

## UNOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE LA ASUNCION DE NAVARRETE

Ismael Gutiérrez Pastor.\*

El objeto de esta comunicación es el estudio de las decoraciones que a fines del siglo XVIII se realizaron en los brazos del crucero y en la sacristía de la parroquia de Navarrete, tanto en lo relativo a la arquitectura de los retablos de dicho crucero, cuyo proceso constructivo a lo largo de 1782-1783 queda clarificado en diecinueve documentos de que consta el expediente de licencia, ofertas y contrato, el cual recayó en Francisco Sabando y Manuel de Agreda Ilarduy, a quienes atribuimos el retablo de la sacristía, correspondiente al mismo momento artístico y con características similares a los del crucero; como a la escultura, de la que sabíamos hace tiempo que parcialmente era obra del escultor Esteban de Agreda (Logroño, 1759-Madrid, 1842), y también a la pintura de dichos conjuntos, contratada en 1785 por el pintor vitoriano Valentín de Arambarri, quien sin duda será el autor de las grisallas que decoran la sacristía, realizadas quizá a la vez que las sargas al temple que agradan ficticiamente la arquitectura de los retablos fingiendo otras arquitecturas de orden colosal.

El estudio de este caso bien concreto, con sus artistas perfectamente individualizados y de distintas procedencias, nos sirve para establecer una serie de consideraciones acerca del alcance del fenómeno neoclásico en la Rioja que, tras un momento de extraordinario empuje barroco, se nos presenta como algo foráneo y ajeno a la tierra, a pesar de ser artistas locales quienes se preocupan por implantarlo, bien que con el concurso de la tendencia académica generalizada a partir de Madrid y el empuje reglamentador de la Academia de San Fernando. Esta mirada permanente de los focos periféricos a la Corte como ejemplo y centro de decisión artística suele producir desfases que se concretan en una asimilación imitativa de los movimientos estéticos y de las formas artísticas, sin plantearse su verdadero sentido.

\* Dpto. de Historia del Arte. Universidad Autónoma. Madrid.

En Navarrete, a los diez años de haberse concluído las últimas decoraciones de la parroquia, estuvo Jovellanos, quien en sus *Diarios* nos dejó testimonio de su parecer sobre las obras, junto con otros datos sobre el templo; su arquitectura, escultura y pintura son reflejadas con la concisión que acostumbra el ilustrado asturiano. Su honda formación en las reglas del buen gusto, del neoclasicismo, le hace apreciar sobremanera la gran arquitectura del edificio, la torre en particular; nos informa de un proyecto que no llegó a ejecutarse, cual es la supresión del coro centralizado en la nave para trasladarlo al presbiterio; finalmente, dedica su más furibundo epíteto contra la máquina barroca del retablo mayor que, por contraposición a su formación, venía a ser el paradigma del mal gusto: “espantoso por su altura, anchura, mala escultura y profusión de oro; este solo artículo costó 70.000 reales”, a la vez que destaca “dos lindos retablos en el crucero, modernos de buena forma, bien marmoreados, con mediana escultura, aunque venida de Madrid”. Inmediatamente después escribe de la sacristía: “Buena sacristía, pintada de nuevo por un artista vitoriano, sin mérito sus frescos, con un buen retablo moderno”<sup>1</sup> En el texto de Jovellanos están todos los elementos que son objeto de este trabajo.

Para 1795, año en que Jovellanos viaja por la Rioja, la iglesia de Navarrete mostraba ya todas sus galas. Sus juicios de hombre ilustrado, relacionado con los medios artísticos oficiales, nos van a servir como contrastación del gusto popular en la asimilación de los estilos y del papel que en su difusión corresponde a los eruditos y a los artistas, pues en el caso de Navarrete la misma categoría e importancia se daba a los retablos neoclásicos de 1782 que al retablo mayor churrigueresco de fines del siglo XVII. Este retablo mayor había sido realizado en la última década del siglo XVII bajo la dirección de Fernando de la Peña<sup>2</sup>; la inmediatez del dorado que recoge Jovellanos debió ocurrir entre 1766 y 1770, estando a cargo de Felipe Reoyo y Pedro Domínguez, vecinos de Enciso, y de Juan Carazo Reoyo, vecino de Burgos y quizá sobrino del primero, invirtiendo en él tres años, según constaba en el contrato<sup>3</sup>. Las pinturas que recubren la bóveda corresponden al estilo conocido de Juan Carazo.

1. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Obras completas. Tomo III. Diarios*. Madrid, 1956. P. 263.
2. PEREZ SANCHEZ, Alfonso, E. “Noticias sobre obras de arte en un pueblo burgalés”, en *Revista de la Universidad Complutense*, XXI, n.º 83 (Madrid, 1982), nota 14.
3. Todavía el 7 de Agosto de 1766 quizá no se había iniciado la labor. En esta fecha, un documento que remite al testamento de D.<sup>a</sup> Teresa de Vergara nos informa de que esta señora había dejado el remanente de sus bienes para dorar el retablo (Cfr. A.H.P. Logroño. Esc. Manuel Martínez y Velasco. Leg. 1457, fol. 186). En 1768 ya se trabajaba en él, pues el 21 de Julio Felipe Reoyo y Pedro Domínguez daban poder en Navarrete para obtener una Real Provisión que les declarara, en función del carácter itinerante de su oficio, libres de desempeñar cargos municipales en el lugar de su avecindamiento, declarando con tal motivo que estaban residiendo en Navarrete “con obligación de dorar en su yglesia diferen-

Los retablos del crucero de la iglesia fueron planificados en 1782. Los beneficiados y administradores habían pensado en hacer estos dos retablos y los habían contratado el día 10 de febrero con Francisco Sabando y con Manuel de Agreda Ilarduy, ambos arquitectos y vecinos de Logroño y Haro respectivamente. Toda su preocupación era sustituir otros “mui antiguos y nada uniformes” y ajustaron la obra directamente con los maestros, quienes por su labor cobrarían 14.300 reales en tres planos, dándolos acabados antes de San José de 1783<sup>4</sup>. En las condiciones formadas se especificaba que los retablos habrían de ser de madera de pino, aunque hacía ya tiempo que una Real Cédula de Carlos III lo prohibía<sup>5</sup>. Ambos arquitectos habían dado trazas, lo que parece indicar que quizá concurrieron en solitario y que terminaron asociándose para la obra; así podría explicarse el hecho de que en las condiciones se citen las dos trazas y que los administradores, haciendo gala de su clara determinación estética o de su capricho, eligieran la traza de Agreda para el cuerpo principal del retablo, suprimiendo no obstante una columna y distribuyendo las cuatro restantes proporcionalmente en toda la anchura. La de Sabando fue elegida para el cuerpo superior “con su cornisa y friso raso, poniendo en el remate dos manzanos en forma de adoración de la cruz, que se colocará sobre dos cabezas de serafines y una nubecilla; y a la cruz se le pondrán sus rayos”<sup>6</sup>, especificándose también que los retablos habían de llevar sus imágenes titulares y colaterales, y un cuadro en el segundo cuerpo que correrían a cargo de la iglesia, además de un sagrario.

Podemos extraer de estas condiciones algunas conclusiones que en síntesis vienen a mostrar en primer lugar que ambos maestros habían entrado ya en una fase de asimilación neoclásica, pues de lo contrario no habría sido posible conjuntar las dos trazas de un modo tan concordado para este proyecto de 1782. Por otro lado, los antecedentes artísticos que conocemos de ambos maestros nos los muestran dentro del mundo rococó. De Agreda son los retablos de Santa Lucía, de la Inmaculada y del Carmen en la capilla de los Angeles de la Redonda de Logroño, realizados hacia 1770; la sillería de la parroquia de Navaridas (1771) y dos credencias, realizadas conjuntamente con Leonardo Gurrea en 1781, para la parroquia de Labastida<sup>7</sup>. Aunque

tes retablos por espacio de tres años” (Cfr. A.H.P. Logroño. Esc. Adriano de Bureba. Leg. 1547, fols. 78-78vº). Respecto a Juan Carazo, el 9 de Noviembre de 1769 suscribía escritura de aprendizaje con Pedro Zamarro, natural de Burgos y vecino de Enciso, para su hermano Francisco Javier, natural y vecino de Burgos, por diez años, estando presente a la escritura Felipe Reoyo, por lo que podemos pensar que aún duraba el trabajo de dorado del retablo mayor (Cfr. A.H.P. Logroño. Esc. Adriano de Bureba. Leg. 1547, fols 119-119vº).

4. A.H.P. Logroño. Esc. Manuel Martínez y Velasco. Leg. 1459, fols. 22-22vº.
5. RAMIREZ MARTINEZ, José Manuel: *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Alava, Navarra y La Rioja*, Logroño, 1981. Apéndice documental n.º 1.
6. A.H.P. Logroño. Eso. Manuel Martínez y Velasco. Leg. 1459, fols. 21-21vº.
7. MOYA VALGAÑÓN, José Grabiél, y otros. *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo II. Cenicero-Montalvo de Cameros*. Madrid, 1976. Pp. 304-305.  
ENCISO VIANA, Emilio-CANTERA ORIBE, Julián. *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo I. Rioja Alavesa*. Vitoria, 1967. Pp. 128 y 93 respectivamente.

Sabando parece algo más joven que su socio el magnífico retablo mayor de Salinillas de Buradón (1775) y los laterales de la parroquia de Elciego (1775-1778) son obras completamente rococós<sup>8</sup>. Nos encontramos, pues, ante dos maestros cuyos estilos evolucionan desde el rococó hasta el neoclasicismo canónico. En ambos había parecidas inquietudes profesionales y estéticas, como lo demuestra el hecho de que envíasen a sus hijos a la Academia de San Fernando, donde Francisco Sabando quedó admitido el 3 de Octubre de 1769 y Esteban de Agreda Ortega en 1775, a quien seguirían luego su hermano Manuel (1787) y sus sobrinos Domingo, José y Saturnino (1807)<sup>9</sup>. Este cambio de estilo se produce precisamente cuando se intenta construir los retablos de Navarrete en 1782, año en que los dos maestros trabajaban en distintos retablos para la iglesia de San Juan de Laguardia: Sabando en los dos retablos de los ábsides laterales de la iglesia, dedicados a San Andrés y Santiago, y Agreda en el de San Antonio<sup>10</sup>.

Debido al modo de contratar la obra se suscitaron algunas dificultades en el obispado y con otros maestros que aspiraban a adjudicarse a la baja las obras. Sin embargo, las condiciones básicas quedaron casi inamovibles desde el principio, pues cuando definitivamente se hizo el contrato con los mismos maestros el 1.º de Septiembre de 1782, sólo se introdujo la sustitución del cuadro del ático por un bajorrelieve, modificándose también la cantidad a percibir, que quedó reducida a 10.500 reales<sup>11</sup>. Entre ambos contratos medieron, si no pleitos, al menos los intereses de otros maestros por hacerse con la obra. Así, conscientes los administradores de la fábrica que la primera adjudicación no se había hecho conforme a las Constituciones Sinodales del obispado de Calahorra y La Calzada, pretendieron revalidar su contrato de adjudicación *a posteriori*. Contaban con un antecedente en la propia iglesia sobre la adjudicación directa de contratos de obra en el caso del dorado del retablo mayor concedido “a un dorador de mucho crédito”, despreciando una oferta con rebaja de 10.000 reales, que no fue admitida por el obispo D. Juan Luelmo y Pinto (1764-1785). El argumento era de peso, pues el obispo aún vivía, aduciendo además el beneficiado D. Juan Fernández de la Plaza en la respuesta del 15 de marzo a la requisitoria del Provisor que la contratación directa era mejor que la adjudicación a la baja en pública subasta “maxime si se construyen por maestros de la primera aprobación en ajuste o a jornal, sin la circunstancia del remate público... pues de otro modo se acredita por la experiencia que obras de remate no quedan tan

8. ENCISO VIANA, *Op. cit.*, p. 25.

9. PARDO CANALIS, Enrique. *Los Libros de Matrícula de la Academia de San Fernando, de 1752 a 1818*. Madrid, 1967.

10. ENCISO VIANA, *Op. cit.*, pp. 75-76.

11. A.H.P. Logroño. Esc. Manuel Martínez y Velasco. Leg. 1459, fols. 129-129vº.

arregladas como las que se encomiendan a los maestros de conocida habilidad<sup>12</sup>. Desde el 14 de Febrero los administradores contaban con una oferta más económica del arquitecto Adrián Martínez de Puelles, vecino en esta fecha de Samaniego, que ofrecía hacer los dos retablos por 12.300 reales, añadiendo algunas condiciones. Por el primer párrafo de su oferta comprendemos que Puelles actuaba con un conocimiento parcial del caso, pero también bajo el supuesto lógico de las Constituciones Sinodales, que en este caso no eran respetadas<sup>13</sup>. La más notable de sus condiciones añadidas, luego asimilada al proyecto definitivo, consistía en la sustitución de los cuadros de los áticos por relieves, que pagaría de su bolsillo; seguiría las mismas trazas, pagándolas a sus autores; y también pagaría las costas de los pleitos que pudieran suscitarse.

La oferta de Puelles fue admitida, lo mismo que lo fue la de Isidro de Garaizabal, vecino de Logroño, presentada en el mes de Abril<sup>14</sup> con un recurso contra Sabando y Agreda por considerar defecto de forma en la contratación, aduciendo en su favor su propia maestría y el haber realizado los retablos de Santa Ana de Durango, bajo la supervisión de Ventura Rodríguez, obra que le había sido adjudicada por el Consejo de Castilla. En cuanto a la cuantía económica, sorprendentemente pide que se le adjudique en la primera cantidad que se había contratado con Agreda y Sabando, o en 11.000 reales pagados por mitades. La propuesta fue considerada por el Provisor el día 6 de Abril, dictando mandato para que fuera admitida<sup>15</sup>, y al día siguiente instaba por escrito a los administradores para que todas las ofertas fueran presentadas en el obispado<sup>16</sup>, lo que se les notificó el día 9 del mismo mes<sup>17</sup>.

Aunque no va fechada, parece que con posterioridad a estos hechos Leonardo Gurrea, arquitecto vecino de Haro, hizo otra oferta por 11.300 reales<sup>18</sup>. Esta daría paso a la última de Sabando y Agreda quienes el 25 de Julio rebajaron la cantidad a 10.500 reales<sup>19</sup>, movidos seguramente por el

12. *Ibidem*, fols. 120vº-121.

13. *Ibidem*, fols. 119-119vº: "dijo que habiendo llegado a su noticia que por V.ms. se ha hecho rematte y escritura de dos retablos... bajo ciertas condiciones y en atención que estoy informado de todas ellas, y las trazas de los maestros...". El motivo de su avecindamiento en Samaniego era sin duda el trabajo en la caja del órgano y sillería coral de la parroquia (Cfr. ENCISO VIANA, *op. cit.*, p. 145).

14. A.H.P. Logroño. Esc. Manuel Martínez y Velasco. Leg. 1459, fols. 120-120vº.

15. *Ibidem*, fols. 120vº-121.

16. *Ibidem*, fols. 121-121vº.

17. *Ibidem*, fols. 121.

18. *Idibem*, fols. 122-122vº.

19. *Ibidem*, fols. 123.

derrotero legal que tomaba el asunto y ante la perspectiva de perder la obra. Con ello se cerraba el ciclo iniciado siete meses antes.

Tal y como se construyeron los dos retablos (Lám. I. a-d), a partir del último y definitivo contrato de 1.º de Septiembre de 1782 probablemente son los exponentes más tempranos del gusto neoclásico en la Rioja, si bien el tema no está explorado en profundidad. Sin embargo, por su temprana fecha se dan la mano con las últimas realizaciones rococós de Manuel Astelarra y de Manuel Adán<sup>20</sup> o, incluso, de los propios contratantes, pues en ningún modo la aparición de un nuevo estilo eliminó de pronto el anterior. A la vez los retablos de Navarrete son dos magníficos exponentes de proporción, equilibrio y monumentalidad severa, tanto en su arquitectura, como en la policromía jaspeada que comienza a generalizarse en el último cuarto de siglo XVIII en el mobiliario religioso. La escultura en cambio, con su aire aún rococó, contrarresta convenientemente esta austeridad de líneas. Sobre un gran pedestal que lleva incorporado la mesa de altar con su sagrario se eleva un retablo de dos cuerpos de una sola calle; el primero está articulado mediante columnas pareadas de orden corintio que flanquean la hornacina central –semicircular en el del Rosario y abocinada con fondo plano en el de San José– bordeada de un rico molduraje de acantos y palmetas, que se remata con grupos de serafines, guirnaldas o florones. Entre sí, las columnas dejan espacio suficiente para colocar sobre ménsulas algunas esculturas. Un poderoso entablamento quebrado y ligeramente resaltado sobre las columnas da paso a un basamento sobre el que se eleva el segundo cuerpo, unido al primero por aletones; aquí las pilastras toman el relevo a las columnas, aligerando real y ópticamente el peso; enmarcan bajorrelieves y soportan frontones triangulares que se rematan con flameros laterales y una cruz sobre peana de rayos, nubes y serafines en la cúspide.

En su arquitectura los retablos de Navarrete presentan un paralelismo absoluto con otros conjuntos regionales, especialmente de la Navarra que en este momento dependía en lo eclesiástico del obispado de Calahorra y la Calzada, tales como el retablo mayor de San Zoilo de Sansol, realizado en Logroño en 1798 y supervisado en el momento de su entrega dos años des-

20. La actividad de Manuel Astelarra o Estelarra en la Rioja, Alava y Navarra evoluciona desde el más exhuberante rococó (Lanciego, sillería de coro, 1769) hasta el neoclasicismo (Baños de Ebro, sillería de coro, 1803; Labraza, retablo del Rosario, 1807). En 1777 presentó para la capilla de Santa Barbara de la parroquia de Agoncillo una traza partida con dos proyectos, uno rococó y otro neoclásico; él quizá estaba ya preparado para difundir las nuevas formas, pero el cabildo prefirió el modelo tradicional (Cfr. Julián RUIZ-NAVARRO PEREZ, "Iglesia de Agoncillo y su retablo mayor", en *Berceo*, n.º91 (Logroño, 1976), p. 244, lám.). Con posterioridad a esta fecha Astelarra hizo otros proyectos todavía contaminados del estilo rococó, como la caja de órgano de San Juan de Laguardia en 1792 (Cfr. ENCISO VIANA, *op. cit.*, p. 77).

pués por el propio Francisco Sabando<sup>21</sup>; también con el mayor de Torralba del Río, realizado en 1806 por Miguel y Cristóbal de Manzanares<sup>22</sup>. Pero sobre todo, con los de la capilla de San Juan de Ramo en Santa María de Viana, que se realizaban en 1783 y con trazas de Francisco Sabando, ejecutadas por Miguel López de Porras<sup>23</sup>. De los tres retablos de este último conjunto, el mayor repite el esquema de los de Navarrete, con la particularidad de que va sobre un alto banco, lo mismo que los de Sansol y Torralba del Río, por lo que no sería de extrañar que en la traza de Sabando para Navarrete hubiera un esquema similar, que el Cabildo alteró al conjuntar su traza con la de Agreda. No obstante el mayor de la capilla de San Juan de Ramo es más descarnado al faltarle los aletones y los flameros que culminan los extremos de la arquitectura. En los dos retablos que completan el conjunto se utiliza un orden de capitel compuesto, similar al del retablo de la sacristía de Navarrete, si bien se rematan con frontones curvos; en sus cuerpos llevan dos altorrelieves del Bautismo de Cristo y de la Degollación del Bautista, pintados en blanco para imitar mármol. Por su temprana fecha el conjunto neoclásico de San Juan de Ramo es el único que admite comparación con el de Navarrete, aunque como bien sabemos la capilla recibió en 1787 la decoración pictórica de Paret, pintor nada sospechoso de mantener postulados neoclásicos, frente a sus contemporáneos los Bayeu, Mengs, Esteve o Carnicero, quedando de manifiesto una cierta situación de tanteo en la introducción del nuevo estilo y que, más que una recuperación arqueológica, el neoclasicismo se desarrolló como la expresión del buen gusto académico y de la práctica ortodoxa de las reglas de arquitectura con un elevado componente de desornamentación y eliminación de lo superfluo.

En Alava uno de los más tempranos casos de retablística neoclásica debe ser el retablo mayor de San Esteban de Mendoza que, bajo una traza de Manuel de Moraza, ejecutó también en 1782 Roque Rubio<sup>24</sup>. En cierta manera su terminación fue arcaizante, pues el retablo fue dorado. De ningún modo puede ser considerado neoclásico el retablo que hace Manuel Astelarra para San Esteban de Gauna, contratado en 1775; su estructura arquitectónica con columnas decrecientes en profundidad, aunque dispuestas con

21. GARCIA GAINZA, María Concepción, y otros. *Catálogo monumental de Navarra. II\* \*. Merindad de Estella*. Pamplona, 1983. Pp. 469 y láms. 472 y 474. La traza quizá fuese también de Sabando, pues el modo del respaldar y aureola de San Zoilo a base de rayos muy alargados que cubren todo el nicho es como el que muestra la imagen de San Juan de Ramo en la parroquia de Viana y como los de la hornacina de la Virgen en el retablo mayor de Labastida, donde a comienzos del siglo XIX se hizo un transparente por la sacristía vieja, obra que debe ser la que se paga a Sabando en 1808 (Cfr. ENCISO VIANA, *op. cit.*, p. 214, fig. 525).

22. GARCIA GAINZA y otros, *op. cit.*, p. 523, fig. 525.

23. *Idem*, p. 565.

24. ENCISO VIANA, Emilio- PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa-EGIA LOPEZ DE SABANDO, José- AZCARATE ROSTORI, José María. *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo IV. La Llamada Occidental*. Vitoria, 1975. P. 544, lám. 792.

gran claridad, el entablamento quebrado y ondulado, y el cascarón segmentado en gajos con medallones son consecuencias del estilo barroco y rococó practicado en Logroño desde 1740 aproximadamente<sup>25</sup>. También en 1782 Francisco Sabando hacía los retablos absidiales de San Juan Bautista de Laguardia y Manuel de Agreda el de San Antonio de Padua para la misma iglesia<sup>26</sup>.

Pero frente a esta monumentalidad hay que tener presentes una serie de retablos coetáneos, anteriores y posteriores a 1782, que nos ilustran sobre el papel pionero de Sabando y Agreda en estas obras de Laguardia, Navarrete y Viana, y sobre la aceptación parcial de algunos postulados neoclásicos, como pueda ser el de la policromía imitando mármoles, jaspes, ébano y otras maderas ricas, frente al retablo dorado del barroco, mientras que en la concepción arquitectónica, que sería prioritario, se mantiene un concepto de movimiento más acentuado que en el siglo XVII como consecuencia de la tardía difusión en España de la arquitectura de Borromini y en general del gran barroco romano. De estos dos tipos de retablos, barrocos y neoclásicos, jaspeados, había en Santo Tomás de Haro en 1795 y este es el juicio de Jovellanos: “Cuatro retablos nuevos marmoreados: los dos regulares; otros dos pésimos; entran y salen en ángulos agudos y obtusos todas las partes del zócalo y cornisamento”<sup>27</sup>. De este estilo, y posteriores todos ellos a los dos retablos de Navarrete, son los retablos de la ermita de Nuestra Señora del Villar y el mayor de la parroquia de Pradillo de Cameros (1792 y 1798 respectivamente); el mayor de San Miguel de Ortigosa de Cameros (1784) y los bellísimos laterales de la parroquia de Santurdejo, entre otros muchos, poniendo de relieve que los estilos conviven y se contaminan mutuamente y que en un área geográfica alejada de la Corte esto se produce sin ningún tipo de problema y, seguramente, sin ningún tipo de apoyatura ideológica, por inercia e imitación de una moda ajena.

Siempre quedó claro en las condiciones suscritas por los maestros y por los administradores de la fábrica que la escultura correría por cuenta de la iglesia. Ya Jovellanos apuntó que la escultura había sido traída de Madrid. Entre los dos retablos del crucero, ya que el de la sacristía tiene una imagen del Crucifijo del siglo XVII, son varios los grupos de esculturas correspondientes a otros tantos maestros que se pueden apreciar. Comencemos por aquellas de las que conocemos su autor.

Esteban de Agreda, escultor nacido en Logroño en 1759, hijo de Manuel de Agreda Ilarduy, coautor de los retablos de Navarrete, fue alumno de la Academia de San Fernando a partir de 1775, llegando con el

25. *Idem*, p. 418, lám. 602.

26. ENCISO VIANA, *op. cit.*, pp. 75-76.

27. JOVELLANOS, *op. cit.*, p. 259.

tiempo a disfrutar todos los honores de la institución. En un memorial, fechado el 8 de Marzo de 1804, presentado para concurrir a la plaza de Teniente de Director de la sección de Escultura de la Academia, Agreda recordaba sus méritos, entre los cuales estaba el haber ejecutado para la iglesia de Navarrete una imagen de San Roque y un relieve de la *Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán* (Lám. II, b); éste fue destinado al ático del retablo del Rosario, mientras que el *San Roque*. (Lám. IV, a), copatrono de la villa, es la imagen procesional que hay en el retablo de San Francisco Javier.

A este primer grupo hay que añadir otros, todos de artistas no identificados. El segundo lo componen las imágenes titulares de los dos retablos: la *Virgen del Rosario* (Lám. II, a) y *San José con el Niño*. (Lám. III, a). El tercero lo integran las cuatro imágenes colaterales de los dos retablos: *San Antonio de Padua* y *San Bernardino de Siena* (Lám. II, c, d) en el retablo del Rosario, y *San Bartolomé* y *San Isidro Labrador* (Lám. III, d.c) en el de San José. el relieve de San Miguel del ático del retablo de San José y las dos puertas de los sagrarios con relieves del *Buen Pastor* (Lám. IV, c) y del *Salvador* (Lám. IV, b) corresponden también a maestros diversos, constituyendo grupos distintos.

La formación de Agreda como escultor en el seno de la Academia se desarrolló dentro del buen gusto dominante, si bien su maestro más importante fue Roberto Michel, uno de los más claros exponentes de la escultura rococó madrileña. Según Palomeque Torres<sup>28</sup>, Agreda hizo dos viajes a la Rioja, uno en 1781, al poco tiempo de terminar sus estudios, quizá con ánimo de establecerse en su tierra, del que estaba de vuelta en Madrid en 1786, año en el que entró a trabajar en la Real Fábrica de la China en el laboratorio de Piedras Duras, participando también en la construcción de un célebre carruaje con un “corte de caja a la inglesa” que dirigía en Madrid Antonio Durán como demostración de que los artesanos españoles podían sobrepasar a los mejores extranjeros<sup>29</sup>. El segundo viaje de Agreda coincide exactamente con la Guerra de la Independencia, según su propia declaración en otro memorial fechado el 28 de Julio de 1814. Durante el primer viaje debió trabajar en obras contratadas por su padre, pues la escultura del retablo de San Antonio de San Juan de Laguardia es suya y los trabajos mencio-

28. PALOMEQUE TORRES, Antonio. “Esteban de Agreda, escultor riojano (1759-1842)”, en *Archivo Español de Arte*, XV (1942), pp. “Esteban de Agreda: los últimos años de su vida”, en *Archivo Español de Arte*, XVI (1943), pp. Sobre Agreda véase también el artículo de Enrique PARDO CANALIS, “Acotaciones a un estudio sobre Esteban de Agreda”, en *Archivo Español de Arte*, XXV (1952), pp. 249-256.

29. Cfr. *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*. Mayo 1786, número XXIX. Tomo VIII. En la Imprenta Real. pp. 122-130. La descripción del carruaje es detalladísima y se añade al final la lista de todos los artesanos que intervinieron. Debo el conocimiento de este dato a José G. Moya Valgañón, a quien quedo agradecido.

nados en el Memorial de 1804 en Rodezno, Lanciego, Salvatierra y Sajazarra deben de corresponder a este periodo de 1781-1786<sup>30</sup>. Todas estas obras figuran entre las más tempranas que conocemos de Agreda, ejecutadas para retablos que se construyeron a partir de 1782.

Si bien la propia declaración de Agreda en 1804 lo excluye como autor de la restante escultura venida de Madrid, según Jovellanos, este dato nos sirve para pensar sobre las grandes cantidades de escultura madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII que habrá salido de las manos de jóvenes en periodo de formación que constituyeron las primeras promociones de la Academia y que, reiterando los tipos humanos y devocionales de Michel, Carmona, Olivieri o Mena, trabajan en encargos en sus tierras de origen hasta sembrar la geografía española de imágenes de estilo y aspecto bastante uniforme, de calidad, por lo general, más alta que la producción autóctona y cuyo estudio está por hacer. Esta situación puede aplicarse a las imágenes de los dos retablos de Navarrete.

La imagen de la *Virgen del Rosario* (Lám. II, a) se inspira directamente en la Virgen del Carmen esculpida en piedra por Roberto Michel para la fachada de San Hermenegildo de Madrid y la de *San José con el Niño* (Lám. III, a) sigue con bastante fidelidad otra que Juan Pascual de Mena realizó para la iglesia del Espíritu Santo de los Clérigos Menores, también de Madrid, grabada por Manuel Salvador Carmona en 1781<sup>31</sup>. El escultor de estas dos imágenes se muestra minucioso en su trabajo; las figuras guardan una notable compostura sobre la peana de nubes cuajada de serafines; su actitud equilibrada sólo queda alterada por el contrapaso de las piernas, sin que ello suponga perder nada de la frontalidad de ambas imágenes, especialmente en la Virgen del Rosario, concebida en reposo como soporte del vivaz Niño Jesús. El plegado de paños en largos dobleces finos y quebrados es el característico de la escultura de Michel.

De los restantes grupos, las puertas del sagrario son obra de carácter menor, aunque bien trabajados. El relieve de San Miguel en el ático del retablo de San José es transposición poco afortunada de una composición de Rafael.

Las cuatro esculturas que conforman las calles laterales, por sus rasgos externos (altura, tipo de las peanas) parecen haber sido concebidas a la vez

30. Las de Sajazarra, un San José y un San Ramón Nonato, ambas del antiguo retablo de San José, se fechan en 1782 (Cfr. MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, y otros. *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo III. Montemediano-San Martín de Juberá* (en prensa).

31. CARRETE PARRONDO, Juan-DIEGO, Estrella de-VEGA, Jesusa. *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal. I. Estampas españolas*. 2 vols. Madrid, 1985. Inventario n.º 14.874.

y quizá en los mismos años que las titulares, pero sin duda por otro taller o maestro con técnica escultórica diversa, dotado de una indudable personalidad, a pesar de utilizar una serie de estereotipos humanos. En los rostros de todas ellas destaca un brusco corte en la nariz y una tendencia a disponer amplias cuencas ovaladas para los ojos, que los párpados ocultan en buena medida, salvo en el caso de *San Isidro* (Lám. III, c) que quizá por tratarse de una copia de un modelo de Luis Salvador Carmona para la Congregación de San Dámaso San Isidro y Santa María de la Cabeza de Madrid, se aparta del modelo común<sup>32</sup>. Fuera de estos rasgos fisionómicos uniformes, las dos esculturas de los santos franciscanos presentan en común rostros imberbes y tersos, de expresión entre beatífica y bobalicona en el *San Antonio de Padua* (Lám. II, c) y más mística en el *San Bernardino*, (Lám. II, d). Uno de los elementos que mejor sirven para diferenciar las distintas manos existentes en el conjunto escultórico de los dos retablos es la diferencia existente entre los distintos tipos de Niño Jesús que muestran, por un lado San José y la Virgen del Rosario y, por tanto, San Antonio de Padua, el de éste menudo y delicado, el de aquellos enérgico, impetuoso y con el cabello agitado por el viento. Los plegados de sus hábitos están tratados en amplios volúmenes definidos mediante amplios planos. El *San Bartolomé* (Lám. III, d) muestra un tipo de plegado similar y su gesto con el brazo abierto es de una teatralidad a la que no acompaña la expresión ausente del rostro.

Este conjunto de arquitectura y escultura fue concluido en 1785 al contratar los administradores de la Fábrica de Navarrete el día 17 de Mayo con Valentín Arambarri, dorador y pintor, vecino de Vitoria, el dorado y jaspeado de los retablos nuevos del Rosario, San José y “del Crucifixo de la sacristía”, enterándonos de paso de que la obra de este recinto ya había sido hecha; añadía además el contrato la obligación de pintar las mesas de los altares de San Pedro, San Andrés San Francisco Javier y del Santo Cristo, así como las cuatro esculturas colaterales de los retablos de San Jose y del Rosario, y sus dos relieves. Las dos imágenes titulares presentan una policromía distinta del resto, por lo que probablemente serían transportadas desde Madrid en su estado actual. Para todo ello, los encargados de la obra habían hecho “las más exquisitas dilixencias en la elección del mexor artifice del país. Y pareciendoles ser éste el dicho don Valentín, según los informes que han tomado de su habilidad y demás circunstancias...” ajustaron la obra<sup>33</sup>. Correspondía a Arambarri pintar, jaspear y dorar la arquitectura y

32. *idem*. Inventario n.º 2431. El grupo, dibujado por Antonio González Ruiz fue grabado en 1753 por Juan Bernabé Palomino.

33. A.H.P. Logroño. Esc. Manuel Martínez y Velasco. Leg. 1460, fols. 35-36. Al margen de las alabadas cualidades de Arambarri, su elección coincide por un lado con la muerte de José Bejés y por otro con el auge del neoclasicismo vitoriano. A pesar de su fama, los trabajos documentados no son muchos: en Labastida (1785), Peñacerrada (1791) y Foronda (1795), además de concurrir sin éxito a las obras de policromado de los retablos de San Juan de Ramo en Viana en 1786 (Cfr. Juan Cruz LABEAGA MENDIOLA, *Viana monumental y artística*. Pamplona, 1985, p. 324).

la talla, marmoreando los serafines. En la quinta condición se alude al adorno que había de ir alrededor de los retablos: “Que la circunferencia de los dos retablos... ha de llevar su adorno correspondiente, imitando reglas de arquitectura del mejor gusto, subiendo hasta pasar la vidriera del medio día, y todo sobre lienzos con sus bastidores para preservar la pintura de las humedades”. La sexta de la “colgadura de buen gusto” que acompaña a los retablos y que también se habría de ejecutar en la sacristía. Por todo, incluidos los lienzos y la colocación, pero no los andamios ni el fondo de tablas que se pondría tras los lienzos del friso corrido de unos dos metros de altura, el pintor cobraría 14.000 reales de vellón en tres plazos, con la condición expresa de realizar la obra en el transcurso del verano y de asistir de continuo con los oficiales necesarios.

Probablemente se modificaron las condiciones a medida que fue transcurriendo la obra, puesto que fue ejecutada con variantes. En el crucero del Evangelio, orientado al Norte y casi adosado al monte del que queda separado por un estrecho callejón húmedo, se cumplieron las condiciones: se forró el zócalo de tabla, se pusieron los bastidores y los lienzos pintados hasta la altura de los capiteles de la arquitectura fingida, pero el entablamiento y el frontón rematado por una fingida escultura se pintó directamente sobre el muro, imitando con todo ello un frontispicio de orden dórico con pilastras toscanas y frontón recto flanqueando un arco que da cobijo a los retablos; el entablamiento es dórico con triglifos y metopas de laureas con estrellas de ocho puntas y el frontón, visto en suave escorzo *de sotto in sù*, lleva el anagrama de San José en el tímpano, rematándose con una figura alegórica que representa a una mujer con un flagelo castigando a Cupido en la figura de un niño con alas de mariposa que lleva en las manos un arco roto y una flecha, acaso la Castidad. Visualmente esta imponente mole fingida, con su frontón apuntando al cielo, contribuye a suavizar las severas formas de los retablos y a fijarlos con firmeza al suelo. A los lados se pusieron los bastidores para la colgadura, que la humedad ha terminado por destruir, lo mismo que el frontispicio, a excepción del frontón realizado directamente sobre el muro. En el retablo del Rosario todo el adorno adyacente es mural y con la misma estructura arquitectónica, excepto el frontón, en donde la presencia de una ventana de medio punto obligó a presentarla parcialmente absorbida en el tímpano, decorando la parte restante con figuras recostadas contrapuestas que llevan enzarzada en sus cuerpos los extremos de una gruesa cuenta de rosario y en las manos una estrella y una rosa, símbolos de las letanías.

La decoración se extendía finalmente a la sacristía, mencionándose en las condiciones el fondo del retablo del Crucifijo, que sería tratado de igual forma que los del crucero, la pintura de las puertas de la propia estancia y las del armario de la plata<sup>34</sup>. El fondo del retablo con su representación

34. A.H.P. Logroño. Esc. Manuel Martínez y Velasco. Leg. 1460, fols. 35-36.

de paneles de madera carece de interés artístico. Sin embargo, esta sacristía presenta sus bóvedas de crucería, lunetos y muros pintados en grisallas con roleos, figuras de virtudes y motivos vegetales respectivamente, cuya atribución a Arambarri no plantea demasiadas dudas, pues pueden ser comparadas estas figuras con la que remata el retablo de San José, que es sin duda de su mano y del mismo estilo que las de la sacristía, además de que ya Jovellanos dejó constancia de haber sido su autor "un pintor vitoriano"<sup>35</sup>. Si puede en cambio plantearse un problema en cuanto a la fecha de realización de estas pinturas, pues al no estar contratadas en 1785 hay que buscar otra data; aunque pudieramos pensar en una transformación y ampliación de las condiciones de contrato de 1785 extensible a esta parte de la sacristía, contamos sin embargo con un dato que confirma la presencia de Arambarri en Navarrete cuatro años más tarde, el día 13 de noviembre de 1789 cuando concurrió a la tasación de los bienes de D. Baltasar de Yanguas y Foronda<sup>36</sup>. Aunque estas dos fechas ponen un punto de duda a la hora de precisar el año exacto, el hecho de conocer al autor hace insignificante la variación de cuatro años, aunque lo más probable es que fueran realizadas en 1789<sup>37</sup>.

En la pintura de la bóveda, Arambarri tendió en primer lugar a resaltar la arquitectura y el trazado de las nervaduras renacentistas, pintándolas con el mismo tono ocre amarillo de los plementos, pero perfilándolos con una línea de color azul; la plementería va pintada en el mismo tono señalado que sirve de fondo oscuro a los roleos vegetales de color blanco que invaden las superficies angulosas. Desde el suelo hasta la altura de los arranques de la bóveda los muros están pintados fingiendo tiras de papel blancas y grises decoradas con grandes motivos florales.

Entre ambas decoraciones quedan los lunetos de arco apuntado en los que se desarrolla un sencillo programa iconográfico con virtudes y figuras alegóricas. De pies a cabeza, en el muro norte y en el primer tramo de la sacristía están representadas las figuras de la *Doctrina* y de la *Religión* (Lám. V, a, b) en disposición simétrica a los lados de una simulación de ventana que hace juego con la real que hay en el muro opuesto de ese mismo tramo; sus derrames terminan sobre una repisa en cuya parte baja se simula una decoración de yeso y bronce con guirnalda de laurel cercando el medallón en el que hay representada una pirámide cubierta a media altura por una nube y rematada por el triángulo de Dios Uno y Trino (Lám VI, c); a los pies de este medallón hay un pergamino, un libro abierto, dos trompetas y una corona de laurel. Todo ello puede ser representación del Mundo material y de las glorias terrenas puestas bajo la tutela y vigilancia de Dios, y asis-

35. JOVELLANOS, *op. cit.*, p. 259.

36. A.H.P. Logroño. Esc. Manuel Martínez y Velasco. Leg. 1461, fols. 117 y ss.

37. El hecho de no conservarse los libros de Fábrica impide la comprobación por otro camino.

tidas por la Doctrina y por la Religión, cada una con distintos atributos y una inscripción al pie que las identifica; así, la Doctrina ha perdido todo su lado derecho y buena parte de la inscripción, pero lleva en la mano izquierda un libro abierto con la frase *Yn male/uolam / animam/ non/ intrat/ sapi/entia*. La Religión se representa mediante una mujer joven que lleva una cruz en la mano derecha y un incensario en la izquierda, quedando identificada con la inscripción: *Relligio munda, et immaculata*.

En el segundo tramo, cuya superficie se ve interrumpida por la presencia de una tribuna sobre la antesacristía y por un contrafuerte angular de la cabecera de la iglesia, sólo hay una alegoría de la *Paz* (Lám. VI, a) caracterizada por una hermosa mujer que apaga una antorcha sobre varios pertrechos militares (escudo, casco con penacho, espada,...) lleva en el costado izquierdo un rebosante cuerno de la abundancia; y a sus pies conviven en armonía un león y un cordero, y toda la representación queda rubricada por el mote: *Nihil proetiosus pace*, copia en lo esencial de un dibujo de Nicolo dell'Abbate, conservado en Windsor Castle<sup>38</sup>. Las dos caras del contrafuerte llevan sendos medallones fingidos clavados al muro y decorados con lazos y guirnaldas de roble con frutas. El que queda frente a la alegoría de la Paz lleva además un angelito que extiende el brazo derecho con una corona de laurel que intenta imponer a la matrona, atributo que según Ripa le corresponde; el imaginado relieve de bronce dorado representa el *caduceo de Mercurio* (Lám. VI, c) y en el marco se escribió: *Ecce Virga conc<sup>x</sup>*, esta es la vara de la concordia. En la cara opuesta del contrafuerte el motivo alegórico son dos manos unidas y un sencillo mote: *Amico fideli nulla es comparatio* (Lám. VI, d). Junto a él, en un pequeño espacio sobre el arco de la sacristía, hay un angelito con una filactería: *Virtutes gloria donantur*.

En el muro sur, de cabeza a pies, hay representadas las siguientes virtudes y alegorías. En el Tramo de la cabecera, a ambos lados de la ventana adintelada, están la *Justicia* y la *Caridad*. (Lám. VII, a, b) La primera lleva la cabeza cubierta con el manto y sus atributos característicos, la balanza equilibrada y la espada, con una leyenda a los pies que dice: *Justitia aequat amnia*. La figura de la Caridad está colocada sobre unos escalones, vistiendo una túnica terciada que deja al descubierto uno de los hombros; está junto a una fuente y en actitud de mezclar el contenido de dos vasijas, llevando al pie la inscripción: *Qui miseretur pauperis beatus erit*. Ambas figuras son copias de unos originales del pintor romano Giovanni Lanfranco (1582-1647) que fueron grabados en el primer tercio del siglo XVII por Francesco Villamena, Bernardino Oppi y Teodoro Cruger; la Justicia es copia en el mismo sentido de la figura con que Lanfranco representó la Clemencia, cambiando convenientemente los atributos respectivos, y la Caridad o la Limosna repro-

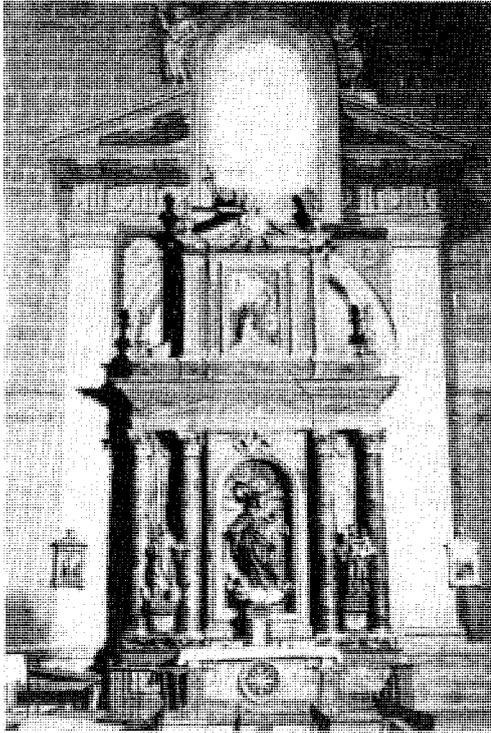
38. A.E. POPHAM-Johannes WILDE, *The Italian Drawing at Windsor Castle. The Italian Drawing of the XV and XVI centuries*. Londres, 1949, n.º 53, fig. 18.

duce en sentido contrario la “Elevosina” de Lanfranco, incorporándole la fuente que le da el sentido equívoco de la Templaza<sup>39</sup>.

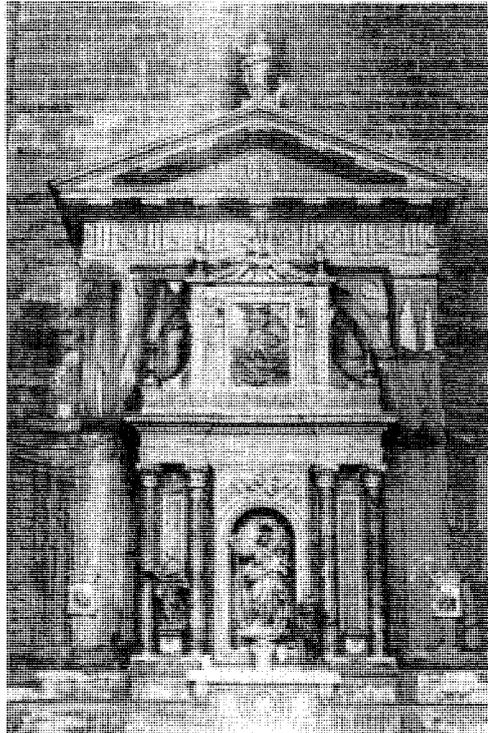
En el tramo de los pies de este mismo muro sur las dos representaciones están parcialmente perdidas. La ventana es ahora real, fingiéndose la misma estructura arquitectónica de la repisa con medallón en el frontis que en este caso representa en su campo un dosel que cubija un trono; (Lám. VI, b) en cuyo respaldo están bordadas las llaves cruzadas de San Pedro; en el horizonte hay un sol naciente o poniente; a los pies de este medallón hay una tiara, un capelo, una mitra y un báculo en clara alusión al orden de la Iglesia, frente al orden del mundo que se representaba en el medallón frontero. A ambos lados de la ventana hay dos representaciones, a la izquierda, un anciano de larga barba canosa que lleva en las manos como un escudo con un plano; el mote que lleva a los pies le identifica como el *Honor: Honos virtutis proemium* (Lám. V, c). La figura de la derecha apenas es reconocible; representa a una mujer con armadura en cuyo pecho luce un radiante sol; lleva casco y lanza en la mano izquierda, mientras en la derecha porta una rama de olivo o laurel. Con estos atributos y a pesar de que la inscripción no es completamente legible (*Quid virtus offi...*) hay que identificar esta figura con la *Sabiduría Divina* a través de la diosa Atenea. (Lám. V, d).

La decoración de la sacristía se completa con un gran lienzo que ocupa todo el luneto de los pies con el tema de la *Venida de la Virgen del Pilar*, que es copia de una de las cúpulas de Antonio González Velázquez en el Pilar de Zaragoza. /Madrid, 14/VIII/1985/.

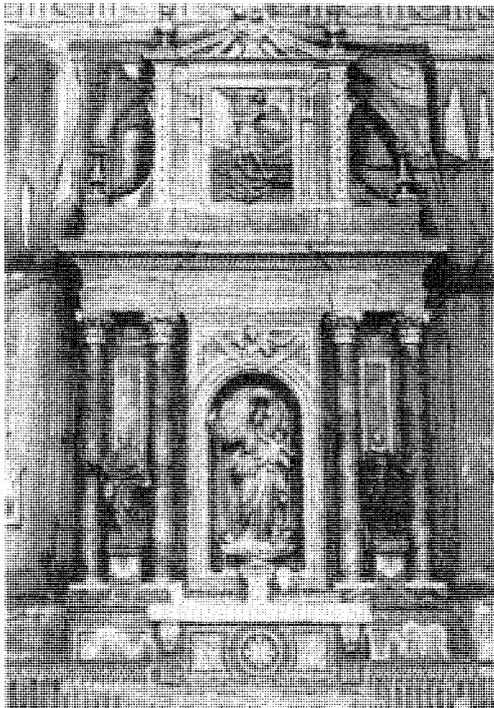
39. BERNINI, Giovanni Pietro. *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*. Parma, 1982. Pp. 307-313. La serie incluye dieciseis alegorías de la Verdad, la Majestad, la Clemencia, la Mansedumbre, la Pureza, la Religión, la Providencia, la Sabiduría, la Limosna, la Justicia, la Paz, la Tranquilidad, la Abundancia, la Caridad, la Magnanimidad y la Magnificencia. Ninguna otra de las que coinciden en ambos ciclos se copia literalmente en Navarrete.



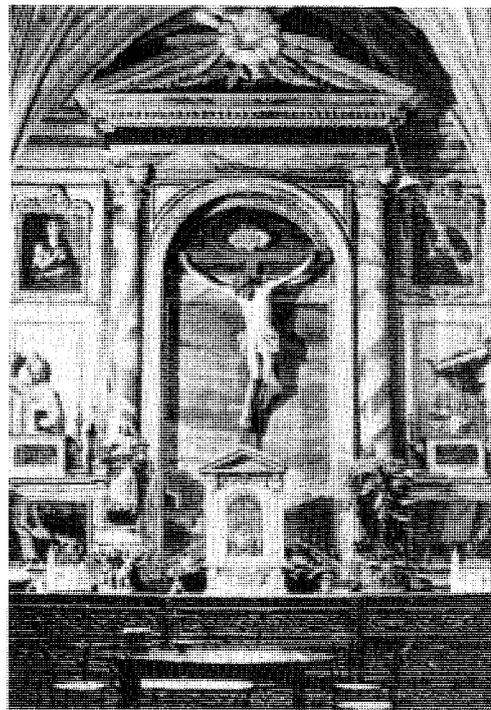
a



b



c



d

**Lámina 1.**  
Manuel de Agreda y Francisco Sabando. a) Retablo de la Virgen del Rosario. b) Retablo de San José. c) Retablo de San José: vista de detalle. d) Retablo de la Sacristía.



a



b



c



d

**Lámina 2.**

a) Anónimo Madrileño, Virgen del Rosario. b) Esteban de Agreda. Aparición de la Virgen a Santo Domingo de Guzmán. c) San Antonio de Padua. d) San Bernardino de Siena.



a



b



c



d

**Lámina 3.**

a) Anónimo Madrileño. San José con el Niño. b) Anónimo. S. Miguel. c) Anónimo. San Isidro. d) San Bartolomé.



a



b



c

**Lámina 4.**

a) Esteban de Agreda. San Roque. b) Anónimo. El Salvador. c) Anónimo. El Buen Pastor.



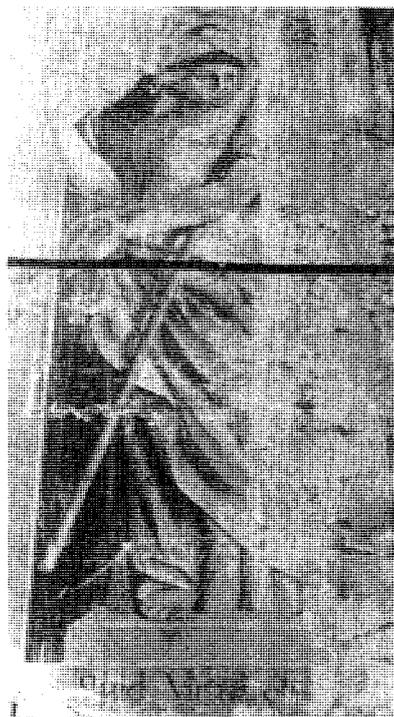
a



b

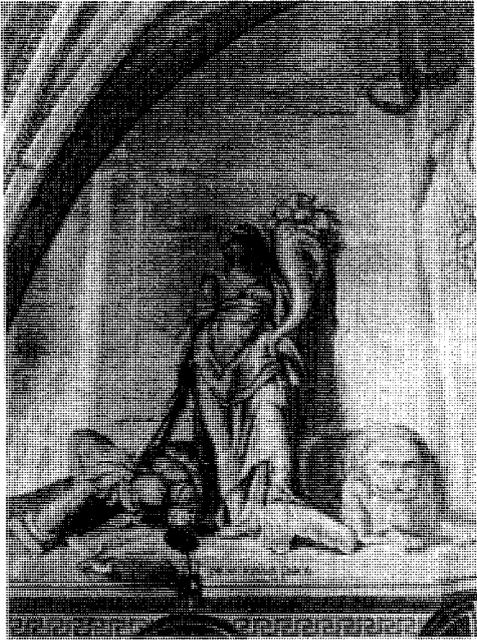


c

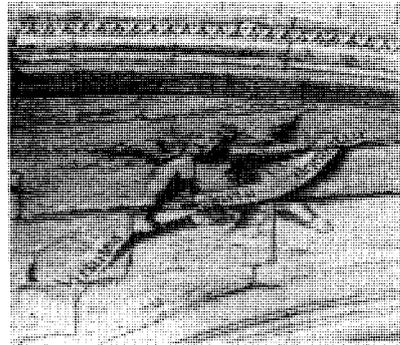


d

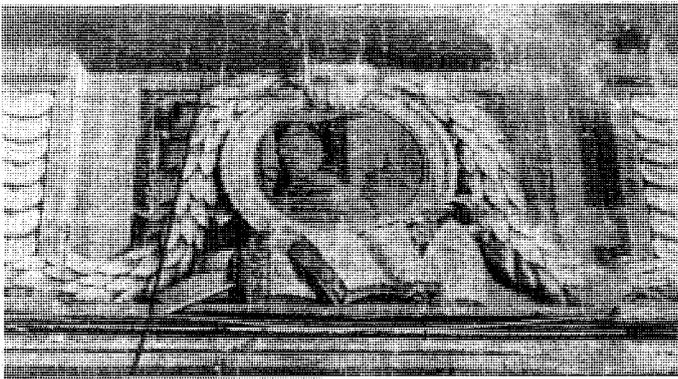
**Lámina 5.**  
Valentín Arambarri. a) La Doctrina. b) La Religión c) El Honor. d) La Sabiduría.



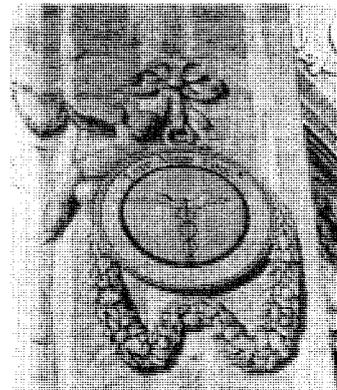
a



b



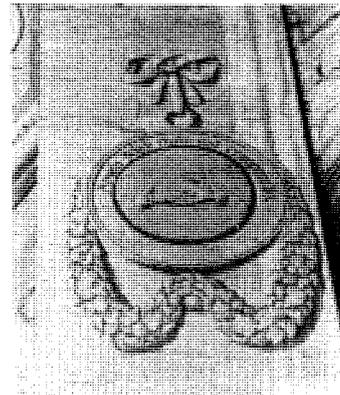
d



c



e



f

**Lámina 6.**  
Valentín Arambarri. a) La Paz. b, c, d, e, f.) Emblemas.



a



b



c



d

**Láminca 7.**

Valentín Arambarri. a) La Justicia. b) ¿Caridad? c) La Castidad. d) Angel?