



La construcción barroca del actual santuario se fecha en 1753 tras un incendio, pero este dato es discutible

El importe de las obras alcanzó 1.385 reales, incluyendo el pórtico y la cubierta



Tablas renacentistas de Sarasa y Navardún, 1530-1544.

JESÚS CASO/DN



Retablo mayor de la basílica, atribuible a José Coral, c. 1750.

MUSEO ETNO-

LÓGICO DE NAVARRA "JULIO CARO BAROJA" - GOBIERNO DE NAVARRA



Detalle de la urna de plata de santa Felicia, obra de orfebrería peruana, c. 1735. J. CASO/DN

padres, resolución de Felicia de quedar en Amocain, milagro del pan convertido en piedras y Guillermo en Arnotegui. Las cuatro, al otro lado del martirio, recogen la muerte de la santa, su enterramiento, la mula con el féretro y la llegada a Labiano con la caída de la caballería.

El retablo mayor

Un análisis de la pieza nos lleva a los modelos de los talleres pamploneses de mediados del siglo XVIII y más concretamente al taller de José Coral, un artista valenciano, establecido en la capital navarra desde 1717 hasta su muerte en 1753, y autor de los retablos mayores de Huarte Araquil y Ciáurritz y del Rosario de Larraga.

Avalan esa atribución algunos hechos. De un lado, la remodelación del santuario en aquellos momentos, nada más mediar el siglo XVIII, con lo que era necesario un nuevo retablo acorde a las modas del momento. De otro, hemos de recordar que el duque de Granada de Ega y conde de Javier, don Antonio de Idiáquez emprendió en aquellos mismos momentos la empresa de construir nuevos retablos en las capillas e iglesias de su patronato. Así lo hizo en la abadía de Javier y en los retablos de las capillas del Santo Cristo de los Milagros en la Merced de Pamplona (1750) y de San Pedro Mártir en los Dominicos de la misma ciudad (1743-1750). Estos dos últimos retablos fueron encargados por el

duque al mencionado José Coral en 1750.

No cabe duda alguna que el noble deseó proyectar su imagen en todos aquellos espacios religiosos, dejando claras sus muestras de munificencia y sus devociones. Don Antonio de Idiáquez Garnica y Córdoba (1686-1754), casó en 1708 con la condesa titular de Javier, doña María Isabel Aznárez de Garro. De sus costumbres y vida hizo un retrato el famoso padre Pedro Calatayud en un opúsculo publicado en Pamplona en 1756. Allí pondera su devoción a san Francisco Javier y al Corazón de Jesús y confirma toda su labor de promoción artística con las siguientes palabras: "Las limosnas cotidianas hizo de varios modos a diversas comunidades religiosas, a parroquias y basílicas; en unas costean-do y dorando altares, en otras enviando estatuas y ornamentos preciosos, pues en solos cuatro años últimos subían de catorce a quince los ornamentos que hizo para varias iglesias y alguno de ellos subía casi a dos mil pesos. Cónstame que hizo no pocas limosnas gruesas de doscientos, de trescientos, de quinientos, de mil ducados, de mil pesos y hasta de cuatro mil ducados de una vez".

En el retablo de la basílica de Labiano han desaparecido las columnas o estípites y las pilastras se decoran con motivos vegetales asimétricos, con leves atisbos del rococó, pero concibiendo el conjunto como las grandes máquinas barrocas. El banco está reaprove-

chado del retablo antiguo, realizado hacia 1690, cuando la santa estaba en la capilla de san Francisco Javier. En él se suceden cuatro escenas de la vida de la santa. En las centrales, que son puertas corre-dizas para velar la urna, se presenta a la santa despidiéndose de sus padres tras obtener su "licencia y bendición". A la izquierda del espectador aparecen su martirio, que serviría de modelo en composiciones pictóricas y grabadas y, a la derecha, la llegada de su féretro a Labiano, a lomos de la mula que cae ante el asombro de numerosos personajes. El cuerpo principal alberga tres lienzos de comienzos del siglo XVIII, la conversión de san Pablo, titular de la basílica, san Miguel expulsando a los demonios y los milagros de san Francisco Javier, en presencia de san Ignacio de Loyola. En todos ellos se evidencian las influencias rubenianas a través de estampas grabadas. Las devociones de los condes quedan visibilizadas en esas pinturas, así como en la credencia con un Sagrado Corazón de Jesús en forma de Sagrada Viscera, tal y como se difundió hasta la expulsión de los Jesuitas en 1767.

La urna de plata, obra de platería peruana del siglo XVIII

La urna de plata está, ordinariamente, velada, es decir oculta tras un armario que queda cerrado por las puertas correderas del

banco del retablo. Al respecto, hemos de recordar que, en el culto religioso de la época medieval, el "velum", en forma de cortina o puerta, formaba parte de la escenificación de la imagen de altar. La acción de velar y desvelar concretaba en aquellos tiempos la dialéctica de la presentación de las imágenes, de acuerdo con la función litúrgica y la fiesta a celebrar.

Resulta significativo que hacia finales del siglo XVI y, sobre todo, en el siglo XVII, el uso religioso de los "vela" desapareció en muchos lugares, cuando los documentos y los lienzos atestiguan la irrupción de la cortina en la presentación de las obras de carácter privado, particularmente en los gabinetes de pintura, en los que la pieza mejor de la colección estaba cubierta para generar curiosidad y expectación entre los visitantes. No obstante, en ciertos ambientes pervivió su valor y función en el terreno religioso, por entender que la facilidad para ver las imágenes no contribuía precisamente a su mayor veneración y culto. Roncesvalles, Codés, el Puy de Estella o la catedral de Pamplona son buenos ejemplos.

La urna de plata, con exuberantes placas repujadas de plata, con decoración de uvas y granadas con pajarillos que picotean, a una con las garras de las patas y, sobre todo, unas máscaras inconfundibles del arte del Altiplano peruano, nos llevan a datar la pieza hacia 1735. Del mismo origen peruano es un cáliz de la misma época conservado en la parroquia, pero perteneciente a la basílica. Sobre el donante, no hay noticias ni documentales, ni de inscripción alguna. Da la impresión de que se quiso ocultar, pese a la originalidad e importancia de la pieza, aunque si la dádiva vino de persona a los patronos, éstos no permitirían exhibición de nombre o heráldica en lugar de su patronato. Sin descartar un allegado de los condes de Javier o algún generoso donante agradecido por su curación, también podríamos pensar en alguien de la "familia" del virrey de Perú, don José Armendáriz y Perurena, que estuvo en aquellas tierras entre 1724 y 1736, y destacó como generoso mecenas de las artes en las benedictinas de Corella, las capillas de San Fermín y la Virgen del Camino y la catedral de Pamplona. El arca de plata es posterior al episcopado de don Juan Camargo (1716-1725), ya que en su visita pastoral al san-

tuario se abrió y se colocó la cabeza en su sitio, al comprobar que estaba mezclada con los restos. Si hubiese sido la urna de cristales ese detalle hubiese sido manifiesto. Seguramente, aún estaba en la gran caja de madera dorada conservada y que la tradición sitúa como la que llegó a lomos de la mula. Esta última es una pieza con rica policromía de mediados del siglo XVI, con deliciosos morescos derivados de patrones textiles. El profesor Pedro Echeverría nos ha hecho notar la dependencia de los modelos de los libros de Francesco Pellegrino (1530) y Balthasar Sylvius (1554).

La urna contiene los restos de santa Felicia que al igual que con los de san Pedro de Usún, se llegaban a sumergir en el agua en tiempos de sequía, algo que condenó como superstición y sacrilegio el canónigo pamplonés Martín de Andosilla, en su obra De Superstitionibus, redactada a fines del siglo XV y editada en Lyon en 1510.

Cinco tablas renacentistas inéditas del pintor Pedro Sarasa

Las sorpresas que depara el santuario, no cesaron en nuestra visita, ya que, tras el examen de la urna, pudimos ver el revestimiento interior de la caja que la cobija, conformado nada más y nada menos que con cinco tablas de pintura renacentista: un Descendimiento y los cuatro evangelistas. Su análisis no ofrece duda alguna en cuanto a su autoría, especialmente después de que el profesor Pedro Echeverría Goñi haya estudiado la figura y producción del pintor Pedro Sarasa y Navardún, activo entre 1530 y 1544 y muy relacionado con la capital aragonesa. Este pintor contrató numerosas obras, muchas desaparecidas, llegándose a comportar como un empresario. Parte de su producción es el resultado de colaboraciones con otros artistas. Las tablas de los Evangelistas son copias de estampas de Agostino Veneziano (1519), en base a pinturas de Julio Romano.

El origen de las tablas es, de momento, desconocido. Sin descartar la localidad de Labiano, no podemos dejar de considerar otras iglesias en las que los condes de Javier ostentaban el patronato.

Ricardo Fernández Gracia. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra