

La Cabecera y el Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Navarrete (Logroño)

DOR

MARÍA DEL CARMEN SOBRÓN ELGUEA

Habíamos oído decir que el Retablo mayor de la Iglesia Parroquial de NAVARRETE (Logroño) "era precioso".

Después de visitarlo, en marzo y abril de 1963, creíamos casi imposible que estuviera sin estudiar. Sin embargo, así parece, por cuanto que en ningún libro sobre temas riojanos se hace mención de él.

Reparamos también los números que de la colección de la Revista Archivo Español de Arte posee la Biblioteca Pública de Logroño, así como los de "Goya", con resultado negativo.

Solamente encontramos una referencia, precisamente en el núm. 3 de la Revista Berceo (1), en la síntesis del Catálogo Monumental Jovellanista, publicada en 1947. Recoge el juicio de Jovellanos, quien, en su viaje por la Rioja Alta en 1795, dedicó una excursión el día 1.º de mayo al pueblo de Navarrete.

Se refiere así al retablo: "Espantoso por su altura, anchura, mala escultura y profusión de oro, este solo artículo costó 70.000 reales."

Este juicio, por su animadversión al barroco, y sobre todo la oportunidad de realizar un trabajo inédito, nos movió a elegir para su estudio el retablo de Navarrete.

SITUACION DE NAVARRETE.

La villa de Navarrete se halla a 11 Kms. de la ciudad de Logroño, en la carretera de Logroño-Burgos.

(1) Justiniano García Prado. *"Jovellanos en la Rioja"*. Berceo, núm. 3. LOGROÑO.

Está situada en un altozano y rodeada de terrenos de buena arcilla, base de su actual y antigua industria de alfarería.

La iglesia, con su señorial porte, domina el caserío desde su elevado emplazamiento, y a ella conducen, además de otros accesos más modernos, "la calle maior", que luce en toda su longitud profusión de escudos, testigos de la importancia hidalga de muchos de sus moradores en pasados tiempos.

FUENTES

La amabilidad del señor secretario don Félix S. Pérez, nos permitió examinar despacio el Archivo Municipal.

El Archivo parroquial se trasladó al Ayuntamiento, ya que los acuerdos sobre la iglesia eran conjuntos desde tiempos pretéritos, razón por la que la iglesia no posee ningún dato.

Se nos indicó que algunos documentos del Archivo Municipal habían ido a la Biblioteca Nacional.

La búsqueda de datos, llevada a cabo, a nuestra petición, por una compañera, en la B. N., dieron resultado negativo en cuanto al retablo.

DATOS ENCONTRADOS.

Nos afirmamos en nuestra creencia de que tanto el retablo como la iglesia están sin estudiar por la misma dispersión de los datos con ellos relacionados.

Encontramos noticias sobre la fábrica de la iglesia, por lo menos de parte, y de sus autores, así como sobre los realizadores de la obra del Coro.

No tuvimos tanta fortuna con el Retablo. Con excepción de una licencia en pergamino del Nuncio, Camillus Caetanus, Patriarcha Alexandrinus, de 1593, que autoriza a realizar el campanile, coro y retablo, no hay en el Ayuntamiento ningún dato más que a él se refiera.

En un viejo Índice de documentos, repetido luego en épocas más modernas, aparece este asiento: "Diversos libros de cuenta y razón de la permizia y imbentarios de la iglesia y quantas de fábrica", con la signatura de letra Z, núm. 12.

De este legajo de la letra Z falta, precisamente, el núm. 12.

RELACION DE LA IGLESIA DE NAVARRETE CON LA DE FUENMAYOR

Al revisar documentos en el Archivo de Navarrete vimos que bastantes se referían al pleito seguido para la separación de las iglesias

de Navarrete y Fuenmayor (distantes sólo 4 Km.), que estaban unidas.

Recoge tal pleito verdadera abundancia de documentos en los que las dos Parroquias exponen los pros y contras de su cuestión.

Pensamos que, si ambas iglesias estuvieron unidas desde 1356 a 1785, era posible que en Fuenmayor, en su libro de fábrica, hubiera datos relacionados con el retablo de Navarrete, en el sentido de haber contribuido al pago de alguna partida relativa al mismo.

Para comprobarlo nos trasladamos a Fuenmayor. El señor párroco puso a nuestra disposición los tres libros de fábrica que posee el Archivo:

- 1.º Comienza en 1578.
- 2.º Desde 1643 a 1703.
- 3.º Falta.
- 4.º Desde 1775, aproximadamente.

Miramos detenidamente el segundo. Encontramos asientos referentes a los cobros efectuados en varios años (1648, 1654, 1656) por Juan de Bascardo, autor del magnífico retablo de Fuenmayor, así como por Irazu, que colaboró con él, llamados “escultor y entallador”, respectivamente; que Juan Raón hizo la capilla mayor y cobró en 1674, 150 reales; que a Urquiaga, el dorador, se le pagaron 763 reales en 1662 y más tarde, sus herederos siguen cobrando cantidades que se les adeudaban; que se efectúan pagos a Alonso de San Juan, por la sillería del coro, en 1681.

Pero no existe ni la más mínima alusión, era en la que confiábamos, a la iglesia de Navarrete. Cada iglesia llevaba su “Libro de quantas” por separado.

En el Libro de Acuerdos del Cabildo de Fuenmayor, conservado en el Archivo de su Parroquia, figura, tras una pomposa portada a varias tintas. “Desde la separación de la iglesia de Navarrete. Año 1875.”

De todas formas, no cabe duda de que en los retablos de ambas Parroquias se acusa la influencia de dicha unión y proximidad geográfica.

Existe en Navarrete un retablo del Rosario, análogo al que luce en la iglesia de Fuenmayor. Son idénticos con una excepción: los misterios del Rosario, que en Fuenmayor (obra de Miguel de Elizalde, de 1591) son pintados, en Navarrete son relieves.

Y respecto a los dos retablos “maiores” se evidencia que el autor o autores del de Navarrete tuvieron en cuenta muchos detalles de las magníficas esculturas de Bascardo.

Alguno es en pequeño, casi una réplica, como el de la Presentación

de la Virgen. Y ciertos arbolitos, como los de la Huída a Egipto, son muy similares a los del paisaje de Bascardo.

IGLESIA

La Iglesia Parroquial de Santa María de la Asunción de Navarrete es de estilo renacentista, de tres naves, cubiertas la nave mayor y las del crucero con bóvedas estrelladas.

Mide la nave mayor una longitud de 48 metros aproximadamente; su altura es de 25 metros.

La altura de las naves laterales casi es la mitad de la mayor: 13,60 m., aproximadamente.

Ciertas obras realizadas afean las naves laterales. Es posible que se refiera a éstas una Provisión Real de Felipe V, de 1703, dirigida al obispo de Calahorra, ordenándole le informase sobre la necesidad de esta iglesia, que se conserva en el Archivo Municipal de la villa de Navarrete, fechada en 11 de agosto.

De la misma fecha es otro documento para que la Junta de Navarrete haga diligencias con la iglesia de Calahorra sobre su contribución a la fábrica de esta iglesia. Está firmado por el secretario Tomás de Zuazo y Arresti.

Datos sobre la iglesia.—En nuestra búsqueda en el Archivo del Ayuntamiento encontramos lo siguiente:

Licencia del obispo don Alonso de Castilla, de 1523, para edificar la iglesia en el actual emplazamiento y “vajar la Parroquia de enzima la Villa” (Letra Z núm. 3).

Bula de 2 de octubre de 1534 dando licencia para edificar la iglesia donde está ahora y firmada por el cardenal Antonio, del Título Quatuor Coronatorum. (Navarrete tenía otra iglesia emplazada en un lugar más elevado.)

En otra Bula de la misma autoridad e idéntica fecha, se da licencia para derribar la iglesia vieja y pasar los huesos y todas las alhajas a la nueva, así como licencia para primiciar.

Si en la Bula de 1534 se da licencia para “primiciar” es entre esta fecha y la de 1523 cuando se construye parte de la iglesia, quizá hasta el comienzo del crucero.

Los magníficos pilares, recorridos por cuatro pilastras molduradas, tienen, a guisa de capitel, la continuación de un clásico entablamento que recorre toda la iglesia, en el que se aprecia claramente arquitrabe, friso y cornisa. El friso luce preciosa decoración dórica.

Este detalle comunica a la iglesia un gran empaque de elegancia.



N.º 1. Retablo Mayor.



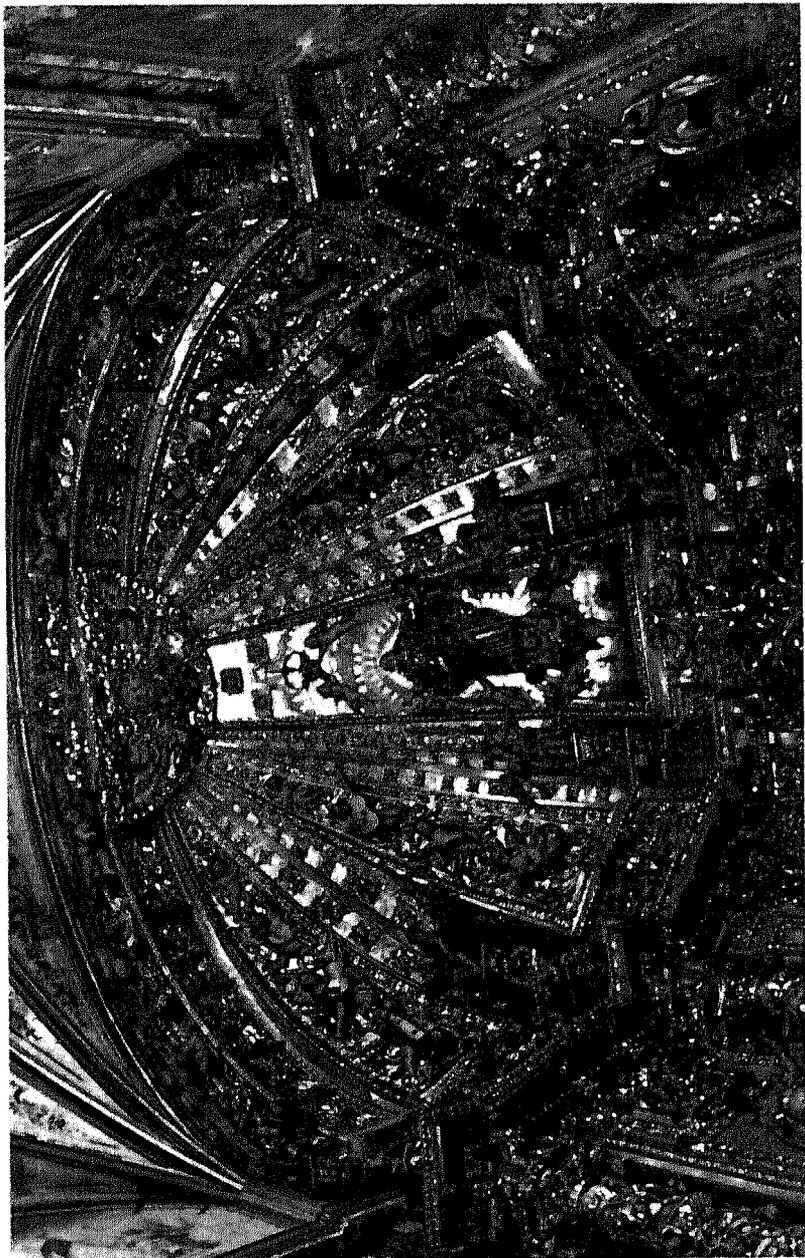
N.º 2. Huida a Egipto. (Relieve).



N.º 3. San Juan.



N.º 4. Presentación de la Niña María. (Relieve).



N.º 5. Parte Superior del Retablo Mayor.

Cabecera.—Pero el documento que tuvimos la suerte de encontrar fue el contrato que realizó el cabildo de la iglesia “a diez y siete días del mes de mai de mill e quinien e cincuenta y tres” (1553), con los maestros canteros Juan de Vallejo y Hernando de Minenza, “vezinos de Burgos”, y que se encuentra en la Letra V. núm. 311.

La razón del contrato es que la Iglesia “que oy tiene esta villa está abierta y en gran peligro e tiene necesidad de poner remedio”.

Acuerdan realizar obra desde el púlpito hasta la calleja de San Andrés, una capilla maior con su cabecera y “dos capillas ornecinas” a los lados, crucero, pilares, arcos torales que respondan a “tres nabes” e “con su sacristía”.

Hemos preguntado luego por el nombre de la calleja que pasa por detrás de la cabecera.

Tiene bien puesto el nombre de calleja; es muy empinada y mal cuidada.

Efectivamente, la señalan con el nombre de San Andrés, aunque ya quizá muchos vecinos no lo sepan.

Sigue el contrato indicando que los cimientos serán de siete pies de ancho, con sus salidas de estribos.

Que ha de haber dos ventanas “una sobre cada capilla ornecina” y “*en los ochavos de la cabecera*” de la altura y anchura que pareciere a los maestros.

Al efectuar la medición de la cabecera, pudimos contemplar las preciosas ventanas de los ochavos. Hoy están cegadas, seguramente para la mejor conservación del gran Retabló. Sin embargo, es una pena, porque son esbeltísimas.

Tienen arco de medio punto con finas columnas adosadas; columna central que sostiene otros dos arquiteos de medio punto y lucen precioso óculo calado. Nos hicieron recordar el cimborrio burgalés.

Precisa el contrato que en el interior se hagan cuatro pilares “con sus gentiles molduras del Romano”. Y a cuenta de la tasación final destina para los cimientos 131.165, suponemos que maravedíes, para “bueit et gija Ros et piedra”. La piedra sería de las canteras de Buicio.

El documento está algo estropeado, precisamente en la parte que habla del ajuste de la obra. Leímos claramente 500 ducados y al parecer son “cada año” para los dos maestros.

Juan de Vallejo se obligaba a no dar la obra a otro maestro que a su compañero Minenza.

Firma también Juan de Angulo y testimonia Garcí Sanchez de Navarrete.

Que la villa de Navarrete pudiera encargar a Juan de Vallejo las

obras de la cabecera de su iglesia y luego mandara construir el gran Retablo barroco, se explica por la importancia prócer de sus antepasados, así como por la fortuna que algunos de sus hijos lograron en América.

En el año 1576, la villa requirió a la Santa Iglesia de Calahorra para que contribuyera en la fábrica de la iglesia. (Arch. Munc. Letra Z, núm. 9.)

Coro.—Posee el Ayuntamiento otro contrato del año 1598, sobre la obra del coro.

La realizaron los maestros arquitectos Juan de Olate y Miguel Garaizabal.

Se halla en el legajo Z, sin número.

Portada.—Luce en su portada esta inscripción: “Navarrete mandó edificar esta iglesia siendo alcalde de los Hijos-Dalgo don Juan de Coca”. 1664.

Suponemos que se referirá precisamente a la portada, que bajo un gran arco rehundido, cobija dos entradas rematadas por frontones abiertos y con un gran altorrelieve, casi exento, dedicado a Nuestra Señora de la Asunción. Tiene frontones partidos rizados en grandes volutas.

Se pregunta Jovellanos en su Catálogo si sería de Herrera. Francisco Herrera el Mozo pudo ser su autor. No se ha podido comprobar el dato por las razones que se apuntan para el Retablo.

Retablo.—Hemos visto y copiado una Bula en pergamino del Nuncio Camilo Caetano, dirigida a la “oppidi de Navarrete” de 1553 (13 kls. Junii), o sea, el día 20 de mayo, por la que da licencia para construir el coro, campanile y *retablo*.

Semeja el retablo de Navarrete un gigantesco tríptico por la particularidad de continuarse su primer cuerpo en los altares laterales.

Dentro del recargamiento decorativo propio del estilo barroco, la composición de este Retablo aparece más clara.

Consta de sotabanco, en el que se abren dos puertas que darán paso al hueco que queda entre el Retablo y el ábside; banco o predela; tres cuerpos con grandes columnas salomónicas en los dos primeros y cinco calles, de madera dorada, policromada con técnica de estofado en los ropajes de las esculturas que lo adornan. (Fot. 1.)

La columna salomónica —antorcha— es típica del pleno barroco.

Las primeras en madera parecen ser las del retablo de la Compañía

de Jesús de Granada, hacia 1660, obra del montañés de Burgos, Francisco Díaz del Ribeiro. (2.)

Ya las habían empleado Rafael, Rubens en sus pinturas y Bernini (1627-32) en el baldaquino de San Pedro.

Pero parece que son más antiguas las del Tabernáculo del Apóstol Santiago en la catedral compostelana. Nos dice Chamorro Lamas (3) que en 1659 se pagan 206 reales a Simón López por tornear y culebrinar las columnas del Tabernáculo, que aparecen cubiertas de hojas y racimos.

El empleo de la columna salomónica lo introdujo en Madrid Herrera el Mozo en 1674.

Así, pues, aunque la columna salomónica decorada, cubierta de pámpanos y racimos, fue el motivo característico de los Churriguera y de los retablos del siglo XVIII, ya se da en Santiago con este tipo de adorno.

Teniendo en cuenta que el barroco más avanzado tiende a crear sensación de claroscuro con su sistema de mover las grandes columnas, situándolas próximas en distintos planos y curvando caprichosamente los entablamentos de los cuerpos de los retablos, nos inclinamos a considerar, por su estilo más claro en la composición, al retablo de Navarrete como de finales del siglo XVII.

Cita Rivero (4) que para Viñola la proporción de la altura de la columna salomónica no debe ser de más de seis vueltas de espiral.

En Navarrete se dan dos tipos de columnas salomónicas: las que recorren toda la altura de cada uno de los dos primeros cuerpos del Retablo y las pareadas de las hornacinas. Las primeras, tienen cinco vueltas de espiral y cuatro las segundas.

Son, por lo tanto, armónicas y además guardan proporción con la altura total del Retablo.

Predela.—Tiene cinco encasamientos, oculto el central por el gran expositor y ocupados los otros cuatro por sendos relieves, que, de izquierda a derecha, son: Anunciación, Adoración de los Pastores, Adoración de los Reyes y Huída a Egipto.

La impresión que producen estos relieves es la de espontaneidad y frescura. En muchos detalles no son, desde luego, correctos.

(2) Andrés Calzada. *"Historia de la arquitectura española"*. Colec. Labor. Barcelona, 1933.

(3) Manuel Chamorro Lamas. *"El tabernáculo del Apóstol en la catedral de Santiago"*. Revista "Goya", núm. 41. 1961.

(4) Casto M.^a del Rivero. Prólogo a *"Viaje por España"*, de A. Ponz. Pág. XXXIII, Ed. Aguilar. Madrid, 1947.

Si se comparan las distintas figuras que aparecen en la serie, se observan rasgos y actitudes muy distinguidas en: Virgen de la Anunciación, San José del Nacimiento, Rey Melchor y Rey Gaspar de la Adoración y en todo el grupo de la Huida a Egipto.

Casi todas las restantes figuras son más vulgares y algunas de ellas ofrecen francas desproporciones.

Creemos que hubo en su ejecución por lo menos dos manos y que, además, hay en algunos trozos "manufactura de taller".

En los cuatro relieves, el barroquismo de pliegues y actitudes está acentuado maravillosamente por el magnífico dorado y el no menos rico estofado con técnica de esgrafiado y pintura sobre el oro.

Los rostros y miembros tienen suaves tonos de encarnado.

Anunciación.—Tiene belleza el escorzo de la Virgen. Está muy bien conseguida la sorpresa. El manto, en su revuelo, acentúa el movimiento y enmarca el fino rostro que mira al Ángel, mientras el ligero ondulado del cabello hace más delicados sus rasgos. Es leve el pie que asoma bajo la cascada de pliegues.

Contribuyen a prestar más barroquismo a la figura de la Virgen los entreabiertos cortinajes del lecho que se adivina en el fondo.

Este efecto de misterio da profundidad al relieve subrayada por las baldosas del pavimento.

Un signo de naturalismo se da en la guardamalleta del dosel: "le faltan" algunas borlas.

A pesar de la rusticidad del tosco jarrón (se adivina de gruesa loza), las azucenas, ¡qué poco finos sus tallos!, dan un ligero impulso ascensional propio del barroco.

Encontramos al Ángel desproporcionado y pesado. Su ancha túnica y el llevar una de las piernas cubierta, aprovechada para mostrarnos una linda decoración, contribuyen a que pierda esbeltez.

La flamante estola de pliegues más finos que siguen la dirección de la longitud, presta vaporosidad al tejido, pero acusa más el tamaño del Ángel.

Fuerte barroquismo en las nubes, dardos y rayos que simbolizan al Espíritu Santo.

Adoración de los pastores.—San José tiene una fina actitud de contemplación y adoración. Con la mirada absorta y la boca ligeramente entreabierta en gesto típicamente barroco.

Hay admiración en el pastor del cayado. La figurita del Niño es encantadora.

Pero, en conjunto, da la sensación de relieve sin terminar. Por

ejemplo, los pies de San José no se ven y por su colocación debían asomar entre las patas del pesebre.

El peinado de la Virgen acusa distinta técnica del que lleva en la Anunciación. La encontramos mal sentada; el banquito da sensación de inestabilidad.

El rostro es menos fino también que el de la Anunciación.

El pastor arrodillado ofrece una bien modelada cabeza; lo mismo que sus manos, que son expresivas; no así sus piernas, que son desproporcionadas y sin detalle.

El establo del fondo no ofrece ninguna perspectiva y las cabezas de los animales, sobre todo la de la derecha, adolecen de mala colocación y perspectiva.

Sin embargo, la disposición del conjunto es graciosa. Es escorzo de la mano de San José relaciona las figuras de la izquierda con las de la derecha.

No hay paisaje.

Adoración de los Reyes.—También se aprecia, en nuestra opinión, la dualidad de manos.

Ofrecen características de estilo afines, San José, Rey Gaspar y Rey Melchor. Sus rostros son más enjutos que los de la Virgen, Niño, Rey Baltasar y ayudante, que son más inexpresivos y mofletudos.

Tiene más gracia el manto de la Virgen aquí que en el relieve anterior. Es posible que acentúe este efecto la mejor policromía del adorno.

Es el Niño el centro de las miradas de los Reyes y del paje. Signo de naturalismo es la copa entreabierta que lleva el Rey Gaspar; detalle demostrativo de que, atentamente, espera su turno en la adoración.

El rey Gaspar lleva turbante para indicarnos su procedencia oriental, resaltada por el color negro del rostro, circunstancia que se da igualmente en el pajecillo.

Si comparamos la figura arrodillada del Rey Melchor con el pastor en la misma posición de la Adoración de los Pastores, nos resaltarán más las desproporcionadas piernas de éste.

También aparece aquí el inconsistente, llamémosle establo, del relieve anterior.

Fondo de arquitectura romana que hace más ligera la escena.

Detalle muy propio del barroco es la mano que sostiene el camello, sin decirnos de quién es. Adivinamos que un servidor queda fuera de la composición, con lo que el conjunto no queda cerrado.

Huída a Egipto (Foto núm. 2).—Quizá sea, por la desproporcionalidad de sus figuras, el relieve más delicioso de esta serie.

La Virgen es de la misma mano que la de la Anunciación. Mira dulcemente al Niño dormido. Su gracioso velo deja ver el ondulado cabello y cubre las orejas, que en las dos Adoraciones contribuyen a que sea menos fino el rostro virginal.

La Virgen va asentada cómodamente en el pollino y apoya los pies en una tabla-columpio sostenida por gruesas cuerdas. Detalle que revela aguda observación en su autor. Estas cuerdas gruesas pueden verse en la escultura de Bascardó "Ecce Homo" de Fuenmayor. El plegado del vestido es muy natural.

También es magnífica la actitud de San José. Toca amorosamente los pies del Niño y su mirada observa el efecto, mientras que con la otra mano recoge la punta del manto.

Lleva el mismo modelo de túnica en los tres relieves en que aparece.

La Virgen también; pero en la Anunciación y Huída asoma por la bocamanga un puño más fino; en las Adoraciones, el puño es, simplemente la manga vuelta. Lo que confirma que las Vírgenes fueron ejecutadas dos a dos, por otros tantos maestros.

Naturalismo realista en el muchachito de la izquierda que corta las granadas y cargadas espigas.

Angel conductor con alas de la misma factura que las del Mensajero de la Anunciación. La misma técnica en los pliegues. Más proporcionado de piernas. Por el pelo y los pliegues más suaves, parece obra del autor de la Virgen y San José, así como del niño que lleva el recipiente.

Paisaje —¿sicómoros?— como los de Bascardó y cielo de nubes.

El esgrafiado quiere ofrecernos la piel rugosa del borrico.

Primer cuerpo del retablo.—Cuatro grandes columnas salomónicas y dos estípites —estacas— de la misma altura separan las cinco calles del retablo.

Sostienen capiteles compuestos y sobre ellos corre un entablamento que remata el primer cuerpo.

Los estípites, cuerpos apiramidados invertidos, símbolo de la inestabilidad, aparecen en tres tamaños; en este primer cuerpo, en el Expositor y en el Sagrario.

Llevan sus cuatro caras recuadradas por una moldura y decoradas con guirnalda colgantes, que se interrumpen antes de llegar a la base del estípite.

Las dos calles laterales de este primer cuerpo lucen sendas hornacinas de arco de medio punto que cabalga en un entablamento a manera de imposta, sostenido por columnas salomónicas pareadas, con fuste en disminución, cubierto de pámpanos y racimos.

La rosca del arco aparece profusamente decorada con roleos y guirnaldas como las que enmarcan los relieves inferiores. Un escudo muy barroco, a modo de clave del arco pone en relación con el relieve ubicado sobre cada hornacina.

El intradós del arco aparece adornado con tres tableros de decoración vegetal movida, a modo de casetones.

Cada hornacina cobija una escultura exenta.

De izquierda a derecha son: San Juan Evangelista, San Pedro, San Pablo y una imagen femenina con un cáliz en la mano.

San Juan.—Emilio Orozco (5) recoge la distinción de Romano Guardini, entre imagen de culto e imagen de devoción. Dice que la imagen de culto señala su sitio al que entra: efectúa ordenación. Ante la imagen de devoción nos sentimos en el dominio de lo humano. Habla el hombre; el hombre arrebatado por Dios.

San Juan Evangelista: He aquí el hombre lleno de Dios.

Una meta del barroco es la expresividad del sentimiento religioso.

San Juan tiene su mirada absorta, fija en un punto lejano: mira sin ver. La boca entreabierta prelude el éxtasis.

Plegados al viento, netamente barrocos. Una pierna se adelanta entre las pieles y se apoya en una piedra.

Posiblemente la mano derecha mostraría una pluma, en vez de la caña (con cintas y flores), fuera de lugar, pues no es San Juan Bautista. El libro de los Evangelios lo dice bien claro.

La mano que sostiene el libro es sensible a su peso que mitiga apoyando aquél en la cadera.

El fino modelado del cabello y la barba en guedejas simétricas son los mismos que en el San José de los relieves comentados.

Encontramos a este San Juan viril, proporcionado y prototipo de la imagen de devoción. (Foto núm. 3.)

San Pedro.—Representado en su Primado. Con el manajo de llaves en una mano y con el libro abierto que simboliza su magisterio.

Esta vez, la mirada se fija en el libro. Pero su expresión concentrada está acentuada magníficamente también por la boca entreabierta.

La mano larga y nervuda sostiene el libro que, con la punta, sujeta elegantemente el manto de más naturales pliegues que en San Juan, pero en los que se refleja barroquismo, sobre todo, en la vuelta del manto en la cintura y en el extremo que se riza.

(5) Emilio Orozco. "Devoción y barroquismo en las Dolorosas de Pedro de Mena". Revista "Goya", núm. 52. 1963. Pág. 235.

Tiene mucha semejanza el pelo y el estilo de la cabeza con el Rey Melchor de la Adoración.

La policromía acentúa los rasgos físicos del rostro; la barba no es tan oscura como en San Juan: distingue la edad.

Relieves.—Rodeados de un gran marco de decoración vegetal aparatosa, de izquierda a derecha, sobre cada hornacina, como ya se ha indicado, se hallan los siguientes relieves: Presentación de la Niña María, Desposorios, Visitación y Purificación.

Las fotografías, a pesar de que nos las tomaron con teleobjetivo, adolecen del enfoque de abajo a arriba.

Presentación de la Niña María (Foto núm. 4).—Gran influencia del retablo de Bascardó en este relieve. Sobre todo en la disposición de las gradas en perspectiva.

Ofrece esta composición un marcado impulso efectista muy propio del barroco.

La línea sesgada domina en él, íbamos a decir cuadro, y, en efecto, tiene cualidades pictóricas.

San Joaquín y Santa Ana, colocados en primer término en el ángulo inferior izquierda, contribuyen a realzar la profundidad y perspectiva con sus actitudes y la dirección de sus miradas que se les va detrás de la Niña que asciende. La mano de San Joaquín acentúa el sesgo, continuado por el rostro de la Niña levantado hacia el Sumo Sacerdote que sale a recibirla.

Esta línea oblicua, para más efectismo, remata de un lado en la profundidad del templo que se adivina tras los pesados cortinones, y de otro, nos muestra la mitra del sacerdote que quiere salirse del conjunto.

La actitud de Santa Ana es algo declamatoria.

Pliegues amplios, de pesados tejidos. El cortinón de la izquierda, con su teatral revuelo, sirve de fondo a las figuras.

La policromía de las gradas resalta la perspectiva. El roquete del Sumo sacerdote ofrece agudo contraste con el fondo oscuro del templo.

Desposorios.—Con un elegante fondo de arquitectura de arcos escarzanos, a través de uno de los cuales puede verse una cúpula sobre pechinas, que recibe luz por su linterna, se nos ofrece este fino relieve que da sensación de escultura exenta.

He aquí de nuevo la Virgen de la Anunciación, con su lindo tocado y su elegante gesto en el rostro.

Es movida la actitud de las cabezas; los varones de perfil, de frente el sacerdote y en ligero escorzo las de la Virgen y la doncella.

Elegante composición. Los plegados distinguen calidades de telas, acentuado este efecto por la brillante policromía de los trajes.

La luz juega con los blancos y da aspecto de sedas a los pliegues de tocados y roquete.

El sacerdote bendice con una mano y con la otra sostiene a la Virgen en signo de apoyo.

Encontramos forzada la postura de la mano de San José que sostiene la vara florecida, símbolo de pureza.

Es la misma actitud del paje de la Adoración de los Reyes y del pastor del cayado de la Adoración de los Pastores.

Quizá algún colaborador terminaba los detalles que el maestro juzgaba menos interesantes.

Visitación.—Fondo de arquitectura menos logrado que el anterior. Los arcos son defectuosos.

El saludo es gracioso, delicado, como una reverencia afectuosa. Se distingue muy bien la edad, en los rostros y en los vestidos: son una mujer joven y otra vieja.

San Zacarías, esposo de Isabel, está presente en la recepción y con la mano en el pecho realza su gesto humilde ante la Madre de Dios.

Pero... además de San Zacarías, la novedad iconográfica del relieve es que San José asiste a la escena. No cabe duda por la vara florecida.

Su postura es preciosa, pero los dos, San José y San Zacarías, con su presencia, determinan que el relieve sea poco conforme con el relato bíblico.

Magnífica decoración en el vestido de la Virgen.

Purificación y presentación del Niño en el Templo.—La expresión de dolor de la Virgen atrae las miradas del espectador. Aprieta amorosamente al Niño (es una pena que le falte a la Señora la mano derecha), y le duele el próximo sufrimiento del Niño dormido, ente el estilete que el Sumo Sacerdote lleva en su mano derecha, mientras sigue la lectura del ritual alumbrado por el acólito.

San José asiste, participe en el dolor, y sostiene el cestito que contiene los dos palomos de la humilde ofrenda. Ampulosos pliegues barrocos en los mantos de la Virgen y San José. Más naturales en los personajes del templo. La blanca vestidura del oficiante es la misma que en los Desposorios. La pierna adelantada es la contraria, pero el efecto en el plegado es el mismo. La mano que sostiene el libro es de idéntica factura que la de San Pedro.

Es atenta la figura del ayudante. Sus gruesas piernas nos hacen pensar en el pastor arrodillado de la Adoración.

Expositor central.—La calle central del primer cuerpo del retablo queda tras el gran expositor que se eleva hasta el comienzo del segundo cuerpo.

Tiene forma de templete y, a su vez, con otros tres cuerpos.

El basamento del primero tiene el centro flanqueado por pequeños estípites y ocupado por el Sagrario.

Sobre este basamento luce un gran arco de medio punto sostenido por estípites; arco que se repite en las cuatro caras del expositor, que responde, en este cuerpo, a una planta cuadrada con ochavos en las esquinas.

Finas columnas salomónicas de cinco vueltas de espiral sostienen el entablamento profusamente decorado. Hay angelitos en los intercolumnios.

El segundo cuerpo muestra cuatro óculos circulares y cuatro ovalados, alternando; estos últimos se corresponden con los ochavos. Todos ellos están orlados de decoración vegetal.

El tercer cuerpo es octogonal con columnas y aberturas entre ellas rematadas por pequeñas figuras.

Cupulita final con una diminuta imagen en el remate.

Segundo cuerpo del retablo.—Las calles de este segundo cuerpo son continuación de las del primero. Están delimitadas por seis columnas salomónicas, cubiertas igualmente de pámpanos y racimos, con capiteles compuestos que sostienen el entablamiento, interrumpido en la parte central por el gran florón, barroquísimo, colocado sobre la Crucifixión.

Crucifixión del Señor.—En el siglo XVI el Crucificado corona el retablo.

La sensibilidad del barroco lo hace descender. Busca así el artista barroco la proximidad, la comunicación de la Divinidad con el hombre.

En el retablo de Navarrete el Crucifijo ocupa el espacio central de todo el conjunto.

Sentimos que la fotografía no pueda tomarse más cerca sin poner un andamio.

Apreciamos en los pliegues de la Virgen y en la actitud de adelantar la pierna el estilo de San Juan y San Pedro.

El momento elegido es el de la muerte del Señor, más propio para el efectismo barroco por el eclipse y por la expresión de dolor en la Virgen y San Juan.

Al fondo aparecen, la escena tiene por ello perspectiva, las doradas cúpulas de la ciudad santa de Jerusalén.

Las otras cuatro calles están decoradas por tableros recuadrados por dobles guirnalda en disposición geométrica. Su centro está ocupado

por una escultura exenta sobre adornada ménsula, que en un principio habíamos tomado por Santiago.

Se puede apreciar en líneas generales el mismo estilo de las figuras del primer cuerpo. Ojos en el Cielo, boca entreabierta, las mismas gudejas en el pelo y parecidos pliegues; éstos con caída más natural, quizá, por estar realizados con vistas a ser contemplados a gran altura.

Las anchas alas del sombrero contribuyen a dar claroscuro al rostro.

Tercer cuerpo del retablo (Foto núm. 5).—La decoración de las cinco catas de la semicúpula representa el triunfo de la Virgen en el misterio de su Asunción, a la vez que al entrar en la Gloria es coronada por dos angelitos bajo la mirada del Padre Eterno.

En el basamento que corre sobre la cornisa del segundo cuerpo pueden apreciarse esculturas exentas; quizá los cuatro Evangelistas y dos figuras más, todas ellas en actitud de escribir y con vestiduras de amplios ropajes.

La Virgen asciende con las manos extendidas rodeada de un grupo de ángeles, mientras que allá abajo queda la tierra, representada por un fino paisaje, en el que se aprecian una edificación y árboles de tres tipos.

Sobre decoradas peanas, que se corresponden con las líneas generales de las grandes columnas salomónicas pueden verse ángeles de grandes alas como las que aparecen en los relieves.

Las cuatro catas restantes de la cúpula están ocupadas por filas de angelitos músicos de tamaño decreciente y en las más variadas y alegres actitudes.

La rosca del gran arco que cierra el retablo luce todavía más ángeles y su intradós diez placas curvadas de decoración vegetal.

Esta gran sinfonía musical es un digno remate a la glorificación de la Madre de Dios, en su Asunción, a quien está dedicada la iglesia, y uno de los ejemplos del impulso ascensional y efectista del barroco.

Altars laterales.—Todo el primer cuerpo del gran retablo central se continúa formando a la derecha el altar de San Andrés y a la izquierda el de San Pedro.

Las columnas salomónicas han sustituido la decoración de racimos y pámpanos por hojas y cabecitas de ángeles.

San Andrés abraza la cruz aspada de la manera más espectacular y saliéndose de su hornacina. Hay paisaje en el fondo, brillando de forma especial gracias a la policromía.

La luz que entra por la ventana (citadas en el contrato con Juan de Vallejo) de la "capilla ornecina", impide la realización de una perfecta fotografía.

San Pedro, con su tiara de triple corona, está sentado en un trono que se adapta a la hornacina.

Bajo arcos de medio punto que cabalgan en el basamento de cada retablo lateral, se hallan idénticos expositores o templetos que hacen juego con el del altar mayor.

Estos expositores tienen un primer cuerpo de arcos de medio punto sobre columnas salomónicas y cúpula de remate, decorada lo mismo que las columnas con angelitos en diferentes posiciones.

JUICIOS SOBRE EL BARROCO Y COMENTARIO AL RETABLO DE NAVARRETE

El barroco fue un estilo muy mal juzgado por los críticos de arte del siglo XVIII.

Ponz, por ejemplo, que sentía que la materia digna de altares y retablos “son los mármoles u otras piedras”, lanza en toda ocasión verdaderos anatemas al barroco.

Hay que tener en cuenta que juzgaba este estilo con espíritu neoclásico. Y lo mismo le pasaba a Jovellanos.

El retablo de Navarrete no tiene nada de espantoso. Es, sí, recargado, como tantos otros del estilo, en sus motivos decorativos, pero es claro, a nuestro parecer, en su composición.

El barroco fue hijo de su época y, como dice Calzada (6), se avino muy bien con las dotes de “independencia, originalidad, ímpetu y destreza caprichosas, propias del espíritu hispánico”.

Estas cuatro condiciones se dan en el retablo de Navarrete. Puede servir de ejemplo del arte de una época, al que no le importaba gastar abundantemente en dorar los retablos, porque toda su técnica quedaba subordinada a causar el mejor y más original efecto en el ánimo del espectador y llevarle, por este medio, mucho más cerca de Dios.

(6) Obra citada. *H.^a Arquitectura.*