

APORTACIONES A LA ESCULTURA ROMANISTA EN GIPUZKOA. PEDRO DE GOICOECHEA Y EL RETABLO MAYOR DE SAN MIGUEL DE IRURA

LAURA CALVO GARCÍA*

Universidad del País Vasco UPV/EHU

Resumen: En la iglesia de San Miguel Arcángel, en Irura, encontramos uno de los retablos más interesantes de finales del Renacimiento en Gipuzkoa. El altar posee relieves y tallas de estilo romanista de gran calidad, junto con una mazonería manierista. La obra fue realizada en las postrimerías del siglo XVI por los artistas Pedro de Goicoechea y Jerónimo de Larrea, miembros del taller de Tolosa, siguiendo las trazas dadas por escultor Juan de Goicoechea.

Palabras clave: Escultura; retablo; manierismo; romanismo; Irura; Gipuzkoa; Pedro de Goicoechea; Jerónimo de Larrea.

Laburpena: Irurako San Migel Goiangeruaren elizan, Gipuzkoako Berpizkundeko erretaularik interesgarrienetariko bat aurkitzen dugu. Aldarea, arkitektura aldetik manierista estilokoa, kalitate handiko erliebe eta eskultura erromanistaz hornitzen da. Tolosako tailerreko Pedro Goikoetxeak eta Jeronimo Larreak XVI. mendeko azken urteetan landu zuten, Juan Goikoetxeak egindako traza jarraituz.

Gako-hitzak: Eskultura; erretaula; manierismoa; erromanismoa; Irura; Gipuzkoa; Pedro Goikoetxea; Jeronimo Larrea

Abstract: In Saint Michael's church, in Irura, one of the most interesting altarpieces of the Renaissance in Gipuzkoa is located. The altar includes romanist style high quality relieves and carvings in a mannerist architecture. The work was carried out in the late XVIth Century by the artists Pedro de Goicoechea and Jerónimo de Larrea, members of the workshop of Tolosa, following the design of the sculptor Juan de Goicoechea.

Keywords: Sculpture; altarpiece; Mannerism; Romanism; Irura; Gipuzkoa; Pedro de Goicoechea; Jerónimo de Larrea

Gipuzkoako eskultura erromanistari hurbilketa. Pedro Goikoetxea eta Irurako San Migel Goiangeruaren erretaula nagusia
Approach to the romanist sculpture in Gipuzkoa. Pedro de Goicoechea and the main altarpiece of Saint Michael in Irura

* Investigación realizada dentro del *Programa de Formación y Perfeccionamiento de Personal Investigador* del Gobierno Vasco (2010-2013).

BIBLID {(2012), 2; 62-73}

Recep.: 08/06/2011

Accept.: 05/12/2011

El retablo mayor de la iglesia de San Miguel Arcángel, en la localidad guipuzcoana de Irura, es una de las mejores obras conservadas del ensamblador tolosarra Pedro de Goicoechea y uno de los pocos de su producción que ha llegado a nosotros sin demasiadas alteraciones sustanciales. Su estudio resulta muy interesante por la calidad de la obra, el buen estado de conservación en el que se halla¹ y por el reciente descubrimiento de su traza original, que presentamos en este artículo.

En el taller de Tolosa, al que nuestro artista Pedro de Goicoechea pertenece, se pueden distinguir varios momentos en cuanto a la escultura romanista se refiere. De la primera generación de artistas, pertenecientes al romanismo pleno, forma parte Pedro de Goicoechea junto con el escultor Jerónimo de Larrea y Goizueta. Estos dos, habituales colaboradores, trabajaron a finales del siglo XVI en el Arciprestazgo Mayor de Gipuzkoa. La segunda generación de este taller se formó y trabajó durante el siglo XVII y aunque en sus inicios fueran romanistas, la mayoría acabaron adaptándose a las nuevas formas del Barroco traídas por Gregorio Fernández. Se engloban en este segundo período al que hemos denominado romanismo tardío los escultores y ensambladores Martín de Larrea, hijo de Jerónimo de Larrea, Bartolomé de Luzuriaga, Juan de Basayaz, Juan de Ayerdi y Juan de Echeverría.

El retablo que nos ocupa es obra de Pedro de Goicoechea, ensamblador y entallador, figura a destacar en el panorama de la escultura del Renacimiento

en Gipuzkoa. Hasta el momento se conocían pocos datos de su vida y obra; solo los historiadores Sebastián Insausti y M.^a Asunción Arrázola le dedicaron algunas líneas en los años 50 y 80 del siglo pasado². Este vacío documental se pretende completar con los datos aportados en este artículo y con la monografía sobre el taller de Tolosa que está a punto de ver la luz³.

Pedro de Goicoechea nació en Irura en torno a 1555 y tras casarse en 1579 con María Juana de Urdaneta⁴ se avecindó en Tolosa, villa que en esos momentos englobaba jurídicamente a su Irura natal. Abrió un obrador al principio de la calle Mayor de Tolosa y lo regentó hasta que la muerte lo sorprendiera un 16 de agosto de 1613⁵ (Fig. 1). Su producción artística se concentra entre 1580 y 1596 en la cuenca del río Oria, en pequeñas localidades pertenecientes eclesiásticamente al Arciprestazgo Mayor de la diócesis de Pamplona. Sus primeras obras, en la década de los 80 del siglo XVI las realizó en Ordizia, Altzo-Azpi, Ibarra y Ataun. En los siguientes años trabajó para Itsasondo e Irura. Otros pueblos donde desplegó sus artes fueron Amasa, Beasain y Legorreta, Tolosa, Eldua o Beizama (Fig. 2). Entre sus obras hallamos sobre todo retablos y cajoneras, así como otras obras menores como púlpitos, facistoles, puertas o bancos. Si bien su obra resulta de una calidad desigual, debido a los escultores con los que trabajaba, se rodeó de muy buenos artistas de la gubia como Jerónimo de Larrea y Goizueta, cuyas obras se confunden a menudo con las de Juan de Anchieta. Las tasaciones, que nos hablan de su círculo de contactos artísticos, lo

1. Fue restaurado, junto con el resto de la iglesia, a comienzos de 2006. Esta no ha sido la única intervención en el retablo, ya que hace unos veinticinco años sufrió otra restauración.

2. INSAUSTI, S.: "Datos documentales acerca de las Bellas Artes (Arquitectura, escultura, pintura, etc) en Tolosa", en *Libro homenaje a Tolosa*. VII Centenario. 1256-1956. Ayuntamiento de Tolosa, 1956, pp. 156-157. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*. Vol. 2. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1988, pp. 283-384. MORA AFÁN, J. C. (Dir.): *Irurako historia*. Tolosa, Lizardi Kultur Elkarte, 2003, pp. 152, 156.

3. CALVO GARCÍA, L.: *Escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa*. Diputación Foral de Gipuzkoa (en prensa).

4. Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (DEAH), Tolosa, Santa M.^a, 1.º A. Matrimonios, f. 74r. 1579/05/17.

5. DEAH, Tolosa, Santa M.^a, 3.º Defunciones, f. 12v. 1613/08/16. Arrázola cita el testamento de Pedro de Goicoechea en su libro (ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: Op. cit., p. 283), aunque quien realmente lo halló fue Sebastián Insausti. INSAUSTI, S.: *Ibid.*

relacionan con Lope de Larrea y Ercilla, la más excelente gubia alavesa, o con Juan de Anchieta, el padre del romanismo en el noreste peninsular, por lo que fue un artista bien relacionado.

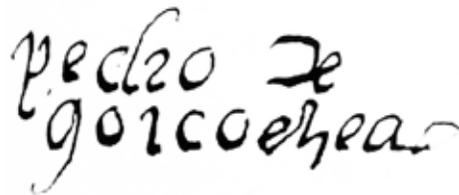


Fig. 1) Firma de Pedro de Goicoechea

El estilo de Pedro de Goicoechea se muestra acorde a los principios de la arquitectura manierista. Sus ensamblajes poseen unas marcas de estilo características que permiten reconocer sus intervenciones, como son la compartimentación de los elementos arquitectónicos, en concreto el corte vertical del entablamento a la altura del capitel, que hace que sus mazonerías resulten inconfundibles; los frontones, fundamentalmente triangulares, curvos, mixtilíneos y en volutas; la decoración empleada, a base de encadenados serlianos de figuras geométricas circulares y cuadradas o los fustes de las columnas, con el tercio inferior tallado, con niños desnudos entre tallos vegetales.

En la primavera de 1590, concretamente el 29 de abril, el ensamblador iruratarra concertó la ejecución del retablo que nos ocupa para la iglesia de Irura, su pueblo natal. Se estableció levantar un retablo compuesto por banco, dos cuerpos y ático (Fig. 3). El material empleado para las tallas del



Fig. 2) Mapa de localización de las obras de Pedro de Goicoechea

Calvario fue “madera de till”, muy apta para este tipo de trabajos, ya que endurece rápidamente y es estable una vez seca⁶. El retablo se tenía que acabar en un plazo máximo de dos años y medio, es decir, para septiembre de 1592. Pero tuvieron que pasar otros cuatro años hasta que el 8 de julio de 1596 se reunieran los patronos junto con los escultores encargados de la tasación para realizar el examen y valorar el mueble litúrgico⁷. Por parte de la iglesia se eligió a Jerónimo de Larrea y Goizueta, escultor tolosarra, gran amigo y colaborador habitual de Pedro de Goicoechea. Nuestro ensamblador llamó por su parte a Lope de Larrea y Ercilla, escultor vecino de la villa alavesa de Salvaterra. Sabemos que el retablo estaba realizado “conforme

6. Fácil de trabajar, el tilo es una de las mejores maderas para talla y fue muy utilizada por los artistas del centro y norte de Europa desde la Baja Edad Media.

7. Archivo General de Gipuzkoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra (AGG-GAO), PT101, ff. 671r.-673v. Tasación del retablo de San Miguel, Irura. Incluye traza.

a la dicha traza y las figuras e historias en ella escritas executadas todas ellas y esculpidas en la dicha mazon". El retablo en su momento debió de contar con dos relieves más dedicados a la Virgen que en la actualidad no se conservan. El precio del mueble litúrgico ascendió a 678 ducados, sin contar otras obras que había realizado para la parroquia, como un púlpito. Tampoco entraban en el precio estimado "los ocho mochachos que estan echados en los remates y frontispicios del segundo banco", y que hoy se encuentran recostados en los frontones del segundo cuerpo y del ático, las tallas del Calvario, ni los profetas. De la misma manera, se decide que no "interbenga en la dicha obra el sagrario", debido a que se decide utilizar el existente que "estaba echo y acabado" y del que en la actualidad solo conservamos dos pequeñas tallas que responden a la iconografía de San Pedro y San Pablo.

Las trazas para la obra las dio el 3 de mayo de 1590 Juan de Goicoechea, hermano de nuestro ensamblador y rector de la parroquia en el momento en el que se contrató el retablo, quien las entregó al ayuntamiento, patrono de la iglesia, para que procedieran a su aceptación⁸. Uno escultor y otro ensamblador, formaban un buen equipo y sabemos que colaboraron profesionalmente en más de una ocasión. Nacido seguramente en Irura, al igual que su hermano, perteneció al clero y posteriormente abandonó los hábitos para dedicarse a la talla, formando parte del séquito de escultores del taller que el alavés Lope de Larrea y Ercilla poseía en Salvatierra⁹. Juan de Goicoechea diseñó un retablo bien proporcionado, de dos cuerpos más ático y dos calles laterales, que se erguía sobre un sencillo zócalo compuesto

por dos relieves que dejaban un espacio central libre para el sagrario (Fig. 4). Entre la mazonería proyectada originalmente y la que vemos en la actualidad hay alguna variación. En el siglo XVIII, quizás para dar mayor protagonismo al templete eucarístico, se decidió duplicar en altura el lugar destinado a este, creando un banco doble mediante la colocación de dos lienzos pintados encima de los relieves y permitiendo de esta manera que se pudiera abrir un arco de medio punto sobre el espacio antes arquitrabado. Con ello el retablo ganó en altura, adquiriendo un aspecto alargado y un sentido ascensional del que carecía en origen. Este recrecimiento vertical fue algo habitual en el romanismo; de igual manera también el retablo de de Zumaia fue aumentado con un nuevo banco en el siglo XVIII, incluyendo las escenas del Prendimiento y la Oración en el huerto¹⁰.

Si atendemos ahora a las cuestiones arquitectónicas del altar, es decir, a su mazonería manierista, hay que destacar la preeminencia que la arquitectura posee sobre la escultura. Las tallas ocupan un discreto lugar mientras que la mazonería se despliega en todo su esplendor en una multitud de ménsulas, columnas, frontones, portadillas y arquitrabes fraccionados, creando una gran compartimentación, marca de estilo característica de los ensambladores de retablos manieristas de estirpe miguelangelesca. El primer cuerpo muestra cajas o portadillas independientes, en las que cada una es una unidad arquitectónica bien diferenciada (Fig. 5). Las tallas, resguardadas bajo un arco de medio punto con un profundo intradós insinuado mediante una perspectiva oblicua, se coronan por frontones curvos. Otro elemento a destacar son las

8. A día de hoy pocos datos se saben sobre Juan de Goicoechea, además de que estuvo trabajando algún tiempo al servicio de Lope de Larrea (ver siguiente nota). Por ello es de gran interés el hallazgo de nuevos datos documentales que permitan reconstruir su biografía. A juzgar por el documento de la tasación del retablo de Irura, Juan también fue clérigo, como se puede leer en el siguiente extracto: "presentaron una traça de retablo (...) firmada de don Juan de Goycoechea rector que fue de la dicha parroquia". AGG-GAO, PT101, ff. 671r.-673v.

9. En 1587 se documenta a Juan de Goicoechea, al que se titula como "criado u oficial", bajo el mando de Lope de Larrea en su taller de Salvatierra, junto a otros escultores y ensambladores de origen guipuzcoano. ANDRÉS ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1976, p. 73.

10. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Erretaulak/Retablos. Euskadi II. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 2001, p. 680.



Fig. 3) Retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea

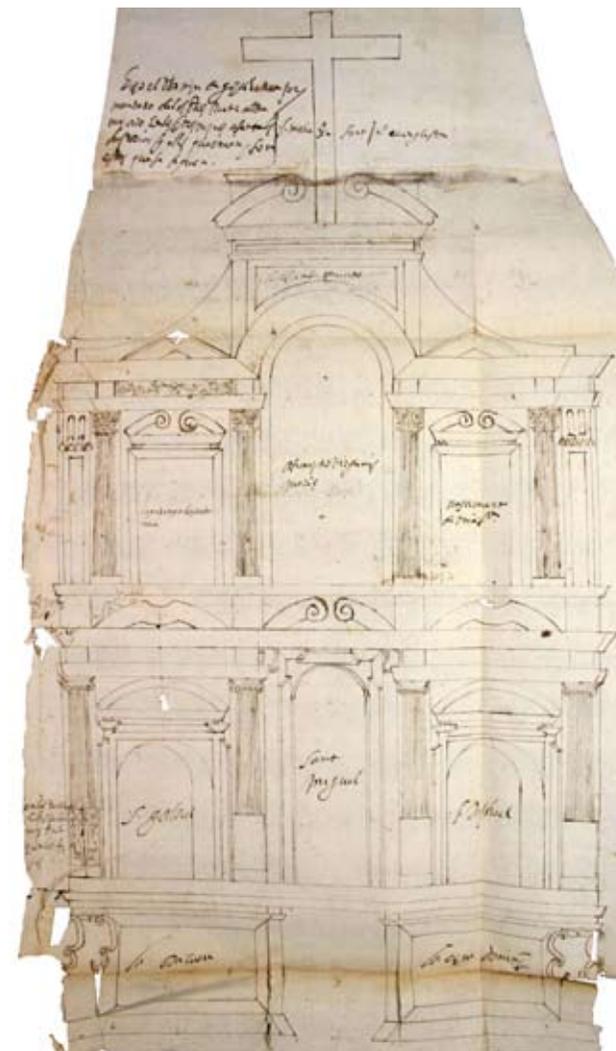


Fig. 4) Traza del retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Juan de Goicoechea.
AGG-GAO, PT101, ff. 671r.-673v. Diputación Foral de Gipuzkoa



Fig. 5) Detalle del primer cuerpo, retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea

molduras con incipientes orejetas hacia las que posteriormente tenderá la arquitectura barroca en su desarrollo a lo largo del siglo XVII. En el segundo cuerpo, el espacio de la calle central sufrió variaciones significativas: la caja central destinada al titular ganó en anchura y la serliana que debía cobijar a la Asunción se sustituyó por un sencillo arco deprimido rectilíneo que no consigue potenciar la elevación a los cielos que insinúa la talla. La serliana, ritmo arquitectónico creado por la sucesión de un arquitebe, un arco y otro arquitebe, o dicho de otro modo, un arco flanqueado por dos arquitebes, se utilizó profusamente en los retablos guipuzcoanos para enmarcar a la Virgen en Asunción, dotándola de un mayor protagonismo. Así la podemos ver, entre otros lugares, en el retablo mayor de Zumaia, obra del insigne Juan de Anchieta. Al haber restado altura a la caja de la Virgen, se eliminó el frontón

en volutas que coronaba al titular, en el cuerpo inferior, para conceder ese espacio a la Asunción. A los lados, los dos nichos poco profundos que fueron concebidos para cobijar relieves y que hoy ocupan tallas están coronados por frontones curvos con volutas y triangulares. El último cuerpo es el que más variaciones presenta. Inicialmente, como se percibe en la traza, el Calvario debía situarse en el remate del retablo, sin caja ni estructura arquitectónica alguna, con San Juan y María sobre dos sencillas peanas. Hoy se resguardan en una caja de buena altura que engloba a las tres figuras, enlazada al cuerpo inferior mediante aletones en voluta.

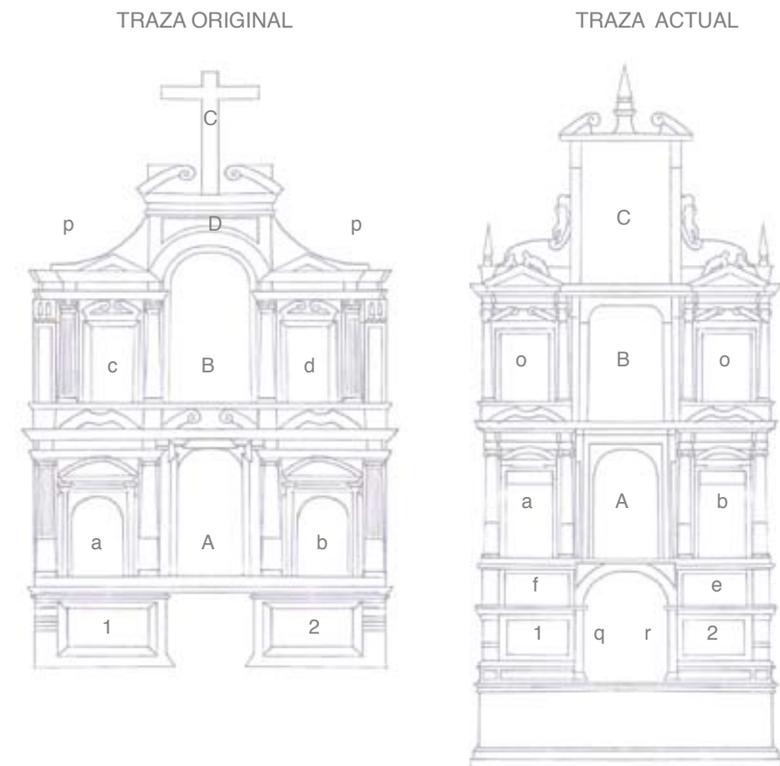
En cuanto a los soportes, las columnas, acanaladas, responden a la habitual superposición de órdenes: dórico para el cuerpo bajo, de carácter recio y adecuado para los arcángeles, y corintio para el segundo, más apto para el cuerpo dedicado a María. En el primer cuerpo, el tercio inferior de las columnas inferiores se muestra decorado con niños desnudos en un entorno vegetal, insistiéndose en la traza, además de con el dibujo, con una nota aclaratoria al margen. Son idénticos a los presentes en los fustes del cercano retablo de Itsasondo, con el que este altar tiene muchas similitudes. Los fustes de las columnas presentan un acentuado éntasis, es decir un progresivo engrosamiento del diámetro en su zona central con la finalidad de conseguir una visión más estética y armónica al producirse el efecto óptico de mayor esbeltez de las columnas. Las pilastras se reservan para enmarcar el Calvario; sin embargo las que según la traza debían flanquear a ambos lados el segundo cuerpo han desaparecido, al desplazarse las columnas a los extremos del retablo.

Observando el retablo podemos diferenciar distintos tipos de decoración manierista propios de este momento, tales como los tercios inferiores de los fustes decorados con niños que se alzan sobre cartelas y veneras o el empleo una vez más de ocho niños desnudos en las ménsulas avolutadas

del banco y del primer cuerpo, recostados sobre los frontones, a la manera de las alegorías miguelangelescas de las tumbas de los Medici, dibujados en la traza y confirmados en el examen de la tasación¹¹. Otras decoraciones en relieve presentes aquí son los encadenados manieristas, situados en el intradós de las cajas del primer nivel, compuestos por cuadrados y figuras geométricas lobuladas enlazadas, roleos vegetales con cartelas centrales de cueros recortados y pirámides escurialenses rematadas en bola, que nos anticipan el devenir de la retablistica en las primeras décadas del XVII.

El retablo se completa con tallas y relieves romanistas, propios del estilo heroico y triunfante que corresponde a la Iglesia victoriosa salida de Trento, donde la grandiosidad se traduce en cuerpos musculosos e idealizados, gestos huraños y telas amplias y pesadas. El programa iconográfico se especificaba detalladamente en la traza (Fig. 6). Haciendo una lectura ordenada, presentaba a San Miguel, acompañado de los otros dos arcángeles, San Gabriel y San Rafael. Más arriba, la Asunción-Coronación estaba flanqueada de escenas de la vida de la Virgen, concretamente el Abrazo ante la Puerta Dorada o “la ystorya de santana” y el Nacimiento de la Virgen. El ciclo de la Pasión contaba con cuatro temas: La Santa Cena y la Oración en el Huerto, en el banco, y el Calvario, bajo el cual se representaba el Descendimiento, ambos en el ático.

Sin embargo, entre el programa marcado en la traza y la iconografía actual hay alguna diferencia significativa. Lo más destacable es la eliminación de tres relieves correspondientes a los niveles más altos, aunque los dos relacionados con la Virgen podemos imaginárnoslos fácilmente, ya que son los mismos temas que se representan en el altar de Itsasondo. Su lugar lo ocuparon dos apóstoles, de dimensiones visiblemente más reducidas, que



PROGRAMA ICONOGRÁFICO

- A. San Miguel matando al demonio
- B. Asunción-Coronación
- C. Calvario
- D. Descendimiento
- a. San Gabriel
- b. San Rafael
- c. Abrazo ante la Puerta Dorada
- d. Nacimiento de la Virgen

- e. Anunciación
- f. Adoración de los pastores
- o. apóstoles
- p. Profetas
- q. San Pedro
- r. San Pablo
- 1. Oración en el Huerto
- 2. Santa Cena

Fig. 6) Programa iconográfico, traza original y traza actual con variaciones en la mazonería e iconografía del retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura)

11. AGG-GAO, PT101, ff. 671r.-673v.

fueron recolocados en estos espacios. La segunda alteración del programa se produjo posteriormente, creemos que en el siglo XVIII cuando en el banco se creó un nuevo nivel para colocar dos lienzos ilustrando la infancia de Cristo: la Anunciación y la Adoración de los pastores. El sagrario renacentista del que se habla en el examen del retablo no se conserva en la actualidad, aunque creemos que pertenecieron a él las dos pequeñas tallas de San Pedro y San Pablo que acompañan al sagrario actual y que serían ejecutadas en la década de los setenta. Iconográficamente, el retablo responde a una temática claramente contrarreformista que incide en la angeología, el culto a la Virgen y la exaltación eucarística, mientras que el Calvario nos remite a la redención, temas todos ellos muy propios del ideario trentino que calaron hondo durante el romanismo y el Barroco¹².

La calle central presenta tres conjuntos de bulto redondo de mayor tamaño que las tallas de las calles laterales. El primer cuerpo lo preside el titular del retablo, San Miguel venciendo al demonio. Por ello el arcángel aparece sosteniendo una lanza acabada en cruz, que clava en el pecho de un diablo con cuerpo humano y cara de homínido que se retuerce a sus pies, al que estaría sujetando con una cadena de eslabones, hoy perdida. El mensajero de Dios se presenta vestido con coraza dorada, faldellín de anchos pliegues, grebas y casco rematado en penacho, mientras que se cubre las espaldas con una capa roja. La anatomía exaltada propia del romanismo se deja entrever en los brazos que la armadura deja a la vista, musculosos y bien trabajados. El canon alargado y la microcefalia del arcángel, junto con su mirada introvertida, es otra de las características del romanismo (Fig. 7). San

Miguel aún en su persona dos funciones: por un lado el carácter psicopompo y por otra parte su papel guerrero, como jefe de las milicias celestes, por lo que se representa habitualmente venciendo al mal, representado por un dragón o un demonio. La mentalidad moderna postrentina veía en esta figura angélica no solo al soldado militante que luchaba contra el mal, sino al arcángel designado por Dios para defender a la Iglesia de la agresión las herejías, especialmente de la de los protestantes.

La elección de San Miguel arcángel como titular se debe a que es la advocación a la que la iglesia está consagrada. Hay que destacar la gran devoción a San Miguel existente en el siglo XVI en Gipuzkoa, como se demuestra por las cerca de cuarenta iglesias y ermitas dedicadas a él¹³. El arcángel lanceando al demonio es una iconografía muy desarrollada en el romanismo y tanto Juan de Anchieta como otros grandes escultores del momento tales como Bartolomé Hernández o Pedro de Arbulo realizaron tallas de apolíneos cuerpos de rostros aniñados similares a los de Irura. Las estampas grabadas de Jerónimo Wierix en Flandes a finales del XVI y posteriormente las de Peeter de Jode y Philippe Galle contribuyeron a difundir su iconografía por Europa.

A ambos lados de San Miguel, con un canon más corto, se sitúan San Gabriel y San Rafael. San Gabriel es una figura muy relacionada con la Virgen, ya que fue el encargado de anunciar la concepción de Jesús a María, así como el nacimiento de Juan el Bautista, el precursor de Cristo. El de Irura, por su composición, con la mano alzada en señal de saludo, parece

12. MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, pp. 280-282. DÍAZ VAQUERO, M.^a D.: "Tipologías iconográficas de las jerarquías angélicas en la escultura barroca: el ejemplo cordobés", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo II, n.º 3, 1989, pp. 265-273. SÁNCHEZ ESTEBAN, N.: "Sobre los arcángeles", en *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo IV, n.º 8, 1991, pp. 91-101. Consultado en: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0811.html> el 10 de marzo de 2011.

13. GARRO MUXICA, J. A.: *Dispersión hagiotoponímica hispano-mozárabe en la Diócesis de San Sebastián*. Consultado en: http://mendezmende.org/documentos/divulgacion_trabajos/Hagiotoponimia_nueva.pdf el 24 de marzo de 2011.



Fig. 7) Arcángel San Miguel retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea

haber sido inspirado en una estampa de la Anunciación. Contribuye a dotar de mayor movimiento a la composición del arcángel un *contrapposto*, en el que el escultor acentúa la flexión de la rodilla gracias a la colocación de un pequeño escalón. San Gabriel forma pareja con San Rafael, el protector de los enfermos, que sujeta entre sus manos un libro. El leve giro del tronco y la manga recogida dejan ver la trabajada musculatura del brazo derecho. Comparte con San Gabriel, además del *contrapposto* y el pie sobre el zócalo, una abultada cabellera de grandes rizos que enmarca un rostro de grandes orejas, nariz recta y labios apretados, tan propio de la escultura de estos momentos.

Subiendo al siguiente cuerpo nos encontramos con la Asunción-Coronación, realizada por el escultor Jerónimo de Larrea en 1614, posteriormente a la finalización del retablo, como se puede corroborar en su testamento¹⁴ (Fig. 8). La Virgen de Irura se presenta erguida, mientras es conducida hacia lo alto por una corte de ángeles. Su rostro es propio de una joven doncella; esto se explica en los tratados modernos, en los que se especifica que pese a que en teoría la Virgen debería representarse como una mujer muy mayor, porque murió a una edad avanzada, se tenía que pintar “muy hermosa y de mucho menos edad que tenía” y “por cuando la virginidad conserva la belleza y frescura exterior (...) se debe pintar como de treinta años”¹⁵. María, que alza sus ojos al cielo, está cubierta por una túnica y un manto con numerosos pliegues. Su cabellera ondulada se distribuye en dos mitades, con raya al medio, creando dos grandes matas de pelo abultadas y simétricas a ambos lados. A sus pies aparece una media luna entre nubes, por contaminación de los atributos de la Inmaculada Concepción con los de la Asunción a los cielos. Dos ángeles sin alas y un querubín acompañan a María a su viaje, mientras que otros dos esperan para coronarla. Por ello,

14. En el testamento de Jerónimo de Larrea se da cuenta de numerosas obras que le restaban por cobrar. (AGG-GAO, PT120, ff. 241-250, citado en ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.^a A.: *Op. cit.*, p. 240.)

15. PACHECO, F.: *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2001. Pintura de la Asunción de Nuestra Señora, pp. 654-658.



Fig. 8) Asunción, retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Jerónimo de Larrea

más que la Asunción, es una representación de la Asunción-Coronación, iconografía presente en la práctica totalidad de las calles centrales de los retablos manieristas, ensalzada normalmente por una serliana o por un arco de medio punto.

La subida a los cielos de la Virgen fue un tema muy representado en el arte, especialmente en los siglos XVI y XVII. En el segundo tercio del siglo XVI, hasta la llegada del romanismo, toma gran importancia la Asunción, que a finales del XVI será sustituida por la Asunción-Coronación. En la Asunción, María en cuerpo y alma es elevada a los cielos por ángeles, equiparándose de este modo a Cristo en la Ascensión. En cuanto a la tipología, durante el período que nos ocupa, el romanismo, distinguimos dos modelos: el derivado del retablo astorgano, de manos abiertas al cielo, y el de manos orantes, derivado de la figura de Raquel de la tumba de Julio II realizada por Miguel Ángel, si bien en el taller de Tolosa se opta por este último, como podemos observar en Irura.

En el ático del retablo, el Calvario cierra el programa iconográfico. Este es el tema principal de la iconografía cristiana, símbolo de la salvación y de la unión simbólica del Antiguo y del Nuevo Testamento. Jesús se presenta clavado a una cruz latina, de tres clavos, con los ojos cerrados, la boca entreabierta y el semblante sereno, una vez fallecido. Su cabeza es coronada por grandes espinas enlazadas que se clavan en el cuero cabelludo, mientras que su torso presenta la herida profunda de la lanzada. La simetría de la cruz se rompe por el adelantamiento de un hombro que provoca que la cabeza se ladee ligeramente. Desnudo, su cuerpo solo se cubre por un paño de pureza de forma triangular con grandes pliegues a los lados, que no dificultan la contemplación de su bien trabajada anatomía. La idealización anatómica propia de este estilo de las postrimerías del siglo XVI crea cuerpos perfectos por los que parece, como en el caso que nos ocupa, que no ha pasado la

pasión. Se busca mostrar de esta manera a un heroico Cristo que disimula su naturaleza humana para realzar la divina. En la parte superior de la cruz se coloca el *titulus*, escrito en latín, que recuerda la proclamación de Jesús como rey. En esta ocasión acompañan a Cristo la Virgen y Juan, el discípulo amado, conformando de esta manera el Calvario. En estas tres figuras podemos diferenciar claramente dos manos, la gubia de un escultor de gran virtuosismo, que realizaría la figura central de Cristo, y otra con menos recursos técnicos, que se encargaría de la Virgen y San Juan.

Para finalizar con las cuestiones iconográficas y estilísticas nos detendremos en el banco, en este caso en el relieve de la Santa Cena (Fig. 9). En ella los doce apóstoles se distribuyen en torno a una mesa rectangular para celebrar la última cena de Jesús antes de su muerte. En el retablo de Irura se ha preferido relatar el momento en el que Cristo anuncia la traición de Judas, por tener más fuerza expresiva que la institución de la eucaristía. Los discípulos se muestran agitados y discutiendo, tratando de averiguar quién será el que entregue a su maestro. Dialogan de dos en dos, enfatizando la comunicación con el lenguaje gestual de las manos¹⁶. La mano de uno de los discípulos trae al recuerdo los estudios anatómicos del Renacimiento, en concreto una sanguina de Miguel Ángel, que le sirvió al genial artista como preparación para la obra de las tumbas de los Médici (Fig. 10). También son de recuerdo miguelangelesco los personajes calvos y barbados, que tienen su origen en el *Juicio Final* del artista florentino, así como las torsiones exageradas de los cuerpos.

Junto a la Cena se representa el momento de la Oración en el Huerto, en el que un ángel conforta a Jesús, entregado a la oración, y le presenta el cáliz



Fig. 9) Detalle de la Santa Cena, banco del retablo mayor de la parroquia de San Miguel (Irura), Pedro de Goicoechea



Fig. 10) Estudio para las tumbas mediceas, Miguel Ángel

16. La codificación del lenguaje de los gestos fue algo muy común en los siglos XVI y XVII. Ha llegado a nosotros una estampa, la llamada *Tabla Chirogramatica*, grabada para ilustrar el manual más importante sobre este lenguaje gestual titulado *Chirologia or the Natural Language of the Hands*, de John Bulwer, que fue publicado en Londres en 1654. En ella se otorga a cada posición de manos la expresión de una idea o acción: rezar, implorar, etc.

y la cruz, símbolos de su próximo martirio, mientras sus discípulos Pedro, Santiago y Juan duermen plácidamente. La atención del escultor se centra en las figuras humanas, mientras que el paisaje se define mediante unos simples árboles que recrean el Huerto de los Olivos. En el taller de Tolosa se prefiere representar la Oración en el Huerto antes que el Lavatorio, otra iconografía de gran simbología que se repite a menudo en los bancos de los altares. Siguiendo a los artistas de su entorno, Pedro de Goicoechea también se decanta en sus obras por la Oración, como podemos observar en sus retablos de Eldua o Itsasondo.

Por último nos detendremos en algunas reformas que se realizaron a finales del siglo XVIII en la mazonería de la calle central y en el banco¹⁷. No podemos confirmar documentalmente a los autores de estas intervenciones, ya que no queda referencia alguna en los libros de fábrica de la parroquia¹⁸. Sobre el banco romanista se añadieron los dos lienzos apaisados con escenas de la infancia de Cristo, en concreto los temas de la Anunciación y la Adoración de los Pastores que podemos observar en la actualidad y para ello hubo que elevar el retablo, como hemos comentado anteriormente. El gran cambio se dio con el revestimiento pictórico del retablo, de hacia 1760 aproximadamente. Una vez más, no hay rastro documental de esta actuación, por lo que podemos suponer que fue costado por alguna familia

puddiente de Irura o por algún indiano. La policromía, de estilo rococó, permitió adecuar el retablo a las nuevas modas del siglo XVIII¹⁹. A pesar de que no es la policromía que corresponde a este tipo de tallas, no modifica excesivamente la visión del conjunto del retablo. En ella, el oro es el principal protagonista para la mazonería, sin intervención de color. La monotonía se rompe con el habitual juego de zonas bruñidas y mates, y se añaden motivos de medio relieve o cincelados en el fondo de las cajas, zapeados, y en los lisos encontramos un amplio repertorio de motivos florales. Las vestiduras imitan, mediante labores de pincel, telas floreadas o tisús de carnosas flores rojas de pétalos gruesos. Los mantos se rematan con cenefas doradas con roleos realizados a punta de pincel y esgrafiados, mientras que el envés de los mantos se decora con motivos esgrafiados en forma de zig-zag. Las carnaciones muestran pieles sanas y jóvenes mediante el empleo de los “frescores”, zonas sonrosadas que buscan aparentar lozanía y buena salud en los personajes que los portan.

17. Pese a que no ha sido posible hallar los pagos del retablo en los libros de cuentas del templo iruratarra, debido a que los más antiguos que se conservan comienzan en 1675, se han hallado una serie de intervenciones que afectan a nuestro altar. En 1682 se documentan unos pagos a los canteros Domingo de Aguirre y Martín de Zaratain, que se ocuparon de aderezar el altar mayor. (DEAH, Irura, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1675-1781, f. 13. 1682). También se realizaron unos frontales y dos rejas; su construcción se ordenó en los mandatos de visita de 1692, (DEAH, Irura, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1675-1781, f. 46. Mandatos de visita, 1692), y un año más tarde, en 1693, se constatan pagos a Martín de Miquelena, oficial herrero de Tolosa, por dos “rejas de hierro de los lados del altar mayor”. (DEAH, Irura, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1675-1781, f. 60v., 1687) y finalmente en 1687 se realizó el pedestal por los canteros Juan de Urcola y Antonio, Francisco y Juan de Gorostidi, canteros de Amasa.

18. No hay alusión a ningún pago en el Libro de fábrica de la iglesia de San Miguel Arcángel de 1675-1781 ni en el de 1781-1899.

19. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 198-203. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “Aportaciones a un glosario de policromía”, *Policromía*. Lisboa, 2002, pp. 236-247. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.: “La policromía en España. Aproximación a su terminología”, *Imagem Brasileira*. Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, Belo Horizonte, 2006, pp. 73-89.