

Arte Hispanoamericano en Navarra

Carmen Heredia Moreno
Universidad de Alcalá de Henares

Resumen

El objetivo de esta ponencia es hacer una revisión crítica y una puesta al día del patrimonio artístico hispanoamericano conservado en Navarra para valorarlo en el contexto del arte local de su tiempo. Para ello se prestará atención, en primer lugar, a la procedencia, transporte y destino de las obras. En segundo término, a los indianos donantes y a sus circunstancias sociales, económicas y religiosas. En tercer lugar, a las propias obras y a sus peculiaridades estilísticas, iconográficas, de autoría y de marcaje. Por último, el análisis de los productos artísticos procedentes de China y Filipinas servirá para completar el panorama del arte colonial de Navarra.

Abstract

The purpose of this paper is to make a critical revision as well as to update the Spanish American artistic heritage in Navarra in order to consider it within the context of the local art at the time. Therefore special attention will be given, in the first place to the origin, transport and final destination of the works of art. In the second place to the donors and their social, economic and religious background, and, in the third place, to both the works themselves and their peculiarities in style, iconography, authorship and marks. Finally the analysis of the art originated in China and the Philippines will be used to give a full panorama of colonial art in Navarra.

En el Segundo Congreso General de Historia de Navarra, celebrado en Pamplona en septiembre del 1990, se impartieron dos ponencias sobre arte hispanoamericano que supusieron las primeras aproximaciones globales al arte de origen ultramarino conservado en el Antiguo Reino. La primera se centró en los caudales remitidos desde el Nuevo Mundo y en las artes figurativas -pintura y escultura- que solían acompañar a estas donaciones en metá-

lico¹. La segunda conferencia recogió y efectuó una valoración del conjunto de la plata labrada de procedencia hispanoamericana conservada en Navarra².

Ambos trabajos marcaron un punto de partida y un camino novedoso en la historiografía artística local, muy oportunos en vísperas de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, ya que, hasta entonces, la bibliografía específica sobre estas materias era muy reducida. La tradicional y casi exclusiva dedicación de los investigadores navarros hacia el arte medieval, con el consiguiente desinterés y desconocimiento de su arte barroco hasta bien entrados los años setenta del siglo XX, explican esta situación.

Partiendo de estos precedentes, trataremos ahora de efectuar una revisión crítica y un estado de la cuestión sobre el patrimonio artístico colonial de Navarra.

Síntesis historiográfica y estado de la cuestión

Como ya indicamos en el año 1990, los estudios sobre el arte americano en Navarra se remontan a la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla en 1929. En esta ocasión se exhibieron por vez primera, mencionándose de forma escueta, parte del legado de platería remitido por Juan de Barreneche y Aguirre desde Guatemala a la parroquia de Lesaca, el del marqués de Castelfuerte desde Lima a San Fermín de Pamplona o la arqueta “indiana” de Peralta, así como otras piezas barrocas, marfiles y estandartes de posible procedencia ultramarina³. Después de este acontecimiento, salvo un par de trabajos sobre platería virreinal, bien documentados pero de escasa difusión entre los investigadores por el carácter local de las publicaciones⁴, hubo que esperar a 1966 para que el profesor Angulo se ocupara del legado guatemalteco de Lesaca en ámbitos internacionales⁵. Años más tarde, García Gainza o Molins Mugueta comenzaron a interesarse por el mecenazgo artístico de los

¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Mecenazgo y legados artísticos de indios en Navarra”, *Segundo Congreso General de Historia de Navarra, Príncipe de Viana*, anejo 13, 1991, pp. 157-200. Conscientemente se dejó al margen la importante labor de promoción artística de algunos navarros en tierras americanas, como la arquitectura impulsada por los obispos Juan de Palafox en Puebla de los Ángeles, don Antonio de Azcona Imberto en Buenos Aires o Baltasar Martínez Compañón en Trujillo, así como la del virrey Manuel de Guirior en Lima, porque ya había sido objeto de algunos estudios monográficos en años precedentes en GARCÍA SESMA, M., *Navarros en México*, Logroño, 1990, pp. 15-16. EGAÑA, A. de, *Historia de la Iglesia en la América española. Hemisferio Sur*, Madrid, 1966, p. 1094. ARBEIZA, T. de, *Martínez Compañón, Obispo de Trujillo (Perú)*, Temas de Cultura Popular [TCP], n° 252, Pamplona, 1976. ZUDAIRE HUGARTE, E., *Manuel de Guirior, virrey de Santa Fe y de Lima*, TCP, n° 143, Pamplona, 1972.

² HEREDIA MORENO, M. C., “Platería Hispanoamericana en Navarra, en *Segundo Congreso General...*, pp. 201-222

³ *Exposición Iberoamericana de Sevilla. Catálogo del Pabellón de Navarra*, Pamplona, 1929-30, n° 36-40, 78, 80, 258-265; 1, 9 y 147, y 240.

⁴ “Cosas de tiempos lejanos”, *La Avalancha*, 5 de julio de 1930, p. 200. MARTINENA RUIZ, J.J., “Donativos de alhajas a San Fermín en el siglo XVIII”, *Diario de Navarra*, 7 de julio de 1977, pp. 1-3.

⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Orfebrería religiosa de Guatemala”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Americanistas*, Sevilla, 1966, p. 291, figs. 17-18.

indianos⁶ y, desde 1977, Cruz Valdovinos y García Gainza-Heredia Moreno empezaron a catalogar las colecciones de platería de importantes instituciones religiosas navarras preocupándose por localizar y diferenciar las piezas ultramarinas de los productos peninsulares⁷.

Paralelamente, desde la segunda mitad de los años 70 del siglo XX nuestro interés por la platería hispanoamericana se vertió en diversos artículos y comunicaciones a congresos donde se fueron analizando obras y conjuntos de plata peruana, guatemalteca o mexicana, al tiempo que planteábamos cuestiones relativas a los indios y a sus donaciones, así como a la procedencia, estilo, marcaje o iconografía de las piezas hispanoamericanas que se iban descubriendo en Navarra⁸. Para esta tarea, contamos con la inestimable ayuda del material recogido en las campañas del *Catálogo Monumental de Navarra*, que se hallaba en curso de realización desde 1977 y en el transcurso de las cuales fueron saliendo a la luz amplios repertorios de platería ultramarina y algunas pinturas, esculturas y otros productos virreinales⁹.

Con estos precedentes, en el Segundo Congreso de Navarra se procedió a realizar un primer estado de la cuestión y se efectuaron interesantes apreciaciones desde el punto de vista socioeconómico relativas a los indios y a sus envíos de dinero en metálico, que, por propia iniciativa o en respuesta a colectas populares o a cartas personales de solicitud por parte de instituciones religiosas navarras, sirvieron para financiar total o parcialmente numerosas obras de arquitectura, retablos e imágenes. Además se analizó el patrimonio artístico colonial de Navarra conocido hasta entonces, valorándolo a nivel técnico, estético e ico-

⁶ GARCÍA GAINZA, M.C., "Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona", en *Homenaje a José Esteban Uranga*, Pamplona, 1971, pp. 325-363 y "El convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca", *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1973, pp. 334-344. MOLINS MUGUETA, J.L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, 1974, pp. 44-48. MOLINS MUGUETA, J.L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La capilla de Nuestra Señora del Camino", en *La virgen del Camino de Pamplona*, Pamplona, 1987, pp. 76, 103 y 104.

⁷ CRUZ VALDOVINOS, J.M., "Ensayo de catalogación razonada de la plata de Los Arcos", "Plata y plateros en Santa María de Viana" y "Apuntes para una historia de la platería en la basílica de San Gregorio Ostiense", Príncipe de Viana, 1977, pp. 295-298, n° 156-157, 1979, pp. 480-82 y 488, y n° 163, 1981, pp. 353-354. GARCÍA GAINZA, M.C., y HEREDIA MORENO, M.C., *Orfebrería de la catedral y del museo diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1977, p. 24. LABEAGA MENDIOLA, J.C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, 1984. ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., "Orfebrería del convento de Agustinas Recoletas de Pamplona", *Príncipe de Viana*, n° 186, 1989, pp. 43-44 y 46-47.

⁸ HEREDIA MORENO, M.C., "Un conjunto de orfebrería de Guatemala en la parroquia de San Martín de Lesaca (Navarra), *Res Gesta, Rosario (Argentina)* n° 7, 1980, pp. 24-31; "Cálices peruanos en Navarra", *Príncipe de Viana*, n° 160, 1980, pp. 561-572; "Unas piezas de orfebrería hispanoamericana en Navarra", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de México*, n° 51, 1983, pp. 59-71; "Aportaciones para un estudio de la orfebrería hispanoamericana en España", *Arte Sevillano*, n° 3, 1983, pp. 33-42; "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología", *Príncipe de Viana*, n° 175, 1985, pp. 339-358; "Ejemplos de mecenazgo indiano en la capilla de San Fermín de Pamplona", *Anuario de Estudios Americanos*, núm. XLVI, 1989, pp. 409-421 e "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", en *Actas de los II Coloquios de Iconografía. Fundación Universitaria Española*, Madrid, 1990, pp. 322-330.

⁹ En 1990, fecha del II Congreso de Historia de Navarra sólo se habían publicado los volúmenes correspondientes a las Merindades de Tudela, Estella y Olite, GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, M.C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra I, II*, II**, III*, Pamplona, 1980-1985. Pero estaba en prensa el primero de la Merindad de Sangüesa y recogido el material del siguiente.

nográfico en el contexto del arte navarro de su tiempo. Así se pudo constatar que la mayor parte de este patrimonio pertenecía al siglo XVIII y que su llegada al Antiguo Reino vino a coincidir con la época de florecimiento que Caro Baroja denominó “la hora navarra”¹⁰, impulsada en parte por las empresas artísticas patrocinadas por navarros residentes en la Corte que ocupaban puestos destacados en la Iglesia, la Administración o el Comercio. En este contexto, la llegada de pintura y escultura virreinal y, sobre todo, de importantes legados de platería, marcó el contrapunto estético a las piezas salidas de los obradores locales contemporáneos, algunos de ellos a la sazón en estancamiento o en retroceso¹¹.

Las ponencias del Segundo Congreso constituyeron, a su vez, la base para el estudio global del arte colonial en Navarra que acometimos en 1991, en el entorno favorable y emblemático de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, bajo el patrocinio de la Fundación Banco de Vizcaya y de la institución Príncipe de Viana, que constituye hasta la fecha la única monografía específica sobre el arte hispanoamericano en Navarra¹². En este volumen se insistió en aspectos socioeconómicos del mecenazgo indiano y en cuestiones artísticas sobre técnicas, tipologías, marcaje o iconografía. El número de obras catalogadas ascendió a 172, contando los juegos como unidades, pertenecientes a un amplio arco cronológico, desde los últimos años del siglo XVI hasta el tercer cuarto del XIX y procedentes de los virreynatos de Nueva España y Perú o de la Capitanía General de Guatemala. El 82% aproximado del total corresponde a plata labrada, el 15% a pinturas y el 3% restante a escultura, con un claro predominio de obras de origen novohispano, seguidas por las peruanas, guatemaltecas, cubanas, ecuatorianas, venezolanas y de otros centros indeterminados.

Estos datos resultan muy interesantes, porque en el contexto de la mítica fecha del 1992 y según el estado de la cuestión a que se llegó en aquellos momentos, tras haberse llevado a cabo numerosas investigaciones y exposiciones sobre arte hispanoamericano por toda la geografía peninsular¹³,

¹⁰ CARO BAROJA, R., *La "hora navarra" del siglo XVIII*, Pamplona, 1969.

¹¹ Para la pintura y escultura hubo que recurrir de manera exclusiva al material suministrado por el Catálogo Monumental y a la bibliografía general sobre artes figurativas en Hispanoamérica, ya que no existía ningún estudio específico precedente. Entre los recogidos por Echeverría Goñi, destacamos los de VARGAS LUGO, E., “Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana”, *Anuario de Estudios Americanos*, 1981, pp. 671-692 y VARGAS LUGO, E. y VICTORIA, J.G., *Juan Correa. Su vida y su obra*, México, 1985 o AA.VV., *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México, 1987. También el de MESA, J. de y GISBERT, T., “Marcos Guerra y el problema del escultor quiteño Padre Carlos”, *Anuario de Estudios Americanos*, 1980, pp. 685-695.

¹² HEREDIA MORENO, M.C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*, Pamplona, 1992.

¹³ Buena muestra del “boom” de publicaciones habidas en torno a este acontecimiento lo constituyen las numerosas exposiciones sobre platería o arte hispanoamericano. A título de ejemplo cito por orden cronológico a ESTERAS MARTÍN, C., *Platería hispanoamericana, siglos XVI al XIX*, Badajoz, 1984 y *Orfebrería hispanoamericana, siglos XVI al XIX*, Madrid 1986. AA.VV., *Muestra de arte americano en Castilla y León*, Valladolid, 1989. CASADO SOTO, J.L. y otros, *Los indios. El arte colonial en Cantabria*, Santander, 1992. IGLESIAS ROUCO, L.S., *Platería hispanoamericana en Burgos*, Burgos, 1991. ANDRÉS ORDAX, S. (Comisario), *Arte americanista en Castilla y León*, Valladolid, 1992. PALOMERO PÁRAMO, J., *Plata labrada de Indias*, Huelva, 1992. SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T., *Platería hispanoamericana en La Rioja*, Logroño, 1993 (con introducción de J.M. Cruz Valdovinos). SANZ SERRANO M. J., *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Sevilla, 1995.

Navarra mantuvo, y sigue manteniendo todavía hoy, su posición de privilegio en cuanto al número y calidad de sus importaciones artísticas ultramarinas, solo superadas por el conjunto de las Islas Canarias¹⁴, pese a que las cifras globales de piezas e indianos mecenas conocidos en la Península se ha incrementado de manera llamativa.

Después de 1992, los estudios que han insistido sobre algún aspecto del arte colonial en Navarra no han modificado de forma sustancial el anterior estado de la cuestión, aunque en casos puntuales se han rectificado procedencias, ajustado marcas o profundizado en los contenidos de ciertas obras. Por lo que a mi propia investigación respecta, en 1996 efectué un nuevo análisis y valoración sobre la orfebrería de Guatemala en Navarra en el conjunto de la conservada en España¹⁵. Tres años después realicé un detenido estudio iconográfico de la custodia de Arraiz que permitió profundizar en su contenido y en sus fuentes iconográficas¹⁶. Además, entre 1994 y 2008, tomando como referencia los Catálogos de pasajeros a Indias y numerosos datos inéditos suministrados por los registros de contratación del Archivo General de Indias abordé la problemática del comercio ultramarino y el papel de los artistas y artesanos peninsulares en la Carrera de Indias, que proporcionaron algunas noticias interesantes para el ámbito navarro, como luego veremos¹⁷.

Otros estudios llevados a cabo durante los últimos años sobre el arte colonial en Navarra han permitido incorporar algunas obras inéditas y precisar o rectificar la procedencia de otras ya conocidas. A este respecto destacamos el reciente descubrimiento sobre el legado del marqués de Villamediana a la catedral de Tudela¹⁸, así como la exposición sobre los Goyeneche celebrada en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Para esta ocasión se

¹⁴ Tras el estudio pionero del profesor HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1951, las investigaciones posteriores de RODRÍGUEZ, G., *La platería en la isla de La Palma*, Ávila, 1994 y la tesis doctoral de Jesús Pérez Morera, todavía inédita, confirman la abundancia de obras respecto a las de las provincias españolas peninsulares, teniendo en cuenta, eso sí, que las cifras se refieren al conjunto de las islas.

¹⁵ HEREDIA MORENO, M.C., "Platería de Guatemala en Navarra", *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, nº 71, 1996, pp. 73-90.

¹⁶ HEREDIA MORENO, M.C., "La proyección del Giraldillo en el virreinato de Nueva España a través del platero sevillano Francisco de Peña Roja", *Laboratorio de Arte*, nº 12, 1999, pp. 269-278.

¹⁷ HEREDIA MORENO, M.C., "Artistas y artesanos vascos del siglo XVI en la Carrera de Indias", en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América. Euskalerrria y el Nuevo Mundo. La contribución de los vascos a la formación de las Américas*, Vitoria, 1994, pp. 555-567; "Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y mercaderías en la Carrera de Indias", *IX Jornadas de Arte. El arte español fuera de España*, Madrid, 2003, pp. 193-206; "Envíos de plata labrada a España durante el reinado de Felipe V", en PANIAGUA PÉREZ, J. y SALAZAR SIMARRO, N. (Coordinadores), *La plata en Iberoamérica siglos XVI al XIX*, México D. F.-León (España), 2008, pp. 265-294. La documentación procede fundamentalmente del Archivo General de Indias y de los fondos americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla, estos últimos recogidos por BERMÚDEZ PLATA, C., ROMERA IRUELA, L. y GALBIS DÍEZ, C. en los diferentes volúmenes del *Catálogo de Pasajeros a Indias*, publicados entre 1940 y 1980.

¹⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El patronato de las artes en la Colegial de Tudela durante los siglos del Barroco", en *El patrimonio histórico y medioambiental de Tudela: una perspectiva interdisciplinar*, Tudela, 2001, pp. 131-132 y "Vinajeras", en MORALES, A. (Comisario), *Filipinas puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*, San Sebastián-Manila, 2003-2004, pp.306-307. Esta documentación ha sido después incorporada por Azanza López, Andueza Pérez y Orbe Sivatte en sus respectivos capítulos sobre "Fiestas", "Ornamentos" y "Platería" en *La catedral de Tudela*, Pamplona, 2006, pp. 47, 60, 349-350 y 361.

reunieron retratos novohispanos y pinturas religiosas ya publicadas¹⁹, junto a varios marfiles hispanofilipinos, un par de tibores chinos y unas pocas piezas de plata y pintura de colección particular. Además, esta muestra sirvió para exhibir y divulgar entre el gran público los legados de Barreneche, Armendáriz o Fagoaga, es decir algunos de los conjuntos coloniales de plata labrada más emblemáticos de Navarra²⁰.

A tenor de esta revisión bibliográfica y habida cuenta de que las publicaciones específicas de los últimos veinte años apenas han modificado el estado de la cuestión planteado en 1990-92, pero sí han aportado algunas novedades interesantes, iremos revisando las cuestiones que se plantearon entonces, para efectuar las rectificaciones oportunas en cada caso y para incorporar nuevos puntos de vista, a la luz de los avances que ha sufrido la bibliografía artística, tanto la americanista como la española, en este periodo de tiempo. Con ello esperamos clarificar y completar el panorama general del arte colonial en Navarra. Siguiendo la tendencia habitual entre los investigadores, añadimos ahora la plata, porcelana, marfiles y ornamentos procedentes de China y Filipinas que llegaron a México en el galeón de Manila²¹. Con éstas y con las descubiertas en los últimos años, la cifra total de piezas catalogadas roza las doscientas y su lugar de procedencia se amplía al incluir a las Indias orientales²².

En cualquier caso, para valorar de manera adecuada este complejo patrimonio artístico y para comprender la mentalidad de los indios que lo remitieron es preciso conocer en primer lugar el esfuerzo y las dificultades que conllevaba el transporte de las obras desde su origen hasta su destino.

Sistema de transporte

Los estudios llevados a cabo en las últimas décadas sobre el comercio indiano y sobre los viajes trasatlánticos permiten conocer al detalle y sinteti-

¹⁹ Los correspondientes comentarios de ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., VARGAS LUGO, E., FERNÁNDEZ GRACIA, R., MOLINS MUGUETA, J.L., ARBETETA MIRA, L., MIGUÉLIZ VALCARLOS I. en GARCÍA GAINZA, M.C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Comisarios), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Madrid, 2006, pp. 320-321 y 370-373

²⁰ HEREDIA MORENO, M.C., "Bandejas y jarras del tesoro de San Fermín" y "Conjunto de platearía" y ORBE SIVATTE, A., "Custodia, cáliz y vinajeras", en GARCÍA GAINZA, M. C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Comisarios), *Juan de Goyeneche...*, pp. 344-349, 354-355, 358-361 y 376-382. El dosel del legado de Barreneche y la dulcera de Corella se exhibieron también en la exposición *Guatemala Land des Quetzal Von den Maya zur spanischen Welt*, Viena, 2003, pp. 330-332.

²¹ MARCO DORTA, E., *Arte en América y Filipinas*, Madrid, 1970, pp. 394-408, introdujo un capítulo sobre arte filipino junto al hispanoamericano. En esta misma línea se desarrolló el proyecto encabezado desde el CSIC por ARIAS ANGLÉS, E., "Corrientes artísticas entre España, América y Filipinas", en el que se inserta el artículo de AGUILÓ ALONSO, M.P., "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI-XVII", en *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, 1990, pp. 107-149.

²² Del catálogo de 1992 retiramos la atribución de las pinturas anónimas de la Virgen con el Niño de las Clarisas de Olite y la Sagrada Familia de las Comendadoras de Puente la Reina a algún centro del Virreinato del Perú, porque su carácter popular dificulta su clasificación precisa.

zar los complejos mecanismos del transporte de mercancías en la Carrera de Indias²³. En primer lugar, en el lugar de origen había que embalar cuidadosamente las piezas y marcar los embalajes para su correcta identificación posterior. Después se procedía a su traslado hasta el puerto de embarque. A Veracruz llegaban los productos procedentes de cualquier punto del Virreinato de Nueva España o de las Islas Filipinas. En el primer caso, la ruta terrestre corría a través del Camino Real de Tierra Adentro o Camino de la Plata, importante vía de comunicación de más de 2.000 kms. de longitud, trazada en función de la geografía minera, que conectaba México, Puebla, Oaxaca, Guatemala, Querétaro, San Felipe y Tepezala, Zacatecas, Sombrerete, Nombre de Dios y Santa Fé, con diversos ramales hacia San Luis Potosí, Venado, Charcas, Durango o Guadalajara²⁴. En muchas de estas localidades hubo importantes talleres de plata o pintura y de algunos de sus obradores proceden la mayoría de las obras novohispanas llegadas a Navarra. En la flota de Nueva España se cargaban también las mercancías del galeón de Manila, que arribaba al puerto de Acapulco, en el Pacífico, cargado de loza, porcelana y sedas chinas además de marfiles filipinos. Estos productos se transportaban por tierra hasta Veracruz.

En Portobelo y Cartagena de Indias se recogía el cargamento llegado de toda América Meridional bien a través de la antigua ruta de los incas, que atravesaba todo el continente de sur a norte en una extensión de más de 5.000 kms. y que, reconvertida en camino de postas subcontinental, permitía el desplazamiento por tierra desde Buenos Aires hasta Cartagena de Indias, o bien en la flota de los mares del sur que llegaba hasta Nueva Granada, cruzando luego por tierra el peligroso paso del istmo de Panamá²⁵.

En todo caso, en los puertos de embarque se procedía a la facturación de las mercancías ante el escribano real, para lo cual había que cumplimentar un formulario donde se certificaba el apunte de partida y donde, en teoría, quedaban perfectamente registrados los fletes, con indicación precisa sobre el número y tamaño de las cajas, el peso neto de su contenido, la relación de piezas, los nombres del cargador, remitente y destinatario, con indicación de sus cargos y de las circunstancias, naturaleza y objetivo de los envíos, es decir, regalos a particulares, donativos para el rey o para el culto, comercio, uso personal o legados testamentarios²⁶. En la práctica, tales anotaciones suelen ser bastante escuetas e incompletas, pero aun así han permitido identificar algunos envíos²⁷. Por ejemplo, consideramos que un cáliz de la catedral de Pamplona, anónimo mexicano del primer tercio del siglo XVIII de acuerdo con la clasificación que hicimos en 1992, puede ser parte del legado de plata labrada que se remitió en el año 1704 desde Veracruz para el obispo de

²³ Véase al respecto lo señalado en 1990, sobre los mecanismos del transporte y sobre la duración del viaje y personas implicadas, por ECHEVERRÍA GONI, P.L., "Mecenazgo y legados artísticos...", pp. 164-168.

²⁴ LÓPEZ MORALES, F.J., "El Camino Real de Tierra Adentro", en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, 1999, pp. 343-348.

²⁵ SERRERA, R.M., "Las rutas de la plata americana", en *El oro y la plata...* pp. 333-342.

²⁶ Un análisis de todo el proceso en PALOMERO PÁRAMO, J., *Plata labrada...*, pp. 18 y ss.

²⁷ Sobre todas estas cuestiones y sobre los datos reales suministrados por los registros de contratación HEREDIA MORENO, C., "Los envíos de plata labrada a España...", pp. 267-270.

Pamplona, Juan Iñiguez de Arnedo, y que incluía también unas vinajeras y una lámpara, hoy desaparecidas²⁸.

En cuanto a las rutas de navegación y a la organización naval²⁹, a partir del año 1565 se organizaron dos flotas trasatlánticas anuales, hacia Nueva España y Tierra Firme. La primera partía en abril hacia el puerto de Veracruz. Allí permanecía hasta el mes de febrero siguiente en que se dirigía a La Habana de donde tenía que salir antes de mediados de marzo para aprovechar el buen tiempo³⁰. Paralelamente, la flota de Tierra Firme partía de España en el mes de agosto con destino a Portobelo y Cartagena de Indias. Al regreso ambas flotas hacían escala en La Habana, donde se les unía la procedente de Honduras e iniciaban juntas el tornaviaje a la Península³¹. Una vez en España, el cargamento se depositaba en la Casa de Contratación, en Sevilla o en Cádiz según la fecha, y, tras el reconocimiento por un experto, pago de aranceles y notificación al factor, quedaba listo para llevar a su destino. Todas estas operaciones podían prolongarse durante años.

Los caudales y las mercaderías de alto precio se solían dividir en dos partidas distintas que se embarcaban en diferentes navíos para sortear los peligros del viaje y salvar al menos parte del cargamento en caso de naufragio. Así lo hizo, por ejemplo, el conde de Lizarraga cuando en el año 1712 remitió desde Filipinas, para San Fermín de Pamplona, por conducto del conde del Fresno de la Fuente, residente en México, la importante suma en metálico de nueve mil pesos, repartidos en dos galeones para burlar un posible ataque de los piratas. De igual forma, el virrey del Perú, don José de Armendáriz y Perurena, envió cuatro mil pesos de plata doble, recaudados entre indios navarros, repartidos entre la capitana y la almiranta de la flota de Tierra Firme en el año 1732³².

Sin embargo, según Serrano Mangas, los piratas o la rapiña enemiga constituían un mal menor muy poco frecuente, ya que las flotas hispanas, con los míticos galeones de guerra acorazados como una caja fuerte y escoltados por la capitana y la almiranta, resultaban inexpugnables³³. Las causas habituales de naufragios las cifra, en cambio, en los desastres naturales, como las tempestades o los pasos peligrosos -bancos de arena y bajos en la barra de Sanlúcar, con dificultades en progresivo aumento conforme aumentaba el tonelaje de las embarcaciones, o los canales de Florida y las Bahamas en los que había que evitar los huracanes-. A estas circunstancias se unían con cierta frecuencia las órdenes recibidas de no respetar las épocas propicias para navegar, ante la necesidad imperiosa de metales preciosos por parte de la monarquía. Además, en caso de amenaza extrema ante un ataque peligroso,

²⁸ La documentación en Archivo General de Indias, *Contratación, legajo 1968*, recogida en contratación HEREDIA MORENO, C., "Los envíos de plata labrada a España...", p. 274.

²⁹ SERRANO MANGAS, F., "Las flotas de la plata", en *El oro y la plata...*, Madrid, 1999, pp. 323-332.

³⁰ SERRERA, R.M., "Las rutas de la plata americana", en *El oro y la plata...*, pp. 333-342.

³¹ SERRANO MANGAS, F., "Las flotas de la plata", en *El oro y la plata...*, pp. 323-332.

³² MOLINS MUGUETA, J.L., *Capilla de San Fermín...*, p. 46.

³³ *Ibidem*.

existía el mandato expreso de salvar el cargamento antes que la propia flota, es decir, arrojarlo al mar o hundir el navío. La Administración trataba de recuperar estas embarcaciones contratando a los *asentistas de navíos perdidos* y también existían los buscadores de tesoros. Para facilitar las labores de rescate, se inventaron diversos *ingenios para buceo*, como la *Campana hidráulica* o la *Máquina Hydroándrica*, que permitió, por ejemplo, la recuperación de la almiranta del galeón Nuestra Señora de las Mercedes, hundida a la salida del puerto de La Habana en 1698, o que sir William Phips rescatase el tesoro del navío Concepción en el año 1687, cuarenta años después de su hundimiento³⁴. La forma y funcionamiento de estos “ingenios”, los conocemos gracias a los dibujos y manuscritos conservados en el Archivo de Indias y en el Museo Naval de Madrid³⁵.

Los indios navarros y sus legados artísticos

No es demasiado lo que podemos añadir a lo ya sabido sobre los indios y sus circunstancias. Los navarros residentes en Indias son de procedencia muy variada, con predominio de los naturales de la merindad de Pamplona, Ribera, Olite y Estella, por este orden, frente a la de Sangüesa. Los motivos de la emigración se explican sobre todo por razones de tipo profesional, caso de todos aquéllos que desempeñaron cargos en la Iglesia, la Administración o el Ejército, además de comerciantes y artífices. Entre estos últimos tenemos noticia de una rama de la prolífica saga de plateros de apellido Oñate, naturales de esta localidad guipuzcoana pero muy activos por Navarra, Castilla y Sevilla a lo largo del siglo XVI. Desde la capital hispalense, donde se establecieron antes de 1500 y donde fundaron una importante compañía mercantil en 1516 con vistas al comercio ultramarino, los plateros Juan, Martín y Pedro de Oñate desarrollaron una intensa actividad en la Carrera de Indias, trasladándose temporalmente en alguna ocasión al otro lado del Atlántico por asuntos de negocios³⁶. A estas razones para emigrar se suman otras de índole tan variada como la institución del mayorazgo, el deseo de salir de la pobreza, el espíritu de aventura o la llamada de familiares establecidos en América³⁷.

En cuanto a los motivos de sus donaciones, hay que tener en cuenta que muchos de estos indios hicieron fortuna en el Nuevo Mundo y quisieron o se sintieron moralmente obligados a invertir parte de su flamante patrimonio

³⁴ SERRANO MANGAS, F., “Las flotas de la plata”, en *El oro y la plata...*, pp. 329-332.

³⁵ Instrucciones de ingenio para buceo (1605) y LEDESMA, P. DE, *Pesca de perlas y busca de galeones (1623)*, recogidos en los núms. 167-169 del catálogo de la exposición *El oro y la plata...*, pp. 315-320 y 695-697.

³⁶ HEREDIA MORENO, M.C., “Artistas y artesanos...”, pp. 559-565 y “Apuntes sobre el tráfico artístico...”, pp. 202-203.

³⁷ Los motivos fueron puestos de manifiesto por OTAZU Y LLANA, A. DE, *Hacendistas navarros en Indias*, Bilbao, 1970, pp.357-358. CARO BAROJA, J., *La hora navarra...*, pp. 19.30 y ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Mecenazgo y legados artísticos...”, pp. 159-160.

en sus localidades de origen, con fines fundamentalmente religiosos que conllevaron repercusiones artísticas diversas. Fue muy frecuente la remisión de caudales en metálico, tanto los enviados por propia iniciativa, como los remitidos en respuesta a suscripciones, colectas y cartas personales de solicitud de ayuda para contribuir a empresas artísticas emblemáticas de Navarra en curso de realización. Con ellos se sufragó la construcción total o parcial de complejos arquitectónicos o enseres litúrgicos, desde retablos hasta piezas de plata. Un ejemplo significativo y singular por su cuantía lo constituyen los 50.000 pesos escudos procedentes del legado testamentario de don Ignacio de Arriola para la fábrica del convento de carmelitas descalzas de Lesaca³⁸. Menos cuantiosos pero no menos elocuentes fueron los donativos enviados por don Pedro de Osés Mauleón y don Diego Ladrón de Guevara desde Antequera de Oaxaca en Nueva España y desde Lima, sus respectivos lugares de residencia, para hacer los retablos de la Virgen del Rosario en Arróniz y Lezáun³⁹. En cuanto a la fórmula de suscripciones o colectas, los donativos recaudados fueron también muy cuantiosos, como evidencian las numerosas partidas que se documentan para la fábrica de la capilla de San Fermín o para Nuestra Señora del Camino en Pamplona⁴⁰.

No obstante, dejando a un lado éstos y otros muchos casos similares y ciñéndonos de forma estricta a los objetos artísticos de procedencia ultramarina, cabe afirmar que el arte colonial existente hoy día en Navarra, es fruto en su totalidad de las donaciones o “mecenazgo” artístico ejercido por un centenar de indianos naturales de sesenta y seis localidades navarras, según mencionamos en 1992⁴¹. A este nutrido grupo incorporamos ahora a los navarros establecidos en las islas Filipinas o en cualquier otro lugar de las Indias orientales u occidentales, que adquirieron productos artísticos exóticos, de factura y procedencia oriental, China o Filipinas, transportados hasta Veracruz en el galeón de Manila. En este nuevo apartado se cuenta don Pedro de Galárraga, marqués de Villamediana y administrador de la renta del tabaco en Manila, que envió un rico ajuar compuesto por plata labrada y ornamentos para la catedral de Tudela en 1788⁴²; a Pedro de Errea y a Felipe de Iriarte, por sus regalos a San Fermín de Pamplona en 1730 y 1765, respectivamente⁴³ o a doña Teresa de Irurre por sus donaciones al convento de Agustinas Recoletas de Pamplona⁴⁴.

Estos indianos pertenecían a toda la escala social, desde la nobleza y las altas jerarquías eclesiásticas, pasando por la milicia y los comerciantes, hasta

³⁸ GARCÍA GAINZA, M.C., “El convento de carmelitas descalzas de Lesaca”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1973, pp. 333-344.

³⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Mecenazgo y legados artísticos...”, pp. 162-163

⁴⁰ MOLINS MUGUETA, J.L., *Capilla de San Fermín...*, pp. 134-135 y “La capilla de Nuestra Señora...”, p. 76.

⁴¹ HEREDIA MORENO, M.C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra...*, pp. 20.

⁴² MORALES, A. (Comisario), *Filipinas, Puerta de Oriente...*, p. 305

⁴³ MOLINS MUGUETA, J.L., “Mitra y báculo de San Fermín”, en *Filipinas, Puerta de Oriente...*, pp. 306-307

⁴⁴ GARCÍA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo Monumental...V****, Pamplona, 1997, p. 334.

el pueblo llano⁴⁵. Entre las personalidades más destacadas del mundo de la política y de la administración, además del mencionado marqués de Villamediana, sigue figurando en lugar de honor el marqués de Castelfuerte y virrey del Perú don José de Améndáriz y Perurena que, además de una crecida suma en metálico, envió desde Lima cinco fuentes y dos jarros de plata más un pectoral de oro y esmeraldas con su cadena de oro para San Fermín de Pamplona, así como otras varias piezas de plata, hoy desaparecidas, para el convento de La Encarnación de Corella donde subvencionó también varios retablos⁴⁶. De igual forma, hay que mencionar a la virreina del Perú doña María Bentura de Guirior, por su legado a Villanueva de Lónguida; a don Carlos Martín de Mencos y Arbizu, general de la reales armadas y gobernador de Guatemala, por el lote de pinturas mexicanas para el convento de Concepcionistas Recoletas de Tafalla que él mismo había fundado; al maestro de campo de la ciudad de Cuzco don Ignacio de Arriola y Mazola por sus envíos a Lesaca o al gobernador de Nueva Galicia, don Pedro de Otalora, por sus regalos en joyas y ornamentos para la parroquia de Olcoz.

Entre los donantes pertenecientes a órdenes militares destacamos a don Blas de Ayesa, que desde Lima mandó el ostensorio de Fustiñana en 1693. Don Juan Damián de Yoldi regaló un lote de plata labrada mexicana a la parroquia de Barásoain y el doctor don Saturnino García Arazuri, caballero de la real orden española de Carlos III y comendador de la real orden americana de Isabel la Católica, además de deán de la catedral de Arequipa, remitió desde esta localidad peruana un importante legado a la parroquia de Lorca. En cuanto a los envíos de indianos pertenecientes al ejército mencionamos el legado de platería mexicana del capitán Jacinto Martínez de Aguirre para Artajona y los ornamentos remitidos a Corella por el alférez Juan Argáiz y Peralta.

Por lo que concierne a los altos cargos eclesiásticos, recordamos las pinturas enviadas desde México por su arzobispo don José Pérez de Lanciego para Santa María de Viana o la plata y pintura que donó el obispo de Michoacán Martín de Elizacochea para la parroquial de Azpilcueta. Por último, por lo que se refiere a los indianos de profesión desconocida cabe citar a Juan de Barreneche y Aguirre por el espectacular conjunto de plata labrada guatemalteca que regaló al convento de carmelitas de Lesaca en el año 1748 o a José de Irujo que hizo lo propio con el cáliz de Iturgoyen fabricado en Lima.

La mayor parte de estos legados se conserva hoy día en sus primitivos lugares de destino, igual que muchas otras piezas de probado origen ultramarino pero de las cuales se desconocen las circunstancias de su donación. En tales casos, la procedencia se pudo establecer a través de los documentos, firmas o marcas y, en su defecto, mediante su análisis estilístico, que permitió

⁴⁵ Salvo en el caso del marqués de Villamediana, me remito a lo dicho en HEREDIA MORENO, M.C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra...*, pp. 21-22, haciendo abstracción de las donaciones en metálico.

⁴⁶ ARRESE, *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, 1963, pp. 69-477.

clasificarlas de manera bastante ajustada. Las más problemáticas continúan siendo las obras de filigrana de plata, técnica cuyos estudios se encuentran en la actualidad en proceso de revisión.

De cualquier forma, el origen y el destino de las obras están ligados casi siempre a las circunstancias personales de los propios indios. Es decir a sus lugares de residencia en Hispanoamérica y a los centros religiosos de su especial devoción o de su patria chica repartidos por las merindades de Pamplona, Olite, La Ribera, Estella o Sangüesa. De acuerdo con los porcentajes que establecimos en 1992, el grueso de las pinturas y esculturas proceden de Nueva España. Allí se labraron también alrededor del 56% de las obras de plata, 29% en el Virreinato del Perú y otro 10% en la Capitanía General de Guatemala. El resto de las piezas, cerámica y textiles incluidos, se reparten entre Cuba, Ecuador, Venezuela y, ahora añadimos, China y Filipinas.

En cuanto a su procedencia concreta, la mayoría de las obras se realizaron en las grandes capitales virreinales que eran también los centros más destacados del momento en el plano artístico, a saber, México, Santiago de los Caballeros de Guatemala o Nueva Guatemala y Lima, indicio casi siempre del lugar de residencia pero también del interés de los indios por hacerse con productos artísticos de calidad, razón por la que acudían a los mejores artífices. Otros importantes talleres de Nueva España representados en las piezas navarras son los de Puebla de los Ángeles, Oaxaca o Zacatecas; peruanos como Cuzco y Arequipa o bolivianos como Potosí, además de otros inciertos, venezolanos, cubanos o centroamericanos. Aunque la costumbre consistía en contratar directamente con el artífice, se conoce algún caso excepcional de compra a una institución religiosa que necesitaba desprenderse de alguna obra en momentos de penuria económica. Así sucedió al cabildo de la catedral de Cuzco que se vio obligado a vender su antigua custodia al maestro de campo don Ignacio de Arriola y Mazola, quien en el año 1749 la remitió, junto con seis cajones de plata labrada y diez mil pesos para revestirla de diamantes, al gaditano don Andrés de Loyo y Treviño, caballero de la orden de Santiago, con el objetivo de fundar un convento de carmelitas descalzas en la localidad guipuzcoana de Pasajes, fundación que tuvo lugar finalmente en la vecina villa navarra de Lesaca⁴⁷. Por desgracia, la suntuosa custodia desapareció en fecha incierta, quizás amonedada para contribuir a los gastos generados por algún conflicto bélico.

Como sucedía con la remisión de caudales, las razones del envío de objetos artísticos, en el marco de una sociedad religiosa y providencialista como la hispana del Barroco, solían ser de índole devocional o moral, pero también personal y afectiva o, quizás, de prestigio social ante sus paisanos. Las inscripciones y los documentos ofrecen diferentes matices que constituyen testimonios elocuentes de las motivaciones concretas en cada caso, con frecuencia entremezcladas, pero casi siempre con la intención más o menos tácita por parte del indio de “prestigiarse personalmente a lo divino”. El ejemplo de Miguel Francisco de Gambarte es muy expresivo, ya que tanto en su retrato

⁴⁷ Estas noticias fueron recogidas por GARCÍA GAINZA, M.C., “El convento de carmelitas...” p. 336.

como en las piezas de plata que regala a su villa natal de Puente la Reina deja claro testimonio de sus íntimas convicciones religiosas y de las intenciones devocionales de sus regalos. Así, su retrato se acompaña de una cartela con la inscripción *A devoción de Don Miguel Francisco de Gambarte, hijo de esta villa a cuya devoción se hizo esta capilla de Nuestra Señora de las Nieves con todo el demás adorno que tiene: pide le encomienden a la Santísima Trinidad* (Fig. 1). Parecidas intenciones se reflejan en la naveta de la iglesia de Santiago de Puente la Reina que regaló este mismo indiano *A devoción de don Miguel Francisco de Gambarte, hijo de esta villa, abril y México de 1750* y en el cáliz que donó al convento de concepcionistas recoletas de Estella *A devoción de....* Los mismos deseos expresa el capitán Jacinto Martínez de Aguirre en la custodia de sol que entregó a la parroquia de Artajona hacia 1766.

En cambio, en otras ocasiones, como en la custodia portátil de la parroquia de San Lorenzo de Pamplona que *Dio el capitan don Juan Martín de Astiz y Gárriz para la Iglesia de su lugar de Gazólaz en el Reyno de Navarra y se hizo en la ciudad de México año de 1757*, se suprimen las connotaciones religiosas para resaltar sólo los datos personales: nombre, apellidos y origen, así como el centro de producción de la obra. Igual sucede en la inscripción del copón mexicano regalado en 1776 por Juan de los Ríos y Belasco a la iglesia de Nabeda, hoy en la parroquia de Castejón, o en la custodia de Fustiñana que indica escuetamente *Don Blas de Ayesa, caballero de la Orden de Calatrava la dio. Lima año 1693*⁴⁸.

Los datos personales y biográficos se amplían en el caso de algunos retratos, donde suele aparecer una larga inscripción que detalla los títulos del indiano a manera de “cursus honorum” para dejar constancia de su “estatus social” y de sus importantes cargos en la Iglesia, la Administración o el Ejército. Así se desprende de la densa nota biográfica inserta en el que el obispo Martín de Elizacochea envió a la parroquia de San Andrés de Azpilcueta: *Ilustrísimo Señor Doctor Martín de Elizacochea, colegial en el de la Madre de Dios de teología de Alcalá, catedrático de Filosofía en dicha universidad, canónigo maestreescuela y deán que fue en la Santa Iglesia Metropolitana de México, cancelario de su Universidad, Obispo de Durango en Nueva Vizcaya, consagrado el 6 de mayo de 1736, actual obispo de la iglesia de Michoacán. Se sacó el retrato el año 1751.*

Artes figurativas: pintura y escultura

El retrato anterior forma parte del capítulo de pintura virreinal en Navarra, que comprende una treintena de cuadros. En su mayoría son óleos sobre lien-

⁴⁸ Las inscripciones completas con su grafía original se recogen en los números respectivos del catálogo en HEREDIA MORENO, M.C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte Hispanoamericano en Navarra...*

zo, de contenido religioso y con un alto porcentaje de firmas que permitieron adjudicarlos sin dificultad a los talleres mexicanos de Nueva España entre finales del XVI y 1775 aproximadamente. Pero al estado de la cuestión establecido en 1990-1992, se incorporan ahora media docena de nuevos ejemplares y se precisan algunas cuestiones iconográficas.

Dentro de la pintura religiosa, destacamos, por su inusual tipo de soporte, por su tema y por su temprana fecha, la tabla manierista del museo de Roncesvalles con el busto del Salvador, próxima al círculo del mexicano fray Alonso López de Herrera y única muestra en Navarra de la pintura mexicana del quinientos. El resto de las obras son barrocas y con frecuencia van firmadas por conocidos maestros virreinales. Del siglo XVII contamos con un lienzo de la Virgen de Guadalupe de las Concepcionistas Recoletas de Tafalla, único ejemplar conocido con la firma de Juan Salguero, pintor y teólogo mexicano del tercer cuarto del seiscientos que participó en el análisis de la guadalupana en el año 1666⁴⁹. Más numerosas son las firmas del siglo XVIII, entre las cuales se repiten las del prolífico Juan Correa⁵⁰, Antonio de Torres, Juan Rodríguez Juárez o José de Páez.

El resto de las obras son anónimas, pero sus características las aproximan al círculo de alguno de los nombres citados o las sitúan en el entorno de Miguel Cabrera, un maestro de impronta murillesca, que organizó un importante taller en la capital virreinal en el año 1719, donde llegó a ser pintor de cámara del arzobispo Rubio Salinas y presidente de la Academia de Pintura de México en el 1753⁵¹. Con Cabrera se han relacionado los lienzos de la Trinidad antropomorfa que se conservan en las parroquias de Santiago y San Pedro de Puente la Reina y en el convento de las Clarisas de Estella. En los tres casos la Trinidad se representa por medio de tres figuras sedentes de facciones iguales, según unas fórmulas muy difundidas en la pintura virreinal novohispana pero contrarias a las recomendaciones hechas por el pontífice Benedicto XV en el año 1745⁵². El de la parroquia de Santiago añade las figuras de los santos Ignacio de Loyola y Francisco Javier en el plano inferior de la composición donde se inserta también una cartela con la consabida leyenda *A devoción de D. Miguel Francisco de Gambarte*, como es usual en los legados de este indiano. A su gusto y devociones particulares debe obedecer la repetición de este tema tan poco común en la pintura virreinal llegada a la Península.

Bastante más frecuente, con firma o anónima, es la pintura de la Virgen de Guadalupe, advocación que gozó de especial devoción en México y llegó a convertirse en una especie de icono, de manera que su iconografía, calcada literalmente del modelo original de la basílica mexicana, se repitió sin ninguna variación durante varios siglos, salvo por la presencia o no de las apariciones milagrosas al indio San Diego y por la incorporación excepcional de sím-

⁴⁹ TOUSSAINT, M., *La Pintura colonial en México*, 1982, p. 114.

⁵⁰ VARGAS LUGO, E. y VICTORIA, J. G., *Juan Correa...*, México, 1985.

⁵¹ MARCO DORTA, E., *Arte en América y Filipinas*, Madrid, 1973, p. 349.

⁵² PAMPLONA, P. G. DE, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte español*, Madrid, 1970, pp. 8-11 y 27.

bolos lauretanos⁵³. Esto último sucede en el lienzo de la Compañía de Tudela, firmado por Antonio de Torres. Ninguna de estas pinturas mexicanas reproduce la imagen titular del monasterio extremeño⁵⁴, sino que se inspiran en las Inmaculadas sevillanas de Esteban Gómez, Herrera el Viejo o Francisco Pacheco⁵⁵. En síntesis, la guadalupana representa la iconografía de la “Tota Pulcra”, pero reduce los signos apocalípticos del texto de San Juan al resplandor del sol y a la luna. En cambio mantiene los colores azul y rosa tradicionales de las pinturas hispalenses de comienzos del seiscientos, frente al azul y blanco más generalizado en el Barroco, y cambia la corona de estrellas por una corona real, a la antigua. Además, como Vargas Lugo ha señalado recientemente, introduce algunos símbolos de la cultura precolombina en el cuello y puños de la túnica adornándolos con trabajos de plumaria para visualizar el alto rango de la imagen, ya que su uso quedaba reservado a la nobleza en la sociedad prehispánica⁵⁶ (Fig. 2).

Diferente modelo iconográfico presenta la Inmaculada con donante, identificado hace poco con el tudelano don Pedro Ramírez de Arellano López y Aperregui⁵⁷, que pintó Juan Correa para las dominicas de Tudela (Fig. 3). Su composición funde el esquema de las Inmaculadas de Francisco Pacheco –con la figura del donante, paisaje urbano y símbolos lauretanos distribuidos de forma simétrica–, con el sentido dinámico del Barroco decorativo de la segunda mitad del siglo XVII. Pero la fuente de inspiración para la figura de María nos parece que puede ser la estampa de la Inmaculada Apocalíptica que ilustra el libro del teólogo hispalense y contertulio de la Academia de Pacheco, Luis de Alcázar, *Vestigatio Arcani Sensu in Apocalypsi*, inspirada, en último término, en la conocida estampa de Jan Sadeler sobre composición de Martín de Vos. El propio Juan Correa la utilizó en otra ocasión para su Virgen del Apocalipsis del Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán⁵⁸.

También el tema de la Virgen de los Remedios en los lienzos de San Pedro de Estella y Aberin, el primero de ellos firmado por Correa, tiene resonancias peninsulares ya que la advocación fue introducida en México a raíz de la con-

⁵³ AA.VV., *Catálogo de la exposición de imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México, México, 1987.

⁵⁴ ARBETETA, L.. “La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos”, en *El oro y la plata...*, p. 44, menciona que la copia pictórica de la escultura original del monasterio extremeño la realizó el jerónimo fray Diego de Ocaña, encargado de recoger las mandas testamentarias en Indias para la imagen extremeña, en 1601 y es la que se venera, por ejemplo, en la capilla de la catedral de Sucre (Bolivia).

⁵⁵ Véanse, por ejemplo FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., “Inmaculada”, VALDIVIESO, E., “Inmaculada Concepción con Miguel Cid” y MARTÍNEZ RIPOLL, A., “Inmaculada con doncellas de la Hermandad de la Vera Cruz”, en *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, 1999, pp. 53, 81 y 105, nº 19, 33 y 45. Las fuentes iconográficas de Francisco Pacheco son la visión de la beata Beatriz de Silva y los textos de Luis de Alcázar, según indica en *El Arte de la pintura*, Libro IV, Madrid, 1990 pp. 575-577, con estudio de BASSEGODA I HUGAS, B.

⁵⁶ VARGAS LUGO, E., “Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones”, en GARCÍA GAINZA, M.C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Comisarios), *Juan de Goyeneche...*, p. 373.

⁵⁷ R.F.G., “Inmaculada con el retrato de Pedro Ramírez de Arellano”, en GARCÍA GAINZA, M.C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Comisarios), *Juan de Goyeneche...*, pp. 320-321.

⁵⁸ Está recogida en NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, p. 57

quista por un soldado de Hernán Cortés. En Nueva España añadió a sus distintivos iconográficos originales la bolsa de dinero para la redención de cautivos y el cetro, así como el esquema general de la representación de la imagen sobre un altar enmarcado por ricos textiles y adornado con flores y piezas de plata, seguramente reproducción verídica de su capilla en su santuario mexicano.

En suma, la pintura religiosa novohispana llegada a Navarra se inspira en estampas y recoge sugerencias de los pintores andaluces, al tiempo que refleja el gusto de los indianos por las representaciones marianas de mayor devoción y difusión por el Virreinato durante el Barroco. Recientemente Elisa Vargas Lugo ha realizado interesantes precisiones iconográficas sobre algunas de estas advocaciones y señalado la “santa rivalidad” que existía en la sociedad de Nueva España entre los devotos de la Virgen de los Remedios, que, según la tradición, ayudó a los conquistadores, frente a la imagen de Guadalupe que, en el bando contrario, amparó a los indios y criollos⁵⁹. Sin embargo, en contra de lo que pudiera pensarse, no sólo los nativos mostraron interés por la guadalupana sino que su culto alcanzó fuerte arraigo entre los españoles residentes en México, según se desprende del crecido número de cuadros que llegaron tanto a Navarra como al resto de la Península durante los siglos del Barroco.

A este conjunto de pintura religiosa hay que sumar ahora un grupo de óleos sobre cobre, con marcos de plata labrada, de colección particular, pintados y labrados en México durante la segunda mitad del siglo XVIII, que muestran la difusión por Nueva España de otras devociones procedentes de La Península⁶⁰. El de la Virgen de la Soledad sigue la iconografía de Gaspar Becerra, popularizada por los Mora y otros escultores barrocos granadinos, y lleva la firma de un pintor mexicano de la familia Enríquez. Se ha atribuido a Blas Enríquez igual que el resto de las obras, de similares características, que reproducen los temas iconográficos del Cristo de Ixmiquilpán, la Virgen del Carmen y la Inmaculada Concepción⁶¹.

En cuanto a los retratos, los óleos llegaron a Navarra formando parte de legados más amplios bien junto a crecidas cantidades en metálico bien con ricos y variados objetos artísticos de uso y funcionalidad religiosa. Estos retratos nos permiten, sin duda, conocer con bastante aproximación el aspecto físico y el carácter de los personajes representados, pero, sobre todo, nos informan sobre su condición social⁶². Además, con independencia del carácter civil o religioso del personaje, su modo de representación nos permite

⁵⁹ VARGAS LUGO, E., “Nuestra Señora de los Remedios” y “Virgen de Guadalupe...”, en GARCÍA GAINZA, M.C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Comisarios), *Juan de Goyeneche...*, pp. 370-373.

⁶⁰ Esta simbiosis de pintura y platería se dio también en la Capitanía General de Guatemala, como muestra, por ejemplo, el bello ejemplar de la Dolorosa con rico marco de plata labrada por el artífice guatemalteco Marcos Guerra a finales del siglo XVIII, de colección particular.

⁶¹ Véanse las fichas correspondientes de MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., en GARCÍA GAINZA, M.C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Comisarios), *Juan de Goyeneche...*, pp. 376-382.

⁶² Sobre este tema, VARGAS LUGO, E., “Una aproximación al estudio del retrato en la pintura neohispana”, *Anuario de Estudios Americanos*, 1981, pp. 671-692 y AA.VV., *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla de los Ángeles, 1999.

calificarlos como retrato de devoción o retrato cortesano. En la primera categoría se inserta el del comerciante Manuel Francisco de Gambarte, destinado a la capilla de la Virgen de las Nieves que él mismo mandó construir en la parroquia de San Pedro de Puente la Reina. Es de media figura vista de tres cuartos. Se enmarca con aparatosas cortinas de terciopelo y paisaje al fondo y viste con rica y costosa indumentaria a la moda de la época. Es evidente que a través de esta cuidadosa puesta en escena trata de expresar su rango y su desahogada situación económica obtenida en los negocios. Sin embargo, sus motivaciones últimas son religiosas. No en vano se desentiende del espectador y adopta una actitud devota dirigida hacia el altar según un ángulo perfectamente calculado desde el lugar donde debía situarse el lienzo, reiterando su devoción en la inscripción de la cartela, según antes comentamos. El mismo carácter devocional, aunque distinta iconografía, presenta el donante que acompaña a la Inmaculada de las dominicas de Tudela, al que nos referimos en páginas anteriores.

Por el contrario, los retratos que fray José Pérez de Lanciego y Eguílaz, arzobispo de México, y el obispo Martín de Elizacochea mandaron a las parroquias de Santa María de Viana y de Azpilcueta se aproximan a los retratos cortesanos de aparato, a semejanza de los madrileños contemporáneos. Los dos llevan la firma de Juan Rodríguez de Juárez, “el Apeles mexicano”, y ofrecen composición y estilo similares. Se trata de retratos de cuerpo entero, con el personaje de pie, visto de tres cuartos, vestido con la indumentaria eclesiástica propia de su rango—roquete, capa roja, solideo y pectoral-. El primero añade bonete y mitra, sobre una mesa, y una cruz procesional sobre la gran cartela. El segundo alza la mano derecha en actitud de bendecir mientras que apoya la izquierda sobre el respaldo de un sillón que explicita su categoría y su autoridad. Pero a estos atributos iconográficos, distintivos de su alta jerarquía eclesiástica, añaden aparatoso enmarque de cortinajes, actitud rígida y declamatoria, y mirada de soslayo hacia el espectador, además de una extensa y grandilocuente cartela que resume su biografía enumerando de forma prolija sus cargos, a manera de “cursus honorum”⁶³. Estas circunstancias los acercan a los retratos civiles de aparato, propios de la corte, más allá de su condición de clérigos y altos cargos de la Iglesia.

En relación con este último apartado, aunque de aspecto mucho más ingenuo y popular, hay que situar el retrato de Juan Antonio Celaya y Vergara, óleo sobre cristal y papel, de composición simétrica y colorido brillante, y único ejemplo de retrato quiteño conservado en Navarra⁶⁴.

Con este mismo centro artístico se relaciona la escultura del Ecce Homo, del convento de Recoletas de Tafalla, que recoge la iconografía granadina de

⁶³ *El Ylustrísimo y Reverendísimo Señor P. M^o Don Fray Joseph Pérez de Lanciego y Eguílaz, ijo Professo y dos veces Abad del Real monasterio de Santa María de Nájera, Predicador de las dos Majestades Carlos II y Philipo V, Calificador de la Suprema y General Inquisición, Arzobispo de México, electo en 21 de mayo del año de 1713, Consagrado en 4 de Noviembre de 1714.*

⁶⁴ ANDUEZA UNANUA, P., “Retrato de Juan Antonio Celaya y Vergara”, en GARCÍA GAINZA, M..C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Comisarios), *Juan de Goyeneche...*, pp. 276.

medias figuras con un lenguaje próximo al del escultor Marcos Guerra, napolitano de origen español establecido en Quito en 1636⁶⁵ (Fig. 4). Algunos Cristos de caña de origen impreciso completan el reducido capítulo de escultura colonial en Navarra.

La platería. Marcas, autorías y atribuciones

La platería constituye, con diferencias sustanciales, cuantitativas y cualitativas, el capítulo más interesante y extenso del arte colonial en Navarra. Sobre él mantenemos, las líneas generales trazadas en 1992 en cuanto al número de piezas, desarrollo estilístico y procedencia de las obras, así como en aspectos relacionados con las marcas y autorías de las mismas. No obstante, los avances en las investigaciones han propiciado un mejor y más profundo conocimiento sobre la producción de los centros plateros, lo que ha tenido como consecuencia la publicación de numerosas marcas inéditas, tanto de localidad como de ensayadores y de artífices, al tiempo que se iban rectificando en ciertos casos las atribuciones y la cronología de algunas de las ya publicadas⁶⁶.

Por lo que concierne a Navarra, como ya indicamos en 1992, el mayor número de piezas marcadas (cincuenta y dos) corresponde a la plata labrada en Nueva España, con claro predominio de las marcas del impuesto del quinto, localidad y nominativas de ensayadores, frente a las nominales de los artífices que son bastante escasas⁶⁷. Las marcas de México capital son las más numerosas, las de cronología más amplia (1610-1870) y las que mejor cumplen la legislación, ya que con cierta frecuencia, al menos entre el segundo tercio del XVIII y el primero del XIX, algunas piezas llevan estampadas el juego completo reglamentario (artífice, marcador-ensayador, localidad e impuesto fiscal) tras haber superado los sucesivos controles que garantizaban la bondad de la ley de la plata y el pago del impuesto del quinto.

Las novedades a destacar son escasas. Llamo la atención sobre el cáliz del convento de Araceli de Corella, posible donación del corellano Juan Argáiz y Peralta⁶⁸, porque hacia 1610 muestra un juego casi completo de marcas, poco

⁶⁵ MESA, J. DE y GISBERT, T., "Marcos Guerra y el problema del escultor quiteño padre Carlos", *Anuario de Estudios Americanos*, 1980, pp. 685-695.

⁶⁶ Sobre el tema concreto de las marcas, véase, por ejemplo, el extenso repertorio de "Marcas virreinales" en FERNÁNDEZ, A., MUNOZA, R. y RABASCO, J., *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid 1992, pp. 333-363, que amplía el recogido por los mismos autores en *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1985, pp. 509-518. ESTERAS MARTÍN, C., *Marcas de platería hispanoamericana siglos XVI-XX*, Madrid, 1992. Remitimos también a la extensa bibliografía especializada publicada en España a partir de 1990.

⁶⁷ Para las diversas variantes me remito a HEREDIA MORENO, M.C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Platería hispanoamericana...*, pp. 24-25 y 41-132.

⁶⁸ Según la documentación recogida por ARRESE, J. L., "Colección de biografías corellanas", en *Obras seleccionadas II. De Arte y de Historia*, Madrid, 1970, pp. 1306-1307, este indiano, alcalde ordinario y juez de bienes de difuntos de la ciudad de Mérida, comendador de los pueblos de Eguil y Pencayut y alférez mayor de Yucatán, fue el responsable de numerosos envíos de plata labrada y ornamentos a iglesias de Corella entre 1599 y 1633.

usual en estas fechas, que comprende la de localidad de México, la del ensayador Miguel de Torres Hena “el mayor” y la del impuesto fiscal bajo la antigua modalidad de torre lacustre alusiva a Tenochtitlán. Este formato desaparecería definitivamente en 1673 sustituida por un águila sobre un nopal, en recuerdo del origen mítico de la ciudad prehispánica⁶⁹. El cambio lo observamos, por ejemplo, en la naveta de Santiago de Puente la Reina, donada desde México por Miguel Francisco de Gambarte, que, entre sus cuatro marcas reglamentarias incluye la nueva variante fiscal. Además, respecto a la nominativa del artífice estampada en esta pieza, que hace años consideramos del platero Antonio de Rojas, en 1992 se la adjudiqué al mexicano de origen hispalense Francisco de Peña Roja por su semejanza con la de la custodia del Museo Franz Mayer, obra documentada de este maestro⁷⁰.

Entre las piezas coloniales labradas fuera de la capital virreinal, reiteramos la procedencia del cáliz de Astráin que lleva marca de Guadalajara o la de la custodia de Obanos que ostenta la de localidad de Zacatecas. La primera se acompaña de una nominativa y la segunda de dos, constituyendo ambas claros exponentes de la existencia de marcas de artífice y marcador en obras no capitalinas.

Más problemática resulta, todavía hoy, la marca del cáliz de Arróniz compuesta por cabeza de perfil izquierdo sobre la letra “P” entre las columnas de Hércules y bajo corona. Cuando abordé por primera vez su estudio en el año 1983, sugerí la posibilidad de que se tratase de la de localidad de Puebla de los Ángeles⁷¹. Puebla era un importante centro platero, muy próximo y bien comunicado con la capital mexicana y escala obligada en el camino hacia Veracruz, y de allí proceden algunas otras piezas conservadas en Navarra, sin marcas pero de claro estilo poblano. Pero las opiniones en contra de esta tesis y a favor del origen de San Luis Potosí de esta señal⁷², me hicieron rectificar⁷³, máxime teniendo en cuenta que la importancia de sus minas de plata y su situación en el Camino Real de Tierra Adentro propiciaron también el establecimiento y desarrollo de sus talleres de platería.

Sin embargo, en el año 1994, en una lámpara de la iglesia de Las Nieves en la isla de La Palma, se descubrió un punzón inédito que por su formato e iniciales, “S-L” enmarcadas por los elementos distintivos de los centros novohispanos conocidos, a saber, cabeza de perfil, columnas de Hércules y corona, parecía corresponder de forma inequívoca a San Luis Potosí⁷⁴. Además, el reciente hallazgo de la misma marca en otras piezas procedentes de San Luis, parece confirmar su autenticidad⁷⁵. Como es sabido, en Puebla

⁶⁹ Las primeras aproximaciones a estas marcas donde aludimos por primera vez al posible significado de la torre lacustre, frente a las diversas interpretaciones de otros estudiosos, en HEREDIA MORENO, C., “Aportaciones para un estudio...”, p. 34. También en *Catálogo Monumental de Navarra I...*, p. 125.

⁷⁰ HEREDIA MORENO, M.C., “La proyección del Giraldirlo...”, p. 271.

⁷¹ HEREDIA MORENO, M.C., “Aportaciones para un estudio...”, p. 35.

⁷² ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería hispanoamericana, siglos XVII-XIX*, Madrid, 1986, p. 40.

⁷³ HEREDIA MORENO, M.C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte Hispanoamericano...*, p. 44.

⁷⁴ RODRÍGUEZ, G., *La platería americana...*, pp. 26 y 76-77.

⁷⁵ El descubrimiento se debe a los investigadores Ricardo Cruzaley Herrera y Juan Carlos Ochoa Celestino.

no existió oficina de ensaye y sólo a finales del periodo colonial se estableció una caja real, por lo que las piezas poblanas había que llevarlas a marcar a la capital del virreinato, como, de hecho, sucedió en múltiples ocasiones. Pero estas circunstancias no excluyen la posibilidad de que en algún momento contase con su propio punzón de localidad. Por consiguiente, retomando nuestra primera intuición, volvemos a plantear nuestras dudas sobre el origen poblano o potosino de la marca del cáliz de Arróniz. La falta de documentación impide de momento hacer afirmaciones categóricas en cualquier sentido, ya que no se puede descartar por completo la posibilidad de que la “P” sea una primera variante del punzón de San Luis Potosí, anterior a la “S-L” que se empezó a utilizar en fecha incierta del siglo XVIII⁷⁶.

Por lo que concierne al marcaje en el virreinato del Perú, el sistemático incumplimiento de la normativa por parte de los plateros fue denunciado en numerosas ocasiones durante todo el periodo colonial y la bibliografía lo ha puesto de manifiesto repetidas veces⁷⁷. En la práctica, tales irregularidades se tradujeron en la escasez de punzones impresos en las piezas coloniales labradas en el Virreinato, ya que, según la creencia generalizada entre los historiadores, los plateros no solo no estampaban sus marcas personales en las obras sino que también hacían caso omiso de la obligatoriedad de pasar por las cajas reales para satisfacer los impuestos legales. No obstante, los avances en la investigación están aportando algunas marcas inéditas, con lo que se viene a demostrar que el marcaje no fue un fenómeno tan extraordinario como llegó a pensarse y que el celo de las autoridades dio su fruto en algunos casos. En los últimos años se han localizado nuevos ejemplos de las marcas fiscales ya conocidas, casi siempre de Arequipa y de los siglos XVIII-XIX -en forma de corona imperial con cerco de perlas-, junto a otras de formato inédito. Estas últimas ofrecen la particularidad de utilizar cuños monetarios de los siglos XVI y XVII procedentes de las Casas de la Moneda de Lima y Potosí. Estas señales se han recogido en piezas muy diversas, en alguna ocasión en compañía de una segunda nominativa, de artífice o marcador⁷⁸.

En este nuevo contexto, las dos marcas nominales, sin identificar, impresas en la fuente barroca de Puente la Reina hoy ya no resultan tan excepcionales como afirmamos hace años, aunque todavía plantean incógnitas respecto a su adjudicación precisa a un artífice y marcador concretos, debido a sus improntas incompletas y deterioradas.

⁷⁶ PÉREZ MORERA, J., “Platería novohispana en las Islas Canarias. Centros y tipologías”, en PANIAGUA PÉREZ, J. y SALAZAR SIMARRO, N., *La plata en Iberoamérica...*, pp. 553, incorpora a los talleres de Puebla la custodia del museo de Tepotzotlán, el cáliz de Yanguas (Soria) o las fuentes de Santillana del Mar (Santander), hasta ahora consideradas de San Luis Potosí.

⁷⁷ Sobre la legislación, el incumplimiento de la normativa y las discrepancias entre la teoría y la práctica, HEREDIA MORENO, M.C., “Notas sobre plateros limeños de los siglos XVI-XVII (1535-1639)”, *Laboratorio de Arte*, n° 2, 1989, pp. 45-60, “Las ordenanzas de plateros limeños del año 1633”, *Archivo Español de Arte*, n° 256, 1991, pp. 490-505, “Nuevos datos sobre la platería limeña de los siglos XVI-XVII (1534-1639)”, en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 639-657, “Notas sobre plateros limeños de los siglos XVII-XVIII y XIX”, *Cuadernos de arte colonial*, n° 8, 1992, pp. 29-75, y “Ordenanzas de la platería limeña del año 1778”, *Laboratorio de Arte*, n° 5, 1992, pp. 57-66.

⁷⁸ ESTERAS MARTÍN, C., *Platería del Perú virreinal (1535-1825)*, Madrid/Lima, 1997, pp. 47-48.

En cuanto al sistema de marcaje de la platería guatemalteca y a los punzones recogidos en las piezas navarras de esta procedencia, nada se puede añadir a lo ya publicado, por lo que nos remitimos a lo dicho en 1992. Algunas piezas del legado de Juan de Barreneche ostentan dos marcas además de la burilada. La primera representa una venera esquemática, distintiva de la localidad de Santiago de los Caballeros, con clara alusión simbólica a su patrón en su calidad de santo peregrino, que se mantuvo en vigor desde el siglo XVI hasta mediados del XVIII. La segunda, que reproduce una corona vegetalizada de tres puntas, corresponde a la marca fiscal que garantizaba el haber satisfecho el pago del impuesto del quinto, según la variante en uso también hasta la mitad del setecientos. Ambas señales fueron modificadas a lo largo de la segunda mitad del XVIII, como se advierte en la salvilla y dulcera del Rosario de Corella, cuya marca de localidad reproduce en formato cuadrado a un jinete pasante sobre los dos volcanes que circundan Antigua, mientras que la fiscal adopta la forma de corona imperial con varias bandas superiores recogidas en los alto por una cruz. Así aparece también en el cáliz de Santa María de Viana, acompañada en este último caso por la nominativa del artífice F. Álvarez.

La platería. Aspectos estilísticos e iconográficos

En Navarra hemos contabilizado más de treinta tipos diferentes de objetos de plata labrada, con un altísimo predominio de piezas religiosas frente a las civiles y con una marcada predilección por las de astil, sobre todo cálices (59), seguidos a gran distancia por las custodias (23) y por los copones (10). En cambio, respecto a tipologías pertenecientes de manera exclusiva al ajuar doméstico, sólo tenemos noticia del juego guatemalteco de salvilla y dulcera de la parroquia del Rosario de Corella y del plato de La Asunción de Lumbier, que formarían parte de las vajillas personales de sus respectivos donantes.

Sin embargo, es evidente que las cadenas de oro y plata, junto con cruces, veneras y demás joyas, se usaban como complemento habitual de la indumentaria, civil y religiosa, y como signo de distinción y de rango entre determinadas clases sociales, según reflejan los retratos cortesanos contemporáneos. También hay constancia del uso indistinto, profano o religioso, de las fuentes y los jarros, tanto en los aparadores domésticos de las viviendas acomodadas, como en los altares de gradillas que se montaban dentro y fuera de los templos para mayor fastuosidad del culto y de la liturgia⁷⁹. Por ello no descartamos que tanto la cadena y pectoral como las cinco fuentes y los dos jarros del legado de don José de Armendáriz y Perurena, marqués de Castelfuerte y virrey del Perú, a San Fermín de Pamplona, procedieran de su joyero particular y del ajuar doméstico o aparador de su propia vivienda (Fig. 5). Igual se puede afirmar de las fuentes de Araceli de Corella, Agustinas de Pamplona

⁷⁹ HEREDIA MORENO, C., "De lo profano a lo sagrado. La platería civil en las catedrales", en prensa.

o Santiago de Puente la Reina. Distinta a las anteriores por su formato cuadrangular en artesa es la de la catedral de Pamplona que sigue modelos de Arequipa y del Altiplano⁸⁰.

Por lo que concierne al desarrollo estilístico, la traza y la ornamentación de las piezas coloniales conservadas en Navarra se ajustan a lo ya conocido en la Península y en sus respectivos lugares de origen, y los avances en la investigación no han hecho sino confirmar las líneas que trazamos en 1990. Dejamos a un lado la utilización en la platería de Hispanoamérica de técnicas y materiales tradicionales autóctonas, como el arte plumario o la madera, ya que no se conserva ningún ejemplar con tales características.

Ateniéndonos a lo que ha llegado a nuestros días y ciñéndonos a las piezas de astil, que son las más numerosas y representativas, cabe afirmar que, hasta bien entrado el seiscientos, existió estrecha relación estilística entre las platerías de ambos lados del Atlántico, entre otras posibles razones por la continua afluencia de plateros y de obras peninsulares que, sobre todo durante los primeros años tras la conquista, introdujeron en el Nuevo Mundo sus técnicas, gusto estético y tipologías al servicio de la naciente sociedad colonial⁸¹. La semejanza se advierte, por ejemplo en los cálices mexicanos de Araceli de Corella, Marcilla o Arróniz, cuyo origen ultramarino se pudo determinar por sus marcas mejor que por su estilo. Esta corriente se prolonga a finales del XVII y durante el primer tercio del XVIII en obras cuyas trazas mantienen las directrices de la platería peninsular pero superponen motivos ornamentales distintivos, como tiras exentas en la subcopa, patitas esféricas o querubines de facciones indígenas. En Navarra la ejemplifican los cálices de San Cernin de Pamplona, Mendigorriá, Elizondo, Olo, Viana Andosilla o Clarisas de Tudela y la custodia de Asiáin.

La fusión de elementos característicos de ambos lados del Atlántico pero con predominio de los estilos peninsulares se mantiene hasta casi finales del setecientos en obras barrocas –cálices de Bacáicoa y Goizueta (Fig. 6), copón de Huici o custodia de Alcoz- y en piezas rococó como el cáliz de Olagüe, algunas de ellas de marcado carácter andaluz, quizás por el origen de sus artífices.

Desde comienzos del XVIII comienza a perfilarse en la platería de Nueva España una segunda tendencia que parte de esquemas poligonales y desarrolla de forma progresiva plantas y alzados mixtilíneos de complejidad creciente hasta su culminación en torno a 1780 en obras del artífice mexicano José María Rodallega. El proceso puede seguirse a través de obras bien documentadas en Navarra, desde el cáliz de la catedral de Pamplona (c. 1704), pasando por los de Cintruénigo y Alcoz, hasta el de Santiago de Puente la Reina (1750), custodias de San Lorenzo de Pamplona (1757), San Pedro de Artajona (1766) o El Salvador de Lacunza (1779-88), esta última del propio Rodallega, entre otras muchas.

⁸⁰ ESTERAS MARTÍN, C., *Platería del Perú...*, pp. 142-149.

⁸¹ La emigración de plateros a Indias es un hecho comprobado a través de la documentación. HEREDIA MORENO, M.C., “Artistas y artesanos...”, pp. 559-565, y “Apuntes sobre el tráfico artístico con América...”, pp. 202 y ss.

Pero con bastante frecuencia, la mezcla estilística resulta innegable, incluso en casos tan destacados como el de la custodia de Arráiz (Fig. 7), posible donación de un miembro de la familia Iriarte⁸² y obra probable del sevillano Francisco de Peña Roja, documentado en México entre 1741 y 1766, igual que la del Museo Franz Mayer⁸³.

Ambas piezas se encuadran dentro del grupo de custodias portátiles con astil de figura, muy frecuentes en el contexto de la platería dieciochesca de la Península y en la colonial del Virreinato de Nueva España⁸⁴. De esta última procedencia conservamos en Navarra las de las parroquias de Barásoain (Oaxaca, c. 1700), Garínoain (México u Oaxaca, c. 1711), Goizueta (México, c. 1755), San Lorenzo de Pamplona (México, 1757) y Obanos (Zacatecas, tercer cuarto del XVIII) o en el convento de capuchinas de Tudela (México, c. 1750). Para estas fechas, la estructura tradicional del sol, propia del seiscientos, con los rayos bien diferenciados, símbolo de Cristo como sol de justicia, se ha transformado en una gloria de nubes y querubines, como apoteosis o triunfo del Sacramento, semejante a la de los transparentes y pinturas contemporáneas del Barroco decorativo. Al mismo tiempo se generalizan las imágenes tenantes del astil, cuya iconografía refuerza el sentido triunfalista y eucarístico del conjunto. Aunque el origen de este modelo con astil de figura se localiza en la custodia que labró el salmantino Domingo Rodríguez Corbo en 1677 para la iglesia de Cepeda⁸⁵, el tipo no se difundió por Castilla hasta la segunda mitad del XVIII. En cambio en Nueva España tuvo pronta acogida a partir de 1700 y su iconografía se diversificó dentro del marco y de las directrices de la Iglesia de la Contrarreforma, dando cabida a las imágenes de San Miguel arcángel, san Juan Bautista, la Inmaculada, santo Tomás de Aquino, etc.⁸⁶

En este contexto, las dos custodias de Peña Roja ofrecen peculiaridades que las singularizan y que las convierten en piezas extraordinarias en el ámbito de lo conocido a ambos lados del Atlántico⁸⁷. Sobre su significado iconográfico y simbólico me remito a lo dicho en 1999⁸⁸. En síntesis, la figura del

⁸² Recordemos que Felipe de Iriarte envió en el año 1751 a la localidad navarra de Alcoz, su villa natal, un importante conjunto de plata labrada compuesto por un cáliz con su patena, unas vinajeras de filigrana, una lámpara, una araña y dos coronas, además de dos tибores chinos para la Virgen del Camino en 1768 y una mitra y báculo filipinos para San Fermín en el año 1776.

⁸³ Un resumen sobre todo lo referente a este platero y a sus obra en, HEREDIA MORENO, M.C., "La proyección del Giraldirlo...", con bibliografía.

⁸⁴ HEREDIA MORENO, C., "De arte y de devociones eucarísticas. Las custodias portátiles", *Estudios de platería. San Eloy 2002*, Murcia, 2002, pp. 163-181.

⁸⁵ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., "Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León", *Tierras de León*, nº 34-35, 1979, p. 65.

⁸⁶ HEREDIA MORENO, M.C., "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", en *II Coloquios de Iconografía, Cuadernos de Arte e iconografía*, nº 7, 1991, pp. 323-330.

⁸⁷ Según ESTERAS, C., "Presencia de andaluces en la platería novohispana (Siglos XVI al XVIII)", en PANIAGUA PÉREZ, J. y SALAZAR SIMARRO, N., *La plata en Iberomamérica...*, pp. 316-317, la custodia de Arráiz es de peor factura que la del Museo Franz Mayer y podría ser de un seguidor de Peña Roja. Pero, en nuestra opinión, el análisis directo de ambas piezas revela que en ambos casos la figura del astil está hecha a partir del mismo molde y el resto de la estructura presenta calidad similar aunque diseño diferente dentro de las pautas generales del setecientos novohispano.

⁸⁸ HEREDIA MORENO, M.C., "La proyección del Giraldirlo...", pp. 269-278, y HEREDIA MORENO, M.C., "De arte y de devociones eucarísticas. Las custodias portátiles"... p. 180.

astil, personificación de Palas Atenea o Minerva cristianizada, alude a la cofradía eucarística de “la minerva” y resume en su compleja iconografía la idea de la Virtud, según la *Iconología* de Cesare Ripa, la fuerza dialéctica de Santa Catalina, como “la palas de los papistas”, y la Fe victoriosa, propia de la mentalidad de la Contrarreforma. Estas ideas se apoyan en la tradición artística de la Sevilla natal del platero a través de la imagen del Giraldillo, la monumental escultura de bronce que corona la Giralda, ideada por Luis de Vargas y Juan Bautista Vázquez el Viejo a partir de la conocida estampa de Marco Antonio Raimondi, que en México se funde con el gusto virreinal por las custodias con astiles de figuras.

El panorama cambia a partir de 1791 con la llegada a México del valenciano Manuel Tolsá que introduce y difunde el Neoclásico europeo de fuerte cuño francés. Esta corriente estilística se advierte en diversas obras mexicanas de Los Arcos, Grocin o Irurita, así como en el conjunto de la parroquial de Lorca labrado en Arequipa.

En cuanto a la Capitanía General de Guatemala, de acuerdo a las directrices marcadas por el profesor Angulo⁸⁹, perceptibles en toda la platería guatemalteca conservada en la Península⁹⁰, predominan los astiles de trazas curvilíneas compuestos por diferentes cuerpos esferoides transparentes, decoración vegetal naturalista y opulenta, con diseños ondulados, y arcaísmo general con persistencia de trazos conopiales. Todas estas características se repiten en el conjunto de Lesaca (Fig. 8), donado por Juan de Barreneche y Aguirre, y en las piezas de Santesteban, Corella y Viana, que se relacionan también a nivel formal con algunos diseños de Antequera de Oaxaca, y que todavía hoy resultan espectaculares por su riqueza y fastuosidad en el conjunto de lo conocido en la Península.

Por lo que concierne a la platería del Virreinato del Perú, que en Navarra cuenta con casi medio centenar de piezas, continúan siendo destacables la sobriedad de los cálices y copones barrocos en torno a 1700, semejantes a sus equivalentes lisos peninsulares salvo por el radical afilamiento de las molduras del astil, frente a la suntuosidad de las fuentes, salvillas o puertas de sagrario que aparecen recubiertas de ampulosa vegetación naturalista vegetal o zoomorfa.

No obstante, la tipología más llamativa es la custodia de sol, de diseños característicos, tanto en la estructura como en la ornamentación, que adquiere cotas espectaculares de riqueza en ejemplares procedentes de Cuzco o de otros centros del Altiplano Peruboliviano, caso de las custodias de Arriba, franciscanos de Olite o San Cernin de Pamplona. Básicamente el modelo, que ejemplificamos en la custodia de Fustiñana donada desde Lima en 1693 por Blas de Ayesa, presenta basamento cuadrado sobre patas de garra, con cuerpo interior convexo y gollete troncocónico de perfil curvo; astil con diversas piezas superpuestas relacionadas entre sí por tornapuntas y aparatoso viril de

⁸⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Orfebrería religiosa en Guatemala”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Americanistas*, Sevilla, 1966, Vol. IV, pp. 287-292.

⁹⁰ HEREDIA MORENO, C., “Platería de Guatemala...”, pp. 73-90.

sol con resplandor calado compuesto por ces y perillones. Abundante ornamentación grabada, fundida y de esmaltes opacos recubren la estructura componiendo conjuntos realmente espectaculares (Fig. 9). No obstante, se diferencian los ejemplares limeños, por su mayor contención y equilibrio, frente a los cuzqueños y del altiplano que se barroquizan al límite mediante esquemas cruciformes, faldones colgantes, querubines empenachados o sirenas vegetalizadas. Estos motivos funden elementos inspirados en estampas europeas con temas indígenas procedentes de la cerámica chimú y de otros motivos de tradición prehispánica.

Las artes decorativas de procedencia oriental

El capítulo de obras procedentes de Cantón o Manila, que ahora incorporamos, engloba marfiles filipinos, plata labrada, ornamentos y porcelanas chinos, que componen la nota más exótica en el contexto del arte ultramarino conservado en Navarra. Casi siempre su origen está respaldado por una prolija documentación que detalla las circunstancias del envío –fecha, motivaciones, número y características de las piezas, destino y funcionalidad de las mismas, etc.- y que les comunica un valor añadido. Por lo tanto, estos legados evidencian de forma explícita la adaptación de los artífices filipinos y chinos al gusto y necesidades de la sociedad europea y constituyen testimonios elocuentes a la hora de profundizar en el papel que jugó el galeón de Manila en cuanto al comercio y a la importación de productos artísticos orientales en la Península a partir del siglo XVI.

Los marfiles del convento de Recoletas de Pamplona, anónimos hispano-filipinos del segundo tercio del siglo XVII, pertenecieron a don Juan de Palafox y Cardona, gran mecenas y eclesiástico que llegó a ser obispo de Puebla de los Ángeles. Luego fueron propiedad de doña Teresa de Iurre, quien las donó al convento en el año 1731. El grupo se ha puesto en relación con los artífices sangleyes, comerciantes y artesanos chinos que acapararon en Manila las actividades artesanales y ocuparon un papel importante como intermediarios en el comercio con oriente. Algunos se establecieron en Nueva España y adaptaron su estilo al gusto y a la iconografía de la sociedad hispana, como se observa en la Santa Rosa de Lima, el Niño Jesús o el Buen Pastor⁹¹.

El legado de Felipe de Iriarte a San Fermín de Pamplona fue precedido por una carta de 22 de mayo de 1765 donde el donante daba cuenta pormenorizada del envío desde Cantón, vía Manila, Acapulco, Veracruz, Cádiz y San Sebastián, de una mitra y un báculo de filigrana de plata con piedras de colo-

⁹¹ ESTELLA MARCOS, M., *La escultura barroca de marfil en España*, vol. I, Madrid, 1984, pp. 130-136 y vol. II, pp. 288-291. GARCÍA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo...vol. V****, Pamplona, 1997, pp. 333-334. FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Santa Rosa de Lima”, en MORALES, A. (Comisario), *Filipinas, puerta de Oriente...*, nº 182, pp. 300-301.

res para San Fermín de Pamplona, cuyo Regimiento acusó recibo en 19 de febrero del año siguiente⁹². Ambas piezas se cubren por una exuberante ornamentación sobrepuesta de filigrana, enriquecida por piedras rojas y verdes que reproducen rosas, mariposas y alacranes, y se sujeta por espirales que favorecen los efectos dinámicos del conjunto.

Igual interés por su exotismo y por su carácter excepcional en Navarra presentan los tibores chinos que el mismo Felipe de Iriarte mandó en 1768 para ornato de la capilla de la Virgen del Camino de Pamplona (Fig. 10). Se trata de dos piezas de porcelana con representación de aves fantásticas y jardines rocosos, que pertenecen a la modalidad de “familia rosa” por su característica gama de colores, hechos con pigmentos importados de Europa y utilizados en la fábrica imperial china entre 1726-36⁹³.

Otro importante legado fue el del marqués de Villamediana a la catedral de Tudela en el año 1788 para celebrar la creación de la diócesis y la reconversión de la antigua colegiata en la nueva sede catedralicia⁹⁴. Los documentos precisan que estaba compuesto por un juego de altar de filigrana de plata-cáliz con su platillo y vinajeras- y un rico terno de pontifical, de raso blanco bordado en oro –mitra, capa pluvial, casulla, cuatro dalmáticas, paños, un frontal y un gremial⁹⁵. Además de su variedad y suntuosidad, la documentación ha permitido en este caso conocer el origen cantonés de las piezas de plata y rectificar la atribución anterior sobre su posible procedencia cubana⁹⁶.

Los datos sobre filigrana cobran particular interés porque estas obras son muy difíciles de clasificar, tanto por su aspecto tradicional, ausencia de marcas y escasez de noticias documentales, cuanto por su carácter popular y su gran difusión por numerosos talleres barrocos de México, Cuba y Centroamérica. Por ello no descartamos la posibilidad de que futuros hallazgos obliguen a rectificar la procedencia de alguna otra pieza de filigrana adscrita hoy a alguno de estos países. Podría ser el caso, por ejemplo de la cadena de oro, que regaló a San Fermín de Pamplona en 1757 Nicolás de Urtasun, que recientemente se ha identificado con un ejemplar existente en el tesoro del santo⁹⁷, ya que su diseño se asemeja a algunas piezas de origen chino que se guardan en el Instituto Valencia de Don Juan⁹⁸.

⁹² El último análisis de este legado en MOLINS MUGUETA, J.L., “Mitra y báculo del tesoro de San Fermín”, en GARCÍA GAINZA, M.C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Comisarios), *Juan de Goyeneche...*, p. 340.

⁹³ ARBETETA MIRA, L., “Tibores”, en *Ibidem*, p. 362.

⁹⁴ Los aportes documentales se deben a FERNÁNDEZ GRACIA, R., “El patronato de las artes en la Colegiata de Tudela durante los siglos del Barroco”, en *El patrimonio histórico y medioambiental de Tudela: una perspectiva interdisciplinar*, Tudela, 2001, pp. 131-132, y “Vinajeras”, en MORALES, A. (Comisario), *Filipinas, puerta de Oriente...*, n.º 188, p. 305.

⁹⁵ ANDUEZA PÉREZ, A., “Ornamentos”, en *La catedral de Tudela*, Pamplona, 2006, pp. 349-350.

⁹⁶ Tal atribución la planteamos en 1990 y la mantuvimos en 1992.

⁹⁷ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “El tesoro de San Fermín: Donación de alhajas al santo a lo largo del siglo XVIII”, en GARCÍA GAINZA, M.C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coordinadores), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarra, núm. 2. Promoción y mecenazgo del arte en Navarra*, Pamplona, 2008, pp. 303-304. Según la documentación, constaba de ciento cinco eslabones de filigrana y pesaba quince onzas y cuatro ochavas y media menos ocho granos, es decir, alrededor de quinientos gramos.

⁹⁸ Reproducidos en *El oro y la plata...*, p. 429.

Con el mismo destino había enviado en 1712 desde Manila el conde de Lizarraga, gobernador general de las Islas Filipinas, 9.000 pesos en metálico recaudados entre los indios navarros y en 1716 *una rica colgadura fábrica de la China*. Por su parte, Pedro de Errea remitió en 1732 una cadena y pectoral de oro con diecisiete rubíes⁹⁹, que debía ser bastante parecida a las mencionadas.

Estos ejemplos dan idea de la diversidad de objetos artísticos de procedencia oriental que llegaron a Navarra. Hay que tener presente que el galeón de Manila fue un importantísimo vehículo de importación de productos en España, vía México, según se desprende de las numerosas noticias vertidas en los formularios de los registros de contratación de las flotas. Como muestra del volumen y de la variedad de este tráfico mercantil, mencionamos 3 biombos, 4 tibores, numerosos platonos de China, baulitos de maque y gran cantidad de búcaros y loza chinos que llegaron a Cádiz en la flota de Nueva España del año 1718. También los cajones con regalos para la familia real que se registraron en la nao Nuestra Señora de Begoña en 1721 ó los 4 cajones con alhajas de loza de China que el arzobispo y virrey de Nueva España Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta remitió en 1739 para un familiar¹⁰⁰. La mayoría de estos envíos han desaparecido, pero todavía quedan piezas importantes, como la colección de marfiles filipinos del Museo de Arte Oriental de Valladolid¹⁰¹ o los objetos “nambán”, de madera lacada con incrustaciones de nácar, repartidos por la Península. Entre estos últimos se cuentan la arqueta de la colegiata de San Antolín de Medina del Campo o la del convento de San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares¹⁰².

⁹⁹ Dimos noticia de esta pieza y la relacionamos con la que hoy se considera donación de Urtasun en HEREDIA MORENO, M.C., “Ejemplos de mecenazgo...”, p. 415.

¹⁰⁰ HEREDIA MORENO, M.C., “Envíos de plata labrada a España...”, p. 266. Entre los regalos para el rey se citan once cajones y un colmillo de elefante y tres guacales con tibores procedentes de las islas Filipinas, y se incluye *el regalo con que correspondió el rey de Cian al que el gobernador de dichas islas le hizo en nombre de Nuestro Señor con motivo de la embajada que envió a aquel Reino...* Estos datos confirman que el tráfico de objetos artísticos se desarrollaba en ambos sentidos

¹⁰¹ SIERRA DE LA CALLE, B., *Vientos de Acapulco. Relaciones entre América y Oriente*, Valladolid, 1991, y CASADO PARAMIO, J.M., *Marfiles hispano filipinos*, Madrid, 1997. Una reciente aportación sobre obras filipinas en España en RUIZ GUTIÉRREZ, A., “La ruta comercial del galeón de Manila: el legado artístico de Francisco de Samaniego”, *Goya*, nº 318, 2007, pp. 159-167.

¹⁰² La primera la dio a conocer Casado Paramio y la segunda CASTILLO OREJA, M.A., *Clausuras de Alcalá*, Alcalá de Henares, 1984, p. 73.



Fig. 1. Anónimo mexicano. Miguel Francisco de Gambarte.
Puente la Reina. Parroquia de San Pedro.

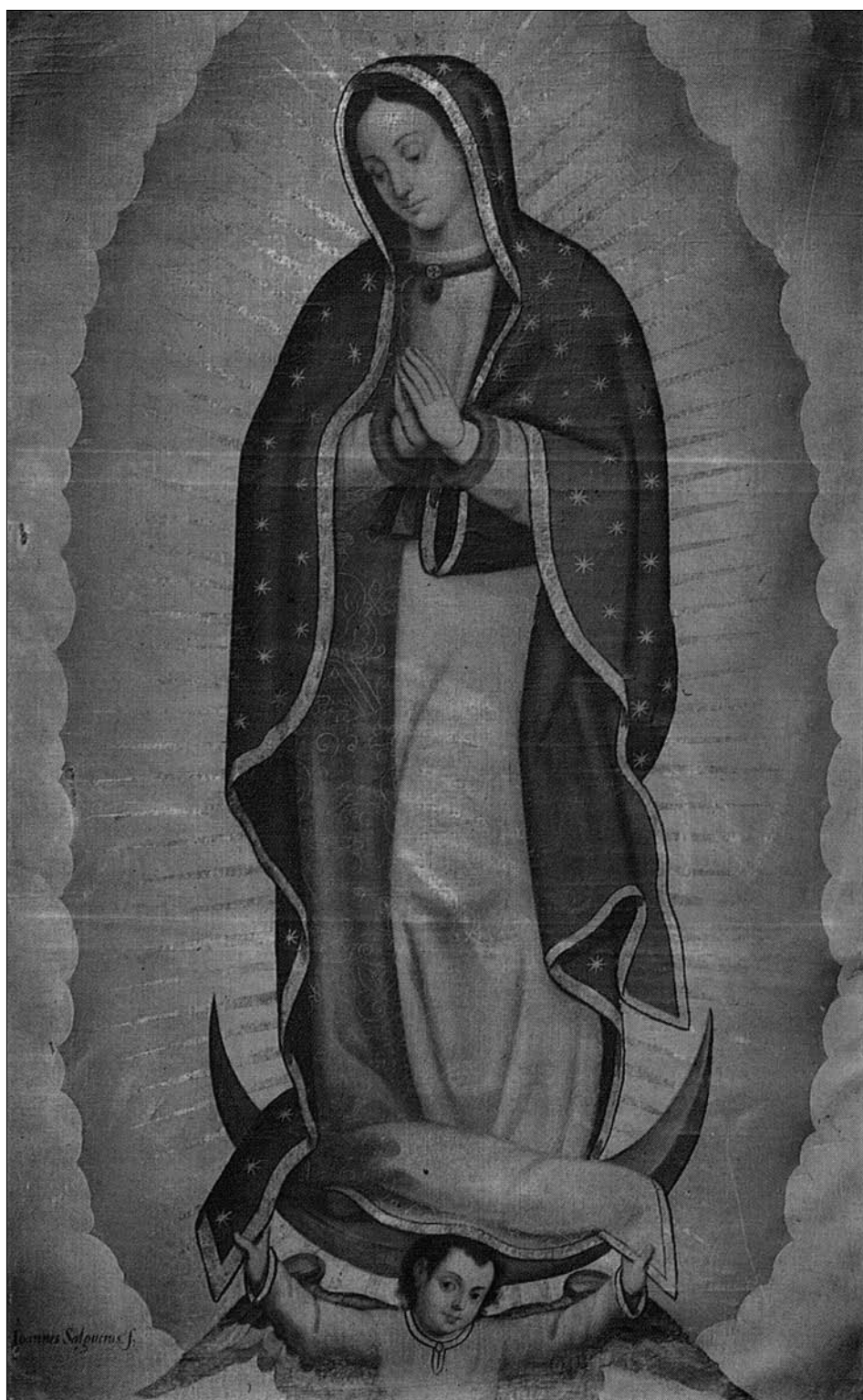


Fig. 2. Juan Salguero. Virgen de Guadalupe. Estella.
Concepcionistas Recoletas.



Fig. 3. Juan Correa. Inmaculada con donante. Tudela. Dominicas.



Fig. 4. Círculo de Marcos Guerra. Ecce Homo. Tafalla. Concepcionistas Recoletas.

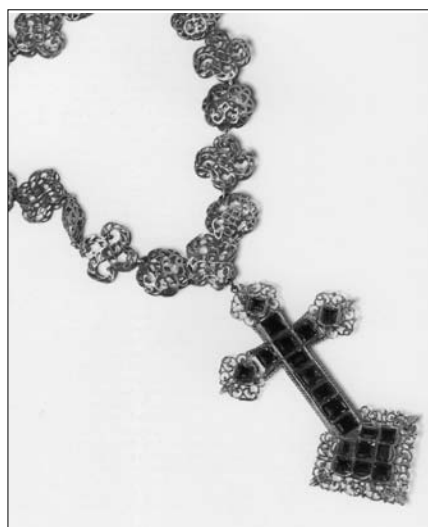


Fig. 5. Legado del Marqués de Castelfuerte. Pamplona.
Capilla de San Fermín.



Fig. 6. Legado de Juan José de Fagoaga. Goizueta.
Parroquia de Santa María.



Fig. 7. Francisco de Peña Roja. Custodia. Arraiz. Parroquia de La Asunción.



Fig. 8. Legado de Juan de Barreneche y Aguirre. Lesaca.
Parroquia de San Martín.



Fig. 9. Legado de Blas de Ayesa. Fustiñana. Parroquia de la Asunción.

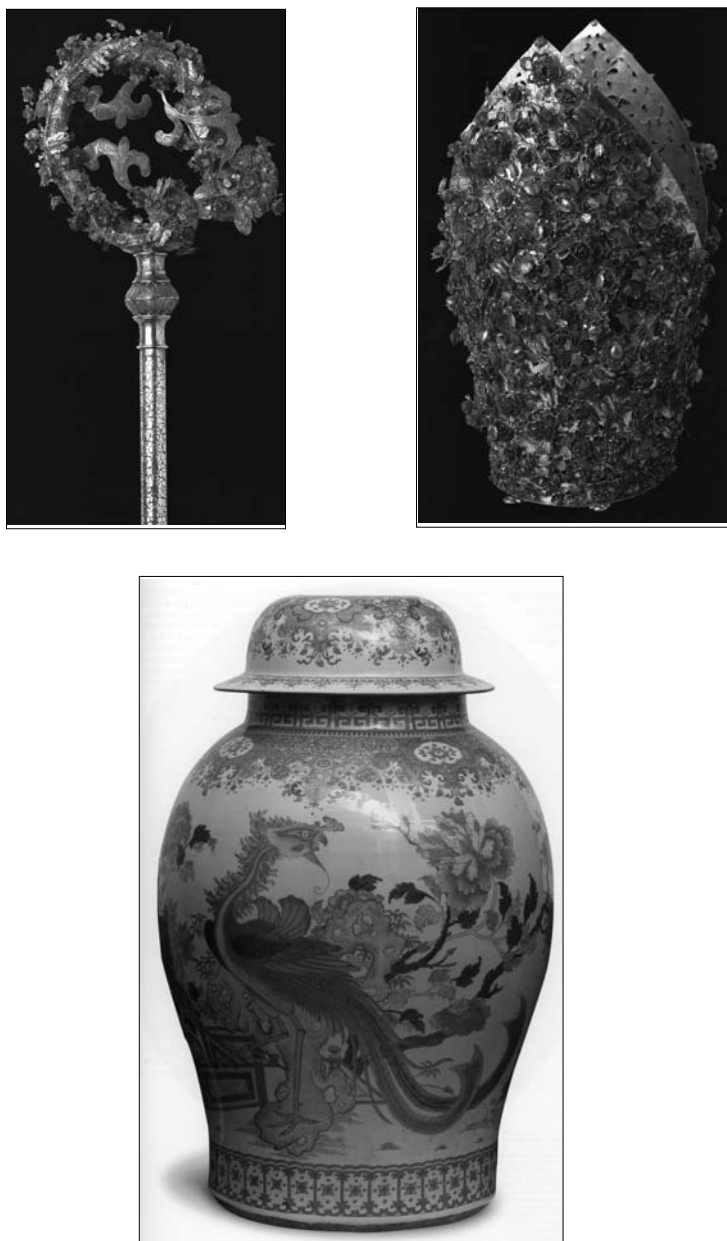


Fig. 10. Legado de Felipe de Iriarte. Pamplona. Capillas de San Fermín y de la Virgen del Camino.