

# Paternidad artística de varias esculturas de Santa María de Los Arcos

VÍCTOR PASTOR ABÁIGAR

Las imágenes de las que pensamos informar no tienen todas titularidad en los retablos parroquiales, excepto las de san Juan Bautista, su simétrico de la Concepción (hoy llamado de Nuestra Señora del Rosario) y san Gregorio Ostiense. Por otra parte tampoco tuvieron siempre su origen en el patronato parroquial (que, en este caso, era el ayuntamiento de la villa), sino que la iniciativa para su creación surgió de cofradías o de algún devoto particular. Hablaremos de tres de ellas que proceden de ermitas desaparecidas y que, de esta forma, quedan a buen recaudo (salvo la de san Lorenzo robada en 1991, como diremos). Dos esculturas están expuestas actualmente en el retablo de san Gregorio Ostiense y son las de santa Catalina y santa Bárbara. La tercera, correspondiente a san Francisco Javier, está exenta, sobre una ménsula adosada a la pilastra del lado del evangelio, más próxima al cancel de la parroquia, fuera del retablo que tiene dedicado ex profeso, anterior a este retablo y la imaginería en él venerada. Finalmente, las correspondientes al Cristo yacente y la Dolorosa están ubicadas en el sotocoro: el Cristo en su correspondiente urna y la Dolorosa en una vitrina, en uno de los muros. Comenzaremos por estas últimas enmarcándolas en la historia de la cofradía que hizo su encargo.

## COFRADÍA DE LA VERA CRUZ

Fue esta centenaria cofradía piadosa quien encargó las imágenes del Cristo yacente y la Dolorosa, junto con aquellos instrumentos de la pasión utilizados en la procesión y función del descendimiento que se representaba en la parroquia, y que se conservan in situ.

Decimos que esta cofradía fue centenaria. El documento más antiguo que guarda la parroquia data del 28 de abril de 1559. Es una provisión y manda-

to por el que el licenciado Juan de Rojas, vicario general del obispado de Pamplona por el obispo Álvaro Moscoso, *manda a los confrades que se llaman de la Vera Cruz, en la dicha villa, so graves censuras y penas, no lleven cruz para dar sepultura a los defuntos ni en las procesiones ordinarias de la yglesia ni otras votivas, ni aya vaçin en la dicha yglesia, porque así conbiene al servicio de Dios y a la quietud y paz de la dicha villa y vecinos della*. El mandato llegó porque así lo había suplicado parte del cabildo parroquial, siendo Juan de Ezpeleta, uno de los beneficiados, quien lo notificó oficialmente a la cofradía de la Vera Cruz el 3 de mayo de 1559<sup>1</sup>. No tenemos noticia del momento inicial de esta cofradía, con toda probabilidad emanada del espíritu religioso popular suscitado por el concilio de Trento.

Nos trasladamos a finales del siglo XVII en el que el arte y pensamiento barrocos habían llegado a su pleno desarrollo. Los grandes dramaturgos como Tirso de Molina, Lope de Vega o Calderón de la Barca habían cubierto páginas inmortales queriendo aproximar la profundidad de los misterios cristianos al alma popular, acercándolos a las mentes y sentimientos del público de toda condición social. La dificultad de los conceptos filosófico-teológicos quisieron plasmarla mediante imágenes y juegos de tramoya. Las consecuencias de determinadas posiciones religiosas tomadas en el concilio de Trento (1545–1563) respecto a la piedad popular y culto a las imágenes fueron cumpliéndose gradualmente, lo mismo que otras disposiciones del famoso concilio. Por su parte, maestros en las artes plásticas, tras las huellas y cánones iniciados por el maestro Miguel Ángel (1475–1564), aplicarían su actividad y buen hacer a plasmar esa misma mentalidad y sentimiento religioso en imágenes dedicadas al culto, especialmente del ciclo religioso de la pasión: pasos de semana santa, crucificados, dolorosas, cristos atados a una columna y descendimientos. Las imágenes, en general, serían libros para quienes no sabían leer que les incitaban a la devoción, y representaciones, o similitudes, que traían a su mente la memoria de los santos. Estas tallas fueron elementos pedagógicos continuadores de escuelas precedentes, tan presentes en el arte románico. Entrados en el Renacimiento, la representación de los cuerpos, tanto en el campo de la pintura como en la escultura, no sólo serán perfectos estudios anatómicos sino que se transformarán en instrumentos aptos para impresionar los sentidos provocando el sentimiento. Este era el argumento presentado por Manuel Latorre García, procurador de la villa y de su patronato, al pedir la reposición de la ceremonia del descendimiento en la parroquia: *Podrían dudar esos señores (los cuatro beneficiados de la parroquia opuestos a que la ceremonia se reanudara) de lo que dice san Pablo, que fides ex auditu y que, por señales exteriores se hace sensible, en alguna manera, la incomprendibilidad de nuestros misterios? El amor de todo un Dios hecho hombre y muriendo por nosotros, no está al alcance de gentes poco versadas en la mística y leyes de la oración mental; y, a vista de los instrumentos y ceremonias que representan los padecimientos del hombre Dios, llegan a penetrarse de la gratitud y buena correspon-*

<sup>1</sup> APA. Arca de beneficiados. Fajo 17: Papeles sueltos. Documento nº 85. Además de este documento la parroquia guarda tres libros de la Cofradía de la Vera Cruz. 1º, Años 1785-1824; 2º, Años 1825-1868; 3º, Años 1869-1934.

*dencia que de ellos exige*. Con el manierismo se incrementó la dinámica de la expresión figurativa. La jerarquía eclesiástica, siguiendo la mentalidad y enseñanza queridas por el concilio de Trento, fue patrocinadora de estas tendencias artísticas aprovechándolas para su catequesis.

### **Escritura de la cofradía de la Vera Cruz con Ambrosio Calvo, de la escuela y taller de Cabredo (15 de junio de 1692)**

Dentro del arte regional, el taller y escuela de Cabredo tuvo una singular relevancia. Enclavado este pueblecito navarro junto a las mugas de Álava y La Rioja, gozó de una envidiable situación geográfica para relacionarse con los movimientos artísticos provenientes de Castilla, ya presentes en la diócesis de Calahorra (que también recogerá influencias aragonesas, por su proximidad a Zaragoza) en ciudades como Santo Domingo de la Calzada, Logroño, Laguardia y Viana (perteneciente a esa diócesis hasta mediados del siglo XX).

Fue Gaspar de Becerra, artista polifacético, como su maestro Miguel Ángel, quien implantó las formas renacentistas cuando, al regresar a España (1557), monta su taller en Valladolid. La capital castellana era en esos momentos sede de la corte de Felipe II, indudablemente paladín de la religiosidad emanada de Trento, conviviendo en ocasiones, en la mentalidad del monarca, con una intolerancia extrema en el mundo de las ideas y creencias.

A la escuela creada por Becerra en Valladolid acudirá el gran escultor Juan de Anchieta. No obstante creemos que la influencia artística más fuerte en este ámbito geográfico de la Navarra occidental, La Rioja y Rioja Alavesa, quedó marcada por Pedro González de San Pedro y por su discípulo y yerno, Juan Bazcardo, muy relacionado, a su vez, con los Jiménez de Viana, reforzando el trato incluso por lazos de parentesco: Juan Bazcardo casó con una hija de Pedro González de San Pedro, y Diego Jiménez II lo haría con una hija de Juan Bazcardo. Siempre estaría subyacente en todos ellos, por otra parte, la huella dejada por uno de los artistas más importantes del naturalismo español: Gregorio Fernández.

Cuando la cofradía de la Vera Cruz hace contrato para un conjunto de esculturas, firma escritura con Ambrosio Calvo y Zúñiga, ya conocido en Los Arcos. Este escultor había estado en Los Arcos en 1664, acompañando a Bartolomé Calvo, Agustín de Arcaya y a Gil de Iriarte, todos maestros escultores, presentando su plan para hacer las imágenes del retablo principal, aunque su postura no fue admitida por el patronato parroquial<sup>3</sup>. Más tarde volvió en 1673 para reconocer, por parte del patronato parroquial, toda la labor de escultura del retablo mayor. En esa minuciosa labor empleó once días, percibiendo 44 ducados, a cuatro por jornada, más 150 reales por los gastos de hospedaje. De ello dio carta de pago al tesorero Joseph de Amescua el 8 de junio de 1673 firmando el recibo con sus dos apellidos<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> AMA. Legajo 48A. Documento nº 3.

<sup>3</sup> AMA. Legajo 100A. Documento nº 1.

<sup>4</sup> AMA. Legajo 100A. Documento nº 1. Ese mismo año de 1673 recibían su correspondiente pago los maestros retablistas Joseph Pérez de Viñaspre y Martín de Aranalde. La primicia parroquial les abonó 500 ducados, a cuenta de mayor cantidad adeudada. También dio carta de pago fray Francisco de Jesús María, carmelita del Convento de Pamplona, que fue quien hizo el reconocimiento de la arquitectura del retablo.

La escritura de una serie de tallas (Cristo yacente, Dolorosa, signos de la pasión) se hizo el 15 de junio de 1692. Por parte de la cofradía de la Vera Cruz intervinieron los señores Joaquín Martínez de Álava y Joseph de Amescua, prior y mayordomo, junto con Thomás Cabredo, beneficiado de la parroquia. Quiso la cofradía que las obras fuesen *conforme las tiene el convento de San Francisco de la ciudad de Estella*<sup>5</sup>.

### Cristo yacente

Es una hermosa talla, en madera de nogal, de tamaño mayor que el normal de una persona, pues mide 1'90 m, dentro de un canon que comprende casi ocho veces la altura de la cabeza. La expresión dolorosa se manifiesta en la boca entreabierta, los párpados justamente cerrados como si durmiera, mostrando una gran serenidad. La cabellera rizada y la barba tratada de la misma forma encuadran el macilento rostro. Tiene los brazos articulados para facilitar los movimientos, contribuyendo con ello a hacer más efectista la función del descendimiento, mostrando pies y manos agujereados. La estampa de dolor queda acrecentada por el estofado de la talla y el descarnado de sus heridas rodillas. Esta imagen era la gran protagonista en la tarde del viernes santo cuando, a las tres de la tarde, comenzaba la función. Según descripción del citado procurador Manuel de la Torre y García, se desenvolvía de la siguiente manera: *Sus ceremonias se reducen a que, puesto el Señor en el presbiterio, enclavado en la cruz, y su Madre Santísima al lado del evangelio, se principia el sermón. Y, cuando el orador manda, salen cuatro sacerdotes revestidos de alvas y, según el mismo orador tiene dispuesto y convenido de ante mano con los ministros, se va desclavando y, por su orden, se presentan a María Santísima las insignias de la pasión, se coloca al Señor en su urna o sepulcro y se hace la procesión*<sup>6</sup>.

### Dolorosa

Esta imagen es de las denominadas “de vestir”. Solamente tiene talladas la cabeza y las manos entrelazadas. La expresión de su rostro es de una gran serenidad. Nada en sus rasgos fisonómicos evoca la angustia que expresaron autores de la escuela castellana o andaluza en sus tallas procesionales. No aflora ninguna lágrima en sus ojos, que parecen aceptar trance tan amargo, expresión serena que viene marcada, en la misma medida de sobriedad, en sus labios, sin rictus alguno.

Dentro del conjunto de la ceremonia representaba el papel de madre que va recibiendo, de mano de los sacerdotes oficiantes, los signos de la pasión: corona, clavos y la cartela del INRI, a medida que se desenvolvía el drama sacro en el presbiterio de la parroquia. Una cruz maciza, en la que pendía el cristo con los brazos articulados, quedaba hincada en el hueco ad hoc, dispuesto delante del tabernáculo, permaneciendo en esa situación hasta el momento de introducirlo en la urna, para, de inmediato, dar comienzo a la procesión del santo entierro.

<sup>5</sup> AGN. Protocolos. Los Arcos. Yániz Mendaza, Juan de, 1692, fol. 118.

<sup>6</sup> AMA. Legajo 48A. Documento nº 3. *Descendimiento o copia del expediente instruido el año de 1833 y oficio que el Ayuntamiento quiso pasar al cabildo para la promoción de esta función en este año de 1846.*

### Urna del Cristo yacente

Terminada la ceremonia del descendimiento, el cristo era colocado en la urna, para dar comienzo de inmediato a la procesión del santo entierro por el tradicional itinerario de la villa. La urna que actualmente guarda esta hermosa escultura es muy posterior a la imagen. Deja completamente visible la imagen, al estar formadas sus paredes por artísticos bastidores que enmarcan dieciocho cristales rectangulares de 40 por 32 cm. Una partida contable de 1764 nos descubre su autor. *Item mil setecientos ochenta reales pagados a Francisco Xavier Coll, maestro escultor, vecino de la ciudad de Viana, en cuya cantidad se le encargó el sagrario que ha hecho para el monumento, dos andas para nuestra Señora y sepulcro del descendimiento, en virtud de permiso del tribunal eclesiástico. Consta de libranza y precio.* Luego, en la parte complementaria de la pintura, consta: *Mil setecientos setenta y seis reales pagados a Antonio Osorio, en que se ajustó con el suso dicho el dorar, estofar y pintar el dicho sagrario del monumento, andas de nuestra Señora y sepulcro del descendimiento*<sup>7</sup>.

### Tasación de las esculturas

La escritura de contrato establecía que Ambrosio Calvo hiciera entrega de la obra para mediada la cuaresma de 1693. Igualmente estipulaba no sólo que fueran las tallas como las del convento de san Francisco sino que *por todo ello le han de dar y pagar los dichos mayordomos lo que constare haver pagado y tenido de coste las dichas dos ymágenes y dichos instrumentos, que están en dicho combento... y en caso de que no se pudiere aberiguar su coste, se pagarán lo que dijeren dos personas inteligentes nombradas por dicha cofradía.* También, como de costumbre, si no se cumplían los plazos de ejecución, venía fijada una determinada sanción económica, en nuestro caso muy fuerte: un tercio de cuanto fuera tasada.

En cumplimiento de estas disposiciones, y no habiendo logrado conocer el precio de las del convento franciscano de Estella, la cofradía nombró los dos peritos, que fueron Francisco Ximénez, maestro escultor vecino de Cabredo, y Esteban de Igariburu, maestro ensamblador y carpintero de Los Arcos. Las imágenes del Cristo yacente y Nuestra Señora de la Soledad las tasaron en mil doscientos reales vellón, incluyéndose la madera; las andas y cruz, ciento cincuenta reales de la misma moneda de vellón *y que esto se entiende fuera de la encarnadura.*

Tal reconocimiento y tasación se hicieron en Los Arcos el 13 de septiembre de 1693. Si los representantes de la cofradía aplicaron con rigor lo estipulado en la escritura, la sanción económica supuso al maestro tallista la pérdida de cuatrocientos cincuenta reales vellón<sup>8</sup>.

Completando algún otro dato, recordamos que la función del descendimiento había quedado suprimida con ocasión de la guerra de la Independencia. Parece ser que la instancia dirigida por la villa ante el señor obispo para que se repusiera la ceremonia, según la costumbre y tradición, al no lograr un claro consenso entre el clero parroquial, no tuvo buena acogida, imponién-

<sup>7</sup> APA. Libro de fábrica que abarca de 1747 a 1801. Cuentas de 1764, fols. 186v. y 187.

<sup>8</sup> AGN. Protocolos: Los Arcos. Yániz Mendaza, Juan de, 1693, fol. 335.

dose el parecer expresado por los cuatro beneficiados opuestos. El memorial que estos sacerdotes presentaron en la audiencia de Pamplona describe, con profusión de detalles, aquellos aspectos que, a su parecer, desaconsejaban tal recuperación sacra. Es un documento etnográfico curioso. Así la audiencia diocesana lo decretó de forma negativa con fecha 29 de marzo de 1833.

### Capilla para el Cristo del Descendimiento y Nuestra Señora de la Soledad

Fue tal la devoción y estima por el culto a estas imágenes que se les dedicó una capilla nueva, habilitando un espacio debajo del coro, junto a la capilla de santa Isabel, en el lado de la epístola. Intervinieron como maestros canteros Bartolomé de la Maza (o Lamaza) y Tomás de la Vega, quienes percibieron por su trabajo 1.300 reales. Comenzaron las tareas el día 11 de junio de 1693 terminándolas el 20 de octubre. Parece un tiempo excesivo para las dimensiones de la capilla; la explicación pudiera estar en las operaciones que tuvieron que hacer para el saneamiento del terreno. El libramiento hecho a su favor el 20 de octubre especifica que se les entrega además 55 reales *que ha montado el recoger dichos oficiales el agua del regaxo que se pasaba a los cimientos de la iglesia*<sup>9</sup>.

Hubo otro cantero que también intervino en la obra. Fue Antonio de Artazu quien, entre otras labores, labró una piedra a modo de mesa de altar *a donde se a de poner, en cada un año, una imagen del Descendimiento de Nuestro Señor Jesuchristo de la cruz a los brazos de su Santísima Madre, el día de viernes santo*<sup>10</sup>. Por su labor percibió 4 ducados de plata navarra. Además se ocupó cinco días, con una yugada y su carro, acarreando la piedra *para la capilla nueva que se a echo en la dicha iglesia para las imágenes del Descendimiento y la Soledad*. El tesorero le abonó 5 reales y medio, de a ocho de plata navarra. El libramiento, firmado el 29 de diciembre de 1693, muestra ya que la capilla está completamente terminada.

El capítulo de carpintería se encomendó al también vecino de Los Arcos, Antonio de Landa, quien figura como maestro fustero. Se le abonaron 21 reales de los cuales 18 fueron por una balaustrada que, a modo de reja, limitaba el ámbito de la capilla en la zona del sotocoro. Unos rellenos de cemento en las columnas en que fue sujeta la balaustrada confirmarían tal hecho.

Por otra parte, pensamos que, tras el actual retablo en que se ha colocado la imagen de san Vicente, procedente de la derruida ermita de Yániz, existía una puerta de medio punto. ¿En qué fundamos esta hipótesis? Próximo a la puerta del claustro se ha colocado, hace unos años, un relieve representando la cena del Señor. Esta talla en madera encargada por la parroquia para el monumento del jueves santo se debe a Francisco Xavier de Coll, maestro escultor residente en Viana<sup>11</sup>. Pues bien, al colocarla ahí recientemente, se vio que

<sup>9</sup> AMA. Legajo 100B. Documento nº 2. Creemos que se trataría de la recogida de aguas pluviales provenientes de tejados de la iglesia y del claustro, pues por la zona en que está situada la capilla no hay ninguna conducción similar, por ejemplo, a la que secularmente pasó por la zona próxima a la sacristía por donde corría el regadío de La Serna.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Ver la signatura precedente.

<sup>11</sup> AGN. Protocolos. Los Arcos. Jalón y Ayala, Pedro, 1763, fol. 39.

el muro del que pende estaba hueco, si bien aparece decorado con una arca que simula, en su perspectiva, cualquiera de los pasadizos que hay en las capillas laterales de san Gregorio Ostiense o san Francisco Javier. La reforma barroca del conjunto de la parroquia afectó, sin duda, a esta capilla que los cronistas del tiempo situaban *debajo del horgano*.

Esta capilla aparece actualmente cubierta con sencilla bóveda de crucería. La plementería, en cuanto a su decoración, es posterior a su obra de piedra: se trata de una imitación de cantería isódoma, muy diversa, por cierto, de la contigua bóveda del sotocoro, del siglo XVI en cuanto a su talla, y que fue decorada por el maestro Santiago de Zuazo en el siglo XVIII, al mismo tiempo que se procedió a la decoración del coro, pues, Joseph Bravo, el maestro barroco que dirigió toda la pintura de la iglesia y el dorado de los retablos, no intervino para nada en esa zona de la parroquia<sup>12</sup>.

En la actualidad, eliminada la balastrada que limitaba su espacio, abandonada la costumbre tanto tiempo mantenida de la ceremonia del descenso, puede verse en ella la imagen del Cristo yacente, guardado en su urna, apoyada ésta sobre la que fuera mesa de altar de la Purísima Concepción, cuyo retablo guarda en su hornacina la imagen del mártir san Vicente. Igualmente guarda, en sendas vitrinas, las imágenes de Nuestra Señora de la Soledad y unos crucifijos utilizados antaño en la capilla ardiente de los difuntos, cuando éstos fallecían en su domicilio. Sin duda eran reminiscencias de la costumbre heredada de la cofradía de la Vera Cruz.

## SAN FRANCISCO JAVIER

Es una talla barroca, moderada en la expresión de los rasgos que se irían afianzando como definidores del barroco, que representa al santo patrón de las misiones de pie, vestido con sotana y manteo. Mide 1'35 m de altura, con un canon de siete veces y media la altura de la cabeza. Un cingulo anudado en la cintura marca su talle, de 52 cm. La sotana, rica en pliegues más bien en posición vertical, sin apenas movimiento, queda embellecida por la labor delicada del estofado, con profusión de flores doradas luciendo en el fondo negro de la pintura. El alzacuello de la sotana, de forma muy estilizada y rígida, con su cuidado diseño pictórico, sustituye las típicas gorgueras tan utilizadas en la nobleza de la época. El manteo cubre completamente la espalda, dejando libertad de movimiento a los brazos. En el brazo derecho porta un crucifijo al que se dirige la penetrante mirada del santo. Su brazo izquierdo, semiextendido, presenta la mano con sus dedos entrecierrados, alguno de ellos, en la actualidad, un tanto mutilados. La cabeza, muy bien proporcionada, con bigote y barba rizados, deja entrever el arranque del cuello. Su mirada fija y penetrante nos presenta al santo en actitud contemplativa.

El mecenas que pagó a su costa esta buena imagen fue Luis Quixada y Valles, persona noble de Los Arcos. Fue destinada, en su día, a un pequeño altar erigido en el claustro de la parroquia cuando ésta se encontraba en obras muy avanzadas en su remodelación barroca (1699-1705). El contrato se firmó

<sup>12</sup> AGN. Protocolos. Los Arcos. Jalón y Ayala, Pedro, 1761, fols. 37-43.

con *Francisco Ximénez, vecino de Cabredo, y Pascual de Oraá de el lugar de Marañón, maestros escultor y arquitecto*. Por él se comprometían a hacer un *colateral con la ymagen del señor San Francisco Xabier, conforme está el colateral de nuestra Señora de la Concepción, puesto aora en el claustro de la iglesia parroquial... Y por ellas a de dar y pagar el Sr. don Luis Quixada, vecino de esta villa, que se alla con ynclinacion y deseo de ponerlo en dicha iglesia para más aumento del culto divino* (cuanto costare). Su importe fue sesenta reales de a ocho, de plata vieja navarra<sup>13</sup>. Esta imagen está ubicada sobre una ménsula, adosada a la pilastra más próxima al cancel de la iglesia, lado del evangelio de la nave central.

### SAN GREGORIO OSTIENSE

Preside el retablo cuya titularidad ostenta. Esta imagen estuvo destinada para el primitivo retablo dedicado al santo copatrono y que era obra del artista estellés Fermín Ansorena<sup>14</sup>. Cuando el obispo de Pamplona, Pedro Aguado, autorizó que la cofradía de las Ánimas del Purgatorio compartiera con san Gregorio la titularidad del nuevo retablo, hecho por Juan Ángel Nagusia en 1710, mandó que se conservara la talla anterior. Esto explica su desproporción respecto a la hornacina en que está emplazado y que se haya dotado de una peana tan elevada, posterior a la hechura del retablo, pues se debe al carpintero Juan Ruiz de Galarreta, quien la añadió en 1746<sup>15</sup>.

La imagen es obra de Francisco Ximénez, el artista de Cabredo que hizo la de san Francisco Javier, anteriormente descrita. Firma, de puño y letra, su carta de pago por importe de 12 escudos y medio, los cuales, reducidos a vellón, suponían 187 reales y medio<sup>16</sup>. El artista ha representado al santo con los atributos episcopales: mitra, báculo, cruz pectoral y estola. Además de la sotana lleva un roquete, que llega bajo las rodillas. Cubre su sotana rico manto, sujetado al pecho con un broche y que, arrancando simétricamente de los hombros, cubre la espalda; sus pliegues son de sello barroco. Esta multitud de prendas, y sus diversos planos, sirven para ampliar el barroquismo expresado en el movimiento de los pliegues de la sotana y la sensación de movimiento, marcado por el adelantamiento de la rodilla derecha. La labor del estofado viene a enriquecer la talla. Es notoria la viveza expresiva de sus ojos, completamente abiertos y dirigidos al infinito. Los repetidos traslados han dejado patentes algunos descuidos que han provocado la amputación de algunos dedos en ambas manos. Francisco Ximénez parece haberse expresado con más viveza en esta imagen que en la talla de san Francisco Javier posterior a la de san Gregorio.

<sup>13</sup> AGN. Protocolos. Los Arcos. Villanueva, Domingo de, Año 1704, fol. 280. N. B. Aunque esta escritura de los "santeros" figura en el protocolo de Villanueva indicado, la firma Juan de Yániz Mendaza. El escultor, como decimos, fue el conocido como Jiménez II (1651-1713), hijo de Diego Jiménez y Catalina Bazcardo (EGN, tomo VI, p. 299).

<sup>14</sup> AGN. Protocolos. Los Arcos. Yániz Mendaza, Juan de, 1689, fol. 56.

<sup>15</sup> APA. Libro I de la Cofradía de las Almas del Purgatorio. AMA. Legajo 119B. Documento nº 16.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Legajo 100B. Documento nº 1. El recibo lleva fecha del 28 de agosto de 1690.

## SANTA CATALINA

Como apuntábamos al inicio, esta escultura está expuesta en el retablo de san Gregorio Ostiense, en la capilla lateral del lado de la epístola. Su tamaño es un tanto justo para la hornacina que la enmarca, situada en el vano de un intercolumnio, a la izquierda de la imagen del titular. Mide 1'30 m con proporción de poco más de siete veces la altura de la cabeza, siendo su talle de 40 cm. Procede de la ermita dedicada a esta mártir en el término comunal que, por esta razón, lleva el hagiotopónimo de Santa Catalina, próxima al primitivo molino de la villa<sup>17</sup>. Tal vez desplazó a la imagen de san Roque, como veremos más adelante.

Podemos distinguir en esta talla algunos de los detalles típicos con que se le ha tratado en la iconografía: corona (aquí tratada a modo de cofia o diadema, con rayos dorados, unos rectos y otros curvilíneos) sujetando su tupida cabellera, justo por encima de una rosa puesta en la parte superior de la frente. En su flanco izquierdo, vista como en escorzo, la rueda, con siete dientes, recordatorio del instrumento de su martirio. Lleva en su mano izquierda la palma martirial, mientras que, en la derecha, no porta ningún signo, si bien por la posición de los dedos, en ademán de asir algún objeto, es probable que llevara un libro, pues los filósofos la habían elegido por su patrona. A sus pies, una figura masculina tocada con turbante y grueso bigote, como si se tratara de un musulmán (anacrónica para el tiempo en que según la tradición vivió la santa, martirizada bajo el emperador Majencio en 307), sería símbolo del derrotado paganismo.

Elegante en la medida de sus proporciones esta imagen que, en lenguaje de los cronistas contemporáneos a su hechura, era un *bulto que con todo primor a echo en virtud de licencia del ilustrísimo señor obispo* el artista calagurritano Diego Camporredondo. Nos permite descubrir en su talla los caracteres barrocos, expresados con nitidez: movimiento en sus brazos, abiertos y separados del cuerpo. Rico y ampuloso manto que, sujeto con un broche, deja ver la talla de su vestido, al par que la hebilla simula una rica perla en su pecho. Un cinturón, con adornos simulando cabujones, perfila su esbelto talle. La pierna derecha está en movimiento, obligando a que el vestido coja más vuelo, lo mismo que había ocurrido con la extensión de sus brazos. Su rostro, perfectamente enmarcado por la traza de su cabellera, muestra la juventud de su terso cutis, con viveza en los ojos, cejas perfectamente dibujadas y el cuello esbelto insinuando un ligerísimo escote. El artista se ha impuesto sobre el material, manejándolo con pleno dominio, dejando libertad de movimientos al personaje que en todo manifiesta naturalidad expresiva.

<sup>17</sup> La ermita fue demolida por orden episcopal a principios del siglo XIX. Sus materiales, piedra y ladrillo, fueron aprovechados, en parte, en la construcción del nuevo cementerio (anterior al actual), siguiendo planes del arquitecto Juan Manuel Martínez y Martínez, de Lodosa. Este había sido designado por Francisco Sáenz de Tejada, juez nombrado para la planificación de cementerios en el reino de Navarra, quien, a su vez, comisionó a Jerónimo López de Ceráin, noble vecino de Los Arcos que ocupó puesto en Cortes. APA. Libro de cuentas de la fábrica, que comienza en 1802. Cuentas de 1805, fol. 30v; cuentas de 1806, fol. 59; cuentas de 1807, fol. 74. Ver, igualmente, nuestro trabajo "Retablos barrocos de la parroquia de Santa María de Los Arcos", en *Príncipe de Viana* (mayo-agosto de 1989) nº 187.

Este artista, con todo derecho estimadísimo por el obispo Miranda y Argaiz, paisano suyo, percibió por su obra trescientos veinte reales<sup>18</sup>. Dos años más tarde hallamos pagos a favor de Joseph de Ordocia, pintor vecino de Azcona *por dorar y estofar la imagen de santa Catalina, colocada en el altar de su vasilica, aneja de dicha parroquia*<sup>19</sup>. Pensamos que una limpieza adecuada dejaría la imagen con el primor con que la vieron sus contemporáneos.

### SANTA BÁRBARA

También esta imagen se encuentra en el retablo bajo la titularidad de san Gregorio Ostiense, flanqueando el costado derecho de forma simétrica a la de santa Catalina. Este retablo comparte titularidad con las Ánimas del Purgatorio, figurando éstas en el relieve del frontón curvo con que remata el retablo. Y fue precisamente esta cofradía la que hizo el encargo. En las cuentas de la cofradía del año 1720, encontramos esta partida: *Iten se le pasan en cuenta quarenta y ocho reales de plata que â pagado a Francico Barona, maestro escultor, por la imagen de santa Bárbara que â echo para el colateral de la cofradia*<sup>20</sup>. Mide esta imagen 1'14 m de altura, con una proporción de ocho veces la altura de su cabeza, que mide 14 cm de altura. En su brazo izquierdo ostenta el atributo de su martirio, el castillo, con las tres ventanitas representativas de las personas de la Santísima Trinidad. En el derecho, la palma de triunfo, símbolo genérico para todos los mártires. Luce manto, anudado al cuello con un broche, y el movimiento plasmado en su vestido, justamente donde apoya el castillete simbólico, deja ver la almilla o jubón ricamente adornado con borlas colgantes. El rico estofado viene a enaltecer el movimiento de esta hermosa talla barroca. Aunque la Artillería española, los mineros y fábricas de explosivos la tengan por patrona, también se la tiene por abogada contra la muerte repentina; esta sería la razón para erigirle esta estatua por parte de la cofradía.

### CRISTO DE LAS ENAGÜILLAS

Recibe tal denominación porque tradicionalmente, hasta mediados del siglo XX, esta hermosa escultura del cristo crucificado se empleaba en funciones religiosas, durante los viernes de cuaresma, en el canto del miserere, salmo bíblico penitencial por excelencia. Entonces se le colocaba en el presbiterio, teniendo su cuerpo cubierto con una túnica o enagua desde la cintura, aunque no sea una escultura de vestir y tenga tallado el paño de pureza. ¿De cuándo data? ¿Quién fue su autor? Es una talla del siglo XVI, pero que conserva en el tratamiento de su cabeza rasgos bastante arcaizantes, si bien las proporciones anatómicas del cuerpo se mantienen conforme a cánones y patrones propios del renacimiento. La autoría la conocemos a medias, en el sen-

<sup>18</sup> APA. Libro de fábrica. Cuentas de 1760, fol. 159v.

<sup>19</sup> AGN. Protocolos. Los Arcos. Jalón, Anselmo Thomás. Año 1762, fol. 25. Los pagos figuran en el conjunto de cuanto tuvo que cobrar por decorar la sacristía de la parroquia.

<sup>20</sup> APA. *Libro de la Cofradía de las benditas Ánimas del purgatorio, fundada en 1702*.

tido de que sabemos quién fue el pintor que hizo su encarnadura, sobre la primitiva, extremo que ha quedado de manifiesto en la recentísima restauración hecha en junio y julio del año 2000. Cuando la primicia parroquial hace el libramiento de esta obra de repintado de la imagen, encontramos estos detalles: *Mandamos a don Luis Quixada y Valles, administrador de los frutos primiciales de dicha yglesia que, de los maravides (sic) que tiene en su poder, dé y pague a Antonio de Hortega, maestro pintor, veinte reales de plata nabarra por los mismos en que se (ha) ajustado el pintar la cruz que está junto a la pila del agua bendita... Dada en Los Arcos a veinte y cinco de março de mil seiscientos y noventa*<sup>21</sup>. Sigue ubicada en el mismo sitio, tras el cancel de la puerta, del lado del evangelio, bajo un dosel tapizado de paño rojo. Se conserva en buen estado y la iluminación de que ha sido dotada últimamente permite una adecuada contemplación.

Por otra parte, hay una partida contable en el libro de fábrica de la parroquia (cuentas de 1629) que creemos que debe relacionarse con cuanto llevamos dicho sobre esta imagen y que nos lleva a esa fecha remota antes citada, aclarándonos su antigüedad. Dice así: *Mas dio por descargo (el tesorero de la primicia) çiento y noventa y dos reales y medio que gastó en los recados que se compraron para hazer el adorno y lugar acomodado para poner el Santo Christo de debajo del coro en el altar mayor, para deçirse el miserere mey (sic) los biernes de la quaresma porque, en el lugar a donde esta de ordinario, no es acomodado para que la gente que acude al miserere mey esté con comodidad. Y entra en esta cuenta lo que se pagó a los oficiales que hizieron el artificio y al pintor por el dosel y colgaduras y todo lo demás que se compró*<sup>22</sup>. Puede advertirse en esta cita la costumbre, transmitida secularmente entre la feligresía parroquial, del rezo del miserere en los viernes de cuaresma, que se mantenía en pleno siglo XX.

Un detalle de la continuidad del rezo del miserere ante esta imagen, nos la muestra una partida contable que dice: *Da por descargo aber comprado catorçe varas de galones para poner en las cortinas del Santo Cristo para correr las cortinas en los misereres*<sup>23</sup>.

## CRISTO DE MARFIL

Inventarios de bienes y alhajas de la parroquia nos hablan de un “Cristo de marfil”. Los autores del *Catálogo Monumental de Navarra*, al describir la sacristía, hablan sobre el mismo indicando que el origen podría ser filipino. Sobre tal escultura marfilina podemos afirmar documentalmente lo siguiente: fue un donativo hecho por Francisco de Lana y Silba, canónigo de la santa iglesia catedral de Puebla de los Ángeles, de la Nueva España, natural de esta villa, beneficiado que fue de esta dicha iglesia. Pues bien, habiendo regresado a esta villa, dio de limosna un frontal de plata, en medio la imagen de Nuestra Señora y el Niño, sobredorado... y una efigie de un Santo Cristo de

<sup>21</sup> AMA. Legajo 100B. Documento nº 1. Cuentas de 1690-1692. Creemos que el pintor de quien aquí se habla repintaría la talla, ya que es bastante más antigua que la fecha que se menciona en esta nota. Difícilmente se hubiera conservado por más de 60 años sin encarnarla.

<sup>22</sup> APA. Libro de fábrica. Cuentas de 1629, fol. 322.

<sup>23</sup> AMA. Legajo 50B. nº 17. Cuentas de 1661, partida 38.

*marfil*, fijado en un palo de ébano, con remate de plata, etc. Esta entrega e inventario de objetos puestos bajo la custodia del primiciero o tesorero parroquial, que en el año 1709 correspondió a Antonio Álvarez, se hizo el 9 de enero, siendo alcalde de nobles Luis Quixada y Valles<sup>24</sup>.

## SAN JUAN BAUTISTA

Es titular del altar y retablo a él dedicados, altar que, por otra parte, fue armario relicario desde que fray Juan de Los Arcos, abad de Irache, hiciera un donativo de reliquias a su parroquia nativa (14 de septiembre de 1601).

De esta imagen tenemos noticia histórica precisa en el Libro de fábrica de la parroquia. Así, en partidas contables del año examinadas en 1625, pero correspondientes al año precedente, encontramos que se pagan 6 ducados a Pedro Ximénez, escultor vecino de Logroño, por cuenta del retablo que hizo de la advocación de San Juan. En la misma fecha se hacen libramientos a favor de Joan Imberto y Miguel López de Gauna, escultores vecinos de Pamplona y Estella. Los 4 ducados al dicho Joan Imberto (de Estella) y los 96 reales al dicho Miguel Ganuza, por la tasación y retasación del dicho retablo<sup>25</sup>. Fue tasado en 3.712 reales y medio.

La pintura del retablo corrió por cuenta de Francisco González, maestro pintor vecino de Bargota. La primera escritura para el contrato pictórico la hizo el 7 de julio de 1625. Posteriormente se hizo otra el 24 de junio de 1627. Aunque para ese año se había terminado la obra, no se le debieron de satisfacer por completo las cantidades adeudadas. Lo deducimos de la reclamación que hace en 1644, ante el escribano Juan Texada<sup>26</sup>. La tasación de la pintura se encomendó a Bartolomé de Uterga, pintor vecino de Estella, a quien la primicia parroquial hizo libramiento de sus correspondientes haberes, doce ducados, por cuatro días de trabajo a razón de dos ducados de jornal diarios, más otros cuatro por el avituallamiento de la cabalgadura (12 de marzo de 1631)<sup>27</sup>. Cuando Juan Ángel Nagusia modele el nuevo retablo dedicado a San Juan, aprovechará del primitivo la hermosa talla junto con las portezuelas de los nichos o sagrarios en que se custodiaban las reliquias de la parroquia. El resto de la ornamentación seguirá las corrientes barrocas difundidas por Churriguera con las que parece estar muy conforme el artista estellés.

## NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

El retablo de Nuestra Señora de la Concepción es simétrico y gemelo en su arquitectura del de san Juan Bautista, realizado igualmente por Juan Ángel Nagusia entre 1718 y 1720. Pero la escultura titular tuvo autor y tasación distinta. Las cuentas de la primicia parroquial nos dan noticia pormenorizada.

<sup>24</sup> AMA. Legajo 100A . Documento nº 9. También obsequió con una palea, es decir, la palia o lienzo frecuentemente bordado con elegancia, como en el caso presente, con las “armas de la iglesia y su jarra y azucena”. GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir.), *Catálogo Monumental de Navarra*, tomo II\*, Merindad de Estella, p. 217.

<sup>25</sup> APA. Libro de fábrica. Cuentas de 1625, fol. 265.

<sup>26</sup> AGN. Protocolos. Los Arcos. Texada, Juan de, 1644, fol. 371.

<sup>27</sup> ADP. Cartón 544/nº 25, fol. 8.

Fue su autor Domingo Antonio de Elcaraeta, maestro escultor de Santo Domingo de la Calzada, quien dio carta de pago el 14 de septiembre de 1720.

Fue reconocida y tasada por Francisco Sáez Barona Gallo, maestro escultor vecino de Los Arcos, quien nos aclara que está hecha en “fusta de nogal”. Su precio fue 138 reales de a ocho, moneda navarra. Como en la escritura de encargo se estipuló que en la tasación *se a de perder, por una parte, la tercera, y por otra, un nueve por ciento del residuo*, descontando ambas partidas, se le abonaron 630 reales y 24 maravedís, plata vieja, de cuyo cobro ambos artistas dieron carta de pago el 14 de septiembre de 1720.

La labor de encarnado, dorado y estofado se debe al artista estellés Pedro de Ecay, a quien se le abonaron 300 reales de plata vieja, que declaró haber recibido de Lucas Joseph de Elizondo en 21 de diciembre de 1720<sup>28</sup>.

A esta imagen se la venera actualmente como a Nuestra Señora del Rosario. Para ello, bajo el punto de vista escultórico, bastó añadirle un rosario colgante de su mano derecha y otro al Niño que lleva en su brazo izquierdo. Esto debió de ocurrir en 1807, fecha en que la cofradía del Rosario pidió que se le dejara usar el altar de la Purísima para colocar el de la advocación del Rosario<sup>29</sup>.

La talla se conserva perfectamente, tanto en su madera como en la policromía de rostro, manos y tela de manto y vestido. Mantiene los rasgos propios del barroco. Para hacer más llamativa la labor del estofado del manto, los bordes del mismo están puestos de relieve con una labor de puntilla blanca, como si se tratara del adorno puesto en un manto de paño. Lleva en su brazo izquierdo al Niño, sin mostrar ninguna relación materno-filial. La mirada de la imagen se pierde hacia el público lejano. Sus pies, apoyados en un globo a modo de peana, están acompañados por tres cabezas de ángeles alados. En torno a la imagen y su nicho, se ven unos angelitos, en actitud voladora, que juzgamos que fueron añadidos al cambiar de advocación. Otro tanto pensamos que puede decirse de la imagen del Niño, que no suele aparecer en las “Inmaculadas” y que aquí se ha sujetado por medio de una cinta. También nos parece postiza la corona que, por su tamaño, no parece encajar debidamente en la cabeza de la imagen.

## SAN LORENZO

En las cuentas parroquiales de 1630 encontramos noticia de la hechura de esta imagen. Su autor es el mismo que hiciera la de San Juan Bautista: Pedro Ximénez. Esta imagen de cuerpo entero fue destinada a la ermita de San Lorenzo, aneja a la parroquia. Por ella se le abonaron 20 ducados. El encargo de la misma fue fruto de una decisión concejil tomada el 30 de diciembre de 1627 en la tradicional visita que las autoridades concejiles giraban, cada año, a la casa y ermita de San Lorenzo. En tal fecha se acordó *que hay neçesidad de renovar el rretablo y señor san Lorenzo, de bulto, con su insignia de parrillas*. Tal vez, pensamos, hubieran quedado afectados por un incendio ocurrido en 1622. Se dispuso, además, la colocación de un escudo con las armas de la villa en el frontispicio de la puerta principal que permanece in situ. Era la forma habitual usada por el Ayuntamiento para indicar que él era el patrono de

<sup>28</sup> AMA. Legajo 54B. Documento nº 8: Cuentas de la primicia del año 1720.

<sup>29</sup> Ibídem. Legajo 23B. Fajo nº 8, año 1807.

la ermita, unida a la parroquia, sobre la cual la villa ejercía el patronato mere lego desde tiempos medievales<sup>30</sup>.

Esta imagen estuvo in situ hasta 1991 en que fue robada de la ermita, tras haber forzado la puerta estropeando cerraja y mochetas. Lo que no destruyó la inclemencia secular del tiempo al quedar derruida, en gran parte, la fábrica de la ermita tras las desamortizaciones, fue eliminado del culto y veneración pública cuando, pocos años antes a la fecha del robo, se había recuperado la capilla y se erigió la cofradía, con la autorización episcopal de José María Cirarda (13 de junio de 1983)<sup>31</sup>. La lejanía del núcleo urbano ayudó a los desaprensivos. De ella no nos queda más que el testimonio fotográfico de su existencia, junto con la documentación fehaciente. En tanto no haya la suerte de recuperar la primitiva escultura, el párroco Javier Razquin tuvo a bien encargar otra. La hizo el escultor Juan Manuel Campos Maní, vecino de Olóriz, en la Valdorba. Es una talla de 95 cm de altura realizada en madera de aliso, que ha quedado en su color natural, y lleva una parrilla, en la misma madera, como símbolo de su martirio en el fuego.

## SAN VICENTE

Procede de la ermita que a este santo se dedicó en el término de Yániz, en la muga de Los Arcos con Etayo y señorío de Learza. Indudablemente la ermita surgió en este despoblado medieval, del que la diplomática nos ha guardado su nombre con diversa grafía. Lo tenemos registrado en la diplomática del monasterio de Irache en el año 1072, donde figura con el nombre “Geniz”. Igualmente es muy temprana su cita en el Libro Redondo de la catedral de Pamplona. Consta, para el año 1090, como “Yaniç”<sup>32</sup>. Desaparecido este pequeño núcleo de población quedó vivo, al menos, su recuerdo mediante alguna ermita.

La imagen titular se conserva en la parroquia, ubicada en la capilla de las imágenes de la pasión, detrás de la urna del Cristo yacente. Es una talla del siglo XVII, con toda probabilidad del círculo de Cabredo. Cuentas municipales de 1697 nos dicen que se abona a Felipe Balluerca siete escudos de plata por *aver estofado y pintado al glorioso San Vicente*<sup>33</sup>. Se trata de una imagen de cuerpo entero. Aparece el santo mártir vestido con su túnica, pintada en color azul plumizo y, sobre ella, la dalmática, en tono rojo, adornada en el pecho con dos borlas colgando de modo simétrico. Lleva en su mano derecha la palma, en color verde, mientras en la izquierda muestra un libro abierto, símbolos de su martirio y diaconía. El plegado de telas en movimiento, sobre todo en la dalmática, muestra su carácter barroco. Sus ojos saltones y fijos le dan un carácter de ingenuidad y tratamiento popular. Indudablemente la pintura actual no es la hecha por Felipe Balluerca, porque sus tonos son planos y carece por completo de las labores de estofado y esgrafiado. Este aspecto viene confirmado documentalmente porque, en cuentas de 1817, se toman

<sup>30</sup> APA. Libro 1º de fábrica. Fol. 343v. Respecto al incendio ocurrido en San Lorenzo, ver el folio 245.

<sup>31</sup> Documento existente en la ermita de San Lorenzo.

<sup>32</sup> ACP. Libro Redondo, fol. 74v.

<sup>33</sup> AMA. Legajo 100B. Documento nº 4, fol. 2.

en cuenta al administrador *de 29 reales y 27 maravedis, que son 28 fuertes, pagados a Javier de Osaba, maestro pintor y blanqueador, por haber pintado el San Vicente de esa basílica, blanqueo de esta y colores suplidos para ello*<sup>34</sup>. Como se ve, se trataba de un “blanqueador”. Volverla a su primitivo estado requeriría despojarla de la espesa capa de los colores que hemos descrito.

## SAN ROQUE, PATRÓN DE LA VILLA

De esta imagen conocemos la autoría a medias, como nos ocurría con el Cristo de las enagüillas. No sabemos el nombre del tallista, aunque es bastante probable que fuera Francisco Javier de Coll, el autor del frontal del monumento y de la urna del Cristo yacente. Con anterioridad a su actual ubicación, retablo de san Francisco Javier, en la capilla del lado del evangelio, estaba colocada en el altar de las Ánimas, que comparte titularidad con san Gregorio Ostiense. Fue estofada por Juan Gerónimo Coll, maestro dorador residente en Viana, padre del tallista Francisco Javier de Coll. En el libramiento hecho por Juan Antonio Alegría, administrador de la primicia parroquial, se le indica *que por coste y costa de haver estofado a San Roque, sito y colocado en el altar de las Animas de dicha villa (Los Arcos), para la mayor decencia por ser de vulto entero y el que se trae en la procesión en su día, (pague) catorce pesos y medio, de a ocho reales plata vieja cada uno, en los que entran los jornales que se an dado a los que le llevaron y traxeron desde dicha ciudad (Viana)*. Tal carta de pago lleva fecha del 18 de septiembre de 1735, siendo alcalde de la villa Joseph Antonio de Orovio, por el estado noble, y Francisco Pastor de Leza, por los francos infanzones<sup>35</sup>.

Se trata de una talla plenamente barroca, de 1'30 m de altura. El santo patrono de peregrinos y leproserías aparece escoltado por el fiel perrillo, compañero de andanzas caritativas. Sobre su pecho luce de forma destacada la venera, por partida doble y simétrica sobre su esclavina, de peregrino jacobeo, llevando en su mano el bordón. Cubre su cuerpo amplio manto, decorado con profusión y perfectamente en todo su entorno. Su pierna derecha deja ver la herida de su rodilla, al par que descubre el perfecto estudio anatómico de la misma. El pie ha sido cubierto con un relicario de plata, perfectamente amoldado a las dimensiones del mismo, dejándolo a propósito para la veneración de los fieles cuando, el 16 de agosto, queda expuesto sobre una mesa de altar tras la procesión por la villa. Precisamente por sacarse en procesión y poder verse en su integridad, el normal vaciado que suele hacerse en las espaldas de la imagen ha sido recubierto con chapa de madera que permite hacer las labores del pintado y estofado.

## SIGLAS DE LA DOCUMENTACIÓN EMPLEADA

AGN. Archivo General de Navarra. Protocolos.

AMA. Archivo Municipal de Los Arcos.

APA. Archivo Parroquial de Los Arcos.

EGN. Enciclopedia General de Navarra.

<sup>34</sup> APA. Libro de fábrica. Cuentas de 1817, fol. 212v.

<sup>35</sup> AMA. Legajo 100C. Documento nº 37.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Petición de cambio de titularidad del altar de Nuestra Señora de la Concepción para Nuestra Señora del Rosario y su cofradía.

*AMA. Legajo 23B.*

M. I. S.

El abad, mayordomos y demás hermanos de número de la Cofradía del SS. Rosario fundada en esta su iglesia parroquial, con el respeto debido a V. S. dicen:

Que, con fecha 4 de diciembre último, acudieron al Reverendísimo Padre Maestro General del Sagrado Orden de Predicadores con memorial que hicieron presente que, por los años de mil seiscientos doce (1612) se fundó la dicha cofradía en esta expresada iglesia; que, posteriormente, en el de mil setecientos veinte y tres (1723) había sido renovada por el R. P. fray Antonio de Luis, prior que fue del convento de la ciudad de Estella, formando éste a ese efecto varias constituciones y designando para capilla de la cofradía el altar mayor de esta dicha parroquia, con cuya relación concluyeron suplicando que, para el aumento y estabilidad de la hermandad, se dignase nombrar por capellán de ella al párroco que es o fuere de la indicada iglesia, con las facultades ordinarias de admitir cofrades, bendecir rosarios y demás acostumbradas.

Y, habiéndose servido contestar dicho Reverendísimo Padre Maestro General en oficio de 15 del mismo diciembre último, firmado de su puño, expresa no ha podido fundarse legítimamente la citada cofradía en el altar mayor de esta parroquia por no estar éste dedicado a María SS. bajo el título del Rosario, y ser ésta una circunstancia esencial y precisa que exigen para su erección los rituales pontificios; y que, por consiguiente, no residían en él facultades ni autoridad para aprobar en esas circunstancias la expresada hermandad ni menos para hacer el nombramiento de capellán que se solicitaba.

Y deseando los suplicantes que no falte en pueblo tan numeroso esta santa hermandad y que todos sus vecinos y moradores logren el tesoro de indulgencias que en ella se le dispensa, creen podrán conseguirse estos fines dedicando al culto del Rosario y bajo esa advocación alguno de los altares de la misma parroquia y puede ser, al parecer sin el menor perjuicio, el que hoy está dedicado a la Concepción de María SS., en cuyo caso solicitarán se haga en él nueva fundación de cofradía.

Y, en esta atención,

SUPPLICAN a V. S. que, como patrona única de la iglesia parroquial se sirva ceder y destinar, bajo las formalidades y requisitos que fueren necesarios, el expresado altar de la Concepción de María SS. que hay en ella para el uso de la Cofradía del Rosario, permitiendo se coloque en él la imagen de la SS. Virgen con esta advocación en lugar de la que ahora se venera bajo el Misterio de la Concepción, de suerte que, en lo sucesivo, se titule este altar de Nuestra Señora del Rosario, sin perjuicio del patronato que, en todo tiempo, deberá V. S. tener en él, favor que espera del celo y piedad que animan su religioso corazón por la gloria de Dios y su Santa Madre y utilidad de sus honrados vecinos.

Los Arcos y febrero 27 de 1807.

A nombre y acuerdo de la hermandad

Don Simón López Cerain (rubricado) Don Juan Miguel de Lavayen (rubricado)

Don Vicente María Saenz de Vicuña, mayordomo (rubricado)

M. I. S. La M. N. y M. L. Villa de Los Arcos, patrona de su iglesia parroquial.

*Visto el presente memorial y en atención a los justos motivos que en él se solicitan, se concede la facultad que se pide sin perjuicio del derecho del patronato y aprobación del tribunal eclesiástico.*

Bujanda (rubricado) Isla (rubricado) Morrás (rubricado) Díaz (rubricado)

*Así lo proveyeron, firmaron y mandaron los señores Justicia y Regimiento de esta villa de Los Arcos, patronos únicos de su iglesia parroquial, en ella en el acuerdo, lunes dentro de su sala consistorial a dos de marzo de mil ochocientos y siete, de que yo el escribano real y de su ayuntamiento certifico.*

Calixto Aparicio, escribano (rubricado).

RESUMEN

Este trabajo pretende sacar del secular anonimato una docena de imágenes de la parroquia de Santa María de Los Arcos, a cuyo embellecimiento y culto no

sólo contribuyó el patronato municipal sino diversas cofradías e incluso la devoción de algunos personajes de la villa.

La procedencia de los artistas de diversos talleres de Logroño, Viana, Cabredo, Orbiso, Santo Domingo de la Calzada, Estella, Calahorra y el propio Los Arcos, en un radio de unos 50 km, pone de manifiesto la riqueza de estos talleres artesanos entre los siglos XVI y XVIII, cuyas obras embellecieron muchísimas iglesias y ermitas comarcales; de ello son prueba fehaciente las esculturas aquí descritas. Con tal estudio se enriquece, de paso, el conocimiento mucho más exacto del patrimonio artístico de esta buena villa navarra.

#### ABSTRACT

This work tries to remove from the secular anonymity a dozen of imagen of the parish of Santa Maria of Los Arcos, whose embellishment and cult not only contributed to the municipal patronage but to diverse brotherhoods and even the devotion of some personages of the villa. The origin of the artists of diverse factories of Logroño, Viana, Cabredo, Orbiso, Santo Domingo de la Calzada, Estella, Calahorra and specially Los Arcos, in a radius of about 50 km, manifest the walth of these artisan factories between the XVI and XVIII centuries, whose works embellished many churches and local hermitages. The sculptures described here are fehaciente test of it. With such study we can acquire much more exact knowledge of the artistic patrimony of this good Navarrese villa.



Detalle del Cristo Yacente, por Ambrosio Calvo. Año 1692



Dolorosa, por Ambrosio Calvo. Año 1692



Urna del Cristo Yacente, por Francisco Javier de Coll. Año 1764



Capilla de las imágenes de la Pasión, por Bartolomé Lamaza. Año 1693



San Francisco Javier, por Francisco Ximénez. Año 1704



San Gregorio Ostiense, por Francisco Ximénez. Año 1690



Santa Catalina, por Diego de Camporredondo. Año 1760



Santa Bárbara, por Francisco Barona. Año 1720



Cristo de las Enaguillas o del Miserere (siglo XVI)



Cristo de marfil, de procedencia mejicana. Principios del siglo XVIII



San Juan Bautista, por Pedro Ximénez. Año 1625



La Inmaculada Concepción, por Domingo Antonio de Elcaraeta. Año 1720



San Lorenzo, por Pedro Ximénez. Año 1630



San Vicente. Escuela de Cabredo. Siglo XVII



San Roque, decorada por Gerónimo de Coll en 1735