

<b>BERCEO</b>	<b>140</b>	<b>103-148</b>	<b>Logroño</b>	<b>2001</b>
---------------	------------	----------------	----------------	-------------

## **NUESTRA SEÑORA DE LA VEGA EN HARO (LA RIOJA) DECORACIÓN DE LA BASÍLICA EN LOS SIGLOS XVII-XVIII\***

**Paloma Sánchez Portillo\*\***

### RESUMEN

*Al realizar este estudio nos propusimos conocer uno de los santuarios más emblemáticos de La Rioja: la basílica de Nuestra Señora de la Vega, en Haro, cuya reconstrucción concluyó en los albores del siglo XVIII, momento en que se acomete su decoración.*

*El conocimiento previo era muy escaso: una pequeña guía de la basílica, el Inventario Artístico de Logroño y su provincia, sumamente escueto en cuanto a artistas se refiere y el Catálogo artístico de Haro. Por otro lado, el objetivo inicial del trabajo impuso unas limitaciones cronológicas que imposibilitaron el estudio de otros archivos complementarios, tarea que esperamos poder realizar en un futuro.*

*Partiendo de esta base, nos centramos en el estudio de los libros de cuentas conservados en el archivo parroquial, lo que nos permitió documentar la mayor parte de las obras, modificando alguna de las afirmaciones contenidas en dicha bibliografía. Al mismo tiempo, hemos trazado una breve biografía de los artistas que trabajaron en el santuario.*

*ARTE - BARROCO - ESCULTURA - PINTURA - HARO.*

*Avec cette étude nous nous proposons de connaître l'un des plus célèbres sanctuaires de La Rioja: la basilique de Nuestra Señora de la Vega, à Haro, dont la reconstruction finit au début du XVIIIe siècle, moment où sa décoration a été entreprise.*

---

\* Registrado el 13 de marzo de 2001. aprobado el 15 de junio de 2001.

\*\* Universidad Complutense de Madrid. Historiadora del arte. C/ Hacienda de Pavones, 288-28030 MADRID.

*La connaissance qu'on en avait était insuffisante: un petit guide de la basilique, l'Inventario Artístico de Logroño y su provincia, très pauvre en données des artistes et le Catálogo artístico de Haro. Aussi, le premier objectif du travail imposa des limites chronologiques qui rendirent impossible l'étude des autres archives complémentaires, tâche que nous espérons pouvoir faire à l'avenir.*

*A partir de cette base, nous avons étudié les livres de comptes qui se trouvent dans l'archive paroissial, ce qui nous a permis de documenter la plupart des oeuvres de même que de modifier quelques-unes des affirmations faites dans la bibliographie. Nous avons fait aussi une brève biographie des artistes qui travaillèrent au sanctuaire.*

*ART - BARROQUE - SCULPTURE - PEINTURE - HARO.*

Según la tradición, recogida y repetida por los diferentes autores que se han acercado al tema, cristianos huidos de tierras granadinas llevaron a La Rioja una imagen de la Virgen. Siglos más tarde, finalizada la Reconquista, intentaron llevársela a su lugar de origen ... pero la voluntad divina fue contraria a esta humana decisión y tantas veces lo intentaron, tantas veces la imagen, milagrosamente, desaparecía y volvía al sitio donde se la había venerado durante siglos: la basílica de Nuestra Señora de la Vega, en las afueras de Haro.

Leyendas aparte, la noticia documental más antigua nos indica que el 1 de julio del año 1063, don Sancho de Peñalén donó al Obispo de Álava la iglesia llamada Santa María de Abeka<sup>1</sup>, nombre que deriva del árabe awequía o waquía (tierra llana) que tanto puede referirse a la vega granadina como a la riojana.

Lo que resulta obvio es que, sin menospreciar la leyenda (que remonta sus orígenes al siglo VIII) ni la donación aludida (siglo XI), el templo que hoy vemos y la imagen en él venerada no corresponden a ninguna de esas fechas, pues si la última debe datarse en el siglo XIV, la basílica actual corresponde a los siglos XVII-XVIII.

Queremos insistir en hablar de basílica, en lugar de ermita, pues es éste el término utilizado en documentos antiguos: si bien en el documento de donación se la denomina iglesia (quedando constancia de que, por lo menos hasta el siglo XVIII fue iglesia parroquial -con pila bautismal- del lugar de Villabona<sup>2</sup>), en el siglo XVIII ya se refieren a ella como basílica.

Aunque no hablaremos aquí del proceso constructivo del edificio, sino que nos ceñiremos exclusivamente a sus elementos decorativos, creemos conveniente describirlo a grandes rasgos, a efectos de una mejor comprensión.

---

1. ANGUIANO, M.: *Compendio historial de la provincia de la Rioja, de sus santos, y milagrosos santuarios*. Madrid 1704, 556.

2. ANGUIANO, M.: *Op.cit.*, 556.

Se trata de una construcción de buena cantería<sup>3</sup>, reservando el ladrillo para la cúpula, al objeto de aligerar presiones (de hecho hubo que rehacerla en 1731, pues la anterior se agrietó por el exceso de peso).

Según puede comprobarse en la figura 1, se trata de un edificio de planta rectangular, cabecera plana, nave transversal y tres longitudinales, separadas por pilares (con pilastras adosadas) y arcos, siendo las laterales muy estrechas; presenta cinco tramos estando los dos últimos -de menor tamaño- ocupados por el coro, en alto. En la cabecera se abren dos estancias: en el lado del evangelio la sacristía, de planta cuadrada y marcándose al exterior; en el de la epístola, de planta rectangular y alineada con la nave lateral, la subida al camarín, situado en el lado este y a mayor altura al estar construido sobre el trasaltar (al que se accede desde la sacristía y desde la capilla mayor) y comunicado con la nave principal a través de la hornacina del retablo.

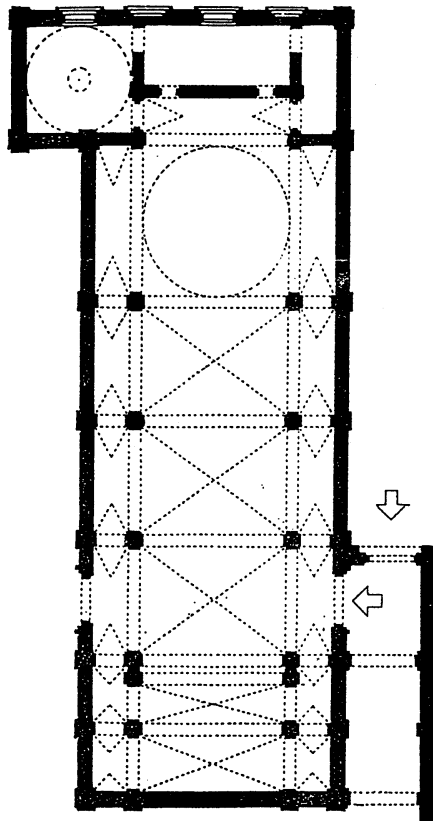


Fig. 1: Planta de la basílica de Nuestra Señora de la Vega

3. MADDOZ, P.: *Diccionario geográfico estadístico histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1847. T. IX, 156. Recoge la existencia en el término de Haro de canteras de piedra arenosa destinada para construcción, distinguiéndose -por su mayor dureza- la de la montaña de Toloño.

Las bóvedas que la cubren son diversas: de arista para la nave central y de cañón longitudinal para la capilla mayor y las naves laterales, mientras que el crucero, sacristía y camarín están cubiertos con cúpula.

Esta es la lectura de la planta actual, fruto de diversas intervenciones arquitectónicas realizadas sobre todo en los siglos XVII y XVIII.

En el siglo XVII creemos que su planta sería de sólo una nave (todavía así la recoge Madoz), sin crucero, con tres capillas en cada lateral separadas por pilastras al interior que se correspondían con los contrafuertes exteriores. Por las trazas conservadas, conocemos que se pensó cubrir la capilla mayor con bóvedas estrelladas, si bien no podemos asegurar que esta idea se llevase a cabo.

A mediados del siglo XVII la devoción hacia Nuestra Señora de la Vega alcanzó tal importancia que llevó a que se constituyese su cofradía y a que se tomase la decisión de agrandar el edificio, conservándose únicamente del templo anterior el testero.

Las obras -en las que intervienen Domingo de Palacio, Francisco de la Riva Agüero y Juan Raón- se dilatarán hasta finales de siglo, especialmente en lo tocante a los muros laterales, abriéndose diferentes capillas de las que oportunamente nos ocuparemos, en el capitulo correspondiente a los retablos laterales.

En 1691 se corrieron toros para celebrar la solemne inauguración del edificio, cuyas obras habían concluido. No obstante, pocos años después -en 1703- se inicia una nueva reforma, afectando en esta ocasión las obras a la cabecera, que se amplía<sup>4</sup>: se construye una nueva capilla mayor y se marca el crucero, siendo esta zona, junto con la sacristía, donde se concentra la decoración; las trazas fueron realizadas por Bernardo de Munilla y Juan de Villanueva, estando constatada igualmente la participación en las obras de Pedro de Olaechea, Ignacio Ezcurra y Pedro de Elejalde<sup>5</sup>.

Aunque el aspecto actual de la basílica es bastante austero, según apreciamos en la lámina que abre este trabajo, debemos intentar borrar esta imagen, ya que hasta fechas muy recientes (terciado el siglo XX) los elementos decorativos eran mucho más abundantes: retablos (que además estaban cubiertos de cortinas), esculturas, pinturas, tapices, arañas, etc., con un resultado que nadie dudaría en calificar de "barroco", como podemos comprobar por las fotografías conservadas que nos muestran cómo se encontraba el interior de la basílica (fig.2) cuyo aspecto, con toda certeza, estaba mucho más próximo al que tendría en el siglo XVIII que al actual.

---

4. Aunque quizá sólo sea una coincidencia de fechas, queremos hacer constar el hecho de que precisamente en 1703 se resuelve el pleito sobre la herencia del ducado de Frías, a favor de José Fernández de Velasco, que toma posesión de la villa en este año, hecho que tal vez influyera en el nuevo empuje constructivo. LARREA, A.: *Historia de Haro*. Literoy, Madrid 1969, 130-131.

5. MOYA VALGAÑÓN, J.G. y otros: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Madrid 1976, T.II, 191. Al hablar del primero de los maestros que trabajan en el siglo XVIII, le llama Pedro de Orcaechea.

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

No obstante, en las páginas siguientes nos ceñiremos exclusivamente a la decoración tal como la vemos en la actualidad. De aquello que, por desgracia, hemos perdido sólo hablaremos cuando tenga relación directa con el objeto de nuestro estudio.

Hemos distribuido el trabajo en dos capítulos: en el primero describimos los elementos decorativos (retablos, pinturas murales, etc) y el segundo capítulo lo dedicamos a los artífices que los crearon, intentando, en la medida de lo posible, rastrear sus biografías y sus obras.



Fig. 2: Interior de la basílica en 1962<sup>6</sup>

## 1) ELEMENTOS DECORATIVOS

Como se ha indicado anteriormente, la imagen actual de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, en su conjunto, es muy distinta a la que tuvo hasta hace pocos años. Nuestro trabajo se va a centrar casi exclusivamente en retablos y pinturas murales, dejando de lado otros elementos ornamentales que hoy engloban las llamadas "artes decorativas": vidrieras, arañas, tapices, platería, etc. y que en el siglo XVIII tuvieron una importancia fundamental -los inventarios conservados lo confirman-, por lo que nos hemos inclinado a no incluirlos en este trabajo sino dejarlos en espera de un estudio monográfico posterior.

Por otro lado, tampoco nos referiremos a la decoración exterior del edificio, en especial de sus portadas de acceso, ya que consideramos que la misma forma parte intrínseca de la arquitectura.

---

6. ALCOLEA, S.: *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Aries, Barcelona 1962, 170.

### 1.1) Los Retablos

En la planta que se muestra en la figura 3, hemos señalado la ubicación actual de los ocho retablos conservados:

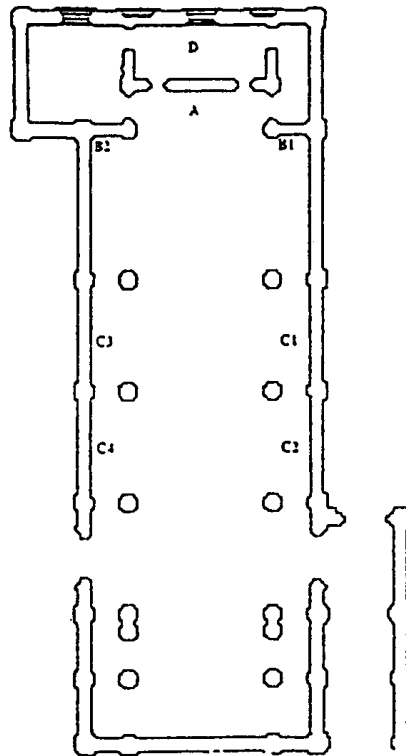


Fig. 3: Situación de los retablos: A) Altar mayor. B) Colaterales: 1. Natividad, 2. Visitación. C) Laterales: 1. San José, 2. San Antonio, 3. San Pedro, 4. Santa Ana. D) Trasaltar.

#### *Altar mayor*

Al ocupar el lugar más destacado del templo, donde convergen las miradas de los fieles que asisten a los actos litúrgicos, se convierte en un elemento esencial, tanto por su carácter escenográfico, al servir de telón de fondo de dichos actos, como por su carácter doctrinal, ya que su decoración (pinturas, esculturas, relieves, etc.) era un verdadero libro abierto donde los fieles, que sólo excepcionalmente sabían leer, aprendían los textos sagrados, carácter doctrinal que alcanzará notable desarrollo a partir del concilio de Trento, que había recomendado el empleo de imágenes para estimular la devoción: "orar, meditar y aprender. La iglesia ha de enseñar; la imagen tiene una capacidad descriptiva que es útil a quien enseña la doctrina"<sup>7</sup>.

7. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El retablo barroco en España*. Alpuerto, Madrid 1993, 9.

En el caso concreto de la Vega, queremos comenzar afirmando que, como ocurrirá con otros elementos (portadas, espadañas, cúpulas, coros, etc.), tenemos que referirnos a dos retablos mayores.

Hablaremos en primer lugar del "altar viejo", como le llaman los documentos. En 1653 se acuerda hacer un retablo para la Virgen Santísima de la Vega, por lo que se "fijan edictos en la comarca" para que los oficiales que lo deseen hicieran las posturas pertinentes, puesto que su fábrica se concertaría con el mejor postor.

El 7 de julio de 1653, la elección recae en Juan de la Piedra, vecino del valle del Liendo, que se compromete a ejecutar la obra por 550 ducados. Aunque ésta es la atribución generalmente admitida, debemos añadir que el 3 de agosto de 1653 se admite la postura de Sebastián de Oyarzábal, maestro de arquitectura, vecino de Briones, que ofrece hacer el trabajo por 412 ducados, aceptándose su postura e indemnizando a Juan de la Piedra con 100 reales como compensación a no realizar el retablo.

Por tanto, según se desprende de la documentación consultada, podemos afirmar que el antiguo retablo fue realizado por Sebastián de Oyarzábal<sup>8</sup>.

El 5 de agosto de 1674 se concierta con Juan de Foronda el dorado de dicho retablo por 1.440 ducados. A través de la escritura podemos imaginar su estructura: banco con relieves (Anunciación, Huida a Egipto, Resurrección y Evangelistas); cuerpo principal con hornacina central para cobijar la imagen de la Virgen, rematándose con una imagen de Cristo en la cruz, flanqueado por la Virgen y san Juan, con un tablero en la parte posterior con una pintura de "un Jerusalén con sus suelos y sus techos, nubes, sol y luna"<sup>9</sup>. Dicho ático de remate incluiría también dos figuras de virtudes y dos de ángeles.

Por los documentos estudiados no podemos saber si las columnas a que hacen referencia serían o no salomónicas. Dadas las fechas en que nos movemos, bien pudiera afirmarse tal extremo, pues desde 1630-1640 son frecuentes en los retablos españoles, si bien en la Rioja el primero del que se puede asegurar que tiene columnas salomónicas es el de Murillo de Río Leza (1667).

Lo que sí parece seguro es que el retablo viejo era más pequeño que el actual dado que, cuando en 1727 se realicen las pinturas murales de la iglesia (de las que oportunamente nos ocuparemos), se decora el muro testero, entre otros asuntos con una pintura de la Inmaculada que todavía se conserva, si bien oculta por el retablo actual.

En cualquier caso, de este retablo únicamente conservamos algunas figuras, de las que hablaremos posteriormente, puesto que en las cuentas correspondientes al periodo enero de 1740-diciembre de 1741, consta un ingreso de 2.275 reales, importe "en que se

---

8. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: *Estudio documental de las artes en Haro durante la segunda mitad del siglo XVII, a partir de los protocolos notariales*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 1993, 301-306, documento 136.

9. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1993) *Op.cit.*, 328, documento 151.

vendió de orden de las Comunidades, el retablo viejo del altar mayor de Nuestra Señora<sup>10</sup>.

El mismo año en que se vende el retablo viejo, tenemos documentados diferentes pagos por el nuevo y actual. En el croquis que se incluye como figura 4, hemos señalado sus partes principales, al objeto de simplificar su estudio. Este debe partir del sagrario, al ser su elemento generador, en palabras del profesor Martín González.

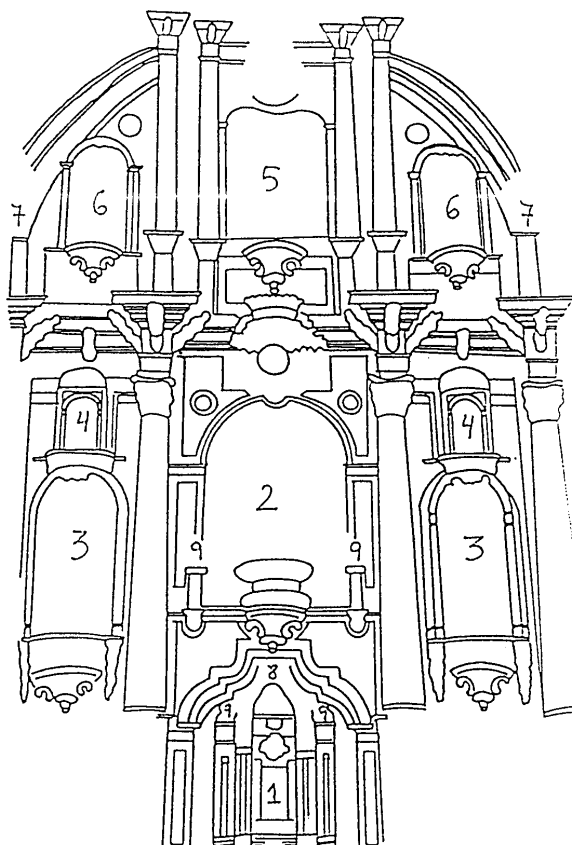


Fig. 4: Diseño del retablo del altar mayor: 1. Sagrario. 2. Virgen de la Vega. 3. San Joaquín (izquierda) y santa Ana (derecha). 4. San Antonio (izquierda) y san José (derecha). 5. Espíritu Santo y Gloria. 6. Ángeles. 7. Virtudes: Esperanza (izquierda) y Fe (derecha). 8. Pelicano. 9. Niños.

Dada su importancia, suponemos que el retablo antiguo contaba con este elemento cuya estructura seguiría la habitual de esas fechas, es decir, sería un sagrario-templete. Decimos "suponemos" porque el sagrario que hoy vemos no es aquél sino otro posterior

10. A.P.H.: Libro de cuentas de Nuestra Señora de la Vega 1710-1765, 116.



que se hace entre el retablo antiguo y el nuevo. En 1709-1710, Juan de Negrete, carpintero de Haro, cobra 160 reales por hacer un nuevo sagrario, dorado ese mismo año por 330 reales<sup>11</sup>.

Su estructura (fig.5) responde a la usual en este periodo: tres frentes adornados con columnas (que aunque ya no son salomónicas, todavía su talla parece enroscarse en el fuste) y puerta con un relieve del Cordero apocalíptico.

Respecto a los niños que lo decoran, sabemos que en 1740 se encargan a José Calvo de Zúñiga otras figuras de este tipo, pero tras analizar tipológicamente los cuatro con-



Fig. 5: Sagrario

11. Ibidem 1665-1717, 311v.

servados in situ y los que todavía quedaban a mediados del siglo XX (que conocemos por reproducción fotográfica), creemos que los que aparecen portando elementos eucarísticos son contemporáneos a la ejecución del sagrario, fechándose por tanto en 1710.

En 1728-1729 se pagan "40 reales por los colores para la pintura que se hizo detrás del sagrario"<sup>12</sup>, obra que fue realizada por Francisco del Plano (autor del que hablaremos más adelante, cuando hagamos referencia a las pinturas murales); en la cuenta de 1728-1729 aparece el pago de 81 reales a dicho pintor "vecino de Çaragoza por la pintura que hizo tras del sagrario"<sup>13</sup>. La decoración, que todavía se conserva, presenta un marcado carácter escenográfico, al aparecer unas figuras de ángeles sosteniendo un cortinaje azul, muy próximas a las que realizó en la pintura mural.

Alrededor del sagrario, cobijándolo y ajustándose a sus formas, se levanta el retablo, que a continuación estudiamos. Los pagos que recogemos aparecen en las cuentas del periodo enero de 1740 a diciembre de 1741 y gracias a ellos conocemos las diferentes manos que intervinieron en su realización.

Se trata de una obra de Santiago del Amo, de Burgos, que cobró en la fecha indicada 16.098 reales "por el retablo que hizo y asentó en el altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Vega, en que entra el pedestral (sic) de dicho retablo, que es la cantidad en que se ajustó uno y otro con algunas mejoras que hizo"<sup>14</sup>. Fernando López Sagredo, vecino de Burgos, dorará el arco y peana de la Virgen (2.700 reales<sup>15</sup>) y, junto a José Bravo, el 12 de diciembre de 1741<sup>16</sup> concertarán el dorado del retablo y estofado de las "efigies" por 15.900 reales, aunque el pago (1742-43) será por 16.500<sup>17</sup>.

Su distribución horizontal presenta banco, cuerpo principal y ático semicircular de remate y, en vertical, tres calles separadas por columnas, estriadas en su mitad superior y talladas minuciosamente en la inferior, tipo que corresponde plenamente a este periodo y que caracterizará la obra de Santiago del Amo (solía llevarlas a tornear a Castañares de Rioja).

En esta estructura arquitectónica se distribuye la decoración escultórica: en el cuerpo principal, en la hornacina central, se encuentra la imagen de Nuestra Señora de la Vega, titular del templo, que hasta hace pocos años se presentaba con ricos vestidos y adornos pero que recientemente puede ser admirada en su pureza de formas, sin los atavíos que la cubrían (fig.6) y que han quedado reservados a determinadas festividades.

Se trata de una talla de madera del siglo XIV. Por haberse utilizado en su policromía el albayalde, la hulla que forma parte de su composición ha ocasionado el oscurecimiento de las carnaciones, motivo por el que tiene un aspecto "moreno".

12. Ibidem 1710-1765, 59.

13. Ibidem, 59.

14. Ibidem, 117v.

15. Ibidem, 117v.

16. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1987) 65, documento 193.

17. A.P.H.: 1710-1765, 123.



Fig. 6: Virgen de la Vega.

El tipo es de Virgen sedente, con el Niño en sus rodillas y un fruto en su mano diestra; aunque el que vemos es una granada, atributo de su advocación, lo que sostiene la talla original es una manzana que posteriormente se recubrió con una granada añadida<sup>18</sup>.

Resulta curioso que sea una talla hueca, lo que pudiera estar justificado tanto en la calidad del material utilizado, como en un intento de aligerar su peso. No obstante, queremos recoger la posibilidad de que en algún momento pudiera haber servido como relicario. No nos consta tal hecho y ningún autor se ha planteado esta posibilidad que, sin embargo, no podemos dejar de sugerir ya que en la zona existen un buen número de imágenes -sobre todo de santas- con cavidad posterior que fueron utilizadas como relicarios.

---

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

Flanqueando a la Virgen, sendas hornacinas contienen las tallas de sus padres, san Joaquín y santa Ana (figs. 7-8), obra de Manuel Romero<sup>19</sup>, vecino de Burgos, que cobraría por ambas figuras 1.000 reales<sup>20</sup> en 1740-41.



Fig. 7: san Joaquín



Fig. 8: santa Ana

Sobre estas figuras hay dos hornacinas, con dos pequeñas imágenes de san Antonio y san José (figs.9-10). No hemos podido documentar su autoría e iconográficamente pensamos que no encajan (además, presentan diferencias estilísticas si bien no hemos podido verlas con la cercanía suficiente como para establecer comparaciones rigurosas). Dado que a mediados del siglo XX la basílica sufre una transformación importante -desde el punto de vista ornamental-, al eliminarse muchos de los elementos que decoraban los retablos, creemos posible que estas figuras procedan de alguno de los laterales.

No obstante, no podemos obviar que la estructura del retablo presenta estas dos pequeñas hornacinas, por lo que las trazas iniciales ya preveían la ubicación en las mismas de dos pequeñas figuras. Si, como opinamos, éstas son añadido posterior, en estos huecos habría, en su momento, otras figuras de las que no tenemos noticia alguna.

---

19. La bibliografía existente las atribuye a Manuel Lomero, suponemos que por un error de transcripción del documento: RODRÍGUEZ ARNÁEZ, J.M.: *Haro. Catálogo artístico y bibliográfico*. Bodegas R.López de Heredia-Viña Tondonia, Haro 1994, 139; *Guía artística: La Basílica de Nuestra Señora de la Vega*. Ochoa, Logroño s/f.

20. A.P.H.: 1710-1765, 117v.



Fig. 9: san Antonio



Fig. 10: san José

Sobre la hornacina que contiene la imagen de Nuestra Señora de la Vega, hay un relieve con la historia del Espíritu Santo, representado por una paloma entre querubines (fig.11)<sup>21</sup>, obra de Andrés de Bolide, vecino de Santo Domingo de la Calzada y habitual colaborador de Santiago del Amo. Por este relieve, el pelicano del sagrario y cuatro niños cobró 660 reales en 1740-41<sup>22</sup>.

En cuanto a las figuras del ático, dos virtudes y dos ángeles, proceden del retablo antiguo. En 1674, como dijimos en su momento, se concierta su dorado y por este documento sabemos que el remate tenía dos virtudes y dos ángeles. Además, estilísticamente, las obras se ajustan más a este momento que al del retablo nuevo.

El 1 de marzo de 1657, el retablo antiguo estaba concluido a falta de dos figuras de ángeles cuya ejecución Sebastián de Oyarzábal concierta con Bernardo de Elcaraeta, vecino de Santo Domingo de la Calzada, según las trazas dadas en su día, por cuyo trabajo percibiría 400 reales<sup>23</sup>.

21. RODRÍGUEZ ARNÁEZ, J.M.: indica que "anterior debió ser el Espíritu Santo para el ático del retablo, que labró Bernardo de Elcaraeta en 1657". Op.cit., 139. Se trata de un error, este primer Espíritu Santo correspondía al retablo antiguo y no es el que conservamos.

22. A.P.H.: 1710-1765, 118.

23. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1993) Op.cit., 306-307, documento 137.





Fig. 11: Espíritu Santo y Gloria.

Al parecer ese mismo año de 1657 Bernardo de Elcaraeta "ajusta la realización de tres imágenes más (Fe, Esperanza y Espíritu Santo) para dicho retablo por 700 reales"<sup>24</sup>. En nuestra opinión, las dos primeras son las que se encuentran rematando la cornisa del retablo actual (a la derecha la Fe, con la cruz y el cáliz (fig.12) y a la izquierda la Esperanza, que suponemos sostendría un ancla que se ha perdido).

Respecto a la imagen del Espíritu Santo, se debió vender junto al retablo antiguo, pues -como ya dijimos en su momento- la conservada es obra de Andrés de Bolide, realizada en 1740-41.

---

24. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: *Retablos mayores de la Rioja. Los artistas que les dieron vida en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Obispado de Calahorra y la Calzada, Logroño 1992, 153.



Fig. 12: Ángel y Fe.

Sobre las ménsulas del banco y de la cornisa se distribuirían pequeñas figuras de niños (utilizamos este término al ser el empleado en los documentos de la época). Aunque sólo conservemos cuatro, dos a los pies de la hornacina de la Virgen y otros dos en el sagrario, documentalmente hay constancia de doce: Cuatro realizados por Andrés de Bolido (hablamos de ellos al referirnos al pago por el Espíritu Santo) y seis realizados por José Calvo de Zúñiga: cuatro para encima de la cornisa y dos para el sagrario "para hacer juego con otros dos que antes estaban puestos" y por los que cobró 300 reales en 1740-1741<sup>25</sup> y, por último, dos que creemos formaban parte del sagrario y, por tanto, serían obra del citado Juan de Negrete (los portadores del pan y las uvas) mientras que los otros diez estilísticamente estarían próximos a los que aparecen en la hornacina de la Virgen.

Por fotografías publicadas (fig.13), sabemos que en 1962 todavía se conservaban los otros ocho ángeles, distribuidos dos en cada columna, uno en la cornisa superior y otro en la inferior. Aunque en un primer momento se nos dijo que habían sido vendidos no hace muchos años, durante la realización de este trabajo tuvimos conocimiento de que se conservaban (por lo menos algunos) y que, al parecer, iban a volverse a colocar en el retablo.

---

25. A.P.H.: 1710-1765, 118.



Fig. 13: Capilla mayor en 1962<sup>26</sup>



Fig. 14: Retablo Colateral.

---

26. ALCOLEA, S.: *Op.cit.*, 169.



### *Altas colaterales*

Situados en sendos brazos del crucero tenemos dos retablos. Aunque no hemos podido documentar su autoría, coincidimos en atribuir su ejecución a Santiago del Amo ya que su tipo es muy semejante al del altar mayor (fig.14), siendo igualmente Fernando López Sagredo el encargado de su dorado, trabajo por el que cobró 5.000 reales en 1735-1736<sup>27</sup>.

En este caso, su decoración es pictórica, a base de lienzos realizados por José del Valle, oriundo de Burgos, a quien en 1734-35 se le pagan 720 reales, por los "cuatro cuadros que ha hecho para los dos colaterales de la capilla mayor de Nuestra Señora"<sup>28</sup>.

### *Altas laterales*

El estudio de estas obras es ciertamente complejo. Su realización no consta en los libros de cuentas, lo que no debe sorprendernos pues pensamos que se trata de obras de devoción particular. Además, sabemos que únicamente se pagaban aquellos elementos indispensables para el culto, tanto en objetos litúrgicos como en retablos, por lo que sólo se solía costear el del altar mayor y, en algún caso, los colaterales.

Las cuentas eran supervisadas periódicamente por un visitador eclesiástico del obispado, que dejaba acta de su inspección en los libros de cuentas (encontramos varios ejemplos de esta actividad). Es lógico suponer que si hubiese encontrado algún gasto no autorizado, ello hubiera implicado el rechazo de las cuentas.

Por tanto, estos retablos laterales debieron costearse por particulares, bien porque fueran patronos de las capillas o bien por razones de índole devocional.

En la actualidad, existen cinco retablos, aunque uno se ha llevado al trasaltar y creemos que los cuatro restantes tampoco conservan la ubicación original.

Para justificar tal afirmación, debemos trasladarnos al siglo XVII, momento en que, aunque todavía no existiesen los retablos actuales (ya adelantamos que son del siglo XVIII) es cuando se abren las capillas, funerarias o devocionales, que van a posibilitar su posterior existencia. Por documentos indirectos tenemos conocimiento de seis capillas:

1) En 1659 se abre un arco, en el lado del evangelio, para ser utilizado como capilla funeraria de don Antonio de San Vicente Briñas, caballero de la orden de Alcántara.

Sin querernos extender en exceso, pues no es éste el lugar apropiado, únicamente queremos hacer constar el hecho de que las iglesias fueron utilizadas como lugar de enterramiento hasta tiempos muy recientes. Aunque en el documento de donación del siglo XI se habla del cementerio anejo, los personajes de mayor prestigio social preferían enterrarse dentro de la iglesia, incluso construyendo capilla propia.

---

27. A.P.H.: 1710-1765, 106v.

28. Ibidem, 102.

Por razones de sacralización del espacio, cuanto más elevada fuera la dignidad de un personaje, más cerca del altar mayor deseaba ser enterrado, teniendo preferencia el lado del evangelio sobre el de la epístola. Por tanto, no debe sorprendernos que el lugar elegido por don Antonio de San Vicente Briñas para construir su capilla funeraria fuese el primer tramo del evangelio.

Hemos denominado a este tramo capilla de san Antonio, pues pensamos que el posterior retablo se haría por devoción a este santo, patrón del fundador de la capilla.

2) En 1672 don Pedro Navarro Gareca, caballero de la orden de Santiago y alto funcionario al servicio del Rey, dicta testamento por el que establece que si muere en Haro se le entierre en la basílica de Nuestra Señora de la Vega, mientras que si muere en Valladolid lo sea en la casa profesa de los Jesuitas en esta ciudad.

No obstante su expresa voluntad, tras su muerte acaecida en Valladolid en 1673, su viuda -Francisca Ravanera Tejada- decide enterrarle en la Vega. Suele apuntarse que esta decisión fue debida a una especial devoción a la Virgen, y así lo confirma el documento por el que se solicita autorización para abrir una capilla; sin embargo, el hecho de que una mujer, en el siglo XVII, contrariase de una forma tan evidente los expresos deseos testamentarios de su marido, no deja de resultar curioso, y pensamos que determinados factores pudieron influir en su decisión, como el deseo de hacer constar su importancia y poder sobre otros miembros familiares.

En cualquier caso, con los datos que obran en nuestro poder, debemos ceñirnos a los hechos y éstos son que el 19 de julio de 1674, Francisca Ravanera Tejada concierta con Juan Raón, uno de los más prestigiosos maestros de cantería del momento, la construcción de una capilla funeraria para su marido, por importe de 9.000 reales.

En el documento contractual se establecen las condiciones sobre la forma y lugar donde debe abrirse la capilla: "desde la esquina de la capilla de nuestra señora de la Esclavitud hasta la esquina del camarín ... enfrente del arco de don Antonio de Sanbiente Briñas"<sup>29</sup>.

Por tanto, consideramos que dicha capilla se localizaba en el primer tramo del lado de la epístola, junto al altar mayor. Por las razones de devoción particular aducidas en el caso anterior, la hemos denominado capilla de san Pedro.

De la obra realizada por Juan Raón no nos queda más que la lápida funeraria que se labró (fig.15). Dentro de la jerarquización de los espacios sagrados ya aludida, el empleo de la heráldica va a ser constante y así "con esa típica vanidad humana, disponían sus escudos de armas tanto en lo alto de la reja como en los muros exteriores e interiores de la capilla, simplemente para indicar que aquello era una propiedad privada e inaccesible: una forma de dejar constancia, en definitiva, de su paso por esta vida"<sup>30</sup>.

---

29. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1993) *Op. cit.*, 211, documento 70.

30. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: *Op. cit.*, 11.



Fig. 15: Inscripción funeraria de don Pedro Navarro.

En nuestro caso, el permiso que se concede a Francisca Ravanera prohibía expresamente el poner "reja por la parte de la iglesia ni armas" y que aunque éstas se puedan poner por la parte de dentro "no se puedan poner a la parte de fuera en la pared que haya de hacer a la parte del camino"<sup>31</sup>.

Por tanto, únicamente se concertará con Juan Raón la labra de un escudo de armas, en cuyo epitafio se hacen constar todos los cargos que detentó don Pedro Navarro Gareca: caballero de la orden de Santiago, del Consejo de Su Majestad, Auditor general de las fronteras de Portugal, Teniente de Madrid, Alcalde de Corte del Reino de Navarra, Presidente de la sala del Crimen y su oidor de la Chancillería de Valladolid. Según la inscripción falleció en 1673 a la edad de 55 años pero, dado que fue bautizado el 10 de enero de 1621<sup>32</sup>, hay un error: en 1673 únicamente tendría 52 años.

3) Gracias al contrato antes citado, entre Francisca Ravanera y Juan Raón, tenemos constancia de la existencia de una capilla, denominada de Nuestra Señora de la Esclavitud. Suponemos que se encontraría en el lado de la epístola, dado que en el permiso para la apertura del arco esta capilla consta que se encuentra "contigua a la puerta principal"<sup>33</sup>.

31. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1993) *Op. cit.*, 412, documento 248.

32. ORIA DE RUEDA GARCÍA, J.M.: Labras heráldicas harenses. Navarro de Avalos. *Berceo*, Logroño, 74, 1965, 20.

33. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1993) *Op. cit.*, 412, documento 248.

4) En la documentación relativa a don Pedro Navarro se habla de otra capilla, dedicada a san José. En las condiciones fijadas por la iglesia para la apertura de su capilla funeraria se prohíbe que en ella se ponga figura alguna de bulto redondo.

Al parecer, sus herederos se comprometieron al sostenimiento de la capilla de san José, al ser en este lugar donde se dirían las misas en memoria del difunto<sup>34</sup>, estando justificada la devoción porque su nombre completo era Pedro José Navarro. Hemos documentado un ingreso en las cuentas de la iglesia de 1720-1726, de siete ducados, que entregan los dueños de la capilla del "señor san José" para los gastos de vestuario, cera y oblación producidos por las misas dadas en este altar.

5) Desde 1665 tenemos documentada la capilla de santa Ana y nos consta su carácter funerario pues en 1710 se cobran 33 reales "por los días de la abertura de la sepultura en que se enterró el susodicho (don Juan Matías de Naranco) en la capilla de santa Ana"<sup>35</sup>.

6) El mismo documento de 1665<sup>36</sup> que hacía referencia a la capilla de santa Ana nos habla de la existencia de la del Santo Cristo, más ancha que la anterior.

Por tanto, creemos justificado afirmar que en el siglo XVII la iglesia tenía seis capillas bajo la advocación de san Antonio, san Pedro, santa Ana, san José, Nuestra Señora de la Esclavitud y santo Cristo. Dado que en este trabajo nos ocupamos sólo de los elementos decorativos, hemos obviado expresamente el hablar de la ubicación de las capillas, ya que ello supondría referirnos a las diferentes etapas constructivas del templo lo que nos desviaría del objeto de nuestro trabajo. Únicamente indicaremos que la situación actual de los retablos no se corresponde con la original de su correspondiente capilla, justificándose el movimiento de los mismos por las diferentes obras que ha sufrido el edificio.

Aparte de las seis advocaciones aludidas, tenemos documentado un retablo de san Martín, del que nos consta su venta en 1780-81. En un principio nos planteamos la existencia de una séptima capilla, pero la estructura del edificio no lo permitiría (recordemos que únicamente presenta tres tramos por cada lado desde los accesos a la cabecera, por lo que sólo habría seis capillas laterales).

La noticia que tenemos es el ingreso en las cuentas de 1780-81 de "150 reales en que se tasó el retablo de san Martín propio del santuario"<sup>37</sup>. Dada la existencia en Haro de la parroquia de san Martín, pensamos que debe tratarse de un retablo que la cofradía de la Virgen de la Vega tuviese en dicha parroquia.

---

34. Por lo menos hasta principios del siglo XX en el altar de San José se seguían rezando dos misas semanales en su memoria (HERGUETA Y MARTÍN, D.: *Op. cit.*, 406).

35. A.P.H.: 1710-1765, 4v.

36. Se trata de la escritura por la que se establecen las condiciones por las que se ajusta la obra de la Vega con Antonio Palacio Riba, maestro de cantería. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1993) *Op. cit.*, 192, documento 64.

37. A.P.H.: 1765-1802, 70v.

Esta idea se apoya en el ingreso que aparece en los libros de cuentas, donde se habla del "retablo de san Martín propio del santuario", información innecesaria caso de estar ubicado en el mismo (como cuando se vendió el retablo viejo del altar mayor). Además, la venta se hace a la "parroquial" sin mayor especificación, por lo que cabe pensar que se refería a la de san Martín y no a la de santo Tomás, a la que todos los documentos que hemos manejado se refieren como "parroquia de santo Tomás". Creemos que el decir sólo parroquial es porque se considera sobreentendido que se trataba de la de san Martín, a la que se vende un retablo que ya se encontraba en ese lugar.

Por otro lado, no consta la existencia de ningún retablo dedicado a san Martín en la iglesia de santo Tomás pero sí la parroquia de San Martín en Haro, cuyo edificio todavía se conserva si bien con profundas transformaciones.

Tenemos pues cinco advocaciones que han llegado a nuestros días: "san Antonio", "san José", "santa Ana", "san Pedro" y "Nuestra Señora de la Esclavitud y san Roque".

Las cuatro primeras se han mantenido en los retablos actuales (figs.16-19). En el siglo XVIII, tras la remodelación de la iglesia, se suprimieron las capillas laterales y pensamos que es ahora cuando se realizan los retablos. Aunque no hemos podido documentar su autoría, sus tipos (formas mixtilíneas, juegos de curvas y contracurvas y columnas acanaladas sin decoración) nos remiten al último tercio del siglo XVIII, cuando se impone esta estética usualmente etiquetada como "rococó".

José Manuel Ramírez Martínez, en su obra *Retablos mayores de La Rioja*, atribuye la obra a unos artistas de apellido Gurrea, naturales de Navarra aunque avecindados en Haro<sup>38</sup>.

No podemos confirmar ni rebatir tal extremo, ya que sólo hemos localizado el pago, en 1761-1763, de "330 reales a Francisco Gurrea, vecino de Nájera, por el coste de diez niños que hizo para los colaterales"<sup>39</sup> y que actualmente adornan la parte superior de los retablos (tres en los de santa Ana y san Antonio y dos en los de san José y san Pedro, este último rematado por una figura de la Fe -con los ojos vendados y portando la cruz-, cuya autoría desconocemos).

Por otro lado, tenemos constancia que el 25 de febrero de 1762 se concierta el dorado de tres retablos de la Vega, apareciendo como principal obligado Manuel Antonio Mendieta, maestro dorador y estofador vecino de Logroño. La obra se remató en 13.200 reales (4.400 por cada uno) debiendo estar terminados el 8 de septiembre de este mismo año<sup>40</sup>.

Sin embargo, los pagos que hemos documentado, en 1761-1763, se hacen a Domingo Errada: 300 reales por dorar la mesa del altar de san Pedro y otros 800 por dorar dos

38. Desconocemos la base documental en que se apoya para tal afirmación.

39. A.P.H.: 1710-1765, 231.

40. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1987) *Op. cit.*, 66, documento 194.



Fig. 16: Altar de san José.



Fig. 17: Altar de san Antonio.

colaterales<sup>41</sup>; no podemos determinar si se trata de pagos a cuenta, siendo este artífice un colaborador de Manuel Antonio Mendieta o si se trata del dorado de otros laterales diferentes de los que se concertan en el documento anterior.

Por lo que respecta al retablo de Nuestra Señora de la Esclavitud<sup>42</sup>, fue realizado por Juan Ruiz, Tomás Martín y Lesmes de Santa María, quienes cobraron por su trabajo 430 reales en 1740-1741<sup>43</sup>. Por el pago del dorado, que se había concertado junto al del altar mayor con Fernando López Sagredo (si bien en este caso el trabajo lo realizaría un oficial), sabemos que en esta fecha el retablo ya se encontraba en el trasaltar<sup>44</sup>.

La obra presenta una doble hornacina que, en su día, cobijaba sendas estatuas de Nuestra Señora de la Esclavitud y de san Roque. En la actualidad se mantiene esta segunda figura, del siglo XV-XVI, pero la primera ha desaparecido siendo sustituida por otra, del siglo XVIII, que suele considerarse como san Blas (fig.20).

41. A.P.H.: 1710-1765, 231.

42. Esta advocación debía tener fuerte arraigo en la zona, pues consta la existencia de la ermita de Nuestra Señora de la Esclavitud, en la que sabemos se hacían obras en el siglo XVII.

43. A.P.H.: 1710-1765, 118.

44. Ibidem, 134.





Fig. 18: Altar de san Pedro.



Fig. 19: Altar de santa Ana.



Fig. 20: Altar de Nuestra Señora de la Esclavitud y san Roque.

Resumiendo, la iglesia actual presenta ocho retablos ubicados en el altar mayor, trasaltar, dos colaterales y cuatro laterales. El inventario realizado en 1803<sup>45</sup> recoge ocho juegos de sacras, con sus cruces para los ocho altares, lo que en principio confirma lo recogido por nosotros.

Aunque añade "menos el de san Roque"<sup>46</sup>, con lo que nos saldrían nueve altares -ocho con sacras más el de san Roque-, no debe llevarnos a mayor duda pues debemos contar con el existente en el camarín, con lo que el inventario encaja con los altares que hemos recogido.

Por último, parece lógico que el de san Roque no tuviera sacras, por su ubicación en el trasaltar de la iglesia.

## 1.2) Pinturas murales

Antes de pasar a su estudio, creemos necesario hablar, siquiera brevemente, de los artífices que trabajaron en la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

En el siglo XVIII, en La Rioja trabajan dos grupos de artistas, uno procedente del foco burgalés y otro formado en Zaragoza.

El primero irradiará a las provincias limítrofes de Álava, Navarra y la Rioja; presenta un estilo más conservador con lo que se había venido realizando en el siglo XVII y en él debemos encuadrar a los artistas vistos hasta ahora, oriundos de esta zona, como puede comprobarse en las notas biográficas que se incluyen al final de este trabajo.

Sin embargo, el foco de Zaragoza es más renovador, abierto a los cambios artísticos que se han producido a finales del siglo XVII. No debemos olvidar que la obra de El Pilar de Zaragoza era de patrocinio regio, por lo que allí acudirán artistas de palacio, bien a trabajar directamente, bien a supervisar o tasar lo realizado. Entre estos artistas encontramos a Claudio Coello, que llevará a tierras aragonesas un nuevo estilo, más colorista y dinámico, abriendo los ojos de los artistas locales al barroco más decorativo. Gracias a su influjo, la pintura de esta zona se llenará de arquitecturas fingidas, cortinajes, etc., con un carácter escenográfico, casi teatral, que rompe con todo lo anterior.

De esta procedencia será uno de los artífices que realizan las pinturas murales de Nuestra Señora de la Vega (Francisco de Plano). Respecto al segundo, Francisco Zorrilla, aunque ignoramos de dónde era natural, nos consta que vivió y trabajó en Madrid, por lo que también era conocedor de las novedades artísticas.

Hemos señalado en la planta (fig.21), las zonas donde encontramos pintura mural y que a continuación pasamos a describir, siguiendo el orden en que fueron realizadas.

---

45. HERGUETA Y MARTÍN, D.: *Op. cit.*, 480.

46. Resulta curioso que se denomine a este altar de "san Roque" lo que parece indicar que en esta fecha, 1803, ya había perdido la advocación de Nuestra Señora de la Esclavitud que había tenido anteriormente.



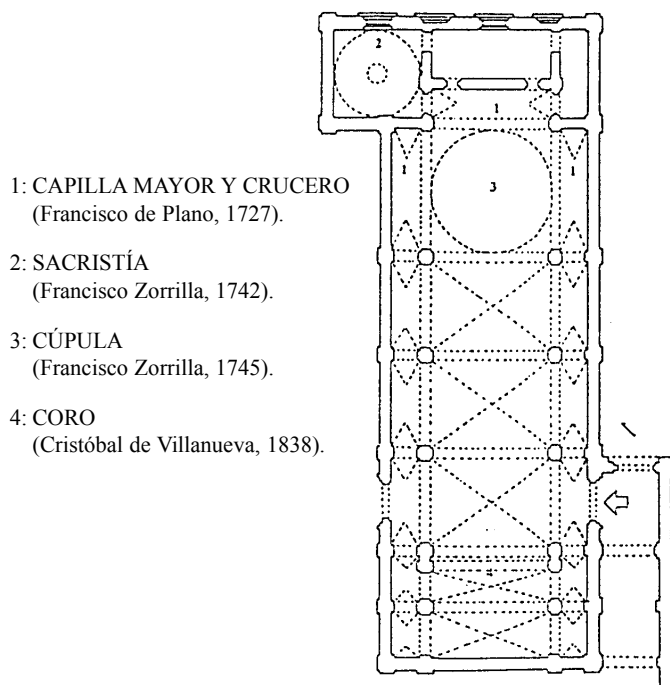


Fig. 21: Pinturas murales.

### *Capilla mayor y crucero*

Tanto la guía de la iglesia como los catálogos monumentales las consideran obra de Francisco Zorrilla, atribución con la que discrepamos ya que los documentos de pago son claros al respecto: en las cuentas de 1727-1728 consta el pago de "4.950 reales de vellón a Francisco de Plano, vecino de la ciudad de Zaragoza por diferentes pinturas que ha hecho en Nuestra Señora de la Vega en los laterales, bóvedas de la capilla y altar mayor"<sup>47</sup> a los que hay que añadir otros 269 reales que se habían pagado anteriormente a "Joseph (sic) de Plano, maestro de perspectiva en la ciudad de Zaragoza por el viaje que hizo desde dicha ciudad a esta villa a dar trazas sobre la pintura de Nuestra Señora"<sup>48</sup>.

Francisco de Plano<sup>49</sup> fue un pintor de reconocido prestigio en su momento, desplegando una gran actividad en Zaragoza, Navarra y La Rioja. Creemos que en su estilo

47. A.P.H.: 1710-1765, 49v.

48. Ibidem, 87v (cuenta complementaria 1720-1726).

49. GUTIÉRREZ PASTOR, I.: La actividad de Francisco del Plano en La Rioja. *Actas III coloquio de arte aragonés*, Huesca 1983, 347-375. Atribuye la obra a este artista, justificando el que en ocasiones aparezca como "Joseph" al ser quizá su segundo nombre.

tuvo repercusión la labor de artistas de la corte que habían trabajado en Zaragoza, con un cromatismo exquisito y una pincelada rápida, suelta y vibrante. Asimismo, sus composiciones son muy dinámicas, estando plagadas de cortinajes, angelitos, elementos florales, etc., con un carácter marcadamente escenográfico, donde los angelitos sostienen cortinajes que parecen desprenderse de los muros, en un auténtico trampantojo.

Mientras que las figuras de los Padres de la Iglesia (fig.23) están muy cerca de los tipos representados por Vicente Berdusán (por ejemplo, en las figuras de Olite), las de las Virtudes sorprenden por su carácter cortesano.

En la fecha en que nos movemos -1727-, finalizada ya la guerra de Sucesión, la austeridad que había caracterizado la moda de los Austrias ha desaparecido, dando paso a ricas telas de brillante colorido y a que los personajes -de ambos sexos- se adornen con pelucas blancas de bucles más o menos complicados, cintas y lazos (fig.22).

Aunque el ambiente de la corte madrileña parezca en principio muy lejano a la religiosidad que debe inspirar una iglesia en una ciudad riojana, lo cierto es que los tipos de las mujeres de las Virtudes son muy próximos a los de los retratos realizados por pintores franceses en Madrid (en especial Houasse y Ranc). Por ello, la afirmación de que el foco zaragozano no se interesó por los pintores franceses sino que se volcó en los italianos<sup>50</sup>, nos parece en exceso rigurosa. No restamos importancia a la influencia italiana,



Fig. 22: Pinturas crucero (Epístola).  
San Jerónimo y la Fortaleza.

---

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



Fig. 23: san Ambrosio.



Fig. 24: Cúpula de la sacristía.

pues en Francisco de Plano parece evidente, pero creemos que también la tuvo la pintura francesa, sobre todo en estos años, con la corte de Felipe V recién instalada en Madrid y un nuevo estilo que forzosamente tuvo que repercutir en los artistas españoles.

Las pinturas realizadas por Francisco de Plano se ubican en los brazos del crucero, bóvedas de la capilla y laterales del altar mayor, como se expresa en la anotación del pago. Si bien en la actualidad únicamente podemos hablar de las pinturas de la parte superior del friso, hasta mediados del siglo XX se conservaron las de la parte inferior, hoy perdidas.

Por regla general, la bibliografía que se ha ocupado de la basílica indica que entre los asuntos representados "existen" dos escenas de la vida de la Virgen<sup>51</sup> pero en la actualidad se han perdido por completo. Por el contrario, sí parece que se han conservado las pinturas del muro testero, entre las que destaca una imagen de la Inmaculada, aunque no hemos podido verificar este extremo al estar ocultas por el retablo.

### *Sacristía*

En este caso, coincidimos en la atribución de estas pinturas a Francisco Zorrilla a quien se pagaron 1.250 reales "por la pintura que hizo en la sacristía de dicho santuario que es la misma cantidad en que se ajustó"<sup>52</sup>. La autoría es clara pues, aparte del pago, el pintor firmó y fechó la obra (1742) en uno de sus ángulos.

En las lunetas se han representado escenas de la vida de la Virgen, en las pechinas mujeres del Antiguo Testamento y, en la cúpula, arquitecturas fingidas con floreros y ángeles revoloteando a su alrededor (fig.24).

### *Cúpula crucero*

De nuevo debemos discrepar con la afirmación de que estas pinturas fueron realizadas por Francisco de Plano en 1727. No podemos negar rotundamente que la cúpula fuera pintada por este autor, si bien no hemos encontrado pago alguno que lo ratifique y ni siquiera tenemos constancia de que la cúpula tuviese decoración pictórica alguna.

En cualquier caso, ésta que llamaremos "primera cúpula" levantada por Manuel de Olea entre 1709 y 1710 fue sustituida por otra, la actual. En 1731, ante los graves daños que presentaba la anterior, se decide su derribo y levantar una nueva, ocupándose de la obra Agustín Ruiz de Azcárraga. Por tanto, si la cúpula actual es de 1731, las pinturas que la decoran no pueden ser de 1727.

No cabe pensar tampoco que fuesen de Francisco de Plano las pinturas que decoran el tambor, puesto que en 1745 se pagan 25 reales a "cinco oficiales que se ocuparon en tasar las pilastras que estaban entre las vidrieras de la media naranja, para mejor pintar los ocho ángeles que en ella están"<sup>53</sup>.

51. MOYA VALGAÑÓN, J.G.: *Op. cit.*, 192. RODRÍGUEZ ARNÁEZ, J.M.: *Op. cit.*, 137.

52. A.P.H.: 1710-1765, 123v.

53. *Ibidem*, 135v.

Por tanto, negamos rotundamente que Francisco de Plano sea el autor de las pinturas de la cúpula ya que éstas fueron realizadas por la misma persona que vimos trabajando en la sacristía: en 1745 se pagan "5.400 reales a Francisco de Zorrilla, maestro pintor y tasador de pinturas con título del Consejo Real de Castilla, por la pintura que hizo en la media naranja de la capilla mayor de dicho santuario"<sup>54</sup>.

Este pago nos sirve, además, para aclarar otro aspecto de la bibliografía que no nos resulta convincente: al hablar de las pinturas realizadas en esta iglesia por Francisco Zorrilla se le da el título de "pintor de cámara"<sup>55</sup> o "pintor real"<sup>56</sup>. Como explicaremos con mayor precisión al hablar de su biografía, Francisco Zorrilla no fue pintor real ya que el único título que alcanzó fue el de tasador de pinturas, en 1733, y que es el que consta en los documentos de pago.

No obstante, si atribuimos a su mano tanto las pinturas de la cúpula como del tambor, no ocurre lo mismo con los lienzos de las pechinas, representando a los Evangelistas y que fueron realizados por José de Arce Rey (y no José Rice como se ha leído en anteriores ocasiones<sup>57</sup>), vecino de San Vicente, que en 1710 cobrará por los lienzos 300 reales<sup>58</sup>. Los bastidores donde se montaron fueron realizados por el carpintero Juan de Negrete, de Haro, que cobró por el trabajo 190 reales<sup>59</sup>, siendo dorados por Pedro de Ibarrola, vecino de Vitoria (que cobraría por este trabajo y por dorar el florón de la cúpula la cantidad de 10.387 reales y medio)<sup>60</sup>.

### *Coro*

Aunque su fecha se escape del periodo que nos ocupa, hemos querido hacer una breve referencia a estas pinturas, al formar parte de un mismo conjunto. Construido en 1774 por Manuel Gorbea, fue decorado en 1838 por Cristóbal de Villanueva, con imágenes tomadas de las letanías lauretanas distribuidas en la bóveda central y en las lunetas del evangelio (las de la epístola no presentan decoración, situándose aquí la entrada al coro).

En cuanto al muro de los pies, presenta una imagen del rey David, tañendo la lira y ángeles que danzan a su alrededor, pintura que, aunque hoy no nos parezca de excelente calidad, fue alabada por Pascual Madoz quien describe el edificio como "bueno, vistoso y pintoresco ... con pinturas de mucho mérito, distinguiéndose entre estas las de la media naranja, el David del coro y un precioso cuadro de la sacristía ..."<sup>61</sup>.

54. *Ibidem*, 134.

55. RODRÍGUEZ ARNÁEZ, J.M.: *Op. cit.*, 144.

56. *Guía artística de la Basílica*.

57. RODRÍGUEZ ARNÁEZ, J.M.: *Op. cit.*, 137 y *Guía artística de la Basílica*.

58. A.P.H.: 1710-1765, 9v.

59. *Ibidem*, 9v.

60. *Ibidem*, 9v.

61. MADDOZ, P.: *Diccionario geográfico estadístico histórico de España y sus posesiones de ultramar*. T.IX, 156. Madrid 1847.

### *Camarín*

Aunque en la actualidad el aspecto del camarín es bastante austero -en cuanto a pintura se trata-, no debemos pensar que éste fuera el que tuviera en el siglo XVIII, pues sabemos que en 1720-26 se pagan "240 reales que tuvo de coste la pintura que se hizo en el camarín y órgano de Nuestra Señora"<sup>62</sup>.

No sabemos cómo sería esta pintura y si tendría o no algún tipo de figuración. El precio quizá parezca bajo para una pintura figurada, pero si comparamos las dimensiones del camarín con la sacristía y los precios pagados en ambos casos, esta idea cambia, pues la pintura de la sacristía -sensiblemente mayor, con escenas en las cuatro lunetas, pechinas y cúpula- costó, como ya dijimos en su momento, 1.250 reales.

En cualquier caso, estas pinturas no se conservan, puesto que entre 1793 y 1794 se pagan 5.500 reales a Manuel de Agreda, maestro dorador y pintor de Haro<sup>63</sup>, por la obra del camarín, sin que sepamos con certeza la magnitud de su obra ni si el aspecto actual puede corresponder a esta última intervención.

## **2) LOS ARTÍFICES**

En este capítulo recogemos, alfabéticamente, los artífices que trabajaron en la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega. Las noticias que incluimos sobre su vida y su obra se inician con los datos que hemos contrastado documentalmente en los libros de cuentas, de los que hemos dado oportuna cuenta en las páginas precedentes. El resto de los datos proceden de la bibliografía consultada.

### **Manuel de Ágreda**

En 1781-82 realiza, junto a Leonardo Gurrea, 24 sillas y un entarimado para el coro, todo ello para la basílica de Nuestra Señora de la Vega, por los que cobraron 4.248 reales y en 1793-94 las pinturas del camarín, por las que cobró 5.500 reales.

La bibliografía consultada recoge a este artífice como miembro de una ilustre familia de escultores riojanos, ocupándose de dos hermanos:

Esteban (Logroño 28 de diciembre de 1759-Madrid 13 de abril de 1842), que obtuvo el primer premio de la Academia de San Fernando, siendo pintor de Cámara de Carlos IV y director de la fábrica del Retiro, donde tenía un taller de piedras duras.

Por otro lado recogen a su hermano Manuel, autor de figuras alegóricas, colaborador de Esteban en la fábrica de porcelanas (donde se especializó en aspectos químicos y cromáticos de los materiales).

No obstante, dadas las fechas en que vivió (Haro 1773-1830) no es posible que se trate de nuestro artista pues hubiera estado realizando la sillería sólo con ocho años.

---

62. A.P.H.: 1710-1765, 87v.

63. *Ibidem*, 157 (4.700 reales) y 165 (800).

Igualmente, no es posible que alguna de las obras que se le atribuyen se deban a su mano, pues están fechadas antes de su nacimiento.

Por tanto, creemos que el autor de la sillería de Haro sería otro miembro de esta familia, quizá el padre de Esteban y Manuel. Los datos que nos constan son los siguientes:

- 25 de abril de 1770\*<sup>64</sup> se obliga a dorar dos colaterales para la iglesia de san Juan en Briones por 11.500 reales.

- 27 de junio de 1770\*: teniendo su taller en Haro, toma como aprendiz a Carlos de Azpillaga, vecino de Haro, por espacio de seis años para enseñarle "el oficio de retablista, arquitectura, dibujar y trazar según las reglas del arte"<sup>65</sup>.

- 27 de enero de 1772\*: concierta la realización de dos altares colaterales gemelos de San José y San Roque, para la iglesia de San Martín de Casalarreina, (por importe de 6.000 reales) cuya policromía contrataría Romualdo Pérez de Camino, vecino de Burgos (25 de junio de 1788), por 5.800 reales.

- 8 de abril 1775\*: en Haro toma como aprendiz a Joaquín Izquierdo, vecino de Belorado, por cuatro años y un mes.

La estatua de Fernando VII para La Habana, "que resultaría elegida frente al proyecto presentado por José Alvarez Bouquel"<sup>66</sup> no creemos que fuera obra de nuestro artífice sino de su hijo, activo en Madrid en el primer tercio del siglo XIX y autor de diversas obras alegóricas y relieves<sup>67</sup>.

Tampoco creemos que se deban a su mano las imágenes de la Inmaculada Concepción, santa Ana y san Felices, de la iglesia de Santo Tomás de Haro que pensamos corresponderían a su hijo.

### **Francisco de Agüero**

En 1704-1705, se le pagan 140 reales por la escultura que hizo en la obra; 420 reales por las mejoras que hizo en la obra de cantería de friso tallado en la sacristía, coronación de capiteles y otras cosas y 40 ducados por el aguamanil de la sacristía y en 1706-1707, 2.200 reales el 13 de agosto de 1705 por la escultura y talla de la capilla de la Vega.

---

64. Para mayor claridad, hemos señalado las noticias tomadas de la obra de RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: *Retablos mayores de la Rioja*. Salvo que el dato afecte directamente a nuestra iglesia, la remisión a este texto es genérica y, al no ser cita textual, no indicaremos la página donde consta.

65. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: (1981) *Op. cit.*, 107.

66. *Ibidem*, 107.

67. MANZANARES BERIAÍN, A.: *Cien riojanos ilustres*. Ochoa, Logroño 1966, 78. Dice que "en la Escuela Nacional de Arquitectura se hallan muestras de su genial estilo", recogiendo diversas obras: "Baco de la taza" reproducido para los museos extranjeros; bajorrelieve del "Abandono de las hijas del Cid" de inspiración irreprochable, y una hermosísima "Virgen de la Concepción" que se conserva en la parroquia de su ciudad natal".

El 22 de agosto de 1703 había concertado con Pedro de Olaechea e Ignacio de Ezcurra, la talla y escultura de la capilla de la Vega por 2.200 reales de vellón<sup>68</sup>.

Sin embargo, los responsables de la obra no debieron cumplir su compromiso pues el 13 de agosto de 1705, con cargo a la iglesia y petición de los maestros de obras, se le pagó a Francisco de Agüero la citada cantidad "que se le estaba debiendo por los maestros de la obra en que se ajustó la escultura y talla que había hecho en dicha fábrica"<sup>69</sup>.

### **Santiago del Amo**

Es el autor del retablo del altar mayor (1740) y, quizá de los colaterales (que en 1735 ya estarían terminados, pues en esta fecha se paga su dorado así como los lienzos que los decoran). Los documentos de pago le dicen "vecino de Haro".

Natural de Burgos, donde residía habitualmente, desarrolla su actividad en la zona de La Bureba y en la Rioja Alta durante el segundo cuarto del siglo XVIII<sup>70</sup>, estando documentado de 1718 a 1742, por lo que los retablos de Haro serían obra tardía de nuestro artista. Se piensa que pudiera ser hijo de José del Amo, arquitecto activo en la zona de Burgos y Palencia en el tránsito del siglo XVII al XVIII\*.

Su actividad se desarrolla en una doble vertiente: como arquitecto y como ebanista y escultor. En esta doble faceta, suele aparecer colaborando con el escultor Andrés de Bolide, de Santo Domingo de la Calzada, del que más adelante nos ocuparemos.

- 1718: iglesia de Santa Cruz de Bañares, en colaboración con Andrés de Bolide realiza el sagrario-templete del altar mayor<sup>71</sup>.

- 10 enero 1725\*: es llamado por el Colegio de Jesuitas de Logroño para concluir el retablo mayor que había iniciado José de San Juan y Martín.

- 1730\*: trabaja en la basílica de San Marcial de Lardero.

- 8 de marzo de 1733\*, toma parte en la sesión de remate del retablo del Dulce Nombre de Jesús para la iglesia de Ausejo, junto con Juan Félix de Camporredondo, su hijo Diego de Camporredondo y el navarro Martín de Isamendi y Tomás, en la que impusieron algunas modificaciones a las trazas dadas por Francisco Ramírez (que, aunque molesto, las aceptó pues el 18 de marzo de 1733 firmó la escritura para realizar el retablo).

- 1735: añadidos del retablo mayor del convento de agustinas recoletas de Miranda de Ebro<sup>72</sup>.

---

68. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1987) *Op. cit.*, 65, documento 192.

69. A.P.H.: 1665-1710, 289.

70. VÉLEZ CHAURRI, J.J.: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Alava, Burgos y la Rioja (1600-1780)*. Vitoria, 1990.

71. *Ibidem*.

72. Esta noticia y la siguiente tomadas de VÉLEZ CHAURRI, J.J.: *Op. cit.*



- 1736: retablo colateral de Sajazarra.

- 28 de julio de 1737\*, al habersele adjudicado la construcción del puente de madera sobre el río Tirón en Anguciana, firmaba la escritura con el cantero Juan de la Solaya y con el carpintero Juan de la Torre, vecinos de Haro, para repartirse los trabajos, valorados en 15.900 reales.

- 1739<sup>73</sup>: es llamado por el vicario de la diócesis de Calahorra-La Calzada para inspeccionar la traza y condiciones del retablo de Santa Marina de Oxirondo de Vergara (realizado por Miguel de Irazusta). Dice ser vecino de Haro.

- h. 1640: Retablo de la parroquia de santo Tomás en Haro.

- 1742: Sagrario de Miraveche.

Igualmente se le considera responsable de las trazas del retablo de Ribafrecha, prototipo del nuevo estilo\*.

#### **José de Arce Rey**

Pintor vecino de la villa de San Vicente de la Sonsierra, es el autor de los cuatro lienzos de los Evangelistas situados en las pechinas de la cúpula, realizados en 1710, por los que cobra 300 reales.

#### **Andrés de Bolide**

Maestro escultor vecino de la ciudad de Santo Domingo, realiza la historia del Espíritu Santo, cuatro niños y un pelicano para el altar mayor y sagrario de Nuestra Señora de la Vega, cobrando por ello (1740-41) 660 reales.

Hijo de Juan de Bolide (de San Salvador de Priesca, Asturias) y de María de Gancedo, de Fresneda, nace el 15 de diciembre de 1686 en Santo Domingo de la Calzada. Frecuente colaborador de Santiago del Amo, a veces -se supone que por error del escribano- aparece como Andrés de Valladolid. Estilísticamente muestra una dependencia de Domingo Antonio de Elcaraeta, hijo de Bernardo de Elcaraeta\*.

- 22 de abril de 1729\*: inicia los trámites para que se le reconozca la hidalguía, que se le otorgaría el 27 julio de 1730.

- 12 de enero de 1740\*: junto a su esposa María Julián gestionan la boda de su hijo Francisco Javier que el 7 de febrero (con 25 años) se casa por poderes con María Josefa de Lera de Arnedo, al no poder desplazarse a causa del mal tiempo.

- 22 de mayo de 1758: Andrés y Francisco Javier confirmaban que hasta la muerte de María Julián "habían vivido en sociedad y compañía junto con María Josefa de Lera, tal y como se había estipulado en la escritura matrimonial"<sup>74</sup>.

---

73. Ibidem.

74. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: *Op. cit.*, 103.

- En fecha que desconocemos, Andrés se vuelve a casar con Catalina Gómez, disolviéndose la sociedad con su hijo Francisco Javier, a quien en el reparto de bienes le toca la casa en que vivían (en la calle Mayor) aunque se la cede a su padre, ya que él tenía que pasar a residir en la casa que se había construido en la plaza del Mercado, por desempeñar el cargo de alguacil mayor y alcaide de la cárcel del Obispado\*.

De este segundo matrimonio nacerán cuatro hijos: Manuel, María, Ángeles y Luisa\*.

- 1 de mayo 1765\*: dicta testamento, en el que expresa su voluntad de ser enterrado en el claustro de la catedral de Santo Domingo. No hay en este documento referencia alguna a sus ocupaciones como escultor, sino sólo inquietudes humanas.

### **José Bravo**

Junto a Fernando López de Sagredo, realiza el dorado y policromía del altar mayor, en 1742, por importe de 16.500 reales.

Natural de Burgos, hizo trazas diversas y su destreza "fue tenida muy en cuenta a la hora de encomendarle, por ejemplo, la policromía del retablo mayor de la catedral de Calahorra y de la reja del coro, así como la decoración mural de la capilla mayor de ese mismo templo"<sup>75</sup>.

- 1726, residiendo en Calahorra, se compromete a dorar los retablos de la iglesia de santa María en Viana<sup>76</sup>.

- 12 de diciembre de 1741, escritura de obligación, junto a Fernando López Sagredo, para dorar el retablo de la capilla mayor de Nuestra Señora de la Vega, comprometiéndose a iniciar el trabajo en marzo de 1742 y tenerlo terminado el 20 de agosto. El importe que figura en contrato es únicamente de 15.900 reales<sup>77</sup>. Ignoramos si también colaboraría en la realización de los colaterales y del altar de Nuestra Señora de la Esclavitud, pues los pagos únicamente se hacen a Fernando López Sagredo.

- 10 de junio 1748: Junto al escultor José Calvo, contratan la realización de seis imágenes de dos varas de alto para la iglesia de Erenchun (4.800 reales), encargándose por su parte de la policromía\*.

### **José Calvo de Zúñiga**

En 1740-41 se le pagan 300 reales por seis niños que hizo para el retablo mayor.

Le encontramos trabajando en la fachada de la Redonda de Logroño. Se ha reconocido su calidad para trabajar el alabastro\*.

---

75. Ibidem, 108.

76. LABEAGA MENDIOLA, J.C.: La obra del escultor Bernardo de Elcaraeta en Santa María de Viana. *Príncipe de Viana*. Pamplona 182, 1987, 757-777.

77. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1987) *Op. cit.*, 65.

### **Bernardo de Elcaraeta**

Vecino de Santo Domingo de la Calzada, es el autor de los dos ángeles que aparecen en la cornisa del altar mayor, restos -como dijimos en su momento- del antiguo retablo, al haber concertado su realización con Sebastián Oyarzábal el 1 de marzo de 1657 por 400 reales<sup>78</sup>. Igualmente es el autor de las imágenes de las Virtudes, cuya talla concertó en 1657, por 700 reales\*.

De familia ilustre avecindada en Santo Domingo de la Calzada procedente del valle de Asteausu (Guipúzcoa), donde vivían sus padres, Pedro Elcaraeta y Gracia de Ilitordi, debió nacer hacia 1620 y nos consta que se casó dos veces: con Maria de Ureta y con Teresa Ortiz de Puellas. Muere después de 1696. Su hijo, Domingo Antonio, seguirá activo a principios del siglo XVIII\*.

Formado en el taller de Juan Bazcardo, muy pronto se va a sentir atraído por el foco de Santo Domingo, desplazándose a esta zona que en la época va a ser sumamente importante al ser un nudo de comunicaciones entre Navarra, Álava y el País Vasco con Burgos y Castilla. Va a ser el escultor más activo en esta zona, estando localizada su obra en un área geográfica muy amplia: la Rioja, Álava, Navarra, Guipúzcoa y Burgos. Un buen número de encargos los consiguió gracias a su amistad con arquitectos y maestros de cantería, en especial con Diego de Ichaso\*.

Su nombre aparece incluido en las adiciones que el Conde de Viñaza realizó al diccionario de Ceán Bermúdez, donde se indica que pudo ser discípulo de Pedro Arbuló Marguvete<sup>79</sup>.

- 23 de mayo de 1649, junto a Francisco de Ureta, concierta cuatro imágenes para el retablo mayor de Briones\*.

- 1649-1669: Retablo de Elciego (Álava)<sup>80</sup>.

- 27 de septiembre de 1653: hace dos imágenes (san Miguel y Cristo crucificado) para el convento de Concepcionistas de Agreda (Soria) por 1.500 reales\*.

- 22 de septiembre de 1655: declara haber concertado el retablo mayor de Larraul\*.

- 22 de septiembre de 1656: contrata las imágenes de dos retablos colaterales de Nuestra Señora del Rosario y de san Miguel para la iglesia de San Pedro (Vergara, Guipúzcoa)\*.

- 1659: imagen de la Inmaculada y dos ángeles para la Cartuja de Miraflores de Burgos\*.

- 1660: escultura de san Martín para el retablo mayor de Cellorigo\*.

---

78. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1993), *Op. cit.*, 306-307.

79. VIÑAZA, conde de: *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid 1889, T.II, 156.

80. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Escultura barroca en España 1600-1750*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1983.

- 23 de octubre de 1660: Por importe de 50 ducados contrata una imagen de san Bartolomé, dos relieves de san Pedro y santo Domingo y dos escudos de armas para la capilla de los Ocio en la catedral de santo Domingo de la Calzada\*.

- 11 de abril de 1662: toma como aprendiz a Juan de Barragán, vecino de Viana, por cinco años y medio\*.

- 9 de diciembre de 1662: otorga carta de pago a cuenta del retablo de santa Elena para la iglesia de santa María de Laguardia\*.

- 22 de junio de 1663: trabaja en un retablo colateral de la iglesia de Belorado (Burgos)\*.

- 1664: restaura el coro de la catedral de santo Domingo de la Calzada\*.

- 1665: realiza una imagen de Cristo crucificado para la iglesia de Santurde, por 200 reales (de su pintura se ocupará Pedro Ruiz de Salazar, por 110 reales)\*.

- 1667: programa escultórico para el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Leza (Álava)\*.

- 22 de mayo de 1669: concierta la escultura del retablo mayor de Cellorigo\*.

- 1670: trabaja en el retablo mayor de Viana\*.

- 1670: realiza un Angel de la Guarda para la iglesia de Leza\*.

- 1671: hace dos imágenes de vestir (Nuestra Señora de la Soledad y Cristo con la cruz auestas) para la iglesia de Salinillas de Buradón\*.

- 30 de octubre de 1672: realiza el programa iconográfico del retablo mayor de Labastida, contratado por Fernando de la Peña, ocupándose también de la realización de sus imágenes (1681)\*.

- 1675: hace una imagen de san Antonio para el convento de san Francisco de Bilbao, por 700 reales\*.

- 1676: termina el retablo de Herramélluri\*.

- 1677: hace una Virgen del Rosario para Sajazarra\*.

- 10 de enero de 1679: toma como aprendiz a Baltasar López de Frías, natural de Arroyuelo, por seis años\*.

#### **Domingo de Errada**

Únicamente nos consta que en 1761-63 se le hacen los siguientes pagos: 300 reales por dorar la mesa del altar de san Pedro; 880 por dorar dos colaterales y 1.100 por dorar la barandilla y dar color de piedra al zócalo.

#### **Sebastián Gallardo**

Junto a Manuel Mallén, apareciendo como maestros pintores, realizan diferentes pinturas en 1782-83 para la iglesia, entre ellas dos cuadros nuevos para colocar sobre las puertas de la iglesia (Presentaciones).

Quizá fuera miembro de la familia de pintores que con este apellido trabajaron en Nájera (Juan Crisóstomo y Santiago) y en Haro (Eleuterio) que, curiosamente, aparecen junto a Miguel y Juan Francisco Mallén, de Haro\*.

El pintor Santiago Gallardo se compromete a hacer el 17 de febrero de 1790, en colaboración con el arquitecto Matías de Vivar, "un monumento de perspectiva de buena pintura con tres arcos"<sup>81</sup> para la iglesia de Baños de Rioja, por 3.300 reales. En el contrato, figuran como vecinos de Haro, por lo que quizá hubiera algún vínculo familiar con Sebastián Gallardo.

### **Francisco Gurrea**

En 1761-63 se le pagan 330 reales por el coste de diez niños que hizo para los altares laterales. En esta fecha dice ser vecino de Nájera.

Creemos que, salvo que la bibliografía estudiada contenga algún error, debemos hablar de dos artistas diferentes, con el mismo nombre, quizá emparentados entre sí. Por un lado Francisco Gurrea, de Tudela, activo a principios del siglo XVIII, autor de las trazas del retablo del convento de agustinas recoletas de Pamplona (de la escultura se ocupará Juan de Peralta, también de Tudela), obra datada en 1700. Igualmente se ocuparía del retablo para la capilla del Espíritu Santo en Tudela<sup>82</sup>.

Por otro lado, tenemos un segundo Francisco Gurrea, activo en la segunda mitad del siglo que, por cronología, consideramos es el autor que trabaja en los altares laterales de Nuestra Señora de la Vega.

Aunque nacido en Tudela, se desplazó a Nájera para buscar perspectivas económicas más favorables, asociándose con el burgalés José Benito Cortés del Valle\*.

Artista polifacético, destaca tanto por sus esculturas en madera como por sus obras de cantería, adaptando su lenguaje a todo tipo de fórmulas estilísticas, según iban sucediéndose los gustos estéticos. Su firma en los contratos aparece avalada por un grupo de personas que en muchos casos serán los que le proporcionen el trabajo\*.

- 1753: Simón de Ruidíaz, natural de Matute (población cercana a Nájera) y residente en Ciudad de los Reyes en Perú (Lima), manda construir una casa en esta localidad "para que los niños estudiaran latinidad"<sup>83</sup>. El 1 de enero de 1753 la edificación se concierta con Mateo de Aguirre, vecino de Menegaray, por 30.230 reales según las trazas y condiciones dadas por Domingo de Morrosta, vecino de Anguiano pero, después de un pleito, Francisco Gurrea se hace cargo de proseguir las obras. En esta fecha dice ser vecino de Baños de Río Tobía.

- 1755, avecindado en Nájera, toma como aprendices a José Florencio de Mendoza y a Matías Lacalle. Consta que desde un año antes tenía otro aprendiz, Juan Díez\*.

---

81. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: (1981) *Op. cit.*, 108.

82. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: (1983) *Op. cit.*, 488 y (1993) *Op. cit.*

83. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: (1981) *Op. cit.*, 105.

- 1760. Construye una casa en la plaza de la Verdura de Nájera, por encargo de los cofrades de san Juan y de san Esteban, por 3.119 reales\*.

- 28 de febrero de 1763, da un poder para realizar un cobro a José Benito Cortés del Valle (con quien había concertado la realización de dos colaterales para la iglesia de Fresneda)\*.

- 25 de marzo de 1764 se compromete a realizar el pedestal y sagrario del altar mayor de la iglesia de Soto de Cameros, por 5.600 reales\*.

- 27 de diciembre de 1764, denominándose tallista y escultor, admite como aprendiz en su obrador a Rafael García, vecino de Agoncillo, por un periodo de siete años\*.

- 29 de diciembre de 1764, concierta la construcción del coro de la iglesia de Huércanos y de una capilla sobre dicho coro\*.

- 1 de junio de 1765, se le adjudica la construcción del puente de Arenzana de Abajo, siguiendo las trazas dadas por Fernando Monar\*.

- 6 de febrero de 1767, concierta la reparación de la casa de José García en Nájera (3.265 reales) que había tenido problemas de cimentación\*.

- 31 de enero de 1768, concierta en 4.700 reales la realización de un relicario para la ermita de Elciego, para la que, el 2 de octubre, se compromete a realizar los colaterales por 2.500 reales\*.

- 3 de noviembre de 1778, se obliga a hacer reparaciones en una casa propiedad de José Manuel Cerezo, en la calle Mayor de Nájera, por 2.500 reales\*.

- 20 de noviembre de 1781, hace testamento junto a su esposa Micaela de Valdecilla, debido a la grave enfermedad de ésta. En este documento manifiestan su deseo de ser enterrados en la iglesia de la Santa Cruz, nombrando herederos a sus hijos: Juan, María Francisca y Leonardo, vecino de Haro\*.

- 1 marzo de 1796, junto a su nueva esposa María Antonia de Azconizaga, concierta el matrimonio de su hijo Francisco Gurrea Azconizaga con María Cruz Negueruela, natural de San Asensio. Dos días más tarde se formalizan las capitulaciones, por ellas se sabe que trabajaban juntos, viviendo en la calle Real de Nájera\*.

Aunque recogemos estas dos últimas noticias<sup>84</sup>, no parecen casar entre sí, ya que, si el 20 de noviembre de 1781 aparece todavía casado con Micaela de Valdecilla, parece un tanto precipitado no ya que el 1 de marzo de 1796 concierte la boda de un hijo habido de un segundo matrimonio sino que este hijo -Francisco Gurrea Azconizaga- aparezca en las capitulaciones como colaborador de su padre, pues a lo sumo tendría catorce años.

---

84. *Ibidem*, 106.

### **Leonardo Gurrea**

Le encontramos realizando, junto a Manuel de Agreda, la sillería del coro en 1781-1782.

Suponemos que sería hijo de Francisco Gurrea del que sabemos que, de su primer matrimonio, tenía un hijo con este nombre, avocindado en Haro.

Calificándose de "maestro de talla" es el autor del colateral de Santa Lucía de la iglesia de Santo Tomás de Haro, concertado el 9 de julio de 1781 por 1.394 reales y 6 maravedís\*.

### **Pedro de Ibarrola**

Dorador vecino de Vitoria, se ocupó de dorar los marcos de los Evangelistas de las pechinas, así como el florón de la cúpula, trabajo que realizó en 1710 por 10.387 reales y medio.

### **Fernando López de Sagredo**

Vecino de Burgos, aparece junto a José Bravo en la escritura del dorado del retablo del altar mayor en 1742. Igualmente -aunque ya en solitario- cobra el dorado de los colaterales en 1735 (5.000 reales) y 1.800 reales como pago parcial del dorado del retablo de Nuestra Señora de la Esclavitud y san Roque (realizado por un oficial).

Recogemos un Fernando López de Sagredo, pintor burgalés afincado en Enciso, activo en el siglo XVIII, que quizá se trate de nuestro artífice\*.

### **Manuel Mallén**

Junto a Sebastián Gallardo realiza los cuadros de las sobrepuestas en 1782-83.

### **Tomás Martínez**

Únicamente nos consta que en 1740, junto a Juan Ruiz y Lesmes de Santamaría realiza el retablo de Nuestra Señora de la Esclavitud y de San Roque, por el que cobran 430 reales.

### **Manuel Antonio Mendieta**

Maestro dorador y estofador vecino de Logroño. El 25 de febrero de 1762 firma la escritura por la que se obliga a dorar tres retablos por 13.200 reales, debiendo estar terminados el 8 de septiembre. Sin embargo, no constan pagos a su nombre.

Artífice muy activo, trabaja sobre todo en Nájera, colaborando en diversas ocasiones con Francisco Ramírez de Arellano, por ejemplo en la obra de los colaterales gemelos de la iglesia del convento de Santa Elena de Nájera, cuya policromía se concierta el 10 de marzo de 1754 por 6.500 reales\*.

### **Juan de Negrete**

Carpintero de Haro, trabaja activamente en diversas obras: andamios, puertas, bastidores, desmontar y montar el retablo, etc. Lo más interesante -respecto a lo que aquí

nos atañe- es la construcción del sagrario del altar mayor, obra de 1709-10, por la que cobraría 160 reales.

Hace testamento el 27 de septiembre de 1720<sup>85</sup>, sucediéndole en los trabajos de carpintería su yerno, Juan de la Torre.

### **Sebastián Oyarazábal**

Autor del retablo antiguo del altar mayor, cuya obra concierta en 1653 por 412 ducados.

### **Francisco del Plano y García de la Cueva<sup>86</sup>**

Es sin duda el artista más conocido de cuantos trabajan en la decoración de la basílica: aparte de las pinturas que se encuentran tras el sagrario, es el autor de las que decoran los muros laterales del altar mayor y del crucero, así como de la bóveda del altar mayor, obra por la que en 1727 cobró 4.950 y 269 reales.

Fue ya alabado en su propia época, pues le recoge Palomino que, al hablar de él, nos informa de que "en la ínclita ciudad de Zaragoza ha habido otros pintores, que aunque su habilidad no ha sido general, la han tenido muy particular en algunas cosas: como en retratos Asensio, en flores Polo, en países Pertus, en batallas Rabiella, y en arquitectura y ornatos Francisco Plano, que aseguran no le hacían ventaja los célebres boloñeses Colona y Mitelli. Todos los cuales florecieron, y acabaron en el reinado del señor Carlos segundo, y por los dichos nombres son allí conocidos. Murieron por los años de 1700"<sup>87</sup>.

Esta referencia contiene algunos aciertos, como el interés por este pintor hacia las arquitecturas y ornatos, pero también algunos errores, como la fecha de su muerte, pues en Haro le encontramos trabajando en 1727.

Se cree que nació en Daroca<sup>88</sup> hacia 1658 hijo del dorador Ambrosio de Plano. Su actividad, con un estilo que es digno ejemplo del pleno barroco, se desarrolla en el primer tercio del siglo XVIII pues, aunque hay noticias anteriores a 1700, son relativas a trabajos de dorado. Muy joven se marchó a Zaragoza formándose en el taller de Vicente Berdusán (Zaragoza h.1639-Tudela 30 de enero de 1697), de quien aprende la técnica de pintura al fresco, colorido y arquitectura<sup>89</sup>.

El 30 de junio de 1679 en la parroquia de San Lorenzo de Zaragoza, se casa con Antonia Canfranc Peralta<sup>90</sup>, abriendo taller propio en el bajo de su vivienda en la antigua

---

85. CAÑAS MARTÍNEZ, Y.: (1987) *Op. cit.*, documento 154.

86. El segundo apellido lo tomamos de GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Op. cit.*

87. PALOMINO, A.: *Op. cit.*, T.III, 491.

88. La noticia, dada por Ceán, ha sido cuestionada recientemente, pensándose que pudo haber nacido en Visiedo. GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Op. cit.*, 355.

89. MORALES Y MARÍN, J.L.: *La pintura aragonesa en el siglo XVII*. Guara, Zaragoza 1980.

90. VIÑAZA, conde de: *Op. cit.*



calle del Carmen<sup>91</sup>. Fruto de este matrimonio nacerían ocho hijos, de los que conocemos el nombre de seis: José, Josefa, Valero (procurador de la Real Audiencia de Aragón)<sup>92</sup>, Felipe y Antonio (pintores) y Ambrosio (estucador)<sup>93</sup>.

El 7 de septiembre de 1739 dicta testamento ante el notario José Domingo Andrés, nombrando ejecutores a su mujer y a los padres priores de los conventos de San Ildefonso y Nuestra Señora del Carmen. Muere el 15 de septiembre de 1739, siendo enterrado en la iglesia de San Gil de Zaragoza. Sólo le sobrevivirá su hijo Felipe<sup>94</sup>.

En su estilo se aprecia un gusto por la perspectiva y una influencia de la pintura madrileña de finales del siglo XVII, notoria ya en su maestro Vicente Berdusán que quizá se formara en la corte, pero que, en cualquier caso, conoció sin duda a través de la obra de Claudio Coello y Sebastián Muñoz quienes harían en 1685 la Mantería de Zaragoza (iglesia del colegio de Santo Tomás de Villanueva), donde vemos una "predilección por columnatas, arquitecturas y enramados de espectaculares proporciones, terrazas y glorias con abundante representación angélica como fondo de sus composiciones, pero al mismo tiempo buscando esa justeza y sensación armónica, equilibrando el apasionamiento barroco propio del último tercio del siglo tan caro a Rizi y que Coello sabe conseguir"<sup>95</sup>.

Artista muy activo, tanto en pintura como en trazas diversas, por ejemplo las de la fachada de la iglesia nueva del monasterio de san Juan de la Peña, en 1703<sup>96</sup>. Pone de moda la realización de grandes monumentos de Semana Santa a base de bastidores desmontables\*.

Dado lo abundante de su obra, únicamente nos limitaremos a recoger las que se refieren a su actividad pictórica y cuya autoría parece segura, sin incluir las atribuciones<sup>97</sup>:

- 1707-1713 lienzos y pinturas de la cúpula de la capilla del Espíritu Santo en la catedral de Calahorra<sup>98</sup>.

- h. 1710: lienzo de san Agustín para esta capilla en la Seo de Zaragoza, por importe de 80 libras<sup>99</sup>.

---

91. MORALES Y MARÍN, J.L.: *Op. cit.*

92. *Ibidem.*

93. VIÑAZA, conde de: *Op. cit.*

94. Testamento recogido en MORALES Y MARÍN, J.L.: *Op. cit.*, 195.

95. *Ibidem*, 91.

96. GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Op. cit.*

97. Para una información más completa sobre sus trabajos de dorado y obra atribuida, GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Op. cit.*

98. *Ibidem.*

99. MORALES Y MARÍN, J.L.: *Op. cit.*

- 1711: cúpula y muros de la capilla del Pilar en la catedral de Calahorra<sup>100</sup>.
- 1713: cúpula y pechinas en San Miguel de Corella.
- h. 1715: Cúpula de la capilla de San Lorenzo del Pilar de Zaragoza<sup>101</sup>.
- h. 1720: óleo de San Lorenzo para la capilla de este santo en el Pilar de Zaragoza.
- 1723: fresco con la batalla de Clavijo, para el retablo mayor de la parroquia de Santiago de Zaragoza<sup>102</sup> (70 libras<sup>103</sup>) aunque, para el gusto de Zapater "no con gran acierto en la composición y detalle de las figuras"<sup>104</sup>, crítica compartida por Ceán Bermúdez<sup>105</sup>.
- 1725: Lienzos del trasretablo de la parroquia de San Gil<sup>106</sup>.
- En fecha incierta realizaría las pinturas de la antesacristía y sacristía de la iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza (desaparecidas)<sup>107</sup>, algunas obras de la capilla de san Agustín de la Seo de Zaragoza, los lienzos de la capilla de san José de la Colegiata de Daroca y el lienzo de san Jorge en la batalla de Alcoraz de dicha Colegiata<sup>108</sup>.
- Igualmente se ocuparía de hacer un buen número de trazas de arquitectura efímera, por ejemplo los arcos de perspectiva para la fiesta de traslación del Santísimo Sacramento al nuevo templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza<sup>109</sup> o el monumento de Semana Santa para la iglesia de Santa María del Palacio de Logroño, que contrata el 1 de octubre de 1720, por 3.375 reales\*.

### **Manuel Romero**

Vecino de Burgos, en 1740 realiza las imágenes de san Joaquín y santa Ana del altar mayor, por las que cobró 1.000 reales.

---

100. Esta noticia y la siguiente publicada por GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Op. cit.*

101. Esta noticia y la siguiente publicada por VIÑAZA, conde de: *Op. cit.*

102. La noticia la recoge Ceán Bermúdez (*Op. cit.*) y el conde de Viñaza (*Op. cit.*) si bien este último, por error, la sitúa en Daroca.

103. MORALES Y MARÍN, J.L.: *Op. cit.*

104. ZAPATER Y GÓMEZ, F.: *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*. T.Fortanet, Madrid 1863, 24.

105. CEAN BERMÚDEZ, J.A.: *Op. cit.*, T.IV, 103.

106. VIÑAZA, conde de: *Op. cit.*

107. VIÑAZA, conde de: *Op. cit.* GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Op. cit.* recoge la posible fecha de 1730.

108. GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Op. cit.*

109. VIÑAZA, conde de: *Op. cit.*

El profesor Martín González recoge un escultor de Burgos, Manuel Romero Puelles, que declara ganar 2.200 reales al año<sup>110</sup> y que haría en 1725 el retablo de la iglesia de la Compañía de Jesús en Burgos (hoy parroquia de San Lorenzo), así como el de la parroquial de Gamarra Mayor, de Álava, en 1753.

#### **Juan Ruiz**

Junto a Tomás Martínez y Lesmes de Santa María realiza el retablo de Nuestra Señora de la Esclavitud y de san Roque en 1740.

#### **Lesmes de Santa María**

Los datos son los mismos que para el autor anterior.

#### **Juan de la Torre**

Vecino de Haro. Está documentado desde 1720, realizando un buen número de trabajos de carpintería, ocupando el lugar dejado por su suegro Juan de Negrete, fallecido en esta fecha. Para Nuestra Señora de la Vega hará diversos trabajos: andamios para pinturas y obras (cúpula, por ejemplo), cajonera de la sacristía, bastidores, confesionarios, armarios, etc. Igualmente junto a Santiago del Amo, trabajará en el puente de Anguciana.

#### **José del Valle**

Pintor que en 1735 cobraría 720 reales por los cuatro lienzos para los altares colaterales.

#### **Cristóbal de Villanueva**

Es el autor de las pinturas murales que decoran el coro, realizadas en 1838.

Tenemos documentado un pintor de este nombre trabajando a principios de siglo en San Bartolomé de Juberá\*.

En el siglo XIX la pintura riojana entra en decadencia, los artistas que tienen cierta valía acudirán a Madrid a estudiar en la Academia de San Fernando y "los que deciden seguir en la Rioja acaban perdiendo el tren de la Historia para convertirse en simples artesanos"<sup>111</sup>, entre ellos debe incluirse a Cristóbal de Villanueva.

#### **Francisco Zorrilla**

Es el autor de las pinturas murales de la sacristía, realizadas en 1742, por las que cobra 1.250 reales y de la cúpula, obra de 1745 (5.400 reales).

---

110. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Escultura barroca castellana*. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 1959 (1ª parte) y 1970 (2ª parte).

111. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: (1981) *Op. cit.*, 79.

Curiosamente es un pintor apenas conocido. Hasta 1967, fecha en que don Diego Angulo publicó su autorretrato<sup>112</sup>, no se conocía noticia suya alguna y en la actualidad, treinta años después, tampoco se sabe gran cosa al respecto.

Por los datos que aparecen en el cuadro (colección particular), fechado en 1734 y en el que se declara de edad de 55 años, se ha calculado su fecha de nacimiento en 1679.

Aunque la bibliografía existente le recoge únicamente activo hasta 1734<sup>113</sup> -fecha del autorretrato-, por la obra que desarrolla en Haro debemos alargar su vida por lo menos hasta 1745 en que cobra las pinturas de la cúpula.

Aparte de esta obra, únicamente se citan como suyas las que a continuación recogemos:

- San Silvestre (citado por Poleró y del que nada se conoce)<sup>114</sup>.

- Estampa de Santa Gertrudis la Magna, realizada por Francisco Zorrilla y grabada por Juan Pérez en 1732<sup>115</sup>.

- Retablo del convento de Nuestra Señora de Gracia de las madres agustinas de Avila<sup>116</sup>.

- Lienzo de la "Sagrada Familia acompañada de tres ángeles músicos", conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

- Estandarte pintado por ambas caras, con una figura de Cristo Crucificado en el anverso y la Inmaculada en el reverso, procedente de la iglesia parroquial de Portillo (colección particular, Valladolid).

Aparte de esta actividad pictórica, escasa por el momento, aparece también realizando la tasación de pinturas de varios inventarios. Los que hemos documentado se fechan en 1709, 1714, 1716<sup>117</sup>, 1723 y 1728<sup>118</sup> y en ellos se le cita como "Francisco Zorrilla, del arte de la pintura".

---

112. ANGULO, D.: *Op. cit.* Lámina II.

113. PÉREZ SANCHEZ, A.: *La pintura barroca en España 1600-1750*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1992, 411.

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

115. VIÑAZA, conde de: *Op. cit.*, T.IV, 70.

116. Esta noticia y las siguientes publicadas por BRASAS EGIDO, J.C.: *Op. cit.*

117. AGULLO Y COBO, M. y BARATECH ZALAMA, M.T.: *Documentos para la historia de la pintura española II*. Museo del Prado, Madrid 1996, 129.

118. AGULLO Y COBO, M.: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Ayuntamiento de Madrid 1981, 203.

En 1724<sup>119</sup>, dadas las quejas que se habían suscitado sobre la forma en que se estaban realizando las tasaciones, por personas no preparadas suficientemente y tras pedir informes a Teodoro Ardemans y a Antonio Palomino, el Consejo de Castilla dictaminó que sólo podían ejercer esta actividad las personas autorizadas al efecto: Antonio Palomino (pintor de cámara) y el pintor de la corte Juan de Miranda, quienes quedaban autorizados para nombrar sustitutos cuando lo precisasen.

Como es lógico, los pintores reaccionaron contra esta decisión, por lo que pleitearon, adoptándose una solución intermedia, por la que se podían designar tasadores a pintores que demostrasen su valía, sin necesidad de que lo fuesen de cámara.

A la muerte de Palomino se nombró a Pedro de Peralta para el puesto y a la muerte de Jerónimo Ezquerro, fue Francisco Zorrilla quien solicita la vacante y "dado que no es pintor de cámara" acompaña dos certificados por los que demuestra lo válido de su arte, extendidos por el abad del monasterio de san Martín de Madrid y por el ministro del convento de Trinitarios Descalzos de Madrid.

Con fecha 5 de febrero de 1733 se le nombra tasador oficial<sup>120</sup>, título utilizado, como vimos en su momento, en los pagos de Nuestra Señora de la Vega.

---

119. Amplia información del proceso se recoge en SIMÓN DÍAZ, J.: Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas. *A.E.A.* Madrid, 78, 1947, 121-128.

120. *Ibidem*.

