

NUESTRA SEÑORA DE LA VEGA, EN HARO (LA RIOJA) UN CICLO ICONOGRÁFICO DEL SIGLO XVIII*

PALOMA SÁNCHEZ PORTILLO**

RESUMEN

Al realizar este estudio nos propusimos conocer el contenido iconográfico de la decoración de uno de los santuarios más emblemáticos de La Rioja: la basílica de Nuestra Señora de la Vega, en Haro, realizada en el siglo XVIII.

El conocimiento previo era muy escaso: una pequeña guía de la basílica, el *Inventario Artístico de Logroño y su provincia y el Catálogo artístico de Haro*, bibliografía que se había limitado a describir los asuntos representados, a veces con algunos errores de identificación.

Partiendo de esta base, hemos intentado establecer el nexo argumental y, con ello, conocer el mensaje doctrinal del programa iconográfico. El resultado es un claro ejemplo de la importancia que en esta época se dió en España al misterio de la Inmaculada Concepción de María.

Palabras clave: Arte, barroco, iconografía, Inmaculada Concepción, Haro.

Avec cette étude nous nous proposons de connaître le contenu iconographique de l'un des plus célèbres sanctuaires de La Rioja: la basilique de Nuestra Señora de la Vega, à Haro, du XVIII^e siècle.

La connaissance qu'on en avait était insuffisante: un petit guide de la basilique, l'Inventario Artístico de Logroño y su provincia et le Catálogo artístico de Haro, bibliographie qui ne faisait que décrire les motifs représentés, parfois avec des erreurs d'identification.

A partir de cette base, nous avons essayé d'établir le sujet et, par conséquent, le message doctrinal du programme iconographique. Le résultat c'est un bon exemple de l'importance attachée en Espagne, à cette époque là, au mystère de l'Inmaculée Conception de Marie.

Mots clé: Art, baroque, iconographie, Inmaculée Conception, Haro.

* Registrado el 13 de marzo de 2001. Aprobado el 8 de marzo de 2002.

** Universidad Complutense de Madrid. Historiadora del Arte. C/ Hacienda de Pavones, 288 - Bajo A - 28030 MADRID.

Cuenta la leyenda que, tras la invasión árabe, cristianos huídos de la vega granadina llegaron a tierras riojanas portando una imagen de la Virgen y que, concluida la Reconquista, fue imposible que regresara a su lugar de origen, pues milagrosamente retornaba a su casa: la basílica de Nuestra Señora de la Vega, en Haro.

Este templo, que encontramos documentado desde el siglo XI, sufrió diversas remodelaciones a lo largo de su historia, en especial durante los siglos XVII y XVIII, cuando el edificio adquiere prácticamente el aspecto actual.

En las páginas siguientes nos ocuparemos de la basílica desde un aspecto muy concreto: el del mensaje iconográfico de sus elementos decorativos; obviamente no incluiremos en el mismo los retablos laterales, pues no forman parte de dicho mensaje sino que responden a razones de índole devocional de los propietarios de las capillas donde se ubicaban en un principio, estando dedicados a san Pedro, santa Ana, san Antonio y san José.

Por tanto, el presente estudio iconográfico se refiere fundamentalmente al altar mayor, a los colaterales y a las pinturas murales si bien, en algún momento, haremos alusión a otros elementos decorativos de carácter secundario.

Por regla general se suele trazar una línea argumental que conduzca a una conclusión. Sin embargo, hemos preferido recorrer el camino en la dirección contraria: entendemos que la decoración principal de la basílica de Nuestra Señora de la Vega responde a un mensaje común, la glorificación de la Virgen María, algo totalmente lógico tratándose de un santuario mariano.



Fig.1: Nuestra Señora de la Vega

Una vez expuesto el motivo que sirve de nexa a todo el ciclo iconográfico, veamos de qué forma está dispuesto, cuáles son los elementos de que consta y cuáles los motivos por los que aparecen.

Por supuesto, debemos partir de la imagen de Nuestra Señora de la Vega (fig.1), pues Ella es quien da sentido, tanto al edificio y todo lo que conlleva, como a nuestro trabajo. Como titular, ocupa el lugar de honor en el retablo del altar mayor: la hornacina central del cuerpo principal.

La imagen, una talla de madera del siglo XIV, responde al tipo de Virgen sedente, con el Niño en sus rodillas y un fruto en la mano diestra, iconografía frecuente en las imágenes góticas, por el paralelismo que se establece entre Eva, por cuyo fruto llegó el pecado, y la Virgen, por cuyo fruto llegó la Redención. Aunque lo que hoy

vemos es una granada, atributo de su advocación, al parecer lo que sostiene la talla original es una manzana que posteriormente se recubrió con una granada¹.

También en su mano diestra sostiene unas espigas igualmente añadidas y que, aparte de su simbología eucarística, aquí hacen referencia a uno de los milagros que se le atribuyen: ante la plegaria de una mujer que no tenía con qué alimentar a su hijo, la Virgen hizo que unas espigas de cebada dieran granos de trigo.

Por último, aparece adornada con un rosario, obra reciente. Aunque las imágenes más antiguas que se conservan de la Virgen de la Vega (estampas del siglo XVIII) la representan con un rosario en la mano, la talla original no lo tendría puesto que la tradición atribuye a santo Domingo (siglo XIII) la institución del rezo del Rosario, que adquiere una mayor difusión a partir de la bula promulgada por Clemente VIII en 1593, siendo los ejemplos más antiguos conservados de finales del siglo XV.

No obstante, hemos creído conveniente subrayar este elemento ya que, como más adelante veremos, en la decoración del templo aparecen múltiples referencias al rezo del Rosario.

Flanqueando a la Virgen, en sendas hornacinas del retablo (realizado por Santiago del Amo y dorado por José Bravo y Fernando de Sagredo entre 1741 y 1742), se encuentran las tallas de sus padres, san Joaquín y santa Ana, obra de Manuel Romero (1742).

En cuanto al resto de asuntos que vemos en el templo (pinturas, esculturas o relieves), van a girar en torno a la figura de María, para su mayor gloria. No debemos olvidar que el barroco es el arte de la Contrarreforma y que es en este periodo cuando el culto a María alcanza mayor fuerza, por la pugna mantenida con los protestantes. Uno de los temas que se defenderán con mayor firmeza fue el de su Inmaculada Concepción aunque sin llegar a adoptar ninguna resolución. En 1708 se declara festividad y creencia obligatoria para toda la iglesia, alcanzando la categoría de dogma por la encíclica *Ineffabilis Deus* de Pío IX (8 de diciembre de 1854).

A pesar de que la declaración del dogma no se hiciera hasta dicha fecha, fue objeto de devoción en siglos anteriores, sobre todo a partir de la bula de Alejandro VII por la que se potencia su culto (1661) y en España desde 1644 cuando se establece como fiesta de precepto.

En este sentido, queremos apuntar que -aparte de la pintura de la Inmaculada que se conserva en el testero, cubierta por el retablo- en la portada del edificio aparece una imagen de esta advocación y que entre los adornos con que durante muchos años se nos mostraba la Virgen de la Vega aparece un creciente lunar, elemento claramente alusivo a su Inmaculada Concepción (por la asociación que se establece con Sulamita, del Cantar de los Cantares). Igualmente, en la decoración del edificio se alude al tema de la Virgen como vencedora del demonio. Por otro lado, no podemos dejar de recoger el que Angel Casimiro de Govantes, al hablar de este santuario afirme que está “dedicado al misterio de la natividad de Nuestra Señora”².

1. HERGUETA Y MARTIN, D.: *Noticias históricas de la muy noble y muy leal ciudad de Haro*. Logroño 1979, 55.

2. GOVANTES, A.: *Diccionario geográfico-histórico de España, por la Real Academia de la Historia, Sección II*. Madrid 1846, 88.

En la figura 2 hemos realizado un croquis de los diferentes asuntos iconográficos que aparecen en la decoración, mostrando su ubicación en el edificio.

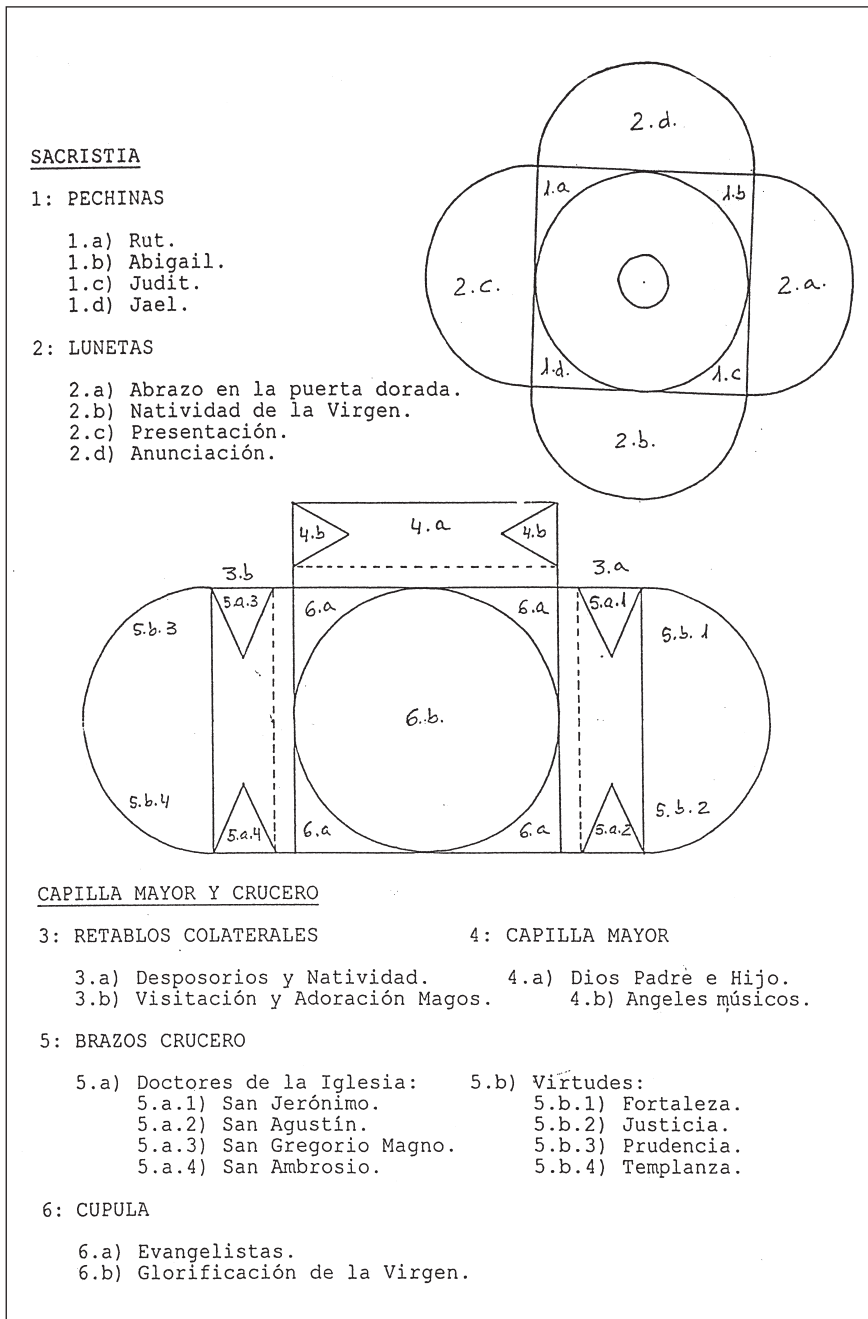


Fig.2: Ubicación de los asuntos iconográficos.

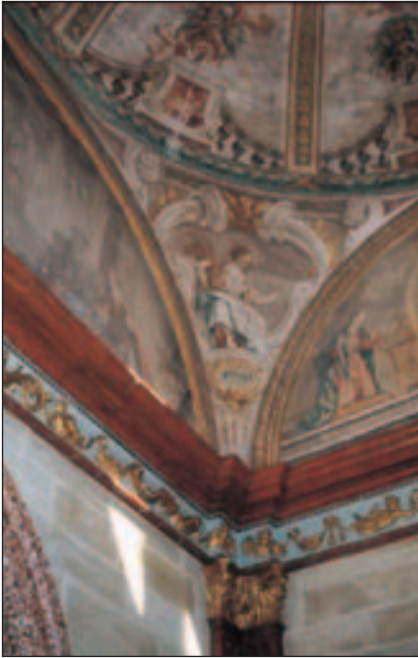


Fig. 3: Rut



Fig. 4: Abigail

El ciclo se inicia en la **SACRISTÍA**, en cuyas **pechinas** se representan mujeres del Antiguo Testamento, que por diferentes razones, se consideran prefiguradas de la Virgen.

A) **RUT** (fig.3). (Rut): La relación con la Virgen se debe a razones de parentesco ya que de su matrimonio con Booz nacería el patriarca Obed, padre de Jessé y abuelo de David, de quien desciende la genealogía de Jesucristo.

B) **ABIGAIL** (fig.4). (1Sam.25,14-39): Se considera prefigura de la Virgen ya que sirvió de intercesora ante David para salvar al pueblo de Israel, entregándole -entre otros presentes- cinco carneros y dos pellejos de vino, elementos que aparecen en la representación. Del mismo modo, la Virgen se convierte en intercesora nuestra ante Dios.

Para Palomino, es símbolo de “María Santísima, que con la hermosura, y plenitud de su gracia, y prudencia nos defiende, y ampara de la justa ingratitud de Dios”³.

Ni Rut ni Abigail presentan problemas de identificación al llevar tarjetas con su nombre, mientras que para las dos pechinas restantes, que ahora veremos, debemos prestar atención a la iconografía que se nos muestra para identificar al personaje.

3. PALOMINO, A.: *El museo pictórico y escala óptica*. Aguilar, Madrid 1988, T.II, 454 (1ª edic. 1715 (T.D y 1724 (T.II y III)).



Fig. 5: Judit



Fig. 6: Jael

C) *JUDIT* (fig. 5). (Jdt. 12, 10-13, 31): Habiendo sitiado Holofernes la ciudad de Betulia, Judit le sedujo y, cuando se encontraba dormido por los efectos de la borrachera, le cortó la cabeza con su cimitarra. Desde la Edad Media (*Speculum Humanae Salvationis*) se considera imagen de la Virgen victoriosa del demonio, al igual que Jael y la reina Tomiris (que hundió la cabeza de Ciro en un jarrón de sangre).

San Buenaventura explica que la Virgen, como Judit, ha cortado la cabeza del demonio del cual Holofernes era la encarnación.

Para Palomino, es símbolo de la Virgen porque “cortó la cabeza de Holofernes, es decir, holló la cabeza de la serpiente antigua que por tantas partes nos tiene sitiados y combatidos”⁴.

D) *JAEL* (fig. 6). (Jue 4, 17-24): Con un martillo (que lleva en su mano) clavó una estaca o clavo en la cabeza de Sísara, rey de Canaán y enemigo de Israel. Su simbología mariana coincide con la anterior.

Para Palomino, es “símbolo de María Santísima, la cual hirió la cabeza de la serpiente, común enemigo del pueblo de Dios, y de todo el género humano”⁵.

Respecto a las *lunetas* nos narran escenas de la infancia de la Virgen. Estos temas no aparecen en los Evangelios canónicos, los reconocidos por la Iglesia, sino

4. Ibidem, 454.

5. Ibidem, 453.



Fig. 7: Abrazo en la Puerta Dorada



Fig. 8: Natividad de la Virgen.

que se recogen en los Evangelios apócrifos, que a nivel popular y artístico tuvieron una aceptación enorme.

1) *ABRAZO EN LA PUERTA DORADA* (fig.7). Escena problemática ya que lo publicado hasta ahora la describía como la Visitación de María a santa Isabel⁶. No sólo no tendría sentido iconográficamente -el ciclo se cierra, como veremos, con la Anunciación- sino que la representación es clara, al seguir el texto evangélico. Vemos así a san Joaquín -a la izquierda, con una barba tan evidente que parece difícil que se le haya confundido con santa Isabel- que, empujado por el ángel, se abraza a santa Ana delante de la Puerta Dorada (que incluso aparece pintada de este color), encuentro que tendría como fruto el nacimiento de María.

2) *NATIVIDAD DE LA VIRGEN* (fig.8). Fruto del encuentro en la Puerta Dorada sería el nacimiento de María. La escena sigue la representación habitual, con santa Ana en el lecho, el primer término ocupado por las mujeres que asistieron al parto, ocupadas en lavar a la recién nacida y la parte superior llena de ángeles que vienen a adorar a María.

3) *PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO* (fig.9). El *Libro sobre la Natividad de María* nos cuenta que “A los tres años, cuando se hubo terminado el tiempo de la lactancia, llevaron a la Virgen juntamente con sus ofrendas al templo del Señor. Tenía éste en derredor quince peldaños de subida de acuerdo con los quince salmos graduales. Es de saber que, como el templo estaba edificado sobre un monte, no se podía llegar al altar de los holocaustos, que estaba fuera de su recinto, sino por medio de gradas”.



Fig.9: Presentación de la Virgen en el templo

6. MOYA VALGAÑON, J.G.: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1976, T.II, 192; RODRIGUEZ ARNAEZ, J.M.: *Haro. Catálogo artístico y bibliográfico*. Bodegas R.López Heredia-Viña Tondonia, S.A., Haro 1994, 144 y *Guía artística de la Basílica de Nuestra Señora de la Vega*. Ochoa, Logroño s/f.



Fig.10: Anunciación

“En una de estas gradas colocaron, pues, sus padres a la bienaventurada virgen María, niña aún de corta edad. Y cuando ellos estaban entretenidos en cambiar sus vestidos de viaje por otros más limpios y curiosos, la Virgen del Señor se fue subiendo una a una todas las gradas, sin que nadie le diera la mano para levantarla y guiarla, de manera que, por lo menos en este punto, nadie podría decir que le faltaba la gravedad propia de la edad madura. Y es que ya el Señor hacía cosas magníficas en la infancia de su Virgen y daba a conocer de antemano con esta maravillosa señal cuán grande había de ser en el futuro” (VI, 1-2).

Vemos así cómo la Virgen está subiendo, sola, las gradas que la conducen al templo, acción simbólica de ascensión, de marcha al encuentro de la divinidad. En el ángulo izquierdo de la escena aparece la firma de Francisco Zorrilla y la fecha en que se realizaron las pinturas: 1742.

4) ANUNCIACIÓN: Separadas por un óculo (que, aparte de una función práctica cumple una misión simbólica, al dar paso a la luz del mundo) encontramos la figura de la Virgen a la izquierda. Responde a la imagen del monje franciscano Giovanni de Caulibus (pseudónimo Buenaventura) que en el siglo XIII escribiría unas *Meditaciones sobre la vida de Cristo*. Así, ante la irrupción del ángel, la Virgen se arrodillaría, llena de profunda devoción, diciendo “He aquí la esclava del señor” (fig.10). Sobre su cabeza, aparece la paloma del Espíritu Santo.

Por lo que respecta a la imagen del ángel, a la derecha, responde a una iconografía frecuente desde el siglo XVII: aparece con un lirio en la mano, arrodillado en una nube, creándose una atmósfera que parece que dejamos de estar en la tierra para trasladarnos al cielo. Según Mâle, con esta imagen el arte de este periodo parece querer poner la tierra en relación con el cielo.

En el friso que recorre la sacristía (al igual que el de la basílica es obra de Francisco de Agüero⁷) en la parte central de cada uno de los tramos aparece una tarjeta cuyo texto, en el orden de las escenas que hemos ido describiendo, nos da la siguiente leyenda: “Sin pecado - Original - María Santísima - Concebida”, claramente alusiva a la Inmaculada Concepción.

El ciclo iconográfico tiene su continuidad en los brazos del **CRUCERO**. A través de fotografías conocemos que hasta la década de 1960 los muros laterales de la capilla mayor y del crucero estaban decorados con cuatro escenas de la vida de la Virgen, en el primer caso rodeadas de un marco fingido y diversos elementos ornamentales y en el segundo formando una escena única, pero en la actualidad dichas pinturas se han perdido por completo y los muros muestran únicamente los sillares con que fueron construidos.

Dado que desconocemos los asuntos que se representaban en las mismas, debemos continuar nuestro estudio en los **altares colaterales** en cuyas pinturas, obra de José del Valle (1734-1735) encontramos cuatro escenas, siendo el orden de lectura lienzos superiores-inferiores, iniciándose la misma por el colateral que en la actualidad se encuentra en el lado de la epístola⁸.

A) **DESPOSORIOS DE LA VIRGEN** (fig.11). Responde a la frecuente representación de la solemne unión de los esposos, bendecidos por un venerable sacerdote.



Fig.11: Desposorios



Fig.12: Visitación

7. Por la “obra de cantería de friso tallado en la sacristía” (y otras cosas), realizada en julio de 1704, cobró 420 reales. A.P.H.: *Libro de cuentas de Nuestra Señora de la Vega 1665-1710*, 283 y 283v.

8. Por motivos de coherencia (para respetar la ubicación donde se encuentran los motivos iconográficos), hemos tenido que alterar el orden lógico de la narración evangélica (Desposorios-Anunciación) y no a la inversa como los hemos presentado.

B) *VISITACIÓN* (fig.12) La iconografía es también la usual para esta escena, destacando únicamente la vestimenta de las mujeres, con un carácter un tanto teatral.

C) *NATIVIDAD* (fig.13). La iconografía elegida por el pintor es bastante atípica. Por lo general, en esta escena el Niño suele aparecer sobre un lecho de paja, un pesebre o un lienzo, siendo adorado por sus padres que pueden estar acompañados por pastores o ángeles. En cualquier caso, lo normal es que estas figuras estén adorando al Niño que desde el siglo XVII suele convertirse en foco de luz, al representarse el momento en que los hombres reconocen por vez primera al Hijo de Dios.

Sin embargo, aquí los ángeles -que muestran ropajes a manera de arcángeles- están presentando el Niño a María, que cruza los brazos sobre su pecho en actitud de devoción y un rayo de luz descende del cielo para iluminar la escena, especialmente al Niño.

De nuevo tenemos que remitirnos a las meditaciones del pseudo Buenaventura que habla de cómo la Virgen adora al Niño de rodillas, dando gracias a Dios por haberle dado a su Hijo. Igualmente recoge el que los ángeles del cielo también vienen a arrodillarse ante el recién nacido.



Fig.13: Natividad



Fig.14: Belén de Salzillo



Fig.15: Adoración de los Magos



Fig.16: San Ambrosio



Fig.17: San Agustín



Fig.18: San Gregorio Magno

Hemos encontrado otro ejemplo de esta forma de representar la Natividad en el belén realizado por Francisco Salzillo entre 1776 y 1783 (fig.14).

D) *ADORACIÓN DE LOS MAGOS* (fig.15). La iconografía es la usual, con los tres Reyes Magos adorando al Niño, acompañados por miembros de su séquito.

Por otro lado, en las lunetas de los **brazos del crucero** aparecen los Padres de la Iglesia y las Virtudes Cardinales, que fueron pintadas por Francisco del Plano entre 1727 y 1728.

Los *PADRES O DOCTORES DE LA IGLESIA* es el nombre por el que se conoce a los más renombrados santos teólogos. Aunque hay varios, los fundamentales son cuatro griegos (los santos Atanasio, Basilio, Gregorio Nacianceno y Juan Crisóstomo) y cuatro latinos que son los aquí representados (san Ambrosio (fig.16) y san



Fig.19: San Jerónimo



Fig.20: La Templanza



Fig.21: La Prudencia



Fig.22: Fortaleza



Fig.22 bis: Justicia

Agustín (fig.17), obispos, el papa san Gregorio Magno (fig.18) y san Jerónimo (fig.19) a quien suele representarse vestido de cardenal, si bien nunca recibió el capelo cardenalicio).

El número de cuatro se estableció como parangón con los Evangelistas y, desde antiguo, suelen ponerse formando grupo en torno a la Virgen. En principio se les solía representar -a los cuatro- acompañados de la paloma del Espíritu Santo, atributo de la inspiración que les iluminó al escribir sus textos sagrados. Sin embargo, muy pronto se impuso la costumbre de reservarla únicamente para san Gregorio Magno.

Las *VIRTUDES CARDINALES* se han representado en grupos de dos, flanqueando las vidrieras de los brazos del crucero. En el lado del evangelio, a la izquierda, la Templanza (fig.20), con una copa en la mano (llamando a la medida) y, a la derecha, la Prudencia (fig.21), con una serpiente (siguiendo el consejo de Cristo (Mat.10,16) de “sed prudentes como serpientes”); en el lado de la epístola, a la izquierda, la Fortaleza (fig. 22), con la columna (por su carácter de solidez y firmeza) y a la derecha la Justicia (fig.22 bis), con la espada (fuerza para imponer las decisiones) y la balanza (objetividad).

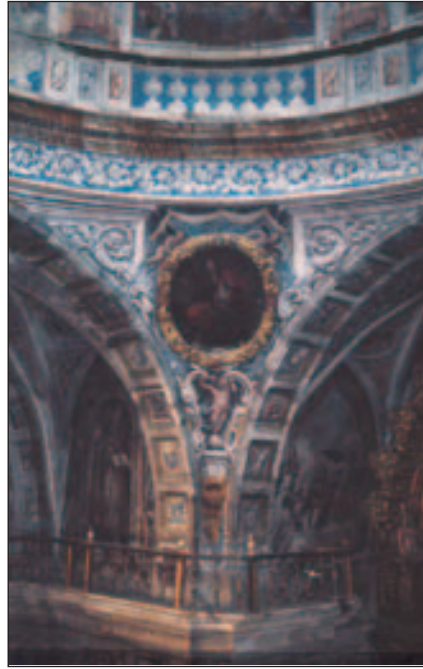


Fig.23: Evangelista

Por otro lado, la *CÚPULA* presenta diferentes asuntos: los *EVANGELISTAS*, que no se han representado en pintura mural sino en lienzos colocados en las *pechinas* (fig.23). Fueron realizados por José de Arce Rey en 1710.

Las pinturas de la *media naranja* muestran a *MARÍA COMO REINA DEL CIELO* (fig.24), coronada, con cetro, ascendiendo al centro de la cúpula donde es esperada por la Santísima Trinidad. A su alrededor, formando círculos concéntricos, aparecen diversos santos, apóstoles, profetas y ángeles. Es su ascensión a la Gloria, que es cantada por los ángeles músicos que aparecen en los laterales de la capilla mayor (fig.27).

Las pinturas de la media naranja nos relacionan así con el mundo celestial, idea que viene subrayada porque el forro que oculta la cúpula al exterior es octogonal, siendo el ocho el número que simboliza la eternidad que sigue a la vida terrenal, siguiendo a Hugo de San Víctor. Así, los edificios barrocos se llenarán de campanarios y cimborrios octogonales que sirven de nexo entre el mundo terrenal y el celestial.

Volviendo de nuevo al altar mayor, el *RETABLO* aparece rematado, como es bastante frecuente, con la *CORONACIÓN DE LA VIRGEN*, iconografía que también aquí se ha representado, si bien no aparece como escena única sino que para poder verla se requiere un proceso mental, solución por otra parte muy barroca: seguir



Fig.24: Cúpula crucero.



Fig.25: Coronación de la Virgen

caminos elaborados, tortuosos, a menudo con engaños, para alcanzar aquéllo que buscamos o esperamos. En este caso, la coronación aparece tras unir diferentes piezas del retablo con las pinturas de la bóveda: sobre la imagen de la Virgen está el relieve del Espíritu Santo, en el remate del retablo hay una corona y sobre ella, en la pintura de la bóveda, Dios Padre (representado como un anciano venerable) y el Hijo (Cristo resucitado, con la cruz). Es decir, tenemos a la Santísima Trinidad (formando un triángulo) coronando a la Virgen, situada en el eje vertical del mismo (fig.25).

La iconografía se completa con el rezo de la *LETANÍA*, que aparece en el friso y en las pinturas.

Hay dos formas de representar la Inmaculada Concepción



Fig.26: Sol esculpido en el friso

de María: o mediante el abrazo en la Puerta Dorada, escena que recogimos al hablar de las pinturas de la sacristía, o siguiendo el modelo de Sulamita, del Cantar de los Cantares: mujer envuelta en sol, con la luna bajo los pies y rodeada de metáforas bíblicas, símbolos popularizados por las letanías de la Virgen de Loreto que, aunque con precedentes anteriores, se fechan en 1576⁹.

Estas invocaciones marianas las encontramos en diversos lugares de la basílica: en la cúpula del crucero, donde como hemos visto se representa a María como “Reina del cielo, Reina de los Angeles, Reina de los Profetas, Reina de los Apóstoles, Reina de todos los Santos”; en las pinturas del coro; en el friso esculpido por Francisco de Agüero en 1704-1705 y en filacterias y tarjetas sostenidas por ángeles, tanto en el tambor de la cúpula como en las lunetas de la capilla mayor y del crucero.

En el **FRISO** vemos (entre seres fantásticos, máscaras, querubines y serafines) angelitos que sostienen tarjetas con distintos iconos que nos reflejan estas invocaciones marianas: Sol y Luna (“Electa ut sol” (fig.26) y “Pulchra ut luna”, Cantar de los Cantares 6,9); Puerta (“Porta coeli”, Gen. 28,17); Espejo (“Speculum sine macula”, Sap. 7,26), etc.

En la pintura de los muros se han representado filacterias sostenidas por ángeles, que aparecen:

- En las lunetas del altar mayor, sobre los ángeles músicos: “Refugium peccatorum” y “Salus infirmorum” (fig.27).

9. REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*. Ed. del Serbal, Madrid 1996, 86. (Edición original de 1957).



Fig.27: *Ángeles músicos*

filacterias, abriendo cortinajes, formando parte de cortejos celestiales, ángeles niños, ángeles músicos, etc.

Estos últimos aparecen pintados a ambos lados del altar mayor (fig.27), tres en cada escena, dos con instrumentos de cuerda y el tercero sosteniendo las partituras -o quizá cantando la gloria de la Virgen-. El cuidado que el artista ha puesto en su ejecución es tal que no sólo apreciamos con claridad los instrumentos tañidos por los ángeles: arpa y laúd (derecha) y violín y viola (izquierda), sino que incluso se han representado las notas musicales y las líneas del pentagrama en la partitura, a pesar de que desde la perspectiva habitual del espectador estos detalles no pueden apreciarse (fig.28).

A este respecto, queremos hacer hincapié en el especial interés que, desde antiguo, ha mostrado la basílica de Nuestra Señora de la Vega hacia la música, apareciendo diferentes pagos relativos a la construcción o arreglo de los diversos órganos que ha tenido, así como a músicos que venían a cantar la víspera y el día de la Virgen (por ejemplo, al maestro de capilla don Francisco Indiano en 1798-99)¹⁰. Afortunadamente, este interés se mantiene en la actualidad.

Cuestión más compleja y que aparentemente escapa del ciclo mariano visto hasta ahora, es la figura que aparece en la cúpula de la sacristía. Es un personaje aislado, vestido como un monje, (creemos que franciscano por sus ropas) que parece asomarse a una balaustrada a curiosear lo que ocurre en la parte inferior, es

- En las lunetas de los brazos del crucero, sobre los Padres de la iglesia: “Mater Admirabilis” (san Jerónimo), “Mater Salvatoris (san Agustín), “Mater Divina Gratiae” (san Gregorio). La que corresponde a la luneta sobre san Ambrosio está perdida.

Respecto al tambor de la cúpula, si bien los ángeles que están representados en las pilastras no llevan ningún letrero, sí las encontramos, en cambio, en las pinturas que están bajo las ventanas del tambor, donde dos ángeles sostienen una tarjeta con textos de la letanía, por ejemplo “Consolatrix afflictorum”.

Queremos subrayar la abundancia de *ÁNGELES* que aparecen por toda la decoración. Por influencia de los teólogos de Trento, el culto a los ángeles adquiere una inusitada importancia, como intermediarios y protectores. En el arte barroco puede decirse que las jerarquías celestiales (ángeles, querubines, serafines, etc.) “invaden” las composiciones: sosteniendo tarjetas y

10. A.P.H.: *Libro de cuentas de Nuestra Señora de la Vega 1765-1802*, 189v.



Fig.28: Detalle músicos



Fig.29: Detalle de la cúpula de la sacristía

decir, lo que se desarrolla en las pinturas de las paredes (fig.29) o a quienes entramos en esta dependencia.

El tema del “mirón” o “testigo” no nos consta que haya sido estudiado aún. Hemos encontrado otros ejemplos tanto en esta zona (como el de la capilla del Pilar de la catedral de Calahorra) como fuera de ella, existiendo también ejemplos en arquitectura civil.

Creemos que su representación viene justificada por el gusto por el trampantojo que manifiesta el arte barroco, siendo especialmente significativo el caso del palacio de Versalles, donde encontramos arquitecturas fingidas y figuras asomadas a falsas balconadas que parecen espiar lo que ocurre en los salones o recibir a los personajes que suben las regias escaleras.

En este sentido, no podemos asegurar que su autor, Francisco Zorrilla pudiera estar influenciado por lo realizado en Versalles, pero sí queremos recoger esta coincidencia. En cualquier caso no sería imposible que los pintores aragoneses tuvieran conocimiento de lo que se había realizado en Versalles, pues geográficamente tanto la Rioja como Zaragoza se encuentran en la ruta que unía las cortes española y francesa, por lo que no es extraño que artistas zaragozanos pudieran haber coincidido con los franceses que desde principios de siglo habían llegado a España, llamados por el rey Felipe V (Ranc, Houasse, van Loo). De hecho, consta que Houasse tuvo como discípulo al zaragozano Pablo Pernicharo.

Por otro lado, no podemos olvidar que tenemos documentado a Francisco Zorrilla ejerciendo su actividad en Madrid durante un buen número de años, pudiendo perfectamente haber contactado con los pintores extranjeros que estaban al servicio de la corte.

Ceán Bermúdez recoge un retrato de Luis I niño -que atribuye a van Loo- que está “en la villa de Haro en la casa de los Ollauris, donde estuvo alojada la reina saboyana con este príncipe su hijo, y para memoria de esta honra y distinción se pintó después con la fecha en que sucedió el hospedaje á lo que alude el alias de la inscripción siguiente que tiene al pie: Ecce Ludovici effigies nunc regia fulgat. Qui has aedes alias condecoravit hospes. Año de MDCCX”¹¹.

Aunque la atribución del cuadro a van Loo se ha negado por la historiografía reciente -inclinándose por considerarla obra de Benoît Verdot, copista de Houasse, no deja de ser un ejemplo de pintura francesa realizada en el área geográfica que nos ocupa.

Otro tema de reflexión es intentar conocer el motivo de que el pintor eligiera un franciscano como mirón de esta cúpula, algo que nos resulta difícil de precisar. Las hipótesis que hemos barajado no se contradicen sino que tal vez se complementen: devoción particular (no olvidemos que el artista se llamaba Francisco) u homenaje a unos monjes franceses, franciscanos de Montpellier, que vivían en la casa aneja a la iglesia. Por último, no hay que olvidar que varias de las escenas que hemos apuntado respondían a las meditaciones de un monje franciscano, por lo que quizá esta presencia viniera sugerida por la persona que ideó la decoración del templo y que acaso fue quien dictó el programa iconográfico a seguir.

11. CEAN BERMUDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Imprenta Viuda de Ibarra, Madrid 1800. T. V, 129. Indudablemente, la atribución a van Loo es errónea, pues el cuadro está fechado en 1710 y el pintor no llega a España hasta enero de 1737.

En cualquier caso, otros ejemplos -como el ya citado de Calahorra- presentan un tipo humano muy semejante al nuestro y con el mismo hábito.

En algún momento se ha sugerido que quizá fuera un autorretrato del propio Francisco Zorrilla, lo que nos resulta difícil de admitir, por varias razones:

a) Conservamos un autorretrato del pintor, fechado en 1734, en el que se presenta vestido como un cortesano, con una rica bata de seda, imagen que no encaja con la austeridad del monje de la cúpula¹².

b) Por otro lado, dado que Francisco Zorrilla debió de nacer hacia 1679, en el momento de realizar estas pinturas (recordemos su fecha, 1742) contaba 63 años de edad, lo que no cuadra con la imagen representada, un hombre mucho más joven.

c) Por último, creemos que la seguridad que un artista tuviera de sí mismo y de su profesión podría llevarle a incluir su autorretrato en una composición de varios personajes, pero no a representarse como el personaje único de la cúpula de una iglesia, lo que hubiera sido una falta de decoro difícilmente tolerable.

OTROS ELEMENTOS DECORATIVOS

En las páginas precedentes nos hemos ocupado de la iconografía de la basílica a través de sus elementos decorativos principales, retablos y pinturas; no obstante, como quiera que la decoración del templo es más rica que lo que se desprende de nuestra descripción, queremos dejar constancia de otros objetos, algunos de los cuales forman parte del mensaje iconográfico analizado. Lamentablemente, no todos se han conservado, por lo que sólo los conocemos a través de la documentación. Por razones de coherencia temporal, sólo recogemos aquellos que corresponden al periodo que nos ocupa (siglos XVII-XVIII), olvidándonos de los que se han podido incorporar en fechas más recientes.

Entre estos elementos conviene resaltar dos cuadros colocados sobre los accesos al templo. Se trata de dos lienzos realizados por Sebastián Gallardo y Manuel Mallén quienes cobrarán, en 1782-1783, 1.897 reales “por cinco pinturas de dicho santuario con dos cuadros nuevos que pusieron encima de las puertas de su iglesia a la parte de adentro para el mejor adorno y hermosura de ella”¹³. Los asuntos iconográficos son la Presentación de la Virgen en el templo (acceso sur) y la Presentación del Niño en el templo (lado norte); aunque en algún momento se ha considerado que este cuadro representa la Circuncisión, es un error de interpretación pues en la escena aparece claramente la Virgen María. Además, al ser dos cuadros que desde un primer momento se encargaron para hacer pendant, es lógico que se trate de las dos presentaciones.

Aunque en la actualidad no hay más pinturas expuestas, la basílica conserva un buen número de ellas; algunas se colgarán en la sacristía tras su restauración y con el resto se piensa hacer un pequeño museo, estando en la actualidad en una dependencia aneja.

12. Publicado por ANGULO, D.: El autorretrato de Francisco Zorrilla en 1734, del Marqués de Viana, en Córdoba. *A.E.A.*, Madrid, 157, 1967, 86-88.

13. A.P.H.: *Libro de cuentas de Nuestra Señora de la Vega 1765-1802*, 82v-83.

No nos ha sido posible documentarlas, debido a que en los siglos XVII-XVIII en los libros de cuentas se aprecia bastante movimiento de obras artísticas. Durante muchos años (lamentablemente hasta tiempos recientes) no existía una mentalidad “conservacionista” como en la actualidad por lo que la iglesia no dudaba en vender aquellos objetos que estimaba conveniente, bien para hacer frente a sus gastos o bien para sustituirlos por otros más acordes con las nuevas tendencias estéticas, como ocurrió con el retablo del altar mayor.

Así, no es extraño que no haya restos del apostolado completo, realizado en doce cuadros: en 1719 se pagan “30 reales por la pintura de Santiago el Mayor que faltaba para el cumplimiento del Apostolado por tener los demás la casa de Nuestra Señora”¹⁴, apareciendo así citados en el inventario de 1784.

En 1728-1729 se pagan 1.000 reales por cuatro cuadros comprados en la almoneda de don Félix de Rojas, que se destinan al adorno de la sacristía “por estar muy desnuda”¹⁵. Apuntamos la posibilidad de que estos cuadros sean los que inventarios recientes recogen como “lienzos tenebristas de escuela italiana” (entre los que encontramos un Sacrificio de Isaac, copia de Caravaggio), con medidas y marcos semejantes.

Don Félix de Rojas había sido beneficiado de la iglesia y aparece documentado en 1703 firmando el contrato para la obra de la cabecera, siendo el comisionado para gestionar en Calahorra el permiso de obras.

Sin embargo no todo van a ser compras, en 1727-1728 la iglesia ingresa en sus cuentas 2.220 reales, “importe que salió de la rifa de los dos cuadros de Nuestra Señora de la Vega”¹⁶; no es ésta la única venta de objetos artísticos, pues nos consta que otro tanto ocurrió con dos retablos y en los ingresos de la iglesia hay partidas tan curiosas como las procedentes de la venta de las rejas viejas o los despojos de plomo o estaño del antiguo chapitel, cuando en 1731 se levanta el nuevo. A esto hay que sumar lo que se obtenía por la venta de estampas (nos consta que en 1731 Miguel Asenjo, de Madrid, realizó 2.500¹⁷) y medallas (desde 1771, realizadas por diferentes plateros de Haro).

En cuanto a otro tipo de objetos decorativos, destaca el aguamanil de piedra de jaspes de las canteras de Bilibio, obra de Francisco de Agüero (el mismo escultor que realizó los frisos) por cuyo trabajo cobró 40 ducados en 1704-1705¹⁸.

Igualmente, por su carácter de homologación de espacios (de forma que incluso hoy resulta difícil hablar de un templo de tres naves) tenemos el corredor que, desde el coro, circula por la parte superior del edificio, llegando hasta el altar mayor. Con 148 balaustres que fueron torneados en Berganzo, es obra de Juan de la Torre, quien cobró por su trabajo 800 reales en 1746, año en el que consta igualmente el pago de los balaustres (133 reales y 18 maravedís), de las 30 bolas que marcaban esquinas y rincones (28 reales y un cuartillo) así como el del trabajo de

14. A.P.H.: *Libro de cuentas de Nuestra Señora de la Vega 1710-1765*, 42.

15. *Ibidem*, 56v.

16. *Ibidem*, 48v.

17. Quizá se trate del mismo grabador del que se conservan algunas estampas de Vírgenes en la Biblioteca Nacional (51261: *Milagrosa imagen de Nuestra Señora de Bellaescusa de la Villa de Orusco* y 51677: *Nuestra Señora de la Portería de Avila*).

18. A.P.H.: *Libro de cuentas de Nuestra Señora de la Vega 1665-1710*, 283v.

los oficios que lo doraron y pintaron (300 reales) y del pan de oro que utilizaron (468 reales)¹⁹.

Juan de la Torre era yerno de Juan de Negrete, al que sustituye en las obras de carpintería de la basílica tras su muerte en 1720, ocupándose de diferentes trabajos como la cajonera de la sacristía, realizada entre 1720 y 1726 y que curiosamente se le pagó -por lo menos en parte- con cuatro fanegas (entendemos que de trigo)²⁰.

Por lo que respecta a las vidrieras, cubren los diferentes vanos de la iglesia (óculos, ventanas y linternas de las cúpulas). Están realizadas en cristales emplomados, coloreados, formando imágenes relativas a la advocación de la capilla de su correspondiente tramo (san Antonio, san Pedro, etc.) u otras como la Inmaculada o el anagrama de María.

Desde 1671 a 1802 nos constan pagos por su realización o compostura, por lo que resulta muy difícil su datación, máxime porque tras las guerras que sufrió la ciudad de Haro en los dos últimos siglos (en 1808 fue guarnición francesa y en 1834 de las tropas carlistas), parece lógico pensar que los antiguos vidrios se destruyesen.

También conviene señalar, por su importancia, la sillería del coro, obra de Manuel de Agreda y Leonardo Gurrea, maestros arquitectos y vecinos de Haro que en 1781-82 cobraron 4.248 reales "por el coste y trabajo de 24 sillas y un entarimado que han hecho para el coro de dicho santuario"²¹.

Por último, queremos hacer una mera referencia a lo que hoy constituye el "Tesoro", formado principalmente por objetos de platería y tejidos (vestidos de la Virgen y, sobre todo, el terno regalo del duque de Frías), no ya por su valor material o simbólico, sino en especial por su función decorativa ya que no debemos olvidar que, aunque hoy por razones de seguridad no se encuentren a la vista, en su momento se encontraban cumpliendo la función para la que fueron realizados, sobre los diferentes altares del santuario o adornando la talla de la Virgen.

Gracias a los inventarios podemos hacernos una idea de la imagen tan rica que ofrecía la basílica en aquellos momentos, cuando lucían con todo su esplendor los diferentes objetos que la adornaban: cálices, vinajeras, incensarios, lámparas, candeleros, atriles, arañas de cristal, alfombras, facistoles, etc., a lo que había que añadir el que la imagen de Nuestra Señora de la Vega estaba vestida y adornada con corona, diadema, rostruño, anillos, etc. que, sin duda, contribuirían a difundir el mensaje iconográfico objeto de este trabajo: la glorificación de la Virgen.

19. A.P.H.: *Libro de cuentas de Nuestra Señora de la Vega 1710-1765*, 139v.

20. *Ibidem*, 82v.

21. A.P.H.: *Libro de cuentas de Nuestra Señora de la Vega 1765-1802*, 77v.

BIBLIOGRAFÍA

SIGLAS UTILIZADAS

A.P.H.: Archivo Parroquial de Haro.

A.E.A.: Archivo Español de Arte.

FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo parroquial de Haro: Libros de cuentas de Nuestra Señora de la Vega 1665-1717, 1710-1765 y 1765-1802.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD LEON, F.: *Santuarios Marianos de La Rioja*. Encuentro, Madrid 1990.

AGUILERA, E.: *Pintores españoles del siglo XVIII*. Iberia-Joaquín Gil, Barcelona 1946.

AGULLO Y COBO, M.: *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Universidad de Valladolid, Valladolid 1978.

AGULLO Y COBO, M.: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Documentos inéditos para la historia del arte I. Universidad de Granada, Granada 1978.

AGULLO Y COBO, M.: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1981.

AGULLO Y COBO, M. y BARATECH ZALAMA, M.T.: *Documentos para la historia de la pintura española II*. Museo del Prado, Madrid 1996.

ALCOLEA, S.: *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Aries, Barcelona 1962.

ANGUIANO, M. de: *Compendio historial de la Provincia de La Rioja, de sus santos, y milagrosos santuarios*. Madrid, 1704.

ANGULO, D.: *El autorretrato de Francisco Zorrilla de 1734, del Marqués de Viana, en Córdoba*. A.E.A., Madrid, 157, 1967, 86-88.

ANGULO, D.: *Pintura del siglo XVII*. Ars Hispaniae Vol. XV. Plus Ultra, Madrid 1971.

BOTTINEAU, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Fundación Universidad Española, Madrid 1986.

BRASAS EGIDO, J.C.: Nuevas obras de Francisco Zorrilla. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid, 42, 1976, 505-509.

CALATAYUD FERNANDEZ, E. y GONZALEZ BLANCO, A.: La bóveda de la sacristía de la catedral de Calahorra. Sibilas y profetas, testigos de la cultura de una época. *Berceo*. Logroño, 108-109, 1985, 33-70.

CAÑAS MARTINEZ, Y.: Las artes en Haro durante el siglo XVIII a partir de las fuentes documentales. *Berceo*, Logroño, 112-113, 1987, 33-91.

- CAÑAS MARTINEZ, Y.: *Estudio documental de las artes en Haro durante la segunda mitad del siglo XVII, a partir de los protocolos notariales*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 1993.
- CEAN BERMUDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Imprenta Viuda de Ibarra, Madrid 1800.
- ESTEBAN LORENTE, J.F.: *Tratado de iconografía*. Istmo, Madrid 1990.
- GARCIA GAINZA, M.C.: Nuevas obras de Vicente Berdusán. *Actas III Coloquio de arte aragonés*. Huesca 1983 (1985).
- GAYA NUÑO, J.A.: *Pintura del siglo XIX*. Ars Hispaniae, Vol. XIX. Plus Ultra, Madrid.
- GOMEZ MORENO, M.E.: *Escultura del siglo XVII*. Ars Hispaniae, Vol. XVI. Plus Ultra, Madrid 1963.
- GOVANTES, A.C. de: *Diccionario geográfico-histórico de España, por la Real Academia de la Historia, sección II*. Madrid 1846.
- Guía artística: La Basílica de Nuestra Señora de la Vega*. Ochoa, Logroño s/f.
- GUTIERREZ PASTOR, I.: La actividad de Francisco del Plano en La Rioja. *Actas III Coloquio de arte aragonés*. Huesca 1983 (1985).
- HERGUETA Y MARTIN, D.: *Noticias históricas de la muy noble y muy leal ciudad de Haro*. Logroño 1979.
- LABEAGA MENDIOLA, J.C.: La obra del escultor Bernardo de Elcaraeta en Santa María de Viana. *Príncipe de Viana*, Pamplona, 182, 1987, 757-777.
- LARREA, A.: *Historia de Haro*. Literoy, Madrid 1969.
- MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Tomo IX. Madrid 1847.
- MADRAZO, P.: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* Tomo III (Navarra y Logroño). Daniel Cortezo y C^a, Barcelona 1886.
- MANZANARES BERIAIN, A.: *Cien riojanos ilustres*. Ochoa, Logroño 1966.
- MARTIN GONZALEZ, J.J.: *Escultura barroca castellana*. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 1959 (1^a parte) y 1970 (2^a parte).
- MARTIN GONZALEZ, J.J.: *Escultura barroca en España 1600-1750*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1983.
- MARTIN GONZALEZ, J.J.: *El retablo barroco en España*. Alpuerto, Madrid 1993.
- MENDIORIZ LACAMBRA, A.: La Basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro durante la segunda mitad del siglo XVII: Autoría y trazas para la obra de su camarín y espadaña. *Berceo*, Logroño, 127, 1994, 23-29.
- MORALES Y MARIN, J.L.: *La pintura aragonesa en el siglo XVII*. Guara, Zaragoza 1980.
- MORALES Y MARIN, J.L.: *Diccionario de iconología y simbología*. Taurus, Madrid 1984.
- MORALES Y MARIN, J.L. y VALDIVIESO GONZALEZ, E.: *Arte español del siglo XVIII*. Summa Artis Vol XXVII. España Calpe, Madrid 1984.
- MORALES Y MARIN, J.L.: *Pintura en España 1750-1808*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1994.

- MOYA VALGAÑÓN, J.G. y otros: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Tomo II. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1976
- ORIA DE RUEDA GARCIA, J.M.: Labras heráldicas harenses. *Berceo*, Logroño, 74, 1965, 7-24.
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Imprenta de Moreno y Rojas, Madrid 1883-1884.
- PALOMINO, A.: *El museo pictórico y escala óptica*. Aguilar, Madrid 1988.
- PEREZ SANCHEZ, A.E.: *La pintura barroca en España 1600-1750*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1992.
- RAMIREZ MARTINEZ, J.M.: *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Alava, Navarra y la Rioja*. Diputación Provincial, Logroño 1981.
- RAMIREZ MARTINEZ, J.M.: Bernardo y Domingo Antonio de Elcaraeta, escultores calceatenses. *Berceo*, Logroño, 100, 1981, 183-226.
- RAMIREZ MARTINEZ, J.M.: *Retablos mayores de La Rioja. Los artistas que les dieron vida en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Obispado de Calahorra y La Calzada, Logroño 1992.
- REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Ed. del Serbal, Madrid 1996 (edición original de 1957).
- REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía*. Cátedra, Madrid 1990.
- RODRIGUEZ ARNAEZ, J.M.: *Haro. Catálogo artístico y bibliográfico*. Bodegas R.López de Heredia-Viña Tondonia, S.A., Haro 1994.
- RODRIGUEZ ARNAEZ, J.M.: *Haro. Guía de arte*. Madrid 1995.
- SANCHEZ CANTON, F.J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII*. Ars Hispaniae, Vol. XVII. Plus Ultra, Madrid 1958.
- SIMON DIAZ, J.: Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas. *A.E.A.*, Madrid, 78, 1947, 121-128.
- VELEZ CHAURRI, J.J.: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Alava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Azterlanak Investigadores de hoy. Diputación Foral de Alava, Vitoria 1990.
- VIÑAZA, c. de: *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid 1889.
- ZAPATER Y GOMEZ, F.: *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*. T.Fortanet, Madrid 1863.