

Retablos laterales del monasterio de Irache en Dicastillo

MARÍA JOSÉ SAGASTI LACALLE

INTRODUCCIÓN

Los cinco retablos que decoran la iglesia parroquial de San Emeterio y San Celedonio de Dicastillo, proceden del monasterio de Irache. Fueron trasladados a esta villa en el siglo pasado debido a la conjunción de dos hechos históricos: la desamortización de Mendizábal de 1836, que afectó directamente al monasterio benedictino, y la primera guerra carlista (1833-1839), que causó el incendio de la iglesia parroquial de Dicastillo, con la destrucción de todo su mobiliario.

Nuestra investigación se centra en los retablos colaterales de San Veremundo y la Cruz, que han sido restaurados en 1999 por la empresa *Sagarte, Servicios Artísticos y Restauración*. Las páginas que siguen son una reelaboración del informe de valoración histórico-artística de estas obras de arte, incluido en la memoria final de dichos trabajos de restauración. Creemos que el interés de su publicación radica en que se dan a conocer nuevos datos históricos sobre la autoría, cronología, procedencia y traslado de estos altares, noticias que han sido recogidas de las fuentes documentales custodiadas en el Archivo General de Navarra y en el Archivo Parroquial de Dicastillo.

Hemos considerado oportuno en primer lugar, documentar detalladamente el traslado de los retablos de Irache a Dicastillo, porque creemos que tal circunstancia histórica ha dificultado en cierta medida el estudio y valoración de estas obras de arte. De hecho, el retablo de San Veremundo del monasterio de Irache es citado por García Gainza (1969) como obra desaparecida de Juan III Imberto, sin relacionarlo con el lateral de Dicastillo. Por otra parte, el *Catálogo Monumental de Navarra*, no hace referencia a su autoría, pero sí a su procedencia.

En estas páginas transcribimos el contrato del retablo de San Veremundo con el escultor Juan III Imberto y el pintor Francisco de Astiz, escritura firmada por ambos maestros en 1613. Al tratar la figura de Juan III Imberto, aportamos además las noticias documentales halladas sobre su actuación en el retablo mayor de Irache, también actualmente en Dicastillo, que fue concertado en 1617. Este altar hasta ahora había sido atribuido a su tío Bernabé Imberto (Biurrun Sotil, 1935, dato recogido posteriormente en el *Catálogo Monumental de Navarra*), pero los pagos de la escultura anotados en uno de los libros de cuentas del monasterio, demuestran que su autor es también Juan III Imberto.

En cuanto al pintor Francisco de Astiz, dado a conocer por Eheverría Goñi (1990), añadimos nuevas noticias sobre su actividad, ya que fue el autor de la policromía de los dos retablos dedicados a San Veremundo que se erigieron en la iglesia monacal, uno el ya citado de 1613, y otro para la capilla de San Veremundo (derruida en 1982), contratado en 1655 junto con el pintor de Estella, Gregorio Gómez. El dilatado periodo en el que trabaja Astiz puede indicar que el último retablo lo pintó un descendiente suyo de igual nombre. Por otro lado, presentamos el nombre de un maestro desconocido hasta ahora, Lorenzo de Rojas, quien pinta entre 1621 y 1625 unos retablos colaterales para la iglesia de Irache, pudiendo ser uno de ellos el de la Cruz, como más tarde veremos.

Por último, constatamos que la restauración del retablo de la Cruz o de Santa Elena, en concreto del gran lienzo al óleo que en él se encuentra, y que representa el tema de la Invención de la Santa Cruz, nos permite contemplar en la actualidad una pintura italiana de magnífica factura, traída de Roma en 1621 expresamente para la casa de Irache.

I. TRASLADO A DICASTILLO DE LOS RETABLOS DE IRACHE

El 15 de octubre de 1839, la villa de Dicastillo fue saqueada e incendiada en el acto final de la primera guerra carlista. Las llamas ocasionaron graves destrozos en los muros y bóvedas de la iglesia parroquial, reduciendo a cenizas todo su mobiliario. Sólo algunos efectos, como las ropas de la iglesia que habían sido retiradas a Zudaire durante la contienda, o el palio, rescatado del saqueo por un vecino de Cárcar, fueron devueltos a la parroquia¹.

Los dos años siguientes al siniestro se dedicaron a la reconstrucción de la fábrica deteriorada. El licenciado Aniceto Urabain confeccionó un memorial sobre el estado deplorable en que se encontraba el templo para presentarlo ante el gobernador civil de la provincia. Las obras empezaron en seguida. En primer lugar, se encargó al albañil Mariano Castillo la recomposición de la capilla del Rosario y su mesa de altar. Los reconocimientos generales del edificio estuvieron a cargo del arquitecto de Estella, Anselmo Vicuña y del cantero de Arbeiza, Ambrosio Otamendi. Adecuada la capilla del Rosario, Castillo pasó a arreglar y blanquear el coro.

Al mismo tiempo comenzaron a traerse algunos efectos de conventos desamortizados: los confesionarios del convento de la Merced de Estella, y el órgano, un facistol, diez sillas de coro, el monumento, y otros objetos del

¹ APD, Caja 001, Leg. Cuentas 1839-1840 y Cuentas del 29-9-1840 a 29-9-1841.

monasterio de Iranzu. Además se colocó un primer altar de forma provisional, donado por José Gómez, vecino hacendado de Dicastillo, retablo que formaba parte de la capilla particular de su casa. No obstante, era necesario volver a decorar el templo con cierta dignidad, y la mirada se dirigió al monasterio de Irache, cenobio benedictino que había sido suprimido definitivamente en 1839.

Conseguido el permiso pertinente para la cesión de efectos del monasterio desamortizado, el ayuntamiento de la villa mandó al carpintero de Morentin, Pedro Flores, que reconociera el estado de los retablos de la iglesia monacal en 1843. En dos notas firmadas de su mano, da cuenta de haber recibido de “Dn. Pedro José Martínez, beneficiado de Dicastillo, la cantidad de seis reales fuertes por el reconocimiento y medida del Retablo mayor de el Monasterio de Irache, en el q. declaro estar en buen uso el dho. retablo. Morentin y a No. 20 de 1843”. Y una segunda nota en la que recibe “...la cantidad de treinta y dos reales fuertes por el 2º reconocimiento de los retablos de Irache y composicion del sagrario y confesionarios. Morentin, y a Nov. 12 de 1845”².

En 1844 Tomás Echeverría, carpintero vecino de Muneta, dirigió la tarea de desmontar y colocar los cinco retablos en la iglesia parroquial de Dicastillo. Las cuentas y recibos del último trimestre del año, así lo atestiguan:

“Primeramt. en data seiscientos cuarenta rs. fu. pagados á Tomás Echeverria maestro carpintero vecino del lugar de Muneta por el trabajo de soltar los altares, silleria, canceles y demas efectos traídos de la Yglesia del Monasterio de Yrache y ponerlos ó colocarlos en la de esta villa, arreglar la puerta de la Sacristía y otros trabajos todo con arreglo al ajuste echo con el Ayuntamiento y ordenes dadas por el mismo, consta de recibo con el nº 1 y se sacan.....0640”.

El justificante de cobranza de estos trabajos está fechado el 1 de noviembre de 1844. Para su transporte se pagaron 200 reales fuertes a Saturnino Bastera, vecino de Murieta, por las carretadas que trajo a la villa, traslado en el que participaron varias personas dirigidas por el alguacil municipal. El sacristán menor Rafael Arambilet, estuvo 18 días dedicado a limpiar el mueblaje y vigilarlo hasta su colocación, cobrando por estos trabajos el 13 de noviembre. De otro lado, al albañil Mariano Castillo se le pagaron 27 r. f. por tres días que tardó en colocar las mesas de los altares y poner los guardavoces. El maestro cerrajero Pedro Acedo se encargó de hacer los hierros para colocar los retablos, y cobró 47 r.f.³

Por fin, el 15 de diciembre se celebró una solemne función de inauguración de los nuevos altares y ornamentos de la iglesia. Don Basilio Lipúzcoa, monje exclaustado, fue invitado por el consistorio a predicar en tan sonado día:

² En la documentación del archivo parroquial faltan las cuentas desde 30 de septiembre de 1841 a 30 de abril de 1844, pero no los recibos de pagos. No obstante, se conserva una relación de obras sin fecha en el que se citan los 38 reales pagados al carpintero Pedro Flores por dos días que se ocupó “el uno en reconocer los Altares del Monasterio de Irache, y el otro en hacer el inventario de los efectos que se trajeron a la Yglesia”. Estos reconocimientos se realizaron en 1843, aunque el pago del segundo recibo esté fechado en 1845. APD, Caja 001, Cuentas 1840-1841 y 1841-1844.

³ APD, Caja 001, Leg. Cuentas 1844, tomadas desde el 1º de mayo hasta el 31 de diciembre.

“Id. lo da de ochenta y un re. fu. pagados a Gregorio Solchaga alguacil de esta Villa, los mismos importo el gasto que se hizo por el ayuntamiento el quince de Diciembre ultimo en la comida que mando disponer para obsequiar al predicador Don Basilio Lipuzcoa y otros combidados por la funcion que se celebró en accion de gracias al todo poderoso por haber adornado la Yglesia con los altares y otros efectos como consta de la libranza dada por dho. Ayuntamiento. y su recibo al pie el que se presenta con el numero veinte y nueve y se sacan.... 081”.

A partir de entonces, los altares se fueron enriqueciendo con imágenes modernas para el culto. En el retablo de San Veremundo se colocó una talla de la Virgen del Rosario y cambió su advocación, denominándose hasta el día de hoy altar de Nuestra Señora del Rosario⁴. En el altar mayor, que estuvo dedicado a San Benito, se pusieron los bultos de los santos patronos de Dicastillo, esculpidos en 1845 por el artista de Vitoria Alejandro Baldivieso⁵, y el retablo pasó a denominarse de San Emeterio y San Celedonio.

El altar de la Cruz fue conocido con este nombre desde 1621, puesto que se erigió en esta fecha para albergar el lienzo de la Invención de la Santa Cruz. En el Inventario de Alhajas de 1753 se le denominaba ya de Santa Elena, personaje principal del cuadro⁶. Cuando el retablo fue trasladado a Dicastillo, esta última advocación se mantuvo en todos los Inventarios de Bienes y Alhajas de la Iglesia, hasta una fecha tan cercana como es el año de 1962, a pesar de que el lienzo de la santa titular había sido trasladado del cuerpo central al ático a finales del siglo pasado, tras ser sustituido en el lugar principal por una gran tabla de la Virgen del Perpetuo Socorro, donada por la condesa de la Vega del Pozo. Los fieles olvidaron sin embargo su nombre original, pues del viejo cuadro oscurecido y sucio, relegado al ático, apenas se distinguían sus personajes. Por esa razón, este altar ha sido conocido popularmente como del Perpetuo Socorro.

Desde su traslado a Dicastillo, los retablos han sufrido pocas intervenciones: La primera, el montaje, desmontaje y limpieza de 1844. Más tarde, en 1870, el oro de los altares se limpió y los medallones y efigies fueron barnizados, pagándose 460 reales a dos italianos por estos trabajos. Basilio Girolami recibió 100 reales de vellón en 1872 por dorar las urnas de las reliquias⁷.

⁴ APD, *Inventario de bienes y alhajas de la Iglesia* (1669-1962). L.º nº 052, sin foliar. El recuento del año 1888 dice “Item otro altar dedicado a la Virgen del Rosario, en él hay ademas de la Virgen, S. Veremundo, San Luis Gonzaga, S. Isidro; hay ademas una urna que contiene algunas reliquias de S. Veremundo”.

⁵ APD, Caja 001, Leg. Cuentas, 1845.

⁶ AGN, Clero, Monasterio de Irache, *Sacristía. Inventario de alhajas* (1680-1796), Libro nº 274, sin foliar. En 1680 se enumeran nueve frontales para los altares de: “S. Bermundo, S. Benito, La Cruz, Item S. Bermundo, Sta. Gertrudis, Sta. Theresa, Oratorio de la Sacristía, Altares de fuera de la Rexa: Ntra. Sra. y San Antón. Frontales de la Creencia y altarcillos de Ntra Señora”. En los siguientes inventarios se citan ocho altares, quedando sin nombrar el segundo de San Veremundo que es el de la capilla construida en 1655. En 1753 al altar de La Cruz se le denomina de Santa Elena.

⁷ APD, *Libro de Fábrica*, 1860-1927, nº 066, fol. 18 y 23.

II. RETABLO DE SAN VEREMUNDO

Su arquitectura y escultura están perfectamente descritas en el *Catálogo Monumental de Navarra*⁸, por lo que únicamente nos detendremos en el estudio de la policromía original, que podemos apreciar con todo detalle después de los trabajos de restauración, y en los cambios introducidos tras esta intervención. Los motivos a pincel en azul verdoso, verde, carmín y blanco-gris sobre oro, se distribuyen en los espacios entre ménsulas del banco, intercolumnios del cuerpo único, intradós del arco de la hornacina central y pilastras y antepilastras del ático. Dichos espacios se decoran a base del rameado típico de la pintura contrarreformista, con roleos y ritmo subiente, y coronando el follaje simétrico, el busto de un ángel como figura vegetalizada. En otros lugares alternan flor de cardo y cabeza de querubín.

La talla de San Veremundo, en el ático, es de estilo romanista, con ropaje de rico estofado. En la hornacina central se ha colocado, sustituyendo a la imagen moderna de Nuestra Señora del Rosario (siglo XIX), una talla antigua de la Virgen María sobre peana de gallones, efigie del siglo XVII, también policromada con delicado estofado. Debajo, la arqueta de San Veremundo presenta en todos sus frentes hermosos relieves sobre la vida del santo titular, y escenas de San Martín y Santiago, figuras expresivas que conservan una policromía original con dorado de gran calidad.

El sagrario es de planta mixtilínea. Su podium está decorado con relieves de ángeles pasionarios y exquisitas miniaturas coloristas de santos portadores de cruces y palmas. En la puerta del tabernáculo aparece en relieve el Salvador Eucarístico, y en los laterales Melquisedec y David, reconocibles por los atributos del pan ácimo y el arpa respectivamente. El interior del sagrario ofrece un valioso ejemplo de policromía de la Contrarreforma, que cubre paredes y techo, y cuya iconografía obedece a tres fundamentos esenciales de los programas decorativos que los artistas plasmaron en esta etapa: doctrina, alegoría y afán decorativo.

En la cara interna de la puerta aparece la figura del Salvador Eucarístico mostrando la hostia sagrada con la inscripción: IHS (Iesus Homo Salvator). Sentado frente a una mesa de altar, el espacio concebido en perspectiva central, muestra un fondo arquitectónico con hornacina tras la figura, y cortinaje en la parte superior. Todos los objetos y arquitecturas están invadidos por una minuciosa decoración estofada: flores en el mantel cuadrículado de la mesa, motivos geométricos en el suelo, columnas con ovas y cortinaje damasquinado.

Las otras escenas figurativas del interior del tabernáculo están enmarcadas por cartelas correiformes, rodeadas del característico rameado contrarreformista: follaje con frutas, gorriones, niños desnudos alados y desnudos femeninos también alados unidos a las tarjetas. La franja que limita la caja del sagrario se decora con motivos de perlas y piedras preciosas engarzadas.

Las escenas centrales representan virtudes teologales y el sacramento de la Eucaristía. En la pared lateral izquierda aparece la alegoría de la Fe, figura fe-

⁸ GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, C., ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra*. Estella, vol. II*, p. 439-440.

menina que porta una gran cruz en una mano y el cáliz y la hostia sagrados en la otra. En el lado opuesto, la Esperanza, mujer portando una enorme ánfora. La pared del fondo contiene el tema del sacramento de la Eucaristía: un gran cáliz y hostia rodeados de cabezas de querubines entre nubes. Por último, en el techo, el Padre Eterno, Creador y Omnipotente, sostiene en su mano izquierda la bola del mundo. La gama de colores sobre el oro es variada: blanco, azul, verde, carmín, ocre y grises.

Autoría

El 25 de julio de 1613, Fray Bernardo de Azagra, mayordomo del monasterio de Irache, concertó con el escultor Juan Imberto la construcción de un retablo para albergar el arca de las reliquias de San Veremundo (documento 1 del Anexo). Esta arqueta había sido contratada en 1583 por el abad Fray Antonio de Comontes con el escultor Pedro de Troas, y fue policromada por Miguel de Salazar, pintor-dorador riojano, vecino de Pamplona, pero itinerante por la merindad estellesa⁹. Imberto se obligaba a hacer toda la talla, ensamblaje y escultura conforme a la traza que había presentado de su mano, por el precio de 80 ducados, y debía dejar acabada y asentada la obra para el día primero venidero de Todos los Santos.

Por medio de este documento también se contrataba el dorado, estofado y pintura del retablo con el pintor Francisco de Astiz, vecino de Estella, por otros 80 ducados, incluyendo además del retablo y su estatua de San Veremundo, los reparos necesarios en el arca y medallas, y la pintura del arco de la fábrica de la iglesia monacal en donde se había de asentar el retablo, situado frente a la puerta del crucero, en el mismo sitio del sepulcro del santo Abad, con los dos ángeles que estaban en dicho arco. Se comprometía el artista a finalizar su trabajo para las ferias de San Andrés.

Los 160 ducados que costó el retablo de nogal todo dorado, fueron pagados de limosnas. Acabada la obra, se celebró una solemne procesión de traslación de los restos del santo abad al nuevo altar, donde se puso su sagrado cuerpo y otras reliquias, y una lámpara de plata que costó 600 ducados, pagada de las limosnas de misas. La función se repetiría a partir de entonces todos los años, decorando con profusión la iglesia y el claustro. Se determinó, además, proponer a las cortes del reino de Navarra, donde el abad de Irache tenía asiento, que San Veremundo fuese recibido por patrón¹⁰.

Juan III Imberto es el último miembro de la saga de escultores –Juan I y sus hijos Pedro, Bernabé y Juan II– que forman parte del denominado taller de Estella¹¹. Los Imberto fueron muy activos en toda la merindad y en ocasiones fuera de ella, y propagadores del estilo romanista introducido en Navarra por Juan de Anchieta. Juan III nació en 1584. Al morir su padre Juan II

⁹ La noticia de la escultura de la arqueta la da BIURRUN SOTIL, T., *La escultura religiosa y las Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona 1935, pp. 173-175, y es recogida en el *Catálogo Monumental de Navarra*, Estella, vol II*, pp. 439-440. El autor de la policromía nos lo da a conocer ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra* 1990, pp. 252 y 343.

¹⁰ AGN, Clero, Monasterio de Irache, *Libro de Cuentas de la Universidad de Irache*, nº 332, fol. 137 y 137 vto.

¹¹ Su figura es estudiada por GARCÍA GAINZA, M.C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, 1969, p. 253-255. Resumimos los datos conocidos de su biografía y obra.



Lám. I. Retablo de San Veremundo (Foto: Sagarte)

Imberto en 1600, se ausentó de la ciudad del Ega por un largo tiempo desde 1601. Quizá estuvo con sus parientes de Castilla, también escultores, ya que en su obra es patente la influencia de Gregorio Fernández. Su tío paterno, Mateo Imberto, trabajaba en Segovia y el hijo de éste, de nombre Juan, dejó obras en Segovia y Valladolid.

A su vuelta, la primera obra que concierta es el retablo de San Veremundo para la Iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Irache. Hasta el hallazgo de este contrato de 1613, su regreso estaba documentado un año después, como contratista de los retablos colaterales de Cirauqui, junto con el ensamblador Fermín Arbizu. Sabemos además que colaboró con su tío Bernabé Imberto (1562-1631) en varias ocasiones.

En 1617 el abad de Irache "...concertó un Retablo para el altar mayor en los mill y quinientos duc. cuya paga esta situada en dos abadías y adjudicadas al oficial para que de cada una dellas cien ducados..."¹². El retablo mayor de San Benito, también en la iglesia parroquial de Dicastillo, ha sido atribuido a su tío Bernabé Imberto¹³, pero las cuentas de Irache de los años siguientes, de 1621 a 1625, que contienen diversos pagos de la escultura, mencionan en una ocasión el nombre de Juan Imberto, que según estos datos, se ocupó de dicha obra entre 1617 y 1621, y no había terminado de cobrarla en 1625:

"Ha puesto su Pa. el retablo del altar mayor que es obra de los mejores que tiene el Reyno". (Nota al margen: "No lo pago Sup. sino sus sucesores"). (Año de 1621)

.....

"Augmentos...

A pagado su Rma. de escoltura del retablo que se hizo el quadrienio passado mill y ducientos ducados. (Año de 1625)

.....

"Deve aora la casa...

Ytem deve a Joan Ymberto de lo restante del retablo trescientos y noventa y un ducados de la escultura" (Año de 1625)¹⁴.

Los pintores que doraron, estofaron y pintaron el altar mayor, cuyos nombres no conocemos, estaban trabajando entre 1621 y 1625, cuatrienio en el que se detallan varios pagos y gastos de manutención¹⁵.

Otras noticias sobre la biografía y obra de Juan III Imberto, dadas a conocer por García Gainza (1969), refieren que en 1618 contrató el retablo mayor de Echarren de Guirguillano y el del convento de San Benito de Estella. Se asoció más tarde con el ensamblador Pedro de Zabala, con quien produjo su obra más diferenciada. Contrató los retablos mayores de Galdeano, Sesma (1625) y Villatuerta (hacia 1641), este último en colaboración con Lorenzo de Lodosa. También actuó como tasador de los retablos de Ciriza (1639) y de Obanos (1648).

¹² AGN, Clero, Monasterio de Irache, *Libro de Cuentas de la Universidad de Irache*, nº 332, fol. 136v.

¹³ En el *Catálogo Monumental de Navarra*, Estella vol. II*, p. 440, este retablo se atribuye a Bernabé Imberto, siguiendo noticias de Biurrun Sotil, op. cit. p. 311. Sin embargo en la *Gran Enciclopedia de Navarra*, voz *Dicastillo*, se le atribuye a Juan III Imberto.

¹⁴ AGN Clero, Monasterio de Irache, *Libro de Cuentas de la Universidad de Irache*, nº 332, fol. 195, 244 vto., 25 vto.

¹⁵ AGN, Clero, Monasterio de Irache, *Libro de Cuentas de la Universidad de Irache*, nº 332, fol. 238 vto., 244 vto., 24, 25, 338

El autor de la policromía del retablo de San Veremundo, de su dorado, estofado, encarnado y pintura, es Francisco de Astiz. Se especifica en el contrato de 1613 que el oro debía ser bruñido, la estatua de San Veremundo dorada y estofada, todo perfecto y acabado. Astiz pertenece a la primera generación de pintores contrarreformistas del taller de Estella. Conocíamos hasta el momento, gracias a la obra de Echeverría Goñi (1990), que este maestro tuvo taller abierto desde finales del siglo XVI a comienzos del XVII, y que es autor del estofado del retablo de San Crispín y San Crispiniano de la parroquia de San Miguel de Estella, contratado en 1598¹⁶.

El nombre de Francisco de Astiz aparece además en otro documento de una fecha tan avanzada como es 1655, concertando junto con el pintor estellés Gregorio Gómez¹⁷ el retablo para la nueva capilla barroca del monasterio, dedicada a San Veremundo. Construyeron esta capilla en 1654-1655 Juan Ramón, arquitecto vecino de Logroño, Miguel Martínez y su hijo Joan Martínez, maestros de hacer edificios, avecindados en Funes¹⁸. El retablo lo hizo Gil de Iriarte, ensamblador de Estella, según consta en escritura otorgada el 22 de diciembre de 1655¹⁹. En la misma fecha el abad de Irache Fray Pedro de Úriz contrató con Gregorio Gómez y Francisco de Astiz el dorado, bruñido, estofado y colorido del retablo por la cantidad de 400 ducados²⁰.

Si Astiz es el autor de la policromía de este altar, su actividad laboral se extendería durante 57 años como mínimo, periodo que parece excesivo. Sabemos que su hijo Juan de Astiz siguió el oficio paterno trabajando en Asiain, pero hasta el momento no hay ningún dato publicado de otro descendiente con su mismo nombre que siguiera en el taller familiar de Estella.

III. RETABLO DE LA CRUZ O DE SANTA ELENA

Distintas advocaciones y cambios de su traza original

En el lado de la epístola de la iglesia parroquial de San Emeterio y San Celedonio, se ubica el retablo de la Cruz o de Santa Elena, que más tarde fue dedicado al culto de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, cuando a finales del siglo pasado se colocó la gran tabla al óleo con la imagen de la Virgen de esta advocación, donada por la condesa de la Vega del Pozo. La noticia de la donación nos la da Fray Teófilo Garnica y Fernández, superior de los agustinos recoletos de Granada e hijo de Dicastillo, en su obra *Novena a Ntra Sra. la Real de Irache que se venera en Dicastillo, con complemento histórico de la Virgen y de la Villa*:

“...El retablo del altar mayor es de un mérito extraordinario, y pocas serán las iglesias de Navarra que ostentar puedan otro semejante. Del mismo estilo y aproximado interés son los dos laterales de la Virgen del Rosario y del Perpetuo Socorro. El cuadro que representa a María Santísima

¹⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P., op. cit., 1990, p. 74, 79, 251-252.

¹⁷ El pintor Gregorio Gómez es citado en ECHEVERRÍA GOÑI, P., op. cit. p. 254. Realizó los estofados de los retablos mayores de Zabal y Zubielqui.

¹⁸ AGN, Clero, Monasterio de Irache, 19º, nº 471. *Año 1654. Capilla de N.P. S. Veremundo.*

¹⁹ AGN, Clero, Monasterio de Irache, 19º, nº 471. *Año 1655: De el Retablo de N. P. S. Veremundo.*

²⁰ AGN, Clero, Monasterio de Irache, 19º, nº 471. *Año 1655, Sobre el Dorar, Estofar y Pintar el Retablo de N.P. S. Veremundo.*

bajo este segundo título es el mejor de su clase que existe en el mundo; regalo de la piadosa Condesa de la Vega del Pozo, así como los magníficos candelabros de bronce que adornan el presbiterio, más otros dos más pequeños que se ven en el altar mayor, las preciosísimas esculturas de los Santos Patronos, el lindísimo expositor, el decorado de toda la iglesia, dos vistosos ternos completos, la valiosa custodia de plata dorada de un metro de altura, la admirable cruz parroquial, los bonitos cireales y cetros, y por último, el pavimento de todo el templo y su hermoso atrio”²¹.

En todo caso, si la condesa fue mecenas de todas las obras enumeradas por Fray Teófilo Gárnica, ninguna referencia documental hemos hallado en el archivo parroquial. Sobre la imagen de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, en el Libro de Fábrica queda anotado que en el año de 1893 se hizo un pago a Basa Lacalle, señora encargada de la limpieza y reposición del ajuar de la iglesia, de “...ciento cuarenta y cuatro reales pagados a la misma por un cuadro de la Virgen del Perpetuo Socorro”²².

La tabla es una copia moderna del icono bizantino venerado en la Iglesia de San Alfonso María de Ligorio, de Roma. El culto a esta imagen fue en aumento desde que se confió su custodia en 1866 a los misioneros redentoristas, orden cuyo carisma es la catequesis en zonas rurales. En 1902 habían salido de Roma 2.628 copias en tabla, pintadas al óleo y con iguales dimensiones que el original, es decir, salían 135 cuadros anuales desde la casa redentorista de Villa Caserta en Roma. El número de estampas, sellos, cromos y medallas distribuidos por este centro y otros de Europa es apabullante, estadística que demuestra la gran devoción popular mariana al Perpetuo Socorro, existente en la primera mitad de nuestro siglo²³.

La introducción de la tabla en el armazón del retablo, dio lugar a que el lienzo de la Invencción de la Santa Cruz, que había ocupado hasta ese momento la calle central, fuera trasladado al ático, doblándose sus extremos para ajustarlo a las medidas más reducidas del nuevo marco. El retablo fue construido en el “año 1621”, como reza la inscripción de sus aletones, para servir de armazón arquitectónico a este cuadro traído de Roma por el nagerense Fray P^o Marín. En el Libro de Cuentas de La Universidad de Irache, al hacer balance en ese año de las mejoras hechas durante el mandato del abad Fray Lorenzo de Frías en el cuatrienio anterior, se consigna en el capítulo de “Augmentos”:

“Queda puesto otro retablo con una imagen unica de la invencion de la cruz al olio y quedase haziendo otro de N. Pe. Sto Bdo. correspondiente al altar de la Cruz, Y las bobedas altas del altar mayor y de las dos capillas colaterales las a pintado y dorado de quadros de muy lucida labor y pintura. Y dexa consignados cient ducados para dorar el altar digo el retablo de la cruz”. (Nota al margen: “dio esta imagen el pe. Mro fr. po Marín hijo de Nagera trayendola de Roma solo pa esta casa)”²⁴.

²¹ R. P. Fray Teófilo GARNICA Y FERNÁNDEZ: *Ntra. Sra. la Real de Irache que se venera en Dicastillo, con complemento histórico de la Virgen y de la Villa*, Imp. Zunzarren, Estella, s.f., p. 23.

²² APD, *Libro de Fábrica*, 1863-1927, nº 066, s. fol., año 1893

²³ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Espasa Calpe. Voz *Perpetuo Socorro*

²⁴ AGN, Clero, Monasterio de irache, Libro de Cuentas de la Universidad de Irache, nº 332, fol. 195.

El altar fue concebido y erigido para la veneración de la reliquia del Lignum Crucis, como señala más adelante el mismo documento:

“Ha dado su P^a a la Sacristia y iglesia y puesto en el altar de la invención de la Cruz una cruz de plata sobredorada para tener el Lignum Domini y otras reliquias, obrada en culto que aunque en precio no cuesta mas de ciento y cinquenta duc. nadie la vee que no la estime en quinientos”²⁵.

La reliquia pudo también traerse a Dicastillo, ya que el libro de Inventario de los Bienes y Alhajas de la Iglesia cita en 1861, “...un relicario de plata de diez y nueve onzas para un Lignum Crucis”²⁶.

El retablo de la Cruz, denominado de Santa Elena desde 1753, contenía en el recuento realizado el 11 de junio de 1888, además de los lienzos, las imágenes de San Francisco de Asís, San Martín, Santa Catalina y un niño Jesús. En el de 1901 aparece ya un cuadro de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y las tallas de San Francisco de Asís, Nuestra Señora de Belem, Santa Catalina, San Antonio y un niño Jesús. En 1946 se le añadió una reja de hierro a su alrededor.

Tras la restauración de este retablo en 1999, el lienzo de la Invención de la Santa Cruz ha sido restituído a su emplazamiento original, trasladando la tabla de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro a la capilla del Rosario. Llena el vacío del ático una tabla que representa un calvario, como fondo a la imagen de un Crucificado moderno.

Retablo pictórico

El dorado recubre el armazón y el entablamento aloja un friso con policromía de roleos vegetales y cartelas. Esta sencillez ornamental se explica por ser éste un retablo pictórico: Cuatro lienzos laterales, que representan a personajes del Antiguo Testamento, rodean al cuadro central de la Invención de la Cruz. También el ático albergó en su origen un lienzo al óleo de San Bernardo, según refiere el documento de 1621 ya citado anteriormente, pintura de paradero desconocido desde que a finales del siglo pasado ocupó su lugar el cuadro titular.

El armazón del retablo, que presumiblemente sea obra de un maestro ensamblador del taller de Estella, recibió el dorado de la mazonería gracias a los cien ducados que el abad Fray Lorenzo de Frías había dejado consignados para esta tarea. Bajo el mandato del nuevo abad, Fray Antonio Cornejo (1621-1625), se debió de mejorar la obra, añadiendo los cuatro lienzos al óleo:

“Ytem sa hecho un altar colateral enteramente y sa acabado y perfeccionado el otro altar colateral que estava comenzado y ambos los deja perfectos y acabados“(Año de 1625)

El maestro pintor pudo ser Lorenzo de Rojas:

“Ytem Recevimos doscientos y diez duc. que se han dado de mantenimientos a Lorenzo de Roxas Pintor de los Retablos colaterales desde que vino hasta 1º de XLº. (1625)

.....

²⁵ *Ibid.* fol 195 vto.

²⁶ APD, *Libro Inventario de bienes y alhajas de la Iglesia* (1669-1962), nº 052, s. fol., año 1861.



Lám. II. Retablo de la Cruz antes de la restauración (Foto: Sagarte)



Lám. III. Retablo de la Cruz restaurado (Foto: Sagarte)

Ytem del gasto de Roxas de candil y vestido en el tpo. que ha estado en casa quatro zientos y veinte mrs. (1625)

.....

“Mas deve a la misma qta. esta casa a la de Nra. Sra. de Legarda ochenta ducs. que dexo de limosna el Rvo. fr. Antonio Cornejo quando salido de abbad para dorar los altares colaterales y los ha de pagar el Pe Fray Fran^{co} Ortiz del mismo trigo y zebada si lo vendia”. (1629)²⁷.

Lienzos laterales

Representan personajes sagrados del Antiguo Testamento, reconocibles por los atributos que les acompañan y las filacterias que portan. En la calle lateral izquierda aparecen David e Isaías, y en la derecha, Ezequiel y Moisés.

El *Catálogo Monumental de Navarra* destaca como lo más notable de estas pinturas, la ampulosidad de los mantos, el detallismo con el que están trabajadas las joyas y el incipiente realismo que se aprecia en los rostros. Añadiremos que el artista consigue dotar de monumentalidad a los personajes, dibujando figuras voluminosas que ocupan toda la altura del lienzo, y pintando fondos en los que aparecen cielos de gran desarrollo, mientras que la línea del horizonte queda reducida a la altura de los pies de los protagonistas. Los colores de los ropajes son cálidos y suaves, en tonos rojos, naranjas, amarillos y rosados.

El rey David, coronado y vestido con capa de armiño, acompañado del arpa, desarrolla un pergamino en el que se lee: DICITE IN NATIONIBVS / QUIA DOMINVS REGNAVIT / ALIGNO. SEPTVAG A. INTERP. PSA. 99. Cuya traducción literaria es: “Decid por las naciones: El Señor es el que reina. Él hizo el Universo incommovible...” (Salmos, 96, 10).

El profeta Isaías se apoya en la sierra de su martirio. Su filacteria contiene estas palabras: FACTVS EST PRINCIPATVS / SUPERHVMERV EIVS CAP. 9. DAVOCLAVEM DAVID / SVPER HVMERV EIVS ISAIA...CAP. 22. “Sobre sus hombros el imperio Isaías, 9, 5. Pondré la llave de la casa de David sobre sus hombros Isaías, 22, 22”.

En el otro lado, Ezequiel, vestido como sumo sacerdote, está de espaldas y gira la cabeza para dirigir su mirada al cuadro central del altar. En el cielo surge la letra *Tau* en arbol de nubes y rayos divinos que parten de la mano del profeta. Este signo, asimilable con el símbolo de la Cruz, aparece desde antiguo en algunos crismones medievales. El texto que le acompaña desentraña su significado: DIXT DNS / ADCHERVB,/ SIGNATHAV/ SVPER FROTES / VIRORVM GEMENTIVM & AC / ET OMNEM / SVPERQVEM / VIDERITIS / THAV,/ NEOCCIDERITS / EZECELS CAP. 9 . “Y le dijo Yahvé: Marca con una cruz las frentes de los hombres que gimen y lloran por todas las abominaciones que se cometen”. Ezequiel, 9, 4.

Por último, Moisés con los cuernos de luz sobre su cabeza, y un cayado en forma de *Tau* con una serpiente enroscada, muestra en su pergamino estas palabras: FECIT MOISES SERPENTEM AENEVM / ET POSVIT

²⁷ AGN, Clero, Monasterio de Irache, *Libro de Cuentas de la Universidad de Irache*, nº 332, fol. 24?, 244 vto., 25 vto., 330, 338.

EVM PROSIGNO,/ QVEMCVM PERCVSSI ASPICERENT,/ SANABANTVR. NVMERORVM.21. “Hizo Moisés una serpiente de bronce y la puso sobre un asta. Cuando alguno era mordido por una serpiente, miraba a la serpiente de bronce y era curado”. Números, 21, 9.

Los textos elegidos de determinados Libros Sagrados del Antiguo Testamento, son profecías que hacen referencia a Cristo Redentor y a la Santa Cruz salvífica y sanadora frente al pecado (Ezequiel, Moisés), que portará sobre sus hombros el Mesías, descendiente de la casa de David (Isaías), Hijo de Dios y Señor de todas las cosas (Salmos). Se relacionan pues directamente con el tema representado en el lienzo principal, al que las figuras bíblicas dirigen sus miradas: el descubrimiento de la Vera Cruz por Santa Elena. Este cuadro al óleo, de magnífica factura, debía de impresionar al fiel profundamente, al orante que veneraba la reliquia del Lignum Crucis colocada en ese mismo altar, en un relicario de plata con forma de cruz.

Lienzo central

Iconografía

El lienzo central representa el tema de la Invención de la Santa Cruz, y más en concreto el milagro de la resurrección de un muerto puesto sobre la cruz verdadera de Cristo, en presencia de Santa Elena, el obispo San Macario y otros personajes del cortejo fúnebre. La leyenda cuenta que Santa Elena, madre de Constantino, fue enviada por su hijo a Jerusalén en busca de la cruz de Cristo. La imagen sagrada había aparecido en los sueños del emperador antes de la batalla contra Majencio en el puente Milvio, y una voz le había hablado: “Con este signo vencerás”. Puesta la señal de la cruz en el estandarte imperial, su ejército ganó la batalla.

Elena, a su llegada a Jerusalén, organizó una asamblea de los judíos más sabios para iniciar la búsqueda. Sólo uno de ellos, llamado Judas, sabía el paradero de la Cruz, pero se negaba a revelar el secreto por temor a que su pueblo dejara de existir, debido al pecado cometido contra el verdadero Hijo de Dios. Por orden de la reina fue arrojado al fondo de un pozo seco, y después de seis días sin comer y sin beber, confesó dónde estaba enterrada.

Exhumaron tres cruces, la de Cristo y las de los dos ladrones, y al no saber cuál era la verdadera, la emperatriz mandó que fuesen colocadas en un lugar público en medio de la ciudad, esperando un suceso milagroso. A la hora nona pasó por allí un cortejo fúnebre, formado por numerosas personas que acompañaban el féretro de un hombre al que llevaban a enterrar. Judas detuvo el cortejo e hizo que los portadores depositaran el cadáver sucesivamente sobre las tres cruces. Al ponerlo sobre la Santa Cruz, el muerto resucitó. Es este milagro el tema representado en el lienzo romano²⁸.

La escena atiende a un lenguaje visual propio del inicio del barroco. No pretende ser narrativo, sino de un realismo impactante, de modo que mueva al fiel a la piedad, a la oración y al recogimiento, ante lo insólito de un hecho sobrenatural escenificado en un ambiente real. La maestría de la técnica y el acabado perfecto, son elementos del lenguaje pictórico que ayudan

²⁸ VORAGINE, J.: *La Leyenda Dorada*, 1982, pp. 287-294, y REAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano*, tomo I, vol. 2, 1996, p. 525-528 y en tomo 2 vol. 3, p. 426-429.

a crear esa belleza clasicista del cuadro, o el misterio de su luz sobrenatural, sabiamente estudiada. Pero son sobre todo las actitudes de los personajes y sus gestos, los que “relatan” el hecho milagroso que “sucede” en ese momento ante los ojos del creyente, favoreciendo en él un estado mental apropiado para la meditación contemplativa.

Composición

En el lienzo de la Cruz podemos observar un interés por una sabia composición en primer plano, combinada con un punto de vista bajo una luz dirigida desde el ángulo superior izquierdo, exterior al cuadro. Tres elementos que crean una destacada monumentalidad de las figuras principales –Santa Elena, obispo y resucitado–, que son las que en realidad protagonizan la escena milagrosa. Los demás personajes son secundarios y con sus gestos y actitudes, no hacen sino enfatizar lo sobrenatural del suceso, agolpándose alrededor de los tres personajes con humildad y piedad devota.

La principal protagonista es Santa Elena. Obispo, doncella y resucitado forman una composición circular a su alrededor, que da cierta movilidad a un agrupamiento de figuras en el que domina sin embargo lo compacto y contundente de los volúmenes, y cierto quietismo en las actitudes, tan del gusto clasicista. Se advierten además otras líneas compositivas secundarias. Los personajes colocados a la derecha están dispuestos en línea diagonal. Entre los del lado izquierdo, domina un equilibrio más reposado. Las cabezas de sus tres miembros forman un triángulo. Por otro lado, existe un ritmo compositivo armónico entre las dos figuras más cercanas a la santa, obispo y doncella, que mantienen una disposición simétrica a cada lado de ella.

Personajes

Sobresale del conjunto Santa Elena, de pie y en perfecta verticalidad, pero sin rigidez, esbozando un ligero contraposto al adelantar el pie izquierdo. Realza su elevación el hecho de situarse sobre un escalón a modo de pedestal. La luz cae sobre ella reflejando los brillos de las lujosas ropas de su vestimenta de emperatriz, telas de brillos casi metálicos: sedas de la falda azul y del corpiño largo de color violeta, sujeto bajo el pecho por un lazo de tul verde, y rematados corpiño y falda con cenefas bordadas de hilo dorado. Resalta también la luminosidad del manto rojo de damasco forrado de armiño con que se cubre. Sobre la cabeza, un delicado velo de tul de color verde oscuro, y corona de oro con piedras preciosas incrustadas. El estudio de calidades es de un virtuosismo magistral.

Elena adopta la postura y gestos de una santa-estatua, de fuerte compleción, pero de delicada feminidad en su rostro ovalado de piel nacarina y boca de piñón, ligeramente esfumado. Con la cabeza erguida y un poco ladeada, eleva los ojos al cielo. Su mirada ascética, conseguida con un sencillo trazo blanco vertical, que cruza la pupila y el iris, continúa la fórmula que ya utilizaran el Veronés y el Greco y que también será característica de las santas de Guido Reni.

Sus manos, con las palmas abiertas, detenidas en el aire, testifican el milagro que acaba de suceder. El lenguaje de las manos de ésta y de las otras figuras del cuadro revela las diferentes actitudes devotas y de gran espiritualidad que se producen ante el milagro. Es lo que se ha llamado “lenguaje de



Lám. IV. Lienzo de la Invenición de la Santa Cruz. Detalle (Foto: Sagarte)

sordomudos”, tan apropiado para unos personajes solemnes, de rostros reposados y silenciosos²⁹.

Junto a la santa, destaca la figura de un obispo, posiblemente San Macario, obispo de Jerusalén. Su presencia se justifica de dos maneras: una contextual y otra dogmática. Según la primera, el prelado forma parte del cortejo fúnebre que acompaña al difunto, seguido de un acólito que porta el báculo. La otra razón de su presencia es que siendo una autoridad jerárquica y moral dentro del cuerpo de la Iglesia, es él quien puede dar fe con todo rigor del milagro acontecido, de la validez en última instancia de la reliquia; del Lignum Crucis expuesto en el altar a la vista del fiel, de su efecto milagroso y de lo apropiado de la veneración a las reliquias como parte integrante del culto a Dios.

Este era uno de los dogmas defendidos por la Iglesia Católica en Trento frente a las virulentas críticas de los protestantes y reformadores: la validez de las buenas obras para la salvación, siguiendo el ejemplo de los santos, a los cuales se podía venerar, y también rendir culto a sus restos. El decoro exigía que las reliquias fueran presentadas con solemnidad, de ahí la erección de altares con imágenes apropiadas, que movieran a los fieles a seguir el ejemplo de los santos titulares.

Es el caso de los dos retablos de Irache erigidos a comienzos del seiscientos: el de San Veremundo para venerar el cuerpo del santo abad benedictino del siglo XI, que había sido trasladado de su sepulcro a la arqueta esculpida por Troas; y el de la Cruz, para exhibir el fragmento del Lignum Domini. Los otros dos retablos colaterales que se dispusieron poco después en la iglesia conventual, rendían culto a dos santas místicas: Santa Gertrudis y Santa Teresa. El misticismo será otro de los grandes temas barrocos, sobre todo en las series monásticas, destinadas a potenciar —junto con los libros de meditación y otras obras literarias— la vida contemplativa entre los monjes.

Volviendo a la descripción de los personajes del cuadro, analizaremos las actitudes diferentes de cada uno ante el milagro. El mitrado se adelanta ligeramente, inclinándose para comprobar lo sucedido, con la expresión inmutable y los ojos entornados, en actitud devota y respetuosa, aceptando el milagro con naturalidad, sin incredulidad, corroborándolo con sus brazos tendidos hacia un lado y las manos abiertas.

El rostro vetusto, la ancianidad corpulenta, realzan su autoridad tanto como la mitra o la capa pluvial de brocado ricamente adornada, en cuya cenefa descubrimos diversas escenas: San Pedro con las llaves y San Pablo con la espada, apóstoles que justifican la autoridad de la jerarquía eclesiástica. También aparecen en la misma cenefa los temas de la Anunciación y Santa Ana enseñando a leer a la Virgen María. Esta última escena, muy popularizada por el arte barroco, destaca la importancia de la educación cristiana dentro de la familia para alcanzar la virtud.

San Macario viste bajo la capa y estola de brocado, alba blanca de hilo sujeta con cíngulo. La mitra se adorna con perlas y piedras preciosas. Tras él, un acólito porta el báculo de metal dorado. Este personaje, un hombre joven

²⁹ Sobre el lenguaje de las manos, GALLEGO, J., *Visión y símbolos de la pintura española del siglo de Oro*, 1987, p. 248, y MARAÑÓN, G., *El Greco y Toledo*, pp. 282 y 283.

vestido con roquete blanco, inclina la cabeza y baja la mirada hacia el suelo en señal de piedad y humildad ante el milagro. Detrás de él, un muchacho vuelve el rostro hacia el fondo y cuenta lo sucedido a los que están detrás, a aquéllos que no han visto nada. Con el brazo extendido, su mano aparece claramente iluminada entre el obispo y la santa, señalando con el índice al resucitado.

Más atrás, en la penumbra del fondo, las manos de un personaje oculto se juntan y elevan hacia el cielo en exaltado rezo, como respuesta espontánea al prodigio. Tras los pliegues de la túnica azul que viste, se divisa una cara esbozada y borrosa, simulando un último plano en el agrupamiento de figuras antes de perderse la escena en la oscuridad del fondo, donde todavía se aprecian formas arquitectónicas, volúmenes contundentes entre las sombras.

Junto al costado derecho de Santa Elena, una muchacha joven se asoma para ver al resucitado. Parece tratarse de una doncella de la emperatriz, pues se inclina y sus manos se esconden tras ella para sostener su manto de armiño. Su rostro, de fuerte recuerdo rafaesco, es un óvalo almendrado con los carrillos sonrosados y lozanos, y el cabello recogido en una rosca trenzada. Ladea ligeramente la cabeza y entorna los párpados, en actitud piadosa y humilde. Viste un corpiño amarillo con chal blanco de tul sobre los hombros, en contraposición con el discreto velo de la santa que le cubre la cabeza. Tal vez significan ambos tocados el estado de viudedad de la una y de soltería de la otra, de madurez y de juventud.

Detrás de la doncella, hay dos figuras interesantes por sus actitudes diferentes al resto de los personajes. El hombre de mediana edad que aparece en el extremo izquierdo, junto al quicio de la puerta, calza sandalias y viste a la manera antigua y clásica, con túnica verde oscuro y manto rojo echado sobre un hombro y recogido en la cintura. Dirige su mirada no hacia la escena en la que todos centran su atención, sino hacia Santa Elena, siendo el único personaje que la mira, desde atrás y en la penumbra. Su rostro, en posición tres cuartos, casi de perfil, es enjuto y marcado de arrugas, crispado, aunque sin violencia. Su estética no es la belleza, a diferencia del resto de los personajes hasta aquí descritos. Sin embargo, no es grotesco y la cabeza erguida y la serenidad del gesto, denotan dignidad. La luz sobrenatural que ilumina a los otras figuras no incide sobre él.

Sobre este punto, viene al caso recordar que los tratadistas de la época, conciben la Belleza y Fealdad como categorías morales, ya que la pintura, considerada la principal de las Bellas Artes en este momento, adquiere la capacidad de imitar a la naturaleza, pero rectificando sus defectos para acercarse a lo divino, que es siempre bello. Los artistas crean un mundo de imágenes apropiado para el arte religioso, que favorece la actividad propagandística del catolicismo de la contrarreforma. Los personajes debían ser representados con decoro, cada uno de acuerdo con su dignidad. Se aconsejaba que las vestimentas fueran a la manera antigua, sin embargo se permitían los trajes de época, para que determinados personajes fueran fácilmente reconocidos por los fieles (obispo, emperatriz, doncella, acólito).

La mano del personaje oscuro, vestido a la manera antigua, se apoya en su pecho con los dedos abiertos, delatando claramente un acto de contricción. Podría identificarse con Judas, aquel judío que se negaba a revelar el lugar donde estaba enterrada la Vera Cruz, y que fue obligado a hablar por la

emperatriz Elena. Según otra leyenda posterior, este judío se convirtió al cristianismo, recibió el bautismo y cambió su nombre por el de Ciriaco. Fue consagrado obispo de Jerusalén cuando Macario murió, y martirizado por Juliano el Apóstata, no renegó de su fe, por lo que fue santificado.

Frente a Judas, hay otro personaje que causa cierta extrañeza. Su rostro de perfil está vuelto hacia él. Es joven, de mejillas sonrosadas y de aspecto andrógino. Luce un peinado clásico a la manera romana, con moño alto recogido en la nuca, y bucles de cabello rubio cayéndole por delante de las orejas, que dejan la amplia frente despejada. Observamos de cerca un “arrepentimiento” del artista en el estudio del peinado. Su rostro es serio e inexpresivo, y llama la atención la mirada fija, perdida, con los párpados algo caídos, no sabiendo bien si mira el rostro de Judas o su mano sobre el pecho. Este personaje, que pudiera ser alegórico, aparece en el quicio de la puerta, dando la espalda a la escena del milagro. Tras él, se esboza la cara borrosa de un curioso, iluminada ya por la luz de la calle.

A los pies de la santa y apoyado sobre una gran cruz, se levanta el difunto que ha vuelto a la vida, la tercera figura protagonista de la composición junto con Santa Elena y el obispo Macario. Desnudo, cubierto únicamente con un paño de pureza blanco, un hombre adulto, de tez tersa y rasgos marcados, calva prominente, barbado y de nariz afilada, se yergue apoyando su mano derecha en el suelo, con el brazo muy flexionado. Dobla una pierna sobre la otra, con el talón puesto sobre la cruz. Tuerce ligeramente el torso, modelado por sombras suaves.

La anatomía es fuerte y musculosa, y el estudio del desnudo y del escorzo, clásico y académico. Una luz fuerte que cae directamente desde el ángulo superior izquierdo del cuadro, de origen sobrenatural, impacta sobre su rostro, hombro, brazo derecho y muslos, quedando el resto de su cuerpo esfumado por sombras suaves. Alza la mirada al cielo con gran piedad. Su mano izquierda queda elevada a media altura, con la palma abierta a contraluz y los dedos separados, como expresando sorpresa.

Finalmente una vista arquitectónica se abre en perspectiva a través del arco del pórtico, a la izquierda, en la parte superior del cuadro. Se trata de una ciudad de edificios monumentales de tradición renacentista, que se disponen alrededor de un espacio abierto, tal vez una plaza. Su arquitectura utiliza los órdenes clásicos. En primer plano una columnata de orden gigante con capiteles corintios de un edificio rematado con balaustrada y estatuas de piedra. Más lejos, arquitecturas serlianas, donde domina el vano sobre el macizo, presenta el sistema de arco-dintel con pilastras antepuestas. A su lado, una torre o *campanile*, con vanos de arco de medio punto y remate de linterna sobre volutas.

Estudio de la luz

Sobre esta ciudad, que representaría a una Jerusalén con arquitectura del manierismo romano, aparece un cielo recortado por la curvatura del arco del pórtico, cielo luminoso con grandes nubarrones grises y blancos entre claros. La luz del espacio abierto es homogénea y difusa, e ilumina el fondo. Existe una contraposición entre la luz natural y homogénea del exterior, y la sobrenatural y dirigida del interior del pórtico donde se desarrolla la escena del milagro. Esta cae desde el ángulo superior izquierdo, con origen externo al cua-

dro, y rompe la penumbra del espacio cerrado, en plano adelantado, captando la atención del espectador desde el principio.

Los contrastes luz-sombra no tienen la radicalidad del tenebrismo. Se prefiere la penumbra y la sombra de modelado suave, de tradición rafaelesca, antes que perder el marco referencial de la silueta de las figuras o del lugar en que se desarrolla la acción, como sucedía en el naturalismo caravagiesco. En este sentido, a la luz dirigida que cae en una franja extensa sobre los personajes, se contraponen otra luz homogénea del exterior arquitectónico, elemento éste de la ventana de luz y perspectiva de tradición renacentista. Aparte de su función compositiva del espacio, la luz modela volúmenes y carnaciones, refleja las calidades de las telas y crea atmósfera interior, a través de una gradación envolvente entre claridad y penumbra.

Este foco lumínico realza determinados aspectos del hecho sobrenatural: una luz dirigida, fuerte, casi blanca, ilumina la palidez de la piel del que acaba de volver a la vida, e incide sobre el lienzo que cubre su desnudez, de un blanco deslumbrante. Al reflejarse sobre el vestido y la faz de Santa Elena, la hace resplandecer evidenciando más si cabe su actitud ascética, casi mística. Existe además una luminosidad interna en su figura, conseguida a base de distribuir en la capa de preparación sobre la que se ha de pintar al óleo, algunas manchas de color blanco con albayalde, mientras que el resto del fondo mantiene un tono ocre rojizo. Sobre esas manchas blancas, dispuestas en determinados lugares, se pintó sin excesiva carga de pigmento, consiguiendo una gran luminosidad. Observamos esta técnica en el manto de damasco de color rojo carmín de la santa.

Por último, es la luz sobrenatural detenida en rostros devotos y manos de gestos expresivos, la que se aparta de lo secundario y da protagonismo único a todos los detalles que conforman la base doctrinal de la escenificación, y que se circunscriben a la figura humana exclusivamente. Esto explica que ciertos elementos que deberían ser representados con mayor relevancia, no sean enfatizados: La Santa Cruz –que da nombre a la pintura y es causa del milagro– aparece discretamente en la parte inferior del lienzo, mostrando parte del mástil y brazo derecho; la corona de la emperatriz, que debería ser iluminada a la vez que su rostro, queda discretamente en un segundo plano.

Atribución del cuadro a una corriente artística

Conocemos la procedencia y cronología del lienzo: Fue traído de Roma en 1621 exclusivamente para el monasterio de Irache, por Fray P^o Marín, de Nágera. El aumento del coleccionismo practicado por reyes, nobles, preladados, órdenes religiosas y particulares de toda Europa, difundió la pintura de los maestros italianos casi tanto como los grabados y estampas impresas de las obras de artistas conocidos. Gracias a esta moda generalizada, llegó el cuadro del desconocido maestro de Roma a Irache³⁰.

³⁰ Las fuentes literarias hacen constantes referencias a obras italianas del Seiscientos enviadas a España, o pintadas con expreso destino español. Los artífices y mecenas españoles comparecen muchas veces en las biografías de artistas italianos. Como ejemplo afín al nuestro, puede citarse el cuadro de *La Asunción de la Virgen* de la catedral de Toledo atribuido a Albani en torno a 1610-1613. Este puede ser el lienzo que en 1614 se describe como *un lienzo de la Asunción de Nuestra Señora que se truxo de Roma*, cuando Carducho y Cajés contratan la capilla del Sagrario de la Catedral, y se habla de lo que se colocará en los altares de la antecapilla. Noticia tomada de MUSEO DEL PRADO: *Pintura italiana del siglo XVII*, 1970, pp. 14 y 26.



Lám. v. Lienzo de la Invención de la Santa Cruz en proceso de restuaración. Detalle (Foto: Sagarte)



Lám. VI. Lienzo de la Invención de la Santa Cruz en proceso de restuaración. Detalle (Foto: Sagarte)

Durante el primer tercio del siglo XVII, había en Roma dos direcciones artísticas principales: la caravagesca y la clasicista. La primera centraba su interés en el naturalismo y tenebrismo de Caravaggio. La segunda se movía en la tradición clásica y manifestaba un gran apego a los logros de los grandes maestros, derivando hacia una pintura llena de recuerdos de cierto eclecticismo, que era difundida principalmente por la Academia Boloñesa. Por otro lado, los pintores que acudían a Roma, interesados por la experimentación de los logros técnicos y plásticos de una y otra corriente, probaban durante un tiempo, más o menos largo, el tenebrismo, o derivaban hacia la moderación y elegancia clasicista.

La pintura objeto de nuestro estudio refleja un gusto ecléctico en determinados rasgos: ecos de Rafael en el rostro de la doncella; dibujo preciso de las formas con lápiz rojo, de tradición florentina; gusto por la representación de las calidades, de raigambre flamenca y veneciana, predilección por los cielos abiertos de recuerdo veneciano; estudio del desnudo y escorzo académicos, modelado por una luz de fuerte contraste, sin llegar al tenebrismo; realismo idealizado heredado del Renacimiento, que no se interesa por el naturalismo exacerbado o la representación de lo superfluo; arquitecturas de gusto romano manierista, etcétera. Un sin fin de detalles que demuestran la maestría de este pintor romano o afincado en Roma, influido por la corriente clasicista.

Su técnica, a base de una pincelada fina, prieta y precisa, consigue un acabado liso y pulido de la superficie pictórica. Son varios los estratos pictóricos que contiene el lienzo. En la primera capa se pintó al temple para dar mayor consistencia a la pintura al óleo, dispuesta en varias capas más que modelaron figuras y objetos. Esta mezcla de temple y óleo se conoce como “técnica veneciana”, modo de hacer que fue rápidamente adoptado por los artistas posteriores a Tiziano.

ANEXO DOCUMENTAL

Escritura del contrato del retablo de San Veremundo. Año 1613

“Año 1613. Retablo de N. P. S. Veremundo.

En Nta. S.^a La Real de Yrache a beinte y cinco de Jullio de mill y seiscientos y trece años se concerto y remato la obra del retablo q se a de hacer p^a el arca de nro. p^e. St. Beremundo en el arco de la ygl^a. donde esta agora el sepulcro en fret^e de la puerta del crucero la qual obra se remato en Joan Imberto el qual se obligo de hacer toda la talla en samblaje y escultura conforme una traca que el mismo tiene dada y va firmada de su noble y del p^e. fr. Bernardo de Azagra Mayordomo de la dicha casa y se obligo a hacer la dicha obra poniendo todos los materiales y dandola perfecta y acabada y asentada en el dicho lugar todo a su costa y minsion sin que por ello pueda pedir mas ni otra otra cosa de ochenta ducados en que se remato la dicha obra y se obligo de darla perfecta y acabada p^a el dia de todos santos prim^o venidero deste presente año y no la dado pueda el dicho Monast^o acabarla y perficionarla buscando oficiales q lo hagan a costa del dicho Joan Imberto y de sus bienes y acienda los quales se obliga desde luego para la dicha obra con todas las demas condiciones generales y particulares que en todas las demas obras semejantes se suele poner las quales da aqui por insertas y explicadas y se obliga a todas ellas y lo firma de su nombre.

Otrosi este dicho dia se remato la pintura y dorado de todo el dicho retablo y el arco de piedra q esta en la pared de la yglesia donde se a de asentar con los dos angeles que estan en el con dos yncensarios y esto todo a de yr dorado y encarnado conforme lo piden las figuras que se descubriesen conforme buen arte y pintura de suerte que todo el dicho retablo a de yr dorado y bruñido y la f^{ca} de nro p^c S. Veremundo que va en lo alto de la dicha traca a de yr todo dorado y estofado todo perfecto y acabado, y el arco de piedra y las dos figuras q estan encima del an de yr pintados conforme lo pidiese nro p^c Abbad q todo a de yr hecho a su gusto y voluntad y se a de reparar lo que estuviese mal en las medallas y arca todo lo qual se remato en Fran^{co} de Astiz Pintor vecino de Estella y se obligo con todos sus bienes a darlo perfecto y acabado para el dia de S. Andres prim^o venidero deste presente año y esta casa se obligo a darle y pagarle por toda la dicha obra ochenta ducados y no mas ni otra cosa y por la verdad lo firmaron de sus nombres testigos q fiaron presentes para lo que dicho es Joan Ruiz Zeledon Jean de Lana vecinos de Estella en Yrache dicho dia mes y año.

Fr. Bdo. de Azagra
 Juan Ymberto Franco de Astiz
 Juan Ruiz de Zeledon
 (AGN Clero. Monasterio de Irache, 19^o. N^o 471).

BIBLIOGRAFÍA

- BIURRUN SOTIL, T., *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, 1935.
- CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Cátedra, 1981.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1990.
- GALLEGO, J., *Visión y símbolos de la Pintura española del siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1987.
- GARCÍA GAINZA, M.C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1969.
- GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, C., ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, Estella*, vol. 2* y**, Pamplona, 1982.
- IBARRA, J., *Historia del Monasterio y de la Universidad Literaria de Irache*, Pamplona, Secretariado de Acción Social, 1939.
- MEDINA DE VARGAS, R., *La luz en la Pintura. Un factor plástico. El siglo XVII*, Barcelona, PPU, 1988.
- MUSEO DEL PRADO. *Pintura italiana del siglo XVII. Exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la Fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1970.
- PALMA MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e Imágenes. La controversia del Arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.
- REAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo 1, vol. 2, Tomo 2, vol. 3, Barcelona, Ed. Serbal, 1996.
- VORAGINE, J., *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Forma, 1982.
- WITTKOWER, R., *Arte y Arquitectura en Italia: 1600/1750*, Madrid, Arte Cátedra, 1988.

RESUMEN

En 1844 fueron trasladados cinco retablos del monasterio de Irache, desamortizado y abandonado definitivamente por los benedictinos en 1839, a la iglesia parroquial de Dicastillo, que había perdido todo su mobiliario en el in-

endio provocado ese mismo año, en el acto final de la primera guerra carlista. Este estudio se centra en los dos retablos laterales de San Veremundo y la Cruz, aportando noticias documentales inéditas. El primero de los altares fue contratado por el escultor Juan III Imberto –también autor del retablo mayor del monasterio–, con el pintor Francisco de Astiz. El altar de la Cruz se erigió en 1621 para servir de marco arquitectónico al cuadro de la Invencción de la Santa Cruz, lienzo al óleo traído de Roma expresamente para la casa de Irache.

ABSTRACT

In 1844, five reredos were taken from the Monastery of Irache, which had been seized from and finally given up by the Benedictines in 1839, to the parish church of Dicastillo, gutted of its entire contents in the fire that took place that same year during the death throes of the first Carlist war. This study centres its attention on the two side reredos of San Veremundo and the Cross providing new documentary information. The first of the altars was commissioned out to the sculptor Juan III Imberto –who also created the main altarpiece at the monastery– and the painter Francisco de Astiz. The altar of the Cross was erected in 1621 to act as architectural frame for the painting *La invención de la Santa Cruz* (The invention of the Holy Cross), an oil canvas brought from Rome expressly for the house of Irache.