

# La pintura española foránea del XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión

JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS\*

La modélica y sucesiva publicación en varios tomos del Catálogo Monumental de Navarra, aún inacabado, permite comprobar un fenómeno artístico singular que ya reflejaron fuentes anteriores, si bien de modo parcial, inconexo y no siempre con rigor. Esta reciente sistematización y estudio de las muchas obras artísticas de la región evidencia y va compendiando numerosas muestras de pintura seiscientista, procedentes de otros centros peninsulares, que durante el siglo XVII fueron llegando a lo largo y ancho de las merindades navarras, sin importar la monta de sus núcleos de población. La sugerencia de la profesora García Gaínza, cuyas atenciones agradecemos, sobre la viabilidad de realizar un trabajo de recopilación y puesta al día de muchos de los cuadros, ya catalogados, de tal origen, que atendiera además a puntualizar en lo posible las causas de su arribo y la consiguiente difusión de modos estilísticos e iconográficos foráneos, nos decidió a emprender un primer intento de aproximación a tan necesaria tarea<sup>1</sup>. Conscientes de las limitaciones que un acercamiento inicial impone, no pretendemos con ello apurar el estudio de dicho fenómeno, cuantioso por demás y limitado aún ante la falta de los volúmenes dedicados a Pamplona. Por el contrario, nos mueve destacar su relevancia, a tenor de la particularidad artística que supuso, los mecanismos que la determinaron, los prestigiosos

\* Profesor Titular de Historia del Arte, Universidad de Murcia.

1. El fenómeno ya fue apuntado por dicha profesora en su ponencia "Historia del Arte" en el *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Rev. *Príncipe de Viana*, 1987, pp. 277-279. También queremos agradecer, especialmente, las sugerencias del profesor Rivas Carmona, así como las aportaciones de material y aclaraciones puntuales de los profesores Fernández Gracia, Orbe Sivate, Fernández Ladreda y Gutiérrez Pastor.

nombres de pintores que avalan algunas piezas y la calidad manifiesta de otras, hasta el punto de que todo convierte hoy a la zona en una de las más excepcionales y diversificadas pictóricamente del país.

De entrada no es tan raro que abundasen las pinturas venidas de otras escuelas españolas, con una frecuencia que fue casi ininterrumpida a lo largo del siglo XVII, pues la misma circunstancia se dio también en el campo de la escultura como ya lo han demostrado los profesores García Gaínza y Martín González. Tal paralelismo respondió a motivos similares, que en el caso de la producción y demanda pictórica puede precisarse a una serie de razones que comienzan a perfilarse hoy con cierta nitidez. En primer lugar, la en cierto modo rica y abundante tradición de pintura existente durante el siglo XVI en Navarra, a diferencia de otras zonas no se resolvió con firme continuidad evolutiva hacia la centuria siguiente, pues en sus primeras décadas fue estancándose a consecuencia de una prolongación que la condujo a un progresivo agotamiento. Entrado el XVII, faltó una verdadera escuela o centro pictórico propio e importante y sólo en su segunda mitad la actividad de Vicente Berdusán, establecido en Tudela al frente de un gran taller y bien informado de las más novedosas corrientes madrileñas coetáneas, actualizaría la situación pictórica de la región, al llenarla de obras más en consonancia con la estética del momento. Como resultado de todo ello no es de extrañar que dos instancias tan esenciales como fueron a la sazón órdenes religiosas y patronos orientaran los encargos que destinaban a sus fundaciones hacia otros focos españoles de mayor actividad, con los que a menudo tuvieron algún tipo de relación. En menor medida, también hubo una parecida promoción por el clero secular en los templos que tenían a su cargo y algunas donaciones anónimas e indeterminadas a recintos asimismo religiosos. Todo ello determinó un panorama brillantísimo de pintura ajena al medio, para la que sin embargo no siempre es factible precisar con exactitud el momento de su llegada.

De esta forma, es significativo comprobar que ya a comienzos del XVII algunas parroquias, pero sobre todo los conventos, tanto los antiguos como aquellos otros cuyas fundaciones se sucedieron a lo largo de todo el siglo, a través de sus propios gestores y de donaciones de patronos y particulares conformaron su ajuar pictórico en retablos y lienzos sueltos mediante encargos a zonas próximas donde radicaban talleres importantes, cuales eran Valladolid y Burgos-La Rioja fundamentalmente. También Madrid surtió de lienzos en una cantidad relativa pero que fue creciendo conforme avanzaba la centuria y asimismo alguna otra escuela más alejada como Valencia. De todo se infiere que la diversidad parece configurar el balance de pintura importada a Navarra en la primera mitad del Seiscientos y ya en grado considerable desde el punto de vista de número y bondad artística.

Entre las obras más antiguas de ese carácter podrían figurar algunos anónimos, que merecen ser estudiados detenidamente. Por su estilo de transición entre el manierismo reformado y un gusto naturalista ya nuevo, quizás vallisoletanos de las primeras décadas del siglo cabría considerar *los cuadros del Retablo del Rosario* en la parroquia de Santa Cruz de Aguilar de Codés, los que integran el de *la Sagrada Familia* en la parroquial de San Miguel de Cárcar y unos "*Desposorios místicos de San Roberto*" del ático de

otro retablo de San Pedro de Gallipienzo, datado en torno a 1606<sup>2</sup>. La afluencia de pinturas desde el foco de la capital del Pisuerga vendría dada, tanto por el cuantioso número de maestros y talleres activos allí en ese tiempo, como por el prestigio que avaló a la misma en los pocos pero importantes años (1601-1606) que fue sede de la Corte, sin olvidar también la dependencia jurídica del antiguo reino navarro de la Real Chancillería vallisoletana. Sin embargo, la amplísima producción que en general originó en ella el elevado montante de encargos, se resolvió de forma muy desigual. La misma procedencia y momento parecen presentar por sus rasgos un "*Santo Domingo in Soriano*" y una "*Inmaculada*", ésta según el tipo escultórico creado por Gregorio Fernández para esa advocación mariana y que se guardan en Santa Clara de Estella, convento de fundación medieval protegido por la monarquía navarra pero que fue remozado hacia la mitad del siglo, haciéndose de 1635 a 1654 nueva su iglesia<sup>3</sup>. También en Estella una "*Anunciación*" de las monjas de San Benito, fundadas asimismo en el medio pero cuyo cenobio fue rehecho y protegido de 1615 en adelante por fray Prudencio de Sandoval, obispo de Pamplona, podría pertenecer a dicha escuela o a la madrileña, al igual que una "*Inmaculada con donantes*", algo más avanzada de las Clarisas de Olite, monjas que hasta 1804 estuvieron en Pamplona<sup>4</sup>.

El caso de Pamplona ejemplifica aún mejor por ser la capital, con la consiguiente preeminencia de sus comunidades religiosas, la aludida diversidad por la que en los decenios iniciales del siglo empezaron a confluír cuadros de distinto origen en los cenobios navarros. Así ocurre en el convento de Carmelitas Descalzos, fundado en 1587, donde una amplia colección es más significativa por su interés que por la valía artística de los fondos<sup>5</sup>. También hay aquí muestras vallisoletanas como un "*Viático de la Virgen*", excelente anónimo del primer tercio de siglo, y otros de igual procedencia, así como madrileños que se fechan en época posterior. Sin embargo, para sus primeros grandes encargos, los frailes prefirieron obras del foco riojano-burgalés, pues consta que hacia 1627 el pintor y luego cartujo en Miraflores Diego de Leiva realizó los lienzos del retablo mayor y de los dos colaterales del primitivo templo conventual, hoy desaparecidos salvo el de "*Santa Teresa ante Cristo flagelado*" que estuvo en el ático de uno de éstos últimos y donde aún aparece muy fragmentada su firma. El estilo de factura prieta y fuerte volumetría que lo caracteriza también puede detectarse en alguna otra de las muchas pinturas que, como aquélla, todavía conserva el recinto, cual la "*Transverberación de Santa Teresa*" del claustro alto, y a otra mano pero de la misma escuela cabría adjudicar el "*San Cirilo de Alejandría*" del claustro procesional<sup>6</sup>. Aunque lejos de la capital, burgalés es asimismo el "*Santo*

2. Para todos ellos vid. *Catálogo Monumental*, que en adelante citaremos como *Cat Mon.*, II-1, 1983, p. 56, lám. 57, p. 400, lám. 421, y *Cat. Mon.* IV-1, 1989, p. 436, láms. 575 y 576, respectivamente.

3. *Cat Mon.*, I-1, p. 544, lám. 721 y 722.

4. *Cat. Mon.*, II-1, p. 550, lám. 742 y *Cat. Mon.*, III, p. 304, lám. 435.

5. Sobre el mismo vid. el estudio de FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, "El convento e iglesia de los Carmelitas descalzos de Pamplona, Arquitectura. Exorno artístico". *Rev. P. de V.*, n.º 164, 1981, pp. 787-891.

6. Para cada uno vid. FERNÁNDEZ GRACIA y ECHEVERRÍA GOÑI, *ob cit.*, pp. 858 y 860, 830 y 879-880, 882, notas 65-67, 862, 865 y 876, láms. 29, 48, 34, 47 y 33, respectivamente.

*Cristo*" con la advocación de ese topónimo castellano, firmado por Mateo Cerezo el Viejo en la parroquia de la Victoria de Cascante, que antaño fue templo de un convento de Mínimos<sup>7</sup> y que ilustra bien ya en este período el fervor devocional que despertó en tierras navarras.

Más relevancia poseen las pinturas reunidas en el convento también pamplonés de Agustinas Recoletas, en su mayoría de autores destacados del círculo madrileño del primer tercio de siglo, debido a la doble vinculación que tuvo por el fundador y la comunidad con la Corte<sup>8</sup>. Puede insertarse dentro de la corriente de monasterios patrocinados por el poder real y la alta nobleza, pues fueron sus promotores don Juan de Ciriza y doña Catalina de Alvarado, Marqueses de Montejasso (Italia), que habían ostentado una alta posición en el reinado de Felipe III, de quien este procer navarro comenzó siendo Secretario en 1605, cargo a partir del cual desarrolló una notable carrera política. En efecto, además de ser miembro del Consejo Supremo, Caballero de Santiago, Comendador de Rivera y Señor de Ciriza y Echauri en Navarra, llegó a ocupar sucesivamente las Secretarías de Estado de Flandes e Italia. De todo ello se alcanza que obtuvo no sólo el favor del monarca sino también el de los validos regios, ya que su encumbramiento por la amistad primero con el Duque de Lerma no sufrió menoscabo al ganarse después la del Duque de Uceda, hijo y sucesor de aquél en la privanza real. Imitando a sus altos favorecedores en la búsqueda de prestigio personal y garantías espirituales, el noble Ciriza fundó en 1632 dicho cenobio de Agustinas, dotándolo con esplendidez y tomando seguramente como modelo el Real de La Encarnación de Madrid, pues hizo las trazas el arquitecto Juan Gómez de Mora y apoyó la nueva casa sor Mariana de San José, abadesa y fundadora del madrileño, que era de la misma orden.

Al vivir el fundador en la Corte se entiende que acudiera a pintores de aquélla para ir proveyendo al convento de lo necesario para el culto y así, en enero de ese año, se documenta que encargó al tan solicitado Vicente Carducho sendos lienzos de la "Inmaculada": "San José con el Niño" y "San Antonio de Padua" para la calle central y las laterales del retablo mayor del templo, que ya estaban hechos y entregados en agosto y de los que sólo resta hoy el primero, en la clausura y muy deteriorado. Pero también debió enviar otros para alhajar el recinto, entre los que destacan un busto del "Salvador", próximo asimismo a Carducho, y sobre todo el "Cristo de la Paciencia" firmado por el italiano Orazio Borgianni. A todo ello cabe añadir que entraron otros cuadros de su propiedad, como los dos retratos que de él y de su esposa realizó Antonio Rizzi<sup>9</sup>, sin duda mucho antes y coincidiendo

7. *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 53, fig. 26, lám. 44. Sobre este pintor vid. el estudio de los profesores BUENDÍA, José Rogelio y GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, *La vida y obra de Mateo Cerezo (1637-1666)*. Burgos, Diputación Provincial, 1986, pp. 16-21 y 220, manifestando nuestro agradecimiento al segundo de ellos por la confirmación de la autoría y el envío de la información correspondiente.

8. Para él obra documentado artículo de la profesora María del Carmen Segovia Villar, "El convento de Agustinas recoletas de Pamplona", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1980, n.º XLVI, pp. 255-284, láms. V a IX especialmente, que en adelante seguimos.

9. SEGOVIA VILLAR, *ob. cit.*, pp. 258-259, 270-272, notas 11 y 14, lám. VII-I así como pp. 264, lám. LX-2, 263 y 273, lám. VIH, 1-2 y 3, y pp. 262-263 y 274, láms. V-1 y VI-1 y 2 para todos, respectivamente.

con el momento de la relevancia política del noble en Madrid, pues ambos están firmados y llevan la fecha de 1617, siendo un buen exponente de las dotes retratísticas del pintor.

Con posterioridad a la muerte de Ciriza en 1638, los lazos de la comunidad con las religiosas madrileñas de La Encarnación facilitaron seguramente que artistas cortesanos continuaran trabajando para el convento. Así, en 1649 el escultor Manuel Pereira labró una talla de la "Inmaculada" que policromó el pintor Francisco Camilo, de quien hay también un cuadro de "Santo Tomás de Villanueva", firmado y fechado en 1650, año al que asimismo parece corresponder un "San Agustín" que lleva la rúbrica de un Pedro de Villafranca, al que se ha querido identificar con el grabador homónimo. Incluso aún puede citarse alguna que otra obra más, de una escuela tan alejada como la andaluza y que posiblemente resultarían de donaciones, cuales son una "Sagrada Familia" de ascendencia granadina y una "Divina Pastora" legada ésta por doña María Antonia de Ripalda<sup>10</sup>.

El elenco de pinturas madrileñas autógrafas, llegadas probablemente en la primera mitad del siglo, todavía permite señalar una "Inmaculada" con la firma de Marcos de Aguilera, suegro de Nardi, en otro convento más antiguo de Agustinas también en la capital navarra, las de San Pedro<sup>11</sup>. Por Felipe Diriksen con la fecha de 1612 lo está la de "La Virgen y San José imponiendo un collar áureo a Santa Teresa", de la iglesia del Seminario Conciliar de Tudela, que antes fue convento de Carmelitas descalzos, fundado en 1597 por don Fermín de Recay y doña Inés Guerrero y que en 1603 ya estaba concluido<sup>12</sup>. Asimismo menudean algunos anónimos, difíciles de atribuir por impersonales, como son los lienzos de la "Anunciación", "Nacimiento" y "Asunción" del retablo mayor del Santuario de Codés en Torralba del Río, muy pobres pero traídos de Madrid en torno a 1642, y las dos "historias de San Francisco" de cierta calidad aunque más retóricas y que, procedentes del desaparecido convento de franciscanos de Estella, guardan hoy las Concepcionistas recoletas de esa localidad.

En última instancia, las aportaciones de Valencia forman un apartado más corto pero no por ello menos interesante, a la vista de la altura de algunas piezas. En primer lugar destaca la magnífica versión firmada por Orrente, ya en su etapa valenciana, del asunto ya citado de la visión mística de Santa Teresa ante la Virgen y San José, que permanece de antiguo en los Carmelitas descalzos de Corella. Este convento surgió en 1595 a instancias del Concejo local, estando ya terminado en 1621, y sobre el cuadro tradicionalmente se apunta que pudo traerlo de Avila fray Alonso de San José, para componer con él un retablo que hizo en 1639, quizás destinado al altar mayor pero que cambió después de ubicación, pasando a la capilla de la Santa. Sin embargo, hay que recordar que en 1653 la familia Escudero

10. SEGOVIA VILLAR, *ob. cit.*, pp. 263-265 y 274-275, láms. VH-2, VI y LX-3. Sobre Camilo vid. asimismo ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Francisco Camilo*, A.E.A., 1958, e id., *Nuevas obras de Francisco Camilo*, A.E.A., 1959, p. 59.

11. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña*. Primer Congreso General de Historia de Navarra, P. de V., 1988, p. 90.

12. Para el edificio vid. fr. DÍAZ BRAVO, J., *Memorias históricas de Tudela*, P. de V., 1955, p. 386 y sobre el cuadro *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 331, lám. 542.

compró este último recinto, haciendo a su costa el órgano y la verja<sup>13</sup>. También firmado por Orrente es el "*Martirio de San Lorenzo*" de la Colegiata de Roncesvalles<sup>14</sup>. Más singulares por casi desapercibidos parecen dos ejemplares tal vez postribaltescos, el primero una "*Asunción*" de las Capuchinas de Tudela, que datan del XVI<sup>15</sup>, muy movida y realista en tipos y quizá de mano de Vicente Castelló o de Jerónimo Jacinto de Espinosa. A este último pintor también podría estar próximo el segundo, un "*Cristo de la Paciencia*" antaño en la parroquia del Rosario de Sartaguda y hoy en el Museo Diocesano de Pamplona, tenebrista y de acusado naturalismo hasta en los detalles, cuyo origen avalan los documentos del templo al recoger que vino de Valencia<sup>16</sup>, aunque siga el modelo de Cajés de la Universidad de Barcelona.

La relativa variedad que presenta en Navarra el balance de pintura española foránea durante la primera mitad del XVII, se resolvió en los cincuenta años siguientes a favor de una polarización de las importaciones madrileñas, pues predominaron en todo el período. A través de ellas se introdujeron tendencias y gustos más acordes con la estética de pleno barroco propia de ese tiempo, que abrieron la vía a la actividad de Vicente Berdusán, cuya producción se inserta en esta línea totalmente. En esa decidida preferencia hacia la pintura que se hacía en Madrid, las órdenes religiosas fueron de nuevo las principales impulsoras, aunque no se olvidaran tampoco las opciones de otras escuelas. Tanto los conventos ya existentes como los de nueva fundación intensificaron las relaciones con los madrileños de la misma regla, de los que algunos eran filiales y ello favoreció que canalizaran muchos de sus encargos, sobre todo los importantes, al foco pictórico cortesano, cuya primacía artística iba siendo casi exclusiva en el panorama peninsular.

Un paradigma de dicha preponderancia vino dado, en primer lugar, por el gran cuadro de la "*Fundación de la Orden de la Trinidad*" que los frailes del convento homónimo de Pamplona encomendaron en 1664 a Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, para el altar mayor de su iglesia. La realización del mismo se debió sin embargo por entero a Carreño, pues por él va firmado y fechado en 1666 y aunque la extensa bibliografía que posee permite obviar toda consideración, su transcendencia como ejemplo importantísimo del barroco español obliga a recordar la anécdota, transmitida por Palomino, de que al recibirlo no gustó a los frailes quizá más a causa de su técnica difusa, absolutamente "*moderna*", que por las diferencias de composición con el modelo dibujado por Rizi, hoy en los Uffizi. De ello se infiere que aún existía cierta dicotomía entre el afán por obtener obras de maestros de prestigio y la mentalidad y gusto artístico de los comitentes. El rechazo inicial, que no fue definitivo gracias a la mediación de Berdusán, parece preluir, sin embargo, el destino último de tan singular lienzo, pues con la

13. Posee numerosas referencias bibliográficas, entre las que sobresalen ARRESE, José Luis, *Arte religioso en un pueblo de España*. Madrid, 1963, p. 15; ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, 1972, pp. 242-243 y 344, n.º 372, lám. 264; *Cat. Mon.*, I, 1980, pp. 112-114, fig. 54, lám. 161.

14. GARCÍA GAÍNZA, M. C., "El martirio de San Lorenzo. Una obra inédita de Pedro de Orrente", *Rev. A.E.A.*, n.º 252, 1990, pp. 658-660.

15. *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 350, lám. 572.

16. *Cat. Mon.*, II, p. 475, lám. XXV.

Desamortización salió del convento y, aunque al parecer se hallaba en 1922 en el Museo de Pamplona (!), pasó, siempre inédito, a la colección francesa de los Condes de Camarán, que en 1964 lo donaron al Louvre<sup>17</sup>.

Pese a todo lo expuesto, es seguro que la estética y los tipos de Carreño obtuvieron cierto favor, especialmente el modelo de "*Inmaculada*" que instauró y seguiría el pintor desde 1662 en dos primeras versiones del tema, hoy en las colecciones Adanero y Gómez Moreno, hasta culminar en la espléndida, ya de 1683, de La Encarnación de Madrid<sup>18</sup>. Así, a tal adscripción responde una anónima conservada antaño en el Hospital de Santa María de Estella, de donde pasó al Ayuntamiento de la misma localidad, que podría ser de su círculo y por dura de dibujo y claroscuro<sup>19</sup> quizá incluso de Pedro Ruiz González. Igual sucede con otra de las Benedictinas de Lumbier, firmada en 1677 por Diego González de la Vega, sobre la que volveremos más adelante. Algo más entrada en el tiempo es la de Jerónimo Antonio Ezquerro, firmada y fechada en 1710, existente en las Clarisas de Olite y cuyo carácter de copia directa de las de Carreño se explica por la relación de maestro y discípulo que pronto unió a ambos<sup>20</sup>.

La preferencia de las órdenes religiosas por la estética de la Corte abarcó también a otros pintores de esta escuela, cuyas obras afluyeron a conventos nuevos y ya existentes y en algún caso incluso a recintos varios. El longevo Francisco de Solís trabajó para el claustro de los franciscanos de San Juan del Ramo de Viana, que construyeron nueva casa de 1642 a 1677 y en cuyo templo aún permanece un "*San Francisco en la visión de la redoma*" relacionable con su estilo, así como sendos anónimos madrileños del "*Bautismo de Cristo*" y la "*Predicación del Bautista*"<sup>21</sup>.

Pero el gusto y la difusión de los modos madrileños alcanzó singularmente en los casos de José Jiménez Donoso, Juan Antonio de Frías y Escalante y Claudio Coello una especial amplitud. De hecho abundan obras autógrafas de todos ellos y en mayor número copias medianas o derivaciones de originales suyos, salidas seguramente de los talleres que tenían en la Corte, sobre todo por los lazos que con ella mantenían los cenobios donde se hallan y también gracias a sus patronos y benefactores. La orden benedictina tuvo un notorio protagonismo en la profusión de cuadros de estos pintores, bien ejemplificado en primer lugar por el antiguo convento, hoy Museo de Arte Sacro, de Benitas de La Encarnación de Corella, fundado en 1659 por don Pedro de Baigorri, Gobernador de Buenos Aires y natural de la villa, aunque no se inaugurara hasta 1670 cuando se instaló en él la comunidad. Para ella

17. Para tan importante obra vid., esencialmente, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *El Dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid, 1980, pp. 21 y 103, n.º 227, lám. LXXX; *idem*, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés, Ayuntamiento, 1985, pp. 15, 33, 63-64; *idem*, *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid, Catálogo de la Exposición, 1986, pp. 42-43 y 208, n.º 24, donde figura la numerosa bibliografía que posee. Asimismo, para la referencia del Museo de Pamplona, vid. ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, *ob. cit.*, nota 5, p. 854.

18. PÉREZ SÁNCHEZ, *ob. cit.*, 1985, nota 17, pp. 56-58.

19. *Cat. Mon.*, II-I, 1983, pp. XLVII y 586, láms. 839 y 840.

20. ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "Jerónimo A. Ezquerro, copista de Carreño", en *P. de V.*, 1965, p. 27, así como PÉREZ SÁNCHEZ, *ob. cit.*, nota 17, 1985, p. 87 e *idem*, *ob. cit.*, 1986, p. 310 y *Cat. Mon.*, III, 1985, pp. XXXIII y 305, láms. XXXVII, XXXVIII y 436, fig. 135.

21. *Cat. Mon.*, II-I, 1983, p. XLVII y II-2, pp. 600-601, lám. 607.

se recurrió a monjas del célebre de San Plácido de Madrid, entre las que figuraba incluso su antigua abadesa sor Paula Manuela de la Ascensión, que había renunciado al cargo en 1669 para pasar al cenobio coreüano. A través de las religiosas cuando no del fundador o de sus parientes delegatarios don Juan y don Francisco González de Virto, encuentra justificación que se procuraran para la iglesia sendos lienzos de Jiménez Donoso con la "*Virgen del Socorro*" y los *Santos Benito y Escolástica*", éste firmado en 1668, así como otros tantos de las "*Bodas místicas de Santa Gertrudis*" y el "*Martirio de San Plácido*", que Sullivan sitúa hacia 1682, debidos a Coello, más conocido y a quien ya avalaban anteriores y numerosos trabajos en el aludido monasterio madrileño. Todos se conocen y han sido estudiados desde que los mencionó Palomino y por suerte permanecen *in situ*, lo que no ha sucedido con una desaparecida "*Asunción*" que el mismo tratadista citaba sobre la reja del coro, recogida aún como existente en 1941 cuando Lafuente Ferrari escribía sobre dicho pintor<sup>22</sup>.

Las religiosas de Lumbier, otra comunidad benedictina más antigua y adonde también llegaron monjas de San Plácido, acudieron asimismo a uno de esos famosos pintores madrileños y también a algún otro menos conocido para adornar su nueva iglesia, consagrada en 1674. Aquí es seguro que las promotoras fueron ellas mismas, pues consta que, deseando ornarla con "*el aliño de altares que ahora practica la devoción española*", encargaron a Diego González de la Vega una gran "*Inmaculada*" aún existente, con su firma y la fecha de 1677, para la que este clérigo-pintor discípulo de Francisco Rizi siguió los modelos ya prestigiados de Carreño. El testimonio documental resulta muy significativo y así no es de extrañar que, pocos años después, encomendaran a Jiménez Donoso otros dos lienzos de la "*Visión de San Benito*" y la "*Imposición de la casulla a San Ildefonso*" para el cuerpo central y el ático de un retablo, donde aún permanecen firmados y fechados ambos en 1687. Aunque sólo en parte, podían emular con todos ellos el ajuar pictórico de sus hermanas en religión de Corella y este patrimonio se enriquecería mucho más tarde con la magnífica "*Inmaculada*" de Escalante, firmada en 1666, que al parecer donó en 1840 al convento su benefactor don Benito Antillón<sup>23</sup>.

Resulta curioso comprobar que las tipologías inmaculistas de Escalante y Coello tuvieron asimismo una gran fortuna, pues del primero derivan las del Monasterio de Leyre y el Carmen descalzo de Corella. Del segundo lo hace

22. Para todos vid. ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pintura del Siglo XVII*, Ars Hispaniae, XV, Madrid, 1958, pp. 308 y 318; ARRESE, *ob. cit.*, nota 14, pp. 325, 418-421; GAYA NUÑO, J. A., *Claudio Coello*, Madrid, 1957; *Cat. Mon.*, I, 1980, pp. 130-132, 135-136, fig. 63, láms. V, VI, 200, 209 y 210; LAFUENTE FERRARI, E., "Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor", *Rev. P. de V.*, 1941, II, pp. 9-10 y 20, n.º 29; MOLINA PIÑEDO, fr. Ramón, "¿Una *Inmaculada* de Escalante en el Monasterio de Leyre?", *Rev. P. de V.*, 1979, n.º 154-155, pp. 94-95; SULLIVAN, Edward J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, Nerea, 1989, pp. 141 y 200-201, n.º P-67 y P-68 con amplísima bibliografía.

23. ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, *ob. cit.*, nota 11, pp. 91-92, láms. 1 a 4, LAFUENTE FERRARI, *ob. cit.*, nota 22, pp. 8-23, fig. 1 y *Cat. Mon.*, IV, 1989, p. XXXI. Asimismo, para el Escalante vid. GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, "Don Juan Miguel de Mortela y el origen de la *Inmaculada* de Escalante en las MM. Benedictinas de Lumbier", *Primer Congreso General de Historia de Navarra*. *Rev. P. de V.*, 1988, pp. 229-234.



otra de las monjas Carmelitas de Araceli también de esa última localidad, fundadas en 1722 pero cuyo templo data de finales del Seiscientos<sup>24</sup>

Asimismo menudearon obras autógrafas de pintores de la Corte más secundarios o casi desconocidos del último tercio del XVII, que de seguro se esforzarían por participar en tal cúmulo de encargos. La financiación que ejercieron fray Esteban de San José y fray Mateo de San Gerardo, Generales ambos de los Carmelitas descalzos, sobre el convento de Santa Ana de Pamplona donde habían profesado, bien pudo propiciar en la Capilla de San Joaquín, del mismo, los cuadros de "*Santa Ana instruyendo a María ante el hermano Juan*" y "*San Joaquín con la Virgen Niña*", hechos por Marco Gonosalio, italiano activo en Madrid, escuela a la que pertenece también una "*Transverberación de Santa Teresa*" de Francisco de Lizona, con procedencia más problemática<sup>25</sup>. Por medios no citados también recibieron en la capital navarra las Agustinas recoletas una "*Virgen de Belén*", fechada en 1693, de Alonso del Arco, en Olite los frailes de San Francisco una "*Asunción*" de Antonio Castrejón y en Corella los Carmelitas descalzos unas "*Animas del Purgatorio*" de Lorenzo Montero de Espinosa, todos firmados<sup>26</sup>.

A todos ellos se suman obras anónimas varias, hechas probablemente en talleres madrileños y que están diseminadas por conventos y otros ámbitos religiosos. De nuevo algunos cenobios de la familia benedictina testimonian bien esa preponderancia, pues una "*Lactación milagrosa de San Bernardo*" y una "*Inmaculada*", muy evanescentes pero impersonales, pertenecen al monasterio medieval cisterciense de Tulebras y otra, de factura chispeante próxima a Donoso, con los "*Santos Benito y Escolástica*" a las Benitas de Estella<sup>27</sup>. El mismo origen y estilo presentan una "*Anunciación*" y "*Huida a Egipto*" de las Concepcionistas recoletas de Tafalla, fundadas en 1677 por don Carlos Martín de Mencos y Arbizu, Señor de Iribarri, alcalde perpetuo de los Reales Alcázares de Tafalla, General de las Reales Armadas y Gobernador de Guatemala entre otros títulos, para cumplir el testamento de su esposa doña María Trujillos Hebra<sup>28</sup>. También en sus hermanas de orden en Estella, cuyo convento instaurado a finales del Seiscientos era filial del de Ágreda, una "*Santa Teresa escribiendo*" sigue al menos los modelos madrileños<sup>29</sup>.

Entre las localidades en recintos no monásticos figura a la cabeza un "*Cristo Varón de Dolores*" en la ermita del Villar de Corella, que parece buena réplica del original de Pereda del Prado, llegado posiblemente hacia

24. Sobre las dos primeras vid. MOLINA PIÑEDO, *ob. cit.*, nota 22, pp. 87-99, láms. 1-2 y *Cat. Mon.*, I, p. 116, lám. 168, en tanto que para la última *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 123.

25. FERNÁNDEZ GRACIA y ECHEVERRÍA GOÑI, *ob. cit.*, nota 5, pp. 820, 862, 868 y 872, lám. 41, así como para Lizona, BUENDÍA, José Rogelio, "Dos pintores madrileños de la época de Carlos II: Francisco de Lizona y Juan Fernández de Laredo", *Rev. P. de V.*, 1965, pp. 23-25.

26. Vid. en orden de mención ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, *ob. cit.*, nota 11, p. 92, lám. 5; ÁNGULO ÍÑIGUEZ, *Ars Hispaniae*, XV, 1971, p. 305 y *Cat. Mon.*, III, 1985, pp. XXXIII y 297, lám. 424; ÁNGULO ÍÑIGUEZ, *Ars Hispaniae*, XV, 1971, p. 306 y *Cat. Mon.*, I, 1980, pp. 113-114.

27. *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 397, lám. 664 y 665 y *Cat. Mon.*, II-1, 1983, pp. XLVII y 551, lám. 743, respectivamente.

28. *Cat. Mon.*, III, 1985, pp. 483-485, lám. 688.

29. *Cat. Mon.*, II-1, 1983, pp. 556-557.

1667 por ser ésta la data del retablo que ocupa, cuya antigua advocación era, además, la del Santo Cristo<sup>30</sup>, teniendo esta iconografía cierto éxito según veremos. En la misma localidad unas "*Bodas místicas de Santa Gertrudis*" en la parroquia de San Miguel<sup>31</sup>, también evocan a Pereda pero de manera más rutinaria. Una "*Inmaculada*" en San Miguel de Lodosa, que sincretiza modos de Antolínez y Cerezo el Joven, podría proceder de la familia o descendientes de don Pedro López de Mendoza, conde del título de esa villa, Tesorero del Santo Oficio y patrón del templo, donde en 1609 fue inhumado<sup>32</sup>. Como madrileñas se han catalogado asimismo otra "*Inmaculada*" de Santa María de Tafalla, ésta de un anónimo seguidor de Palomino por su tipología, y la "*Santa Escolástica*" de la Basílica de la Purísima en Cintruénigo, algo más convencional<sup>33</sup>. Por último, excelente y seguro de Diego Polo el Mozo es, en cambio, un "*Martirio de San Bartolomé*" legado ya muy tardíamente, en 1748, por don José Satrústegui, residente en Madrid, a la parroquia de la Asunción de Barásoain<sup>34</sup>.

La abundancia de pintura madrileña no impidió, sin embargo, que también se siguiera importando de otros centros. Así, aunque en menor cuantía que en la primera mitad del Seiscientos, los pintores y talleres de Valladolid continuaron suministrando esporádicamente cuadros, diseminados por el territorio navarro. De ese foco subsisten autógrafos firmados, como los de "*San José con el Niño*" y "*Transverberación de Santa Teresa*", ésta fechada en 1672, de Diego Díez Ferreras en los Carmelitas descalzos de Pamplona<sup>35</sup>, donde ya vimos la munificencia ejercida por dos antiguos Generales de la Orden. A la misma procedencia castellana responde una "*Aparición de Cristo y la Virgen a San Agustín*", de ascendiente murillesco, en los Agustinos recoletos de Marcilla, para la que se ha apuntado el nombre del poco conocido pintor y hermano de esa orden Domingo Rodríguez<sup>36</sup>. En los Filipenses del Carmen de Tudela un "*Cristo como jesuita entre dos ángeles y una religiosa*" está próximo a la manera de los hermanos Felipe y Manuel Gil de Mena, una de cuyas obras en la Magdalena de Valladolid copia<sup>37</sup>. Bastante mejores parecen otro de "*Cristo vestido de jesuita con ángeles*", que hace pareja de una "*Virgen con ángeles*" en la Basílica de los Remedios de Arróniz, catalogados como madrileños pero que asimismo podrían ser vallisoletanos y, desde luego, exvotos ambos "a devoción" en 1686 de don Domingo de Nagusia, natural de la villa pero vecino de la Corte, según consta en sendas inscripciones<sup>38</sup>.

30. *Cat. Mon.*, I, 1980, pp. 140-142, lám. 234.

31. *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 96, lám. 115.

32. *Cat. Mon.*, II-2, 1983, p. 278, lám. 273.

33. *Cat. Mon.*, III, 1985, p. 470 y *Cat. Mon.*, I, 1983, p. 83, lám. 90.

34. *Cat. Mon.*, III, 1985, p. 38, nota 10, lám. 63, así como GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, *ob. cit.*, nota 23, pp. 230-231 para la atribución, con la que concordamos.

35. FERNÁNDEZ GRACIA y ECHEVERRÍA GOÑI, *ob. cit.*, nota 5, pp. 860 y 868, fig. 5 y láms. 30 y 40, así como para el pintor vid. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *ha pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid, Diputación Provincial, 1971 y los números artículos del profesor URREA FERNÁNDEZ, Jesús, donde se aportan obras y noticias biográficas sobre el mismo.

36. *Cat. Mon.*, III, 1985, p. 180.

37. *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 328.

38. *Cat. Mon.*, II-2, 1983, pp. XLVII y 282-283, lám. 281.

En contrapartida, las aportaciones de pintura andaluza no parecen tan importantes, pues aunque gozaron de un alto prestigio y calidad, la lejanía era un factor desfavorable y no se puede para la mayoría conjeturar siquiera cuándo vinieron. Como zurbaranescos de mediados de siglo se han catalogado un "*San Diego de Alcalá*", una "*Santa Rosa de Viterbo*" y una "*Santa Rosa de Lima*" en las Concepcionistas franciscanas de Estella<sup>39</sup>, que, de confirmarse tal adscripción, bien podrían corresponder con las muchas series de santos salidas del taller del maestro de Fuente de Cantos. Con total seguridad depende de Zurbarán una mediana copia de la "*La Virgen con el Niño y San Juanito*" en la parroquia de San Juan de Estella, conforme al original del Museo de Bilbao<sup>40</sup>. Mayor interés presenta *el retablo de la capilla de la Dolorosa* de la Catedral de Tudela, financiado y hecho hacia 1660 con una manda muy anterior de doña Ana de Egüés (1627), pues sus lienzos de diversas advocaciones muestran paralelismos zurbaranescos y murillescicos pero con factura próxima a Berdusán<sup>41</sup>, pudiendo tratarse, de no ser de éste último, de un conjunto compuesto arbitrariamente con cuadros importados, a la vista de su aparente variedad de estilo y composiciones. En el apartado de lo murillesco sobresalen una evanescente "*Trinidad*", del refectorio conventual de San Francisco de Olite, traída con certeza de Sevilla y un "*San Francisco Javier*" delicadísimo de ejecución en las Clarisas de Olite<sup>42</sup>.

Constituyen un postrer epígrafe unas cuantas copias de Ribera, alguna de calidad como la del "*Ecce Homo*" hoy en el retablo del Santo Cristo de San Miguel de Corella, pero antes en la iglesia del convento de la Merced de la misma villa, fundado en 1648 y cuyo conjunto se ha demolido en la actualidad<sup>43</sup>. Donación en 1669 de don Antonio Virto de Lezama a la también corellana parroquia del Rosario fue una "*Piedad*", réplica del original del maestro en la iglesia de la Annunziata de Nápoles<sup>44</sup>. Junto a ellas también se encuentran con relativa profusión otras muchas, consideradas como de su escuela pero que en general sólo reproducen muy medianamente buenos originales, entre las que destacan el "*Santo Entierro*" y el "*San Jerónimo*" de la Basílica de la Soledad de Viana y las dos del "*Martirio de San Bartolomé*" en San Miguel de Corella y Santa Eufemia de Villafranca respectivamente<sup>45</sup>. Aunque no hay indicios siquiera verosímiles del tiempo y causas de llegada, importan sobre todo como muestras de que las composiciones del maestro, cuando no su estética, también tuvieron cierta difusión.

Una última cuestión a considerar es la del arraigo y expansión que obtuvieron en el favor común algunas iconografías religiosas foráneas. En esta parcela, el claro predominio de pintura madrileña y de nuevo la acción de las órdenes monásticas hizo que se generalizaran e impusieran en numerosas copias no sólo unos cuantos modelos sacros de la Villa y Corte, sino

39. *Cat. Mon.*, III, 1983, p. 558.

40. *Cat. Mon.*, II-1, 1983, p. 506, lám. 622.

41. ARROYO, L. M., *Tudela Histórica*. T.C.P. n.º 107, p. 55; *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 256, lám. 425.

42. *Cat. Mon.*, III, 1985, p. 297, lám. 423 y p. 305, lám. 440, respectivamente.

43. *Cat. Mon.*, I, 1980, pp. 95 y 126-128, lám. 113.

44. *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 106, lám. 144.

45. *Cat. Mon.*, II-1, 1983, pp. XLVII e id., II-2, p. 604; *Cat. Mon.*, I, 1980, pp. 95 y 431, lám. 706, respectivamente.

incluso y sobre todo algunas de sus devociones más peculiares. Además de los tipos inmaculistas para los que se contaba con importantes ejemplares de artistas renombrados, ya vistos, pueden rastrearse sin dificultad otras repeticiones temáticas, que consignamos ahora con mero carácter de aproximación. Así, tanto un *"San Antonio de Padua"* en el templo del Rosario de Corella, que fue donación en 1682 de don Diego de Beaumont y Mugueta, como un *"San José con el Niño"* de la parroquia de Muruzábal parten con desigual factura de otros seguros de Vicente Carducho, hoy en los Museos de Leníngrado y Narbona, respectivamente<sup>46</sup>.

Muy superior fue la fortuna alcanzada por el *"Cristo Varón de Dolores"* de Pereda, pues a la copia ya señalada en la ermita del Villar de Corella cabe añadir otras tantas en la iglesia conventual de Araceli de esa misma localidad y en la Basílica del Romero de Cascante<sup>47</sup>. También en esta última población y en idéntico lugar una *"Virgen del Socorro"* reproduce la de Jiménez Donoso de La Encarnación de Corella<sup>48</sup>. Mucho más significativa es la proliferación de lienzos con la veneradísima imagen madrileña de la *"Soledad"*, esculpida por Becerra, que tanto difundieron los Mínimos del convento de la Victoria donde se custodiaba y en no menor grado el fervor popular. De ella hay ejemplares en los Carmelitas descalzos de Pamplona, en las Concepcionistas recoletas de Estella y de nuevo en la parroquia corellana del Rosario<sup>49</sup>. Curiosamente, ésta última hace pareja con un cuadro del *"Santo Cristo de Burgos"*, según el modelo tan prodigado por Cerezo el Viejo, de quien ya hemos citado el autógrafo suyo de Cascante<sup>50</sup>, que con algunos otros, asimismo anónimos y dispersos, sirve para ilustrar que también fue objeto de devoción en la zona, aunando así dos de las efigies de culto más netamente castellanas. Finalmente, la corellana *"Transverberación de Santa Teresa"* de Orrente se proyecta al menos en una versión de carácter popular en la Basílica de la Purísima de Cintruénigo y, desde luego, en la espléndida de Berdusán en las Capuchinas de Tudela<sup>51</sup>.

46. ARRESE, *ob. cit.*, nota 14, p. 320 y *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 107, lám. 147 para el primero y ÁNGULO IÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, pp. 163 y 171, n.º 70 y 437, para ambos.

47. *Cat. Mon.*, I, 1980, pp. 59 y 121.

48. *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 60.

49. ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, *ob. cit.*, nota 5, p. 863, lám. 39, *Cat. Mon.*, E-I, 1983, p. 556, lám. 756 e ídem, I, 1980, p. 104, lám. 137, respectivamente. Sobre esta iconografía vid. asimismo el reciente estudio del profesor RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, Alfonso, "La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna: el tema de la Soledad de la Virgen en la plástica española", *Lecturas de Historia del Arte*, EPHIALTE, n.º II, Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 80-90.

50. *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 104.

51. *Cat. Mon.*, I, 1980, p. 83.

## RESUMEN

Por razones varias durante el siglo XVII fueron llegando a toda Navarra abundantes cuadros procedentes de otros centros peninsulares. A través especialmente de las órdenes religiosas allí afincadas como también mediante eclesiásticos de diverso rango, nobles y patronos varios, los talleres de focos pictóricos más desarrollados como Valladolid, Burgos-La Rioja, Valencia, Andalucía y sobre todo Madrid llenaron de cuadros los numerosos recintos religiosos de Navarra. Así, obras de pintores tan relevantes como Carducho, Borgianni, Orrente, Carreño y Coello junto a muchas de otros menos destacados o conocidos formaron un singular elenco digno de recopilación y análisis.

## SUMMARY

Because of several reasons during the 17th. century a great number of paintings were taken to Navarra from other areas of Spain. Through religious orders settled in Navarra, and ecclesiastics of diverse dignities, members of Nobleness and patrons, the workshops of the most developed centers of painting, as Valladolid, Burgos-La Rioja, Valencia, Andalusia and mainly Madrid, filled up of paintings the numerous religious buildings of that ancient kingdom. Thus, works by painters like Carducho, Borgianni, Orrente, Carreño and Coello, beside others by artists not so-well known made up a singular list of works of art deserving a detailed compilation and analysis.



Foto 1. Tudela: Seminario. *Visión mística de Santa Teresa*. Felipe Dirksen.



Folo 2. Tudela: Capuchinas. Coro bajo: *Inmaculada*. ¿Anónimo valenciano?

JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS



Foto 3- Corella: Museo de la Encarnación. Sala de C. Coello: *Retablo de S. Plácido*.





Foto 4. Corella: convento de S. Benito. Detalle del cuadro del martirio.



Foto 5. Corella: Ermita del Villar. Retablo de Sta. Gema o del Sto. Cristo, detalle.



Foto 6. Barásain. Parroquia de Santa María. Lienzo de *San Bartolomé*. *Diego Polo el Mozo*.



Foto 7. Olite. Clarisas: *Inmaculada*. Jerónimo A. Ezquerro.



Foto 8. Lumbier: Convento. Retablo de S. Benito. Visión de *San Benito*. *Jiménez Donoso*.



Foto 9- Lumbier: Convento. *Inmaculada*. J. A. de Frías y Escalante.