitos se convirtieron en la etapa final de su vida en fracasos, falleciendo en 1783 en “*extrema pobreza*”²¹, siendo costeadado su solemne funeral por la cofradía, abonando 25 pesos, en vez de los 12 acostumbrados²². Amén de los socorros, limosnas y dádivas que envió a su tierra, parti-

¹⁷ BLASCO ESQUIVIAS, B., *Nuevo Baztán. La utopía colbertista de Juan de Goyeneche*, Madrid, Cátedra, 2019.

¹⁸ Archivo Parroquial de Puente la Reina. Libro de Bautizados y Confirmados de la Parroquia de San Pedro desde 1696, fol. 10.

¹⁹ MUNÁRRIZ URTASUN, E. de, “El vascuence en la vieja Navarra”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, Tomo XV (1924), pp. 26-27.

²⁰ MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Príncipe de Viana-Ayuntamiento, 1974, pp. 46 y 135 y SAGÜÉS AZCONA, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*, Madrid, Gráficas Canales, 1963, p. 98.

²¹ ARAMBURU ZUDAIRE, M., “Franciscanos, franciscanismo y devociones marianas en la emigración navarra a Indias durante la Edad Moderna”, *Las huellas de América. I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2004, pp. 32-33.

²² LUQUE, E., *La cofradía de Aránzazu en México, 1681-1799*, Pamplona, EUNATE, 1995, p. 154.



Retrato de Miguel Francisco Gambarte. Anónimo novohispano. c. 1750. Capilla de la Virgen de las Nieves en la parroquia de San Pedro de Puente la Reina. Foto J. L. Larrión.

cularmente a sus familiares²³, el P. Francisco Javier Alegre, al tratar de la Congregación del Salvador de la capital novohispana, nos dice que fue doce años prefecto de la misma y que con su ayuda se levantó la casa para mujeres dementes y fatuas, las cuales por su enfermedad andaban vagabundas a gran riesgo de su honestidad. A este último se refiere así: “por los años de 1747 se reparó de nuevo la casa, y finalmente se aumentó considerablemente con ocasión de una epidemia del año de 1755, a solicitud de sus dos prefectos, eclesiástico y secular, en que se emplearon diez y ocho mil y cien pesos, donación por la mayor parte del señor don Miguel Francisco Gambarte, a cuya piedad, actividad y celo deba mucho lustre aquella congregación, de que por doce años ha sido prefecto”²⁴. A raíz de la supresión de la Compañía de Jesús, sería Gambarte, en calidad de administrador del hospital de mujeres dementes, quien solicitase que se le entregasen las alhajas del citado centro benéfico, que se encontraban en la Casa Profesa de la capital novohispana²⁵.

De otras obras de caridad de Gambarte tenemos noticias. Así, sabemos que junto a Fernando González de Collantes asignaron una pensión de 30 pesos mensuales y 100 para urgencias, destinados todos ellos al jesuita navarro el padre José Ganuza, que se encontraba en Bolonia en 1769²⁶. De algunas dádivas para su familia, a través de la correspondencia, se ocupó Usunáriz y de los legados artísticos Echeverría Goñi²⁷ y Heredia Moreno²⁸. Respecto a estas últimas concretaremos más y aportaremos

²³ USUNÁRIZ GARAYOA, J. M., *Una visión de la América del XVIII, correspondencia de emigrantes guipuzcoanos y navarros*, Madrid, Mapfre, 1992, pp. 345 y ss.

²⁴ ALEGRE, F. J., *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, vol. III, Roma, Institutum Historicum, 1960, p. 151.

²⁵ PEZZAT ARZAVE, D., *Catálogos de Documentos de Arte 31. Archivo General de la Nación, México. Temporalidades*, México, UNAM, 2006, p. 85.

²⁶ TORALES PACHECO, M. C., GARCÍA DÍAZ, T. y YUSTE, C., *La Compañía de Comercio de Francisco Ignacio de Yraeta (1767-1797) Apéndices*, México, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 1985, p. 172.

²⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Mecenazgo y legados de indios... *op. cit.*”, p. 183.

²⁸ HEREDIA MORENO, C., “Platería hispanoamericana en Navarra”, *Actas del II Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana*, anejo 13 (1991), pp. 201-222.

nueva documentación para su correcta datación y contextualización. Con anterioridad, en 1754 hizo depósito de 891 pesos para entregar en Cádiz a don Jerónimo de la Plaza Alvarado, sin que sepamos el destino de la citada cantidad²⁹.

La inscripción de su retrato, sito en la capilla que él mismo costeó en la parroquia de San Pedro de Puente la Reina, al que nos hemos referido anteriormente, nos sirve para tratar de tres lienzos de la Trinidad antropomorfa, de tanto desarrollo en Nueva España que se conservan en Puente la Reina y Estella y tuvieron por donante al citado Gambarte, especial devoto del misterio trinitario, según dejó bien patente en la inscripción de su retrato. La iconografía de la Santísima Trinidad antropomorfa ha sido estudiada recientemente y se ha llegado a la conclusión de que no hubo prohibición expresa pontificia en el Breve *Sollicitudini Nostrae* de Benedicto XIV (1745), tantas veces citado como restrictivo. La autora de este estudio, M^a del Consuelo Maquívar, ha realizado un exhaustivo estudio sobre los colores de las vestimentas de estos lienzos y de los motivos con que se acompañan las figuras trinitarias³⁰. En realidad, lo que se prohibió fue la imagen del Espíritu Santo representado como un joven y en solitario.

Los tres lienzos, junto a la inscripción del retrato nos deben hacer reflexionar, en primer lugar, sobre la intensa devoción de Gambarte hacia el misterio trinitario. Un primer dato a tener en cuenta es que en su localidad natal había un convento de trinitarios, ubicado justamente frente a la parroquia de Santiago, en plena Calle Mayor, por lo que desde niño pudo vivir muy de cerca aquel carisma a través de cultos extraordinarios y predicaciones. La fundación databa de tiempos medievales y su iglesia se había ampliado en el siglo XVII gracias al patronato de los Lodosa³¹ y en pleno siglo XVIII se había dotado de nuevo retablo en 1750, ejecutado por Tomás Martínez Puelles³² y una hermosa fachada de piedra que aún subsiste. Ésta última se llevó a cabo en 1730 por el cantero Pedro José de Arriarán, siendo reconocida por José de Goyenechea³³. En México, esa devoción pudo acrecentarse con la contemplación de las abundantes representaciones del misterio en diversos lugares de la capital novohispana. Es posible que Gambarte viese en aquellas imágenes un acercamiento al misterio trinitario, ya que al contemplar a las tres personas con el rostro de Cristo, por tanto con idéntica fisonomía, podía concretar a través de la imagen la mismísima esencia del dogma: tres personas en un solo Dios. Como recuerda Consuelo Maquívar en su estudio, aquellas imágenes permitían un mayor acercamiento, que no entendimiento, al

²⁹ Carta de Embarque del navío “El Asia” que viaja de San Juan de Ulúa, Miguel Francisco Gambarte con destino a Cádiz, para entregar a Jerónimo de la Maza Alvarado. Nueva Vera-Cruz 15 de julio de 1754, <http://www.todocoleccion.net/carta-embarque-navio-asia-1754-x11592564>, [última consulta: 28 de septiembre de 2025].

³⁰ MAQUÍVAR, M. C., *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006, pp. 197 y ss.

³¹ DÍEZ Y DÍAZ, A., *Puente la Reina y Sarria en la historia*, Sarria, A. Díez, 1989, p. 72-73 y GARCÍA GAÍNZA, M. C. et al., *Catálogo Monumental de Navarra V. Merindad de Pamplona*, vol. II ... *op. cit.*, pp. 550-551.

³² FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, p. 414.

³³ Archivo Real y General de Navarra. Protocolos Notariales. Puente la Reina. Juan Ángel Esquiroz, 1730. Escritura de la obra del convento de la Santísima Trinidad de esta villa a favor de Pedro José Arriarán y Juan José Montoya, 1730. Nombramiento de personas para reconocer el pórtico del convento de la Santísima Trinidad.

misterio de Dios, uno y trino, ya que resultaba evidente que no era lo mismo rezar ante la imagen de un ser humano “*como uno mismo*” que ante una paloma, un animal simbólico y, al representar a Dios Padre como a Jesucristo, se recurría a la imagen del Verbo Encarnado, quien por su infinito amor a la humanidad se había sacrificado hasta la muerte para lograr su redención³⁴. Es muy posible que a las gentes sencillas les resultase más atractivo acercarse al dogma del Dios uno y trino a través de tres imágenes iguales con la figura del Salvador, porque para todos los cristianos encerraba el más alto significado: su propia redención³⁵.

Respecto al envío a Estella, además de las razones de parentesco con la religiosa, hay que considerar que en aquel monasterio radicaba, desde tiempo atrás, la cofradía de la Santísima Trinidad, que agrupaba a los hortelanos de la ciudad, como veremos más adelante.

Su retrato figura en actitud orante y vestido con elegante indumentaria a la francesa, estaba en Puente la Reina en la primavera de 1753 y se entregó, junto a un copiosísimo ajuar de plata, para la dotación de la capilla de la Virgen de las Nieves. Por tanto, la pintura era anterior a la realización del retablo en que se inserta, ejecutado entre 1753 y 1754 por Tomás Martínez Puelles y Tomás Martínez Egúzquiza, maestros de Cárcar³⁶. La pintura lleva la siguiente inscripción “*A DEVOCIÓN DE / D. Miguel Franc^o de Gambarte, hijo de esta Villa a cuya devocion se hizo es/ta Capilla de Nuestra Señora de las Niebes con / todo el demás adorno que tiene pide le encomienden a la Sm^a Trinidad*”³⁷. Además, parece que la pintura podría ser un poco anterior, porque el retratado no parece tener la edad de cincuenta y cuatro años, ya que había nacido en 1699. De lo que no cabe duda es que el retrato será de 1750 como mínimo, año en que se fechan algunas piezas de orfebrería, que se han conservado hasta el presente, del legado que llegó a Puente la Reina en 1753.

Se trata del único retrato de persona no eclesiástica que se encuentra en un ámbito sagrado, no sólo de indios, sino de personas del estamento nobiliario que no salieron de estas tierras. En definitiva, un donante, fuera del retablo o pintura, resulta un hecho harto llamativo para considerar no sólo por parte del donante con evidente deseo de ser reconocido física y moralmente por sus paisanos, sino por parte del patronato de la parroquia que lo consintió sin problema alguno. El hecho de aparecer orante da idea de que la pintura fue realizada para este fin y para la actual ubicación.



³⁴ MAQUÍVAR, C., *De lo permitido a lo prohibido...*, *op. cit.*, pp. 270-271.

³⁵ *Id.*, “Cristo: la segunda persona de la Santísima Trinidad”, *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. México, Fomento Cultural Banamex, 2000, p. 157.

³⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, p. 414.

³⁷ ANDUEZA UNANUA, P., “Retrato de Miguel Francisco Gambarte”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, p. 278.



Detalle del
encaustado de la
Virgen de Guadalupe
de fines del siglo
XVII en la Colección
Arrese de Corella.
Foto J. L. Larión.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo Histórico Nacional. Temporalidades.
- Archivo Real y General de Navarra.
Tribunales Reales.
Protocolos Notariales.
- Archivo Diocesano de Pamplona. Gobierno de la Diócesis.
Tribunal Eclesiástico. Procesos.
- Archivo Municipal de Tudela.
- Archivo Municipal de Pamplona.
- Archivo Catedral de Tudela.
- Archivo Parroquial del Rosario de Corella.
- Archivo Parroquial de Elizondo.
- Archivo Parroquial de Lecumberri.
- Archivo Parroquial de Morentin.
- Archivo Parroquial de San Lorenzo de Pamplona.
- Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona.
- Archivo Parroquial de Peralta.
- Archivo Parroquial de Viana.
- Archivo Parroquial de Zúñiga.
- Archivo Capuchinas de Tudela.
- Archivo Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella.
- Archivo Agustinas Recoletas de Pamplona.
- Archivo Concepcionistas de Ágreda.
- Archivo del Marquesado de Casa Torre.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR BURGARELLI, O., “José Antonio Lacayo de Briones”, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/24336-jose-antonio-la-cayo-de-briones>, [última consulta: 22 de septiembre de 2025] y ALEGRE, F. J., *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, vol. III, Roma, Institutum Historicum, 1960
- ALONSO Y RUIZ DE CONEJARES, F. de P., *La maravillosa aparición de Santa María DE GUADALUPE o sea LA VIRGEN MEXICANA*, México, Impreso por R. Rafael, Cadena, n. 13, 1853
- ALTADILL, J., *Geografía general del Reino de Navarra*, t. IV, Pamplona, La Gran Enciclopedia Vasca, 1981
- AMADES, J. i COLOMINES, J., *Imatgeria popular catalana. Els Goigs*, Barcelona, Editorial Orbis, 1948
- ANDUEZA UNANUA, P., “El palacio de Subiza. Un palacio baztanés en la cuenca de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, núm. 228 (2003), pp. 59-90
- ANDUEZA UNANUA, P., *Arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004
- ANDUEZA UNANUA, P., “Retrato de Miguel Francisco Gambarte”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, p. 278
- ANDUEZA UNANUA, P., “Arquitectura civil y desarrollo urbanístico: el caso de Tafalla en el Antiguo Régimen”, *Príncipe de Viana*, núm. 243 (2008), pp. 7-36
- ANDUEZA UNANUA, P., “La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y arte Navarro*, núm. 4 (2009), pp. 219-263
- ANDUEZA UNANUA, P., “Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino”, *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad*. Pamplona, Ayuntamiento, 2011, p. 108
- ANDUEZA UNANUA, P., “El joyero del general Espartero y su esposa Jacinta Martínez de Sicilia”, *Estudios de Platería. San Eloy 2017*, Murcia, Universidad, 2017, pp. 71-85
- ANDÚJAR CASTILLO, F., “El asalto de los mercaderes al gobierno político del virreinato del Perú (1704-1720)”, *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 81-2 (2024), pp. 1-20
- ANTICOLÍ, E., *Historia de la Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe, desde 1531 hasta 1895*, vol. II, México, La Europea, 1897
- ARAMBURU, J. M. y USUNARIZ, J. M., “De la Navarra de los Austrias a la Hora Navarra del XVIII en América”, *Navarra y América* (J. Andrés Gallego, coord.), Madrid, Mapfre, 1992, pp. 19-261
- ARAMBURU ZUDAIRE, J. M., *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias. Siglos XVI y XVII*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999
- ARAMBURU ZUDAIRE, M., “Franciscanos, franciscanismo y devociones marianas en la emigración navarra a Indias durante la Edad Moderna”, *Las huellas de América. I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2004, pp. 19-41
- ARIAS ESTRADA, W. O., *Catalanes en Nueva España 1790-1820*, Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra. Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives, 2014, <https://www.tdx.cat/handle/10803/130828#page=173>, [última consulta: 23 de julio de 2025]
- ARRESE, J. L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963
- ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977
- BAREA AZCÓN, P., “Localización de pinturas novohispanas en España”, *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 32 (2006), pp. 251-268

- BAREA AZCÓN, P., “Pinturas novohispanas en España: responsables, finalidad y procedimiento”, *Anuario de Estudios Americanos* 64, 2 (2007), pp. 171-208
- BAREA AZCÓN, P., “Pintura guadalupana en Cádiz”, *Anales del Museo de América*, núm. 16 (2008), pp. 173-188
- BARRERA, J., *De Juan Jolis a Herederos de la Viuda de Pla. Notas bibliográficas*, Barcelona, Herederos de la Viuda de Pla, 1916
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “El legado de don Francisco Antonio González de Echávarri (1700-1774) a la capilla de Santiago de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Akobe*, núm. 9 (2008), pp. 13-23
- BATLLE, J. B., *Los Goigs a Catalunya*, Barcelona, L'Arxiu, 1924
- BERMEJO MARTÍN, F., *Espartero hacendado riojano*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos y Ayuntamiento de Logroño, 2000
- BISBAL I SENDRA, M. A., MIRET Y SOLÉ, M. T. y MONCUNILL I VIDAL, C., *Els goigs a la comarca de l'Anoia*, Barcelona, Fundació Vives i Casajuana, 2001
- BLASCO ESQUIVIAS, B., *Nuevo Baztán. La utopía colbertista de Juan de Goyeneche*, Madrid, Cátedra, 2019
- BRENDT LEÓN MARISCAL, B., CUADRIELLO, J. y ROBLEDO GALVÁN, C., “Mirada itinerante. Mosaico de Iconografía guadalupana”, *Artes de México*, núm. 29 (1995), pp. 24-63
- BRAUN, J., “Altarvelen” en *Reallexikon Deutscher Kunstgeschichte*, t. I, 1934, pp. 621-623, <http://www.rdklabor.de/wiki/Altarvelen>, [última consulta: 17 de julio de 2019]
- CABEZUDO ASTRAIN, J., “Historia del Real Convento de San Sebastián de Tafalla”, *Príncipe de Viana*, núms. 42-43 (1951), pp. 165-187
- CABRERA, M., *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Ntra. Señora de Guadalupe de México*, México, en la Imprenta Real y más antiguo colegio de San Ildefonso, 1756
- CADENAS Y ALLENDE, F., “Algunos títulos de ciudadanos honrados de Barcelona beneficiados para aplicar su importe a las obras del puerto de Tarragona”, *Hidalguía* núm. 31 (1958), pp. 969-972
- CAMPOS, J., “La Venerable Madre Ágreda y su obra en Navarra”, *Analecta Calasanciana*, 14 (1965), pp. 376-385
- CASTELLANO DE GASTÓN, G., *Los Gastón de Iriarte. Trayectoria de una casa baztanesa (Siglos XVI-XIX)*, Pamplona, Ediciones Eunate, 2006
- CASTELLANO DE GASTÓN, G. y AMORES CARREDANO, J. B., *Entre el Valle del Baztán y América. El indiano Juan Bautista de Echeverría y la casa Gastón de Irurita*, Pamplona, Eunate, 2014
- COLLEDANI, G., “Facchina, Gian Domenico”, *Dizionario Biografico dei Friulani*, <https://www.dizionariobiografico.friulani.it/facchina-gian-domenico/>, [última consulta: 10 de septiembre de 2025]
- CUADRIELLO, J., “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, *México en las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores - UNAM - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 257-299
- CUADRIELLO, J., “La flagelación de Jesús”, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, t. I, México, México: Museo Nacional de Arte, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, pp. 103-108

- CUADRIELLO, J., “Del escudo al estandarte armado”, *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, México, Museo Nacional de Arte, 2000, pp. 32-49
- CUADRIELLO, J., “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, *El Divino Pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2002, pp. 61-205
- CUADRIELLO, J., “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 Años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo Soumaya, 2004, pp. 19-129
- CUADRIELLO, J., “Tipología figural, construcción visual y articulación devocional: travesía atlántica de la imagen de Guadalupe 1550-1680”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, pp. 55-115
- Diccionario de Autoridades*, vol. II, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Calcografía Nacional, 1993
- DÍEZ Y DÍAZ, A., *Puente la Reina y Sarria en la historia*, Sarria, A. Díez, 1989
- DORANTES GONZÁLEZ, A., “Influencias femeninas en el mundo laboral de un comerciante del occidente de México, siglo XIX”, *Historias 98* (2017), pp. 56-68
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Mecenasgo y legados de indios en Navarra”, *Actas del II Congreso General de Historia de Navarra, Príncipe de Viana*, anejo 13 (1991), pp. 157-200
- ESCAMILLA GONZÁLEZ, I., “La Virgen de los “señores indios mexicanos” y el rey católico. La promoción del culto guadalupano en la corte en el siglo XVIII”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, pp. 251-279
- ESPARZA ZABALEGUI, J. M., *Historia de Tafalla*, vol. I, Tafalla, Altaffaylla Kultur Taldea, 2001
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, Soria, Diputación Provincial, 2002
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Patronazgo de las artes en torno a la Madre Ágreda. Los legados de una religiosa indiana y de la casa ducal de Albuquerque”, *El papel de sor María de Jesús de Ágreda en el Barroco español*, Ágreda, Universidad Internacional Alfonso VIII, agosto de 2001, Soria, 2002, pp. 105-153
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Iconografía de sor María de Ágreda, Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*, Pamplona, Comité organizador del IV Centenario de sor María Jesús de Ágreda, 2003
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, Eunsa, 2004
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa”, *Ars Bilduma*, 4 (2014), pp. 73-94
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra - Fundación Fuentes Dutor, 2018
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Versos e imágenes. Gozos en Navarra y en una colección de Cascante*, Pamplona, Universidad de Navarra-Fundación Fuentes Dutor - Vicus, 2019

- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Virgen de las Maravillas de las Agustinas Recoletas de Pamplona. Historia, arte y devoción*, Pamplona, Universidad de Navarra - Fundación Fuentes Dutor, 2024
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, J., “Ostensio regis. La “real cortina” como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles”, *Potestas* núm. 4 (2011), pp. 167-210
- FLORENCIA, F. de, *La estrella del Norte de Mexico aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo* México, María de Benavides, 1688
- FLORES GARCÍA, K. L., *José de Alzibar, De la tradición del taller a la retórica de la Academia 1767-1781*, México, UNAM, 2016,
<https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/3a0dcf82-b4b6-40da-a1ac-578e73b2731e/content>, [última consulta: 19 de septiembre de 2025]
- FOZ Y FOZ, M. P., *La revolución pedagógica en Nueva España 1754-1820. María Ignacia de Azlor y Echeverz y los colegios de la Enseñanza*, vols. I y II, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1981
- GARAY, M., *Compendio chronologico con nuevas adiciones a la Primera Parte de la Chronica de la Santa Provincia de Burgos*, Pamplona, Pedro Joseph Ezquerro, 1742
- GARCIA I CARBONELL, M. y ROIG I TORRENTÓ, A., “La tipografía Carreras. La trajectòria d’una col·lecció de matrius xilogràfiques des del Barroc fins al segle XX”, *Actes del IV Congrés d’Historia de Girona, “La Girona del barroc. El barroc català”* *Anals del Institut d’Estudis Gironisns*, vol. VIII (2012), pp. 393-410
- GARCÍA GAÍNZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*. Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1980; *Id. Catálogo Monumental de Navarra II. Merindad de Estella*, vols. I y II, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1982 y 1983; *Id., Catálogo Monumental de Navarra III. Merindad de Olite*. Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1985; GARCÍA GAÍNZA, M. C. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa*, vol. I, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1989; GARCÍA GAÍNZA, M. C., ORBE SIVATTE, M. y DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., *Catálogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa*, vol. II, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1992; GARCÍA GAÍNZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra V. Merindad de Pamplona*, vols. I, II y III, Pamplona, Gobierno de Navarra - Arzobispado de Pamplona - Universidad de Navarra, 1994, 1996 y 1997.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990
- GARCÍA GAÍNZA, M. C., “Economía, devoción y mecenazgo en Juan Bautista de Yturralde”, *Juan de Goyeneche y su tiempo. Los navarros en Madrid*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999, pp. 178-184
- GARCÍA GAÍNZA, M. C., “Santa Rosa de Viterbo”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, p. 394
- GARCÍA SÁIZ, M. C., “Obras de José de Páez en el Museo de América”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 308 (1976), pp. 51-66

- GARCÍA SÁIZ, M. C., “Arte colonial mexicano en España”, *Artes de México*, 1993-1994, núm. 32,
- GARCÍA SESMA, M., *Navarros en México*, Logroño, Gráficas Ochoa, 1990
- GARRIDO YEROBI, I., *Los Beaumont: un linaje navarro de sangre real. Estudio histórico genealógico*, Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2007
- GONZÁLEZ MORENO, J., *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1991
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los Obispos de Pamplona*, t. VI, Pamplona, Gobierno de Navarra - Eunsa, 1987
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia eclesiástica de Estella II. Las órdenes religiosas (1131-1990)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990
- GUTIÉRREZ NÚÑEZ, F. J., “De Sevilla a Nueva España: Juan Leonardo Malo Manrique, mercader de libros”, *XII Jornadas de Historia y Patrimonio Sobre la Provincia de Sevilla*, (El Arahál, 24 de octubre de 2015), Sevilla, ASCIL, 2016
- GUTIÉRREZ PASTOR, I., “La actividad de Francisco del Plano en La Rioja”, *El Arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, (Huesca, 1983). Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 347-375
- HEREDIA MORENO, C., “Platería hispanoamericana en Navarra”, *Actas del II Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana*, anejo 13 (1991), pp. 201-222
- HEREDIA MORENO, C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992
- INSAURRALDE CABALLERO, M. A., *La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: Los Arellano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018, https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2_018/febrero/0768780/Index.html, [última consulta: 30 de septiembre de 2025]
- JOVER HERNANDO, M., “Un conjunto de pintura mural ilusionista en la Iglesia de San Francisco de Viana”, *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra, Príncipe de Viana*, anejo 11 (1988), pp. 257-264
- KAMEN, H., *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla siglos XVI-XVII*, México, Siglo Veintiuno editores, 1998
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., “El San Juan del Ramo de Viana (Navarra), obra atribuida a Janin de Lome”, *Príncipe de Viana*, núms. 144-145 (1976), pp. 419-430
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., *Viana monumental y artística*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1984
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Donaciones y obras benéficas de los indianos de Sangüesa y Viana”, *Príncipe de Viana*, anejo, 13 (1991), pp. 335-342
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., SÁINZ RIPA, E. y SÁINZ RIPA, P., *Tres arzobispos de Viana*, Viana Gráficas Anrui, 1997
- LAMET, P. M., “Guillaume Dauventon”, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/13169-guillaume-dauventon>, [última consulta: 6 de septiembre de 2025]
- LOZANO NAVARRO, J. J., “El gobierno de la compañía de Jesús y el confesionario de Felipe V. Retablo de poder e influencia (1714-1720)”, *Prohistoria; historia, políticas de la historia*, 41 (2024), <https://produccioncientifica.ugr.es/documentos/66f6f0d5ae35f26423e0397b>, [última consulta: 6 de septiembre de 2025]
- LUQUE, E., *La cofradía de Aránzazu en México, 1681-1799*. Pamplona, Eunate, 1995
- MACHUCA GALLEGOS, L., *Comercio de sal y redes de poder en Tehuentepec en la Guatemala colonial*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2007
- MARTINENA RUIZ, J. J., *Las cinco parroquias del Viejo Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1978

- MARTINENA RUIZ, J. J., “La reedificación neoclásica de la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, núm. 163 (1981), pp. 385-478
- MAQUÍVAR, M. C., “Cristo: la segunda persona de la Santísima Trinidad”, *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. México, Fomento Cultural Banamex, 2000, p. 157
- MAQUÍVAR, M. C., *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006
- MAYORALGO Y LODO, J. M. de, “Bodas nobiliarias madrileñas durante le periodo 1651-1700. Parte II”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, núm. 20 (2017), pp. 47-192
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. III, Madrid, 1881
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., “Una familia entre España y México en los siglos XVIII-XIX: los Ruiz de Conejares”, *Homenaje a Faustino Menéndez Pidal de Navascués, Príncipe de Viana*, núm. 241 (2007), pp. 639-646
- MERLO JUÁREZ, E., “Reliquiae”, *Santuarios de lo íntimo. Retratos en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex, 2004, pp. 144-186
- MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Ayuntamiento de Pamplona, 1974
- MOLINS MUGUETA, J. L., “La mitra y báculo dieciochesco de San Fermín”, *Diario de Navarra* 7 de julio de 1984, pp. 9-10
- MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015
- MONTES GONZÁLEZ, F., “Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica de un pintor guadalupano”, (F. Quiles, P. F. Amador y M. Fernández eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, Sevilla, Enredar y Universidad Pablo de Olavide - Santiago de Compostela, Andavira, 2020, pp. 277-302
- MONTES GONZÁLEZ, F., “Movido por el amor y devoción” agentes, dinámicas y espacios de la recepción guadalupana en España”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, pp. 203-249
- MUES ORTS, P., *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis doctoral, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2009, <https://tesiumamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2009/octubre/0649615/Index.html>, [última consulta: 26 de septiembre de 2025]
- MUES ORTS, P. y BRUQUETAS GALÁN, R., “Que no hay quien pueda copiarla: la Virgen de Guadalupe de México y de cómo los pintores novohispanos intentaron retratarla”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, pp. 141-201
- MUNÁRRIZ URTASUN, E. de, “El vascuence en la vieja Navarra”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, tomo XV (1924), pp. 22-28
- “Obras de reforma y ornato en la Iglesia Parroquial de San Lorenzo de Pamplona”, *La Avalancha*, núm. 315, 24 de abril de 1908, pp. 92-93
- ORTA RUBIO, E., “Origen y fundación del convento de Madres Capuchinas de Tudela: documentación inédita”, *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 19 (2011), pp. 103-134
- PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid Aguilar, 1947
- PEÑALOSA, J. A., *Flor y Canto de Poesía Guadalupana. Siglo XVII*, México, Editorial Jus, 1987 y *Flor y Canto de Poesía Guadalupana. Siglo XVIII*, México, Editorial Jus, 1988

- PÉREZ GOYENA, A., *La santidad en Navarra*, Pamplona, Gráficas Gurrea, 1947
- PEZZAT ARZAVE, D., *Catálogos de Documentos de Arte 31. Archivo General de la Nación, México. Temporalidades*. México, UNAM, 2006
- PORTUS, J., “El “ícono moderno” ante la era del arte”, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo del Prado, 2025, pp. 27-53
- PUIG Y ARBELOA, M. C., *Reseña histórica de la fundación del convento de religiosas de la Compañía de María y Enseñanza de Tudela*, Madrid, Imprenta a cargo de D. R. P. Infante, 1876
- RAMÍREZ MONTES, G., *Niñas, doncellas, vírgenes eternas en Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*, México, UNAM, 2005
- RODRÍGUEZ BECERRA, S., “Los exvotos como expresión de las relaciones humanas con lo sobrenatural: Nuevas perspectivas desde Andalucía”, *México y España. Un océano de exvotos: gracias concebidas, gracias recibidas*, Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 2008, pp. 95-119
- RUBIO, A., “Francisco Xaviera de Lizana y Beaumont. El discurso ideológico de un arzobispo- virrey en México, 1803-1810”, *Historia y Espacio*, núm. 56 (2021), pp. 45-82
- RUIZ GOMAR, R., “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 70 (1997), pp. 45-76
- RUIZ GOMAR, R., “Exaltación de las órdenes religiosas”, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, t. II, México, Museo Nacional de Arte, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. CONACULTA, 2004, pp. 333-340
- SAAVEDRA ZAPATER, J. C., “Gabriel Bermúdez”, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/6889-gabriel-bermudez>, [última consulta: 6 de octubre de 2025]
- SÁENZ RUIZ DE OLALDE, J. L., *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona. Tres siglos de historia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004
- SAGÜÉS AZCONA, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*, Madrid, Gráficas Canales, 1963
- SÁNCHEZ RUIZ, J., DUQUE DE ESTRADA CASTAÑEDA, D. y MAYORALGO Y LODO, J. M., “Sesma (Parte I)”, *Labor et constantia. Revista Sociedad de Estudios Genealógicos y Heráldicos de Canarias*, núm. 4 (2023), pp. 15-80
- SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo*, vol. XI, Burgos, Monte Carmelo, 1943
- SOCIAS BATET, I., *Els impressors Jolis-Pla i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001
- STOICHITA, V. I., *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000
- SUÁREZ ARGÜELLO, C. E., “Los bancos de rescate de platas: ¿Incremento en la circulación monetaria y ahorro de fletes? Una propuesta a fines del siglo XVIII”, *Relaciones*, México, Ciesas, vol. XX, verano 1999, pp. 84-128
- TILVE JAR, M. A., “Pintura colonial en Vilagarcía de Arousa. José de Páez y el retablo de la Virgen de Guadalupe de la Capilla del Pazo de Gorpelleira”, *El Museo de Pontevedra*, vol. LIII (1999), pp. 212-245
- TORRES, J. M., “Dos pinturas de la Virgen de Guadalupe firmadas por Antonio Torres”, *Príncipe de Viana*, núm. 235 (2005), pp. 341-351
- TORALES PACHECO, M. C., GARCÍA DÍAZ, T. y YUSTE, C., *La Compañía de Comercio de Francisco Ignacio de Yraeta (1767-1797) Apéndices*. México, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 1985

- TORRAS Y CORBELLA, A., *Nostra Senyora de Guadalupe a Catalunya*, <http://asociacionculturalmexicanocatalana.blogspot.com/2018/12/la-presencia-de-la-mare-de-deu-de.html>, [última consulta: 23 de julio de 2019]
- TOUSSAINT, M., *Pintura colonial en México*, Edición de Xavier Moyssén, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990
- TOVAR DE TERESA, G., *Repertorio de artistas en México*, vol. III, México, Grupo Financiero Bancomer, 1996
- USUNÁRIZ GARAYOA, J. M., *Una visión de la América del XVIII, correspondencia de emigrantes guipuzcoanos y navarros*, Madrid, Mapfre, 1992
- VASGASLUGO, E., VICTORIA, J. G. y CURIEL, G., *Juan Correa: su vida y su obra*, México, UNAM, 1985
- VARGASLUGO, E., “Iconología guadalupana”, *Imágenes guadalupanas cuatro siglos*, México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1988, pp. 57-178
- VARGASLUGO, E., “Inmaculada Concepción o *Tota Pulchra*”, *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores - UNAM - CNCA, 1994, p. 223
- VARGASLUGO, E., “Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 372-3
- VARGASLUGO, E., “El indio que tenía “el don...””, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 86 (2005), pp. 203-215
- VILLERINO, A. de, *Esclarecido solar de las Religiosas Recoletas de Nuestro Padre San Agustín y vidas de las Insignes hijas de sus conventos*, vol. I, Madrid, Imprenta de Bernardo de Villa Diego, 1690
- ZABALZA SEGUÍN, A. y PÉREZ RODILLA, J., “Recuperación de apellidos y movilidad social: los López de Dicastillo y García de Asarta (1650-1720)”, *Investigaciones Históricas época moderna y contemporánea*, 44 (2024), pp. 314-275, <https://doi.org/10.24197/ihemc.44.2024.341-375>, [última consulta: 28 de septiembre de 2025]
- ZARAGOZA PASCUAL, E., “José Pérez de Lanciego y Eguiluz y Mirafuentes”, *Historia Hispánica. Real Academia de la Historia*, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/35192-jose-perez-de-lanciego-y-eguiluz-y-mirafuentes>, [última consulta: 20 de septiembre de 2025]

*IMPRESSIO HUIUS OPERIS CONFECTA EST
TERTIO NONAS DECEMBRIS, ANNO DOMINI MMXXV^o,
STI FRANCISCI XAVERII FESTO,
IN QUO NAVARRA SUUM DIEM CELEBRAT*



Ricardo Fernández Gracia es profesor titular de historia del arte en la Universidad de Navarra y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. Ha sido director del Departamento de Arte y, desde 2009, de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la citada Universidad. Entre 1999 y 2015 perteneció al Consejo Navarro de Cultura, en 2013 se le concedió la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y, en 2015, formó parte de la Comisión Nacional del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa. En 2015, fue nombrado *Ciudadano distinguido de la ciudad de Puebla* y recibió la *Clavis Palafoxianum*, con la que el Gobierno del Estado de Puebla reconoce a quienes contribuyen al desarrollo cultural, artístico y académico de Puebla o México. Es miembro fundador del Ateneo de Navarra, ha formado parte del Patronato de la Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra (2008-2013) y pertenece al Consejo de la Biblioteca Palafoxiana.

Su investigación se centra en cinco áreas: iconografía, promoción de las artes, patrimonio histórico-artístico navarro, Juan de Palafox y arte gráfico. Es autor de cuarenta monografías y ha dirigido y coordinado veinte obras, entre ellas los *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, los tomos dedicados al Renacimiento y Barroco en Navarra, editados por el Gobierno de Navarra y las monografías sobre *El dibujo en el proceso creativo de las artes* y *Las artes soñadas*.

Ha sido comisario de ocho exposiciones, entre ellas las de *El virrey Palafox* (Ministerio de Cultura), *Vicente Berdusán* (Museo de Navarra), *María Jesús de Ágreda. El poder de la imagen* (Concepcionistas de Ágreda), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII* (Real Academia de San Fernando), *San Francisco Javier en las artes* (Castillo de Javier), *Belenes históricos en Navarra* y *San Saturnino en el IV Centenario del voto de la ciudad de Pamplona* (Ayuntamiento de Pamplona).

EDITA



Universidad
de Navarra

CÁTEDRA DE
PATRIMONIO Y
ARTE NAVARRO

XX Aniversario
2005-2025

PATROCINA

Fundación
TW



9 788480 818582

