

LOS RETABLOS DE PIERRES PICART EN IRAÑETA (NAVARRA)

por

SALVADOR ANDRÉS ORDAX

El panorama de la escultura renacentista navarra ha sido bastante atendido por los estudiosos del arte, singularmente con los trabajos de Biurrun¹, Uranga² y Castro³. Dentro de este período, y aun rebasándole cronológica y estilísticamente, sobresale con notable entidad la escultura romanista a cuyo más señero representante dedicó Camón la monografía *El escultor Juan de Ancheta*⁴. El estudio de los caracteres generales y de las personalidades artísticas de la escultura romanista navarra, ha sido realizado magistralmente por parte de García Gainza⁵.

Uno de los aspectos más interesantes, a nuestro juicio, del estudio de la escultura romanista navarra y en general de la de todo el País Vasconavarro, es el de la introducción de sus formas, su iniciación venciendo la inercia de las modas renacentistas del segundo tercio del siglo. Ya García Gainza⁶ señala cómo el cambio de estilo viene marcado por los retablos de San Juan de Estella, Ochagavía y Valtierra, comenzados respectivamente en los años 1563, 1574 y 1577; y sigue diciendo que el romanismo se impone definitivamente en Navarra a partir de 1578. Por esto creemos de gran interés el estudio de las obras anteriores a esta fecha de 1578 en las cuales se pueda apreciar un manierismo precursor o ya propiamente iniciador de ese gran movimiento artístico que uniformará a la escultura regional del último tercio de la centu-

1 BIURRUN SORIL, Tomás, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*. Pamplona, 1935.

2 URANGA GALDIANO, José E., *Retablos Navarros del Renacimiento*. Pamplona, 1947.

3 CASTRO, José Ramón, *Cuadernos de Arte Navarro. b) Escultura*. Pamplona, 1949.

4 CAMÓN AZNAR, José, *El Escultor Juan de Ancheta*. Pamplona, 1943.

5 GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Ancheta*. Pamplona, 1969.

6 GARCÍA GAINZA, Op. cit., p. 24 y ss.

ria renacentista, el llamado romanismo vasconavarro, cuya estela se mantendrá con claridad durante gran parte del siglo xvii.

A estos tres retablos de Estella, Ochagavía y Valtierra habrá que añadir otras obras o restos de ellas según se les pueda ir documentando y estudiando. En este sentido pensamos que interesa considerar la escultura conservada de los antiguos retablos de Irañeta.

La documentación hoy conocida de los retablos de Irañeta no es muy completa. Pero a las noticias de Uranga y Castro hemos podido añadir un dato sobre la colaboración escultórica, que resuelve gran parte de la investigación de esta obra permitiéndonos valorar su posición artística dentro de los orígenes del romanismo vasconavarro, y rescatándola de la ignorancia en que ha estado hasta ahora.

Sabemos que en 1574 Pierres Picart suscribió un contrato, en la villa de Huarte Araquil, comprometiéndose a realizar tres retablos para la iglesia del vecino pueblo de Irañeta, según ha documentado Uranga⁷. Debió de ponerse rápidamente a la obra pues el 23 de febrero del año siguiente el mismo Picart dice que «abia echo y azia por su persona y oficiales el retablo principal y colaterales de la dicha yglesia (de Irañeta)»⁸. Precisamente, en este documento, exhumado por Castro, Picart cede 74 ducados que entonces le adeudaba la parroquia de Irañeta por la obra que él estaba realizando «a fray Juan de Beobes escultor residente de presente en Billanueva de Araquil», sin que indique Castro referencia a los motivos de dicho traspaso.

También aparece citada la parroquia de Irañeta en documentación conocida de 1590, cuando Lope de Larrea y fray Juan de Beauves arreglan ciertas diferencias surgidas por la deuda que a la muerte de Pierres Picart había dejado éste contraída con el fraile «por el tiempo que para el y su horden trabajo en la dicha su arte». Lope de Larrea, casado con Petronila de Durán Picart heredera de su padre Pierres Picart, tomando sólo «con beneficio de ynventario tanto quanto montaren sus vienes y no mas» decide pagarle a fray Juan ciento quince ducados traspasándole su cobranza a costa de la cantidad que tenía que recibir de las parroquias de Iribas e Irañeta⁹. Sin embargo, de esta cita tan solo se puede deducir expresamente que aún la parroquia de Irañeta no había saldado sus deudas con Picart.

La única cita explícita sobre la intervención de un escultor concreto aparece en un documento del 30 de junio de 1593. Es una carta de poder que

⁷ URANGA GALDIANO, *Op. cit.*, p. 23.

⁸ CASTRO, *Op. cit.*, p. 116.

⁹ CASTRO, *Op. cit.*, p. 116.

otorga Lope de Larrea y Herzilla para que en su nombre se cobre cierta cantidad que se le adeuda por las costas personales de un pleito que había seguido ante los Alcaldes de Corte de la Real Chancillería del Reino de Navarra con los parroquianos de Irañeta y el cabildo de su iglesia «por quantía de mill y más ducados que nos deuen a mi y a la dicha mi muger por las obras que hizimos en la dicha yglesia yo y el dicho Pierres Picart mi suegro»¹⁰. También da poder para cobrar la cantidad litigada. Se indica expresamente, como vemos, que los retablos de Irañeta habían sido hechos por Picart y Lope de Larrea. Podemos pensar que no es sólo un oficial más del taller de Picart, sino que aunque no suscribiera Larrea el contrato en él recayó gran parte del trabajo. Algo parecido ocurre en el caso del retablo de Asteasu, que se comprometieron a realizar la mitad Anchieta y la otra mitad Picart. Cuando éste

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Alava. Protocolo n.º 6.802, año 1593; f. 250 r. y v.: «Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Lope de Larrea y Herzilla escultor vezino de esta villa de Saluatierra prouincia de Alaua por mi y como marido y conjunta persona que soy de Petronilla de Duran Picart hija legitima y huniuersal heredera que es y quedo de Pierres Duran Picart como consta del testamento que el dicho Pierres otorgo por testimonio del presente escriuano de cuya mano esta carta sera signada al qual me rrefiero otorgo y conozco por esta presente carta que doy e otorgo mi poder cumplido lleno de la sustancia de derecho nescesaria a Martin Fernandez de Mendiuel solicitador de la Real Chançilleria y Corte de Nauarra y a la persona o personas en quien el sostituyere este dicho poder para que por mi y en mi nonbre y como yo mismo rrepresentado mi propia persona pueda pedir y pida a los alcaldes de Corte de la Real Chançilleria del Rreño de Nauarra que reside en la çiudad de Panplona los marauedis y rreales contenidos y declarados en un memorial que a presentado ante los dichos alcaldes el dicho Martin Fernandez los cuales con mas marauedis se me deuen de las costas personales que yo con mi persona y caualgadura alquilada me he ocupado en seguir cierto pleito que yo por mi y como tal marido de la dicha Petronilla he tratado ante los dichos alcaldes con los vezinos del lugar de Yraineta parochianos de la yglesia del dicho lugar de la adbocacion de San Juan Bautista y con el cauildo de la dicha yglesia por quantia de mill y mas ducados que nos deuen a mi y a la dicha mi muger por las obras que hizimos en la dicha yglesia yo y el dicho Pierres mi suegro como consta del dicho que hizimos en la dicha yglesia yo y el dicho Pierres mi suegro como consta del dicho pleito que a pasado y por los dichos alcaldes an sido condenados a que me paguen con las costas fechas en la causa por mi parte como consta de las sentençias y carta executoria dellas librada en mi fauor y contra los susodichos o contra el abad y premiçeros del dicho lugar y de la dicha yglesia a los quales me rrefiero y jurar en mi anima que los dichos dias contenidos en el dicho memorial me he ocupado con mi persona y caualgadura y en la dicha causa y por la dicha rrazon serme deuidos y no pagados los marauedis y rreales en el dicho memorial presentado contenidos y declarados con mas los marauedis proçesales de la causa que he seguido.

...y por mas firmeza lo otorgue ansi ante Lope Rruiz de Luçuriaga escriuano rreal y del numero desta dicha villa y de los testigos en fin escritos que es fecha y otorgada en la dicha villa de Saluatierra a treinta dias del mes de junio año del señor de myll y quinientos y nouenta y tres anos testigos que fueron presentes a lo que dicho es y bieron otorgar esta carta y firmar de su nonbre en el rregistro desta carta al dicho otorgante al qual yo el dicho escriuano doy fee le conozco Lope Saez de Helorduy y Juan de Helorduy su hijo y Miguel de Luçuriaga hijo de mi el dicho escriuano vezino y estantes en esta dicha villa.

Lope de Larrea y Herçila».

renuncia a su mitad a favor de Anchieta, realiza conjuntamente el documento de cesión con Lope de Larrea pese a no aparecer el escultor salvaterrano en la escritura inicial ¹¹.

Cuando en 1574 Picart contrató los retablos de Irañeta debía tener aproximadamente sesenta y dos años ¹². Entonces, y también al menos un decenio antes, es posible que este artista fuera en realidad no un escultor sino sólo un prestigioso jefe de taller, conocido en las villas guipuzcoanas de Oñate y Tolosa, quizás en Albéniz y Arriola (Alava), en Estella, los Arcos y otras localidades navarras, e incluso en Valladolid ¹³. Probablemente por causa de su gran actividad, por su edad, o por ser más un ornamentista enraizado en lo plateresco, lo que hace él es contratar obras de distintos puntos vasconavarros y ofrecer trazas, aportar dibujos de entallador y conseguir la colaboración de escultores propiamente dichos que trabajaran bultos y relieves. Así se puede explicar, por ejemplo, que cuando Picart se compromete en 1563 a realizar el retablo mayor de San Juan de Estella diga: «aré la imajinería de mano del fraile» ¹⁴, renunciando desde un principio a tan noble intervención. Asimismo se comprende que en obras como las de Oñate la escultura fuera, de acuerdo con su cronología, abiertamente plateresca y que al llegar el segundo tercio del siglo diera paso en sus retablos a formas menos expresivas, e incluso completamente romanistas, como en el caso que estudiamos de los retablos de Irañeta.

Se puede generalizar que los retablos de Irañeta son obra del taller de Picart. Ha desaparecido la arquitectura del retablo mayor. La de los laterales está algo transformada, pero en ella se conservan algunos detalles ornamentales de ascendiente plateresco-purista, parecidos a los que se ve en los retablos de San Juan de Estella y de Ullíbarri Arana. Aquí, en la ornamentación arquitectónica, pudiera estar la más personal intervención de Pierres Picart.

Por lo que se refiere a la obra escultórica, ya hemos visto cómo tan sólo aparece documentado Lope de Larrea, aunque es probable que hubiera otros colaboradores. Este escultor, que no ha sido estudiado suficientemente, trabajó en gran número de obras, principalmente en Navarra y en Alava. Esta

¹¹ ARRAZOLA, M. A., *El Renacimiento en Guipúzcoa*, t. II, San Sebastián, 1968, páginas 643-646.

¹² En un documento del 12 de octubre de 1562 dice Picart ser de cincuenta años de edad, poco más o menos (Archivo de Navarra, Consejo Supremo del Reino, n.º 2.399; cfr. URANGA, Op. cit., p. 23).

¹³ J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1901, p. 336, publicó la intervención de Picart como testigo en el pleito entre Juan de Juni y Francisco de Giralte, con motivo del retablo de la iglesia de la Antigua de Valladolid.

¹⁴ BIURRUN, Op. cit., p. 161.

actuación en Irañeta no es sino una de sus muchas intervenciones en el arte navarro. Así, en 1606, en el pleito que precedió al retablo que haría en Vitoria (Navarra) se dirá que «Lope de Larrea a bivido en el rreyno de Nabarra con su mujer e hijos muchos años, en el tiempo que ha trabajado en los retablos que en el dicho rreyno a labrado»¹⁵.

En este aspecto de la colaboración escultórica en Irañeta hay que observar, no obstante, cómo Uranga y Castro señalan que en los retablos de Irañeta intervino fray Juan de Beauves, sin explicar en qué basan su afirmación puesto que no hacen referencia documental alguna ni tampoco análisis estilístico. Quizás les haya llevado a pensar en ello el hecho de que en 1575 Picart le cediera al Fraile setenta y cuatro ducados a cobrar de lo que a aquel le debía la parroquia de Irañeta. Pero en aquella fecha aún se estaba trabajando en los retablos de esta iglesia, mientras que la deuda más bien pudiera ser por colaboraciones anteriores, quizás la conocida del retablo de San Juan de Estella.

La aparición del Fraile en el ambiente escultórico navarro del último tercio del siglo sigue manteniéndose en una cierta nebulosa. Se nos muestra como un colaborador de gran categoría en Estella, y después aparece en distintas fechas cambiando de residencia en Pamplona, Huarte Araquil, Arruazu, Villanueva de Araquil, Salvatierra, etc.... Su intervención en el taller de Picart y de Lope de Larrea debió de repetirse, aunque no nos parece que fuera continua. Hacia 1570 fue apresado por la Inquisición cuando residía con Lope de Larrea en Huarte Araquil. Durante el tiempo de esta desventura fue atendido solícitamente por Lope de Larrea, quedándole muy reconocido el Fraile quien para recompensarle se fue a Alava a trabajar algún tiempo para el escultor salvaterano. Ya antes de esta prisión había colaborado fray Juan con Picart en Estella como ya hemos dicho. Y también lo había hecho con Larrea pues éste dice el 15 de junio de 1571 «que fray Juan de Beauves e yo hemos viuido y estado juntos en una compañía trauajando en nuestro oficio e arte»¹⁶. Y después también colaboró el Fraile tanto con Picart como con Lope de Larrea. Que lo hizo con el primero se deduce de la reclamación que hace en 1590 de doscientos ducados por el tiempo que había trabajado para Pierres Picart. La colaboración con Larrea se debió a su agradecimiento por los favores recibidos según hemos dicho cuando fue apresado, permaneciendo algunos meses en su casa, tiempo en que le dio aquél de comer, aunque el Fraile le

¹⁵ GARCÍA GAINZA, Op. cit., p. 285. Sobre Lope de Larrea vid. la obra citada de García Gainza; también ANDRÉS ORDAX, S., *La escultura romanista en Alava*. Vitoria, 1973.

¹⁶ CASTRO, Op. cit., p. 123.

pagó alguna cantidad de dinero, «una ropa de paño nero de Coutray... y dos ymagenes de santa Cathelina y Madalena y otras cosas».

Pero insistimos que no podemos encontrar prueba documental concreta para afirmar la participación de fray Juan de Beaubes en Irañeta. Tampoco se puede fundamentar en un análisis estilístico pues la escultura de Irañeta es más plenamente romanista que las esculturas de San Juan de Estella, que son las únicas que por el momento parecen estar documentadas exclusivamente a él. Sin embargo, dado que estas obras romanistas son ya de taller, es difícil hacer excesivas precisiones. Lo que sí podemos afirmar es que no hay argumentos suficientes para incluir a fray Juan de Beauves en la realización de estos retablos de Irañeta.

La obra producida por el taller de Picart fue «el retablo principal y colaterales». De ellos se conserva actualmente parte de la imaginería y seis relieves del retablo mayor, que están aprovechados dentro de un retablo neoclásico, cuya pintura decimonónica enmascara en cierto modo y debilita la belleza plástica de las tallas. Aún tenemos también los dos retablos laterales, un poco transformados, e igualmente repintados recientemente.

Habiendo desaparecido la arquitectura original del retablo mayor sólo nos es posible imaginar que, dada su cronología y los restos mantenidos en los retablos laterales, sus elementos y ornamentación derivarían de lo plasmado en el retablo de San Juan de Estella, y aún mejor del de Ullíbarri Arana. A juzgar por los dos laterales, no se ponen «caballos, bestiones ni grutescos», como ya se indicaba en el contrato de Estella, y siguiéndole también a éste, se dispone serafines y niños alados soportando tarjetas. Hay columnas clásicas completamente estriadas, con capitel corintio, como en el retablo de Ullíbarri Arana. A los lados, unos soportes compuestos de termes, cabezas, hojas, frutos, capiteles, etc..., dan un contrapunto ornamental a la relativa sobriedad de estos dos pequeños retablos laterales. Aquí, en la ornamentación, están quizás los resabios del Picart de mediados de siglo.

Lo más interesante, sin duda, son los relieves e imágenes conservados en el actual retablo mayor. Muestran unas formas y espíritu romanistas en relación con las esculturas del retablo mayor de Ullíbarri Arana (Alava) que realizara Lope de Larrea inmediatamente antes de éste de Irañeta. Se supera la línea expresiva manifestada por el Fraile en el de San Juan de Estella. E incluso predomina lo romanista más que en el retablo coetáneo al de Irañeta que hace Miguel de Espinal para Ochagavía, en el cual junto a composiciones romanistas aún hay imágenes ancladas en la expresividad precedente, según indica García Gainza¹⁷. Esto le relaciona algo al de Ochagavía con el de Es-

¹⁷ GARCÍA GAINZA, Op. cit., p. 25.

tella, por lo que Biurrun¹⁸ y Uranga¹⁹ piensan en la colaboración en Ochagavía de fray Juan de Beauves, cosa que niega Castro²⁰ y que tampoco afirma García Gainza²¹.

Los relieves representan cuatro escenas de la muerte y resurrección de Cristo y otras dos de San Juan Bautista, titular de la parroquia.

La «Flagelación» y «Jesús con la cruz a cuestas» responden a las composiciones que se generalizan en el romanismo. Tienen un tratamiento de alto-relieve, son relieves bastante más abultados de lo que acostumbrará por ejemplo Anchieta o sus más fieles seguidores. En la Flagelación, Cristo, atado a una columna alta, ocupa el centro de la sencilla composición flanqueado por dos soldados blandiendo sendos látigos en actitud de golpearle. A pesar del carácter de la escena no hay casi sugestión de sufrimiento. Tan sólo se muestra dureza en los rostros zafios de los sayones. Las musculaturas son excesivas, casi deformes. Aunque el desnudo cuerpo de Cristo está ligeramente movido su expresión es bastante estática. Este relieve tiene la composición generalizada en la región y que se ve por ejemplo en el retablo iniciado por Anchieta en 1575 para la parroquia de San Miguel de Vitoria (en el que colaboró Lope de Larrea), pero en este relieve vitoriano la talla es menos abultada.

También en el relieve de Jesús con la cruz a cuestas se utiliza la composición tan reiterada en muchos retablos alaveses, navarros y guipuzcoanos posteriores. Destaca la figura de Jesús con túnica moldeada en blandos pliegues aún poco minuciosos, y la cabeza del Cirineo agachada mostrando su frente de amplia entrada y sus luengas barbas. El total convencionalismo manierista de las posturas queda ya adelantado en la manera de colocar la mano del soldado situado a la derecha en segundo plano.

Sobresale por su delicada elegancia, ordenada composición y expresión acorde con la escena representada el relieve del «Planto» o lamentación ante Cristo muerto en brazos de la Virgen. Los distintos personajes aparecen ensimismados, como reconcentrados en un profundo dolor interior, tan sólo manifestado en sus expresiones del rostro. Las formas son bellas y armónicamente proporcionadas. Las cabezas se vuelven en todas las figuras por no poder resistir la mirada sobre Jesús muerto. Se utiliza así el recurso manierista de

¹⁸ BIURRUN, Op. cit., p. 340.

¹⁹ URANGA, Op. cit., p. 26.

²⁰ CASTRO, Op. cit., p. 115. El argumento empleado por Castro para negar la participación del Fraile que suponen Biurrun y Uranga, se fundamenta simplemente en que éstos dicen que la obra de Ochagavía es de 1590 y que en aquella fecha fray Juan ya sería muy anciano. Pero esta objeción ya no sirve pues García Gainza ha documentado la construcción del retablo entre los años 1574 y 1578.

²¹ GARCÍA GAINZA, Op. cit., pp. 78-86, ha publicado la documentación de este retablo con su correspondiente pleito, haciendo un estudio exhaustivo de la obra.

hundir la cabeza ladeada entre los hombros elevados. El plegado de los paños se trata con blandura trazando amplios trazos curvos. La composición es muy parecida a la del relieve del mismo tema en el retablo que hizo Anchieta poco después para la iglesia parroquial de Cáseda²² pero los tipos humanos son distintos, más nerviosos, y el tratamiento de las superficies más minucioso. Muy distante queda ya la composición y el relieve plasmado por el Fraile en el retablo de San Juan de Estella.

La «Resurrección» es un relieve sencillo. Se dispone a Cristo en el centro en una posición curvada, manierista, que sostiene en una mano la cruz, mientras levanta la diestra en actitud de bendecir²³. Los soldados, en posturas forzadas, duermen profundamente, recordando su organización a la de los apóstoles de los relieves manieristas de la Oración del Huerto.

«El Bautismo de Jesús» constituye un relieve de gran belleza, muestra del romanismo idealizador que desarrolla Lope de Larrea. Obedece su composición a un modelo que será muy repetido por el manierismo de fines del siglo XVI y primera mitad del XVII. Jesús está de pie, en el río, y el Bautista, subido a las rocas de la orilla, le vierte con sus dos manos el agua. Completan la figuración de la escena dos ángeles alados, de representación adulta, uno de los cuales guarda los vestidos del Señor siguiendo una iconografía muy italiana. Por encima enmarcan y ambientan el conjunto dos árboles, entre los que aparece en el cielo el Espíritu Santo dentro de un haz luminoso. San Juan y, sobre todo, Jesús muestran desnudo gran parte de su cuerpo, recurso estético propio del estilo para un buen estudio anatómico aunque idealizado. Las cabezas son de facciones afiladas, no tan fuertes como será frecuente en las propiamente anchietanas. Las de los ángeles, especialmente la del de la derecha, sí que responden más a los rostros anchos, ladeados, hundidos un poco entre los hombros, que se reiterarán desde ahora. El plegado de los paños tiene también la blandura propia de Larrea. Es muy semejante este relieve de Irañeta al que poco antes había hecho Lope de Larrea para el retablo mayor de Ullíbarri Arana (Alava), aunque la pintura del retablo navarro perturbe un poco la impresión plástica original. Coinciden la composición, postura de las figuras, actitudes, posición de los paños y el tratamiento idealizado y blando de las

²² Vid. sobre el retablo de Cáseda: BIURRUN, Op. cit., pp. 267-270; CAMÓN, Op. cit., pp. 59-61.

²³ Un precedente de esta iconografía es el Cristo de Miguel Angel en Santa María Sopra Minerva de Roma; más tarde es repetido por Anchieta o sus colaboradores en el retablo de Tafalla. Vid.: J. HERNÁNDEZ PERERA, «Iconografía española. El Cristo de los Dolores». *Archivo Español de Arte*, n.º 105, 1954. Se verá también una representación parecida en retablos romanistas alaveses; vid.: S. ANDRÉS ORDÁX, *La escultura romanista en Alava*, Vitoria, 1973, s. p.

superficies. Tan sólo se diferencian en que en el de Irañeta añade al conjunto los dos ángeles de que carece el de Ullívarri Arana.

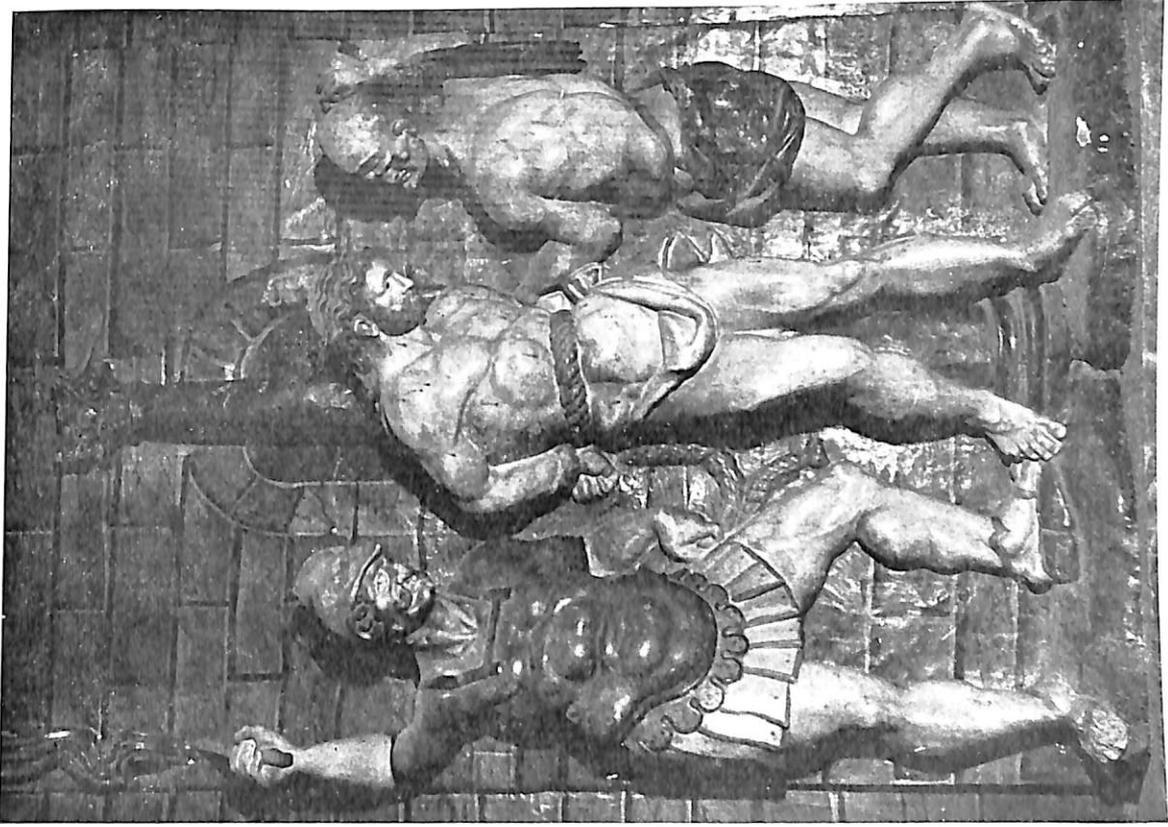
También es repetición de otro relieve de Ullívarri Arana el de la «Decapitación del Bautista». Sobre un fondo de arquitecturas palaciegas está San Juan arrodillado ante un arcón, con las manos juntas. Tras él un verdugo levanta friamente un alfanje para proceder a la decapitación. En segundo plano una doncella exhibe muy ostensiblemente la bandeja con la que recogerá la cabeza para llevársela. Los dos hombres muestran gran parte de su cuerpo atlético. Los paños siguen estando plegados con blandura y dispuestos según convencionalismos. La doncella también responde al esquema manierista al hundir entre los hombros su cabeza ladeada y mostrar su brazo desnudo con la mano vuelta al coger la bandeja forzando así la musculatura. Se diferencia de éste el relieve del mismo tema que hiciera fray Juan de Estella. Aunque se incluyen también los fondos de arquitecturas, las mismas imágenes en actitudes parecidas en los dos retablos, el tratamiento de las superficies y los detalles nos ofrecen un resultado prácticamente distinto, mientras que hasta los más nimios rasgos hacen idénticos a los relieves de Ullívarri Arana y de Irañeta.

Se conservan también en el retablo actual varias imágenes de bulto redondo que parecen proceder del retablo fabricado por Pierres Picart. Son las de San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista, San Miguel, un Santo Obispo, el Calvario con el Crucificado, la Virgen y San Juan, y el busto de Dios Padre.

Tienen todas ellas características de composición ligeramente movida, adelantando una rodilla, levantando un brazo, etc., con ropajes de pliegues blandos, convencionales. Gesticulan con cierto sosiego, sin llegar a la fuerza contenida que poseerán las figuras de Anchieta, pero con el mismo ritmo imitativo que alcanza a todas las obra romanistas. Sobresalen por su belleza la de San Juan Bautista, señalando con su dedo al Cordero; San Pablo, de arrogante y viril apostura, mostrando un hercúleo brazo levantado y pobladas barbas al estilo del Moisés miguelangelesco; y San Pedro cuya fuerza está frenada por el abundante ropaje que le cubre por delante.

En los retablos colaterales parecen estar cambiadas las imágenes y relieves, que también se cubren con desacierto por pintura moderna. Originales son los relieves de Santa Lucía, Santa Bárbara y San Antón. Una imagen de San Ginés, vestido con túnica y clámide según su representación en profesión liberal, sigue los esquemas del momento pero carece de fuerza estética. Algo más pobre es aún la Virgen sedente con el Niño en su regazo, según el modelo de Virgen enraizado en el medievo.

Lo interesante, pues, es la imaginería y relieves conservados en el actual retablo mayor, obra del taller de Pierres Picart, en los que basándonos en el dato documental apuntado y en el análisis estilístico vemos la intervención del escultor Lope de Larrea, de cuyo arte de superficies blandas y elegantes se aparta un poco quizás la talla de los sayones de la Flagelación y Camino del Calvario. No obstante hay que recordar que el romanismo es un estilo con predominio de la colaboración entre artistas y con una mimética uniformadora en muchos de ellos. Además, aún no se conoce bien la formación de artistas como Anchieta, Lope de Larrea y fray Juan de Beauves.



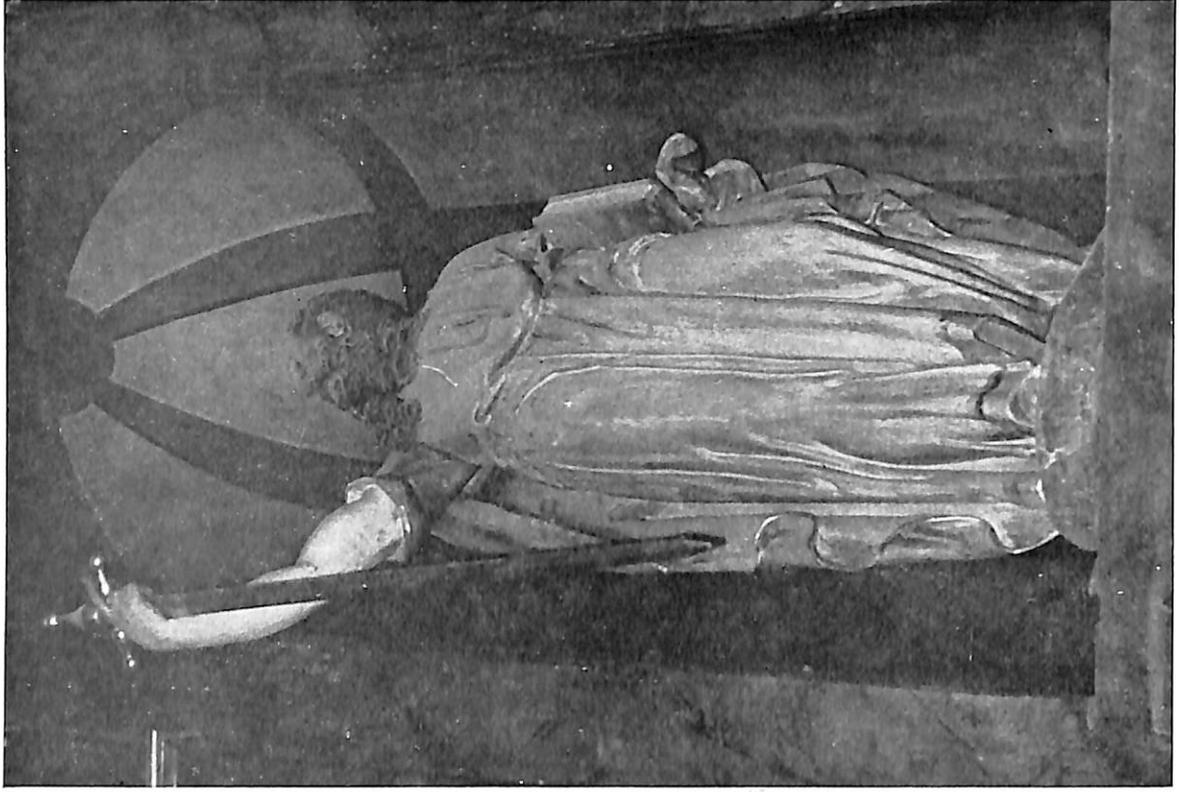
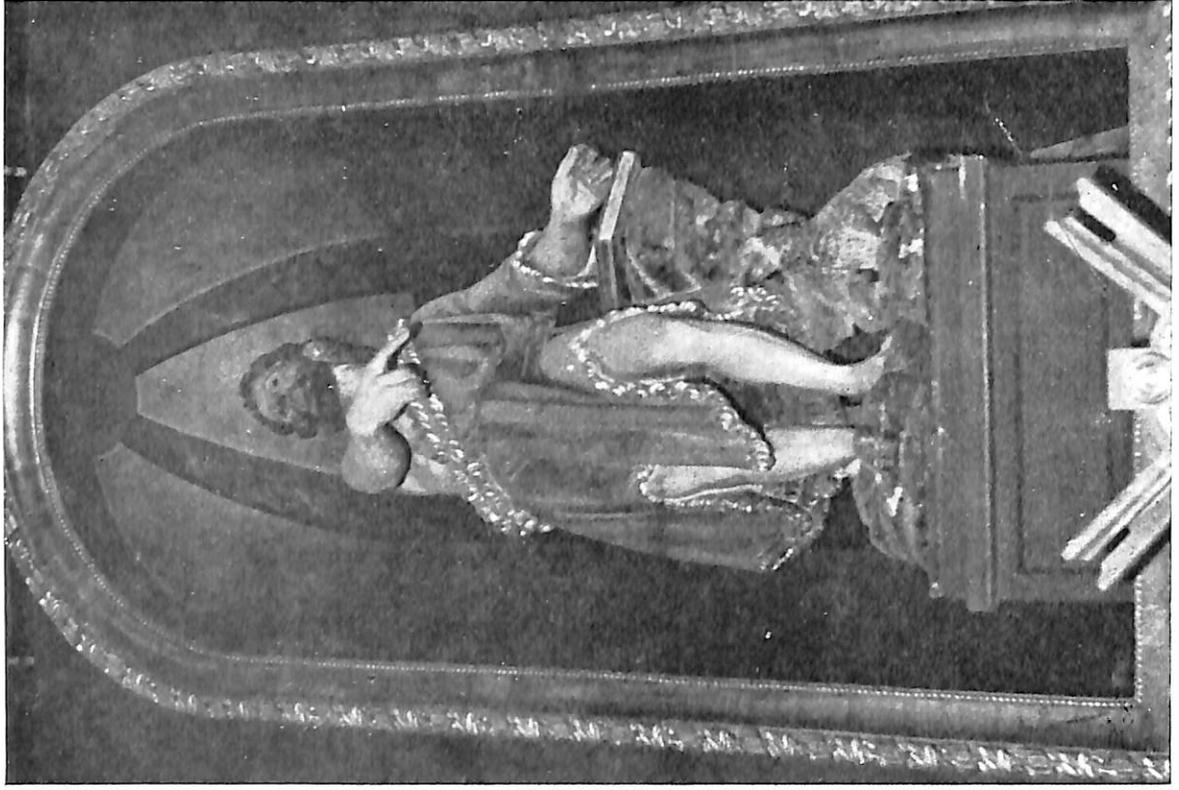
1. Irañeta. Navarra. Retablo mayor. Flagelación.—2. Idem. Idem. Camino del calvario.



1. Irañeta. Navarra. Retablo mayor. Llanto sobre Cristo muerto.—2. Idem. Idem. Resurrección.



1. Irañeta. Navarra. Retablo mayor. Bautismo de Cristo.—2. Idem. Idem. Degollación del Bautista.



1. Irañeta. Navarra. Retablo mayor. San Juan Bautista.—2. Idem. Idem. San Pablo.