



LOS CUADROS DEL RETABLO BARROCO DE LARUMBE: UN LIBRO ABIERTO CON ILUSTRACIONES PARA EL PUEBLO

Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI
pedroluis.echeverria@ehu.eus

El nombre de Larumbe ha estado y está asociado a dos obras emblemáticas del arte medieval del Reino de Navarra. Desde fines del siglo XIX se ha ponderado el singular pórtico de la parroquia de San Vicente, obra gótica del segundo tercio del siglo XIII por su programa escultórico popular y retardatario. A este reclamo se ha unido el descubrimiento en 2009 y la excavación por la Sociedad Aranzadi con la intervención en auzolan de los vecinos de este ejemplar pueblo navarro, de las ruinas del monasterio de San Esteban de Juslapeña en el monte Arriaundi, temprana obra románica, cuya cabecera triabsidal está emparentada con la del vecino santuario de San Miguel de Aralar.

Debido a que el pórtico ha sido ampliamente analizado y el citado monasterio se halla en proceso de estudio, me voy a ocupar en esta ocasión de otro tipo de patrimonio local de época moderna, totalmente inédito, los cuatro lienzos del retablo mayor de su iglesia, los barrocos de la Ascensión y la Asunción y los academicistas de San José con el Niño y San Joaquín con la Virgen Niña. Dejamos para un futuro estudio la revisión de la historia constructiva de este retablo mixto, cuya dilatada ejecución "a pedazos" entre 1644 y 1805, requirió del esfuerzo colectivo de varias generaciones, reproduciéndose en el algunas de las devociones locales y navarras más importantes. No ha llegado a nuestros días el sagrario que ensambló Domingo de Bidarte antes de 1623, sustituido por el actual con expositor a comienzos del siglo XIX. Los únicos datos que poseemos sobre estos cuadros se refieren a su renovación en 1805 por "una persona capaz y de instrucción y conocimientos", elegido por el pintor trasmerano Luis de Cabanzón, vecino de Isla, y autor de la policromía del retablo mayor y diversas obras de pintura en la iglesia. Los del primer cuerpo fueron restaurados por ser "muy antiguos y estar muy ajados" y los otros dos, "más modernos, pero mal pintados" serían repintados en estilo neoclásico (AGN. Prot. Not. Pamplona. Antonio Goñi, 1805).



*Larumbe. Parroquia de San Vicente.
Retablo mayor. Fotos de J. Músquiz.*

LOS LIENZOS BARROCOS DE LA ASCENSIÓN DE CRISTO Y LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN

Entre los escultores y pintores que intervenían en los retablos había una norma no escrita que se conocía como ley de la correspondencia, es decir, que las escenas situadas a ambos lados de un eje de simetría en el mismo cuerpo debían de tener unidad de acción. Así ocurre con los cuadros de la Ascensión y la Asunción (c. 1670-1680) del primer cuerpo, pues ambos representan subidas al cielo, tienen dos registros con rompimiento de gloria y un número similar de personajes, doce y once apóstoles respectivamente, añadiendo en el segundo las dos Marías. Situados en los lados del evangelio y la epístola por razones jerárquicas, representan dos de las principales festividades litúrgicas del calendario cristiano. La Ascensión de Cristo al



Lienzo de la Ascensión. Grabado de Cornelis Galle I, a partir de Theodore Galle sobre un dibujo de Rubens. British Museum, CC BY-NC-SA 4.0.

cielo ante los ojos de sus discípulos a los cuarenta días de la resurrección constituye el segundo misterio glorioso. Aunque la Asunción de la Virgen no sería declarada dogma hasta 1950 por Pío XII, su elevación al cielo por ángeles ya era celebrada como tal por el pueblo fiel, como lo demuestra su advocación en 91 parroquias navarras.

El cuadro barroco de la Ascensión copia literalmente la estampa del mismo tema de Cornelis Galle I, diseñada por su hermano Theodor a partir de Rubens, y que formó parte de las ilustraciones del *Missale Romanum*, editado en la imprenta Plantiniana de Amberes en 1650. Su traslado a escala al lienzo debió hacerse mediante la técnica de la cuadrícula, sin otra omisión que las briznas de hierba que aparecen en primer término en el grabado. Estos temas debieron ser elegidos y propuestos por el abad de la parroquia al anónimo pintor, cuyos lienzos tienen un aspecto luminoso por la imprimación clara y una colorista paleta rubeniana al óleo. El registro celestial, que ocupa dos terceras partes del cuadro, es un resplandor dorado con ráfagas en el que flota el Resucitado en su ascensión, invadiendo la zona terrenal, donde se hallan la Virgen y los apóstoles. Se representa a Cristo frontal en actitud declamatoria con sus brazos en diagonal, el derecho hacia abajo dirigido a los que asisten atónitos al prodigio y el izquierdo en alto. Inherentes al ascenso son la agitación de sus cabellos rubios y los pliegues revueltos del manto púrpura que se anuda al hombro derecho. Muestra los estigmas en pies y manos, que fueron incorporados por vez primera en el diseño de Rubens para el grabado del *Breviario Romano* de 1614.

En un roquedo que recrea el Monte de los Olivos se encuentran los doce apóstoles repartidos en dos grupos de seis más la Virgen, que simboliza a la Iglesia que dejó en la tierra. Sus variados gestos expresan desde el asombro hasta la incredulidad. Los elementos participativos que nos introducen en la escena son un apóstol arrodillado de espaldas en primer plano que, mediante el escorzo de su brazo izquierdo, parece sobresalir hacia nosotros, y

otro situado tras la Virgen con los brazos abiertos que nos mira, reclamando nuestra atención. En el grupo a la derecha de Cristo destaca la Virgen con los brazos abiertos en actitud de aceptación y, tras ella, San Juan, el discípulo amado. A los pies del Salvador se localiza San Pedro, con los brazos cruzados sobre el pecho. Los apóstoles situados a su izquierda tienen las miradas entornadas al cielo, y, además, uno de ellos eleva los brazos en un gesto de plegaria.

Aunque no hemos localizado el grabado homónimo que se copió en el lienzo de la Asunción de Larumbe, podemos aportar aquí el modelo gráfico para la Virgen, que reproduce la estampa rubeniana de un *Breviarium Romanum* del último tercio del siglo XVII, repetido en varias ediciones de la Plantiniana de Amberes. La coincidencia es total en el rostro, manos juntas, escorzo de piernas e indumentaria, así como en la nube ascendente y los dos ángeles que la suben. Sin embargo, no aparecen la aureola con ráfagas que circunda su cabeza en el grabado y tres cabezas de angelitos que le sirven como escabel. El rostro de la Virgen se repite en otros grabados del mismo tema de Schelte a Bolswert a partir de Rubens y las manos orantes las vemos en la Asunción manierista de Hieronymus Wierix. El apóstol arrodillado en primer plano a la izquierda de la Virgen es similar al de otra estampa de la Asunción de Simón Thomassin, a partir de Aníbal Carracci.

Ocupa la zona celestial la Virgen sentada en un trono de nubes e izada al cielo por dos ángeles, en tanto que otros tres la orlan en la parte superior. Está representada con las manos unidas en actitud orante, algo más habitual en la Inmaculada, mientras que adelanta su rodilla



Lienzo de la Asunción.
Grabado de un Breviarium
Romanum del último tercio
del siglo XVII.
R. Fernández Gracia.

y otro tocado con la vuelta del manto; de los otros tres, semiocultos, tan solo vemos los rostros. El grupo a la izquierda de la Virgen está formado por cinco apóstoles expectantes ante el misterio, con San Pedro en primer plano portando un libro y otro de pie con los brazos abiertos. Se añaden aquí dos de las Marías, observando el sepulcro, como en las obras de Rubens.

izquierda y retranquea la otra. Alza su rostro y entorna los ojos hacia lo alto, mostrando una cabellera rubia y rizada que cae sobre el hombro. Viste túnica blanca, sobretúnica malva y manto azul. En el sector terrenal se halla el sepulcro vacío con la losa levantada y, sobre ella, el sudario con rosas, como recoge la Leyenda Dorada. Los apóstoles se distribuyen en dos grupos, seis a la derecha de la Virgen con San Juan arrodillado en primer plano, un apóstol en actitud declamatoria que sostiene la tela

Los lienzos academicistas de San José con el Niño y San Joaquín con la Virgen Niña de la mano.

En las calles extremas del segundo cuerpo se alojan dos lienzos neoclásicos de 1805 que representan a San José y San Joaquín, como padres terrenales de Jesús y María. Se suelen presentar emparejados para resaltar sus paternidades adoptivas y su condición de guardianes de ambos niños. Fueron devociones contrarreformistas muy populares, que tienen en Navarra un origen carmelitano, pues la de San José fue impulsada por la propia Santa Teresa de Jesús y la de San Joaquín fue difundida por el hermano Juan de Jesús San Joaquín, natural de Añorbe. Durante la sequía de 1665, llevó un lienzo del Patriarca a Aoiz y Leoz, que trajo la lluvia y mandó hacer su imagen para el convento de Pamplona, que sirvió de modelo a numerosas réplicas. A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX se reavivan estas devociones y, con ellas, aparecen ver-



Lienzo de San José con el Niño.
Grabado de Manuel Salvador
Carmona, 1781. Memoria de Madrid,
Inv. 14879.



siones academicistas de estas iconografías barrocas. Obras similares a las de Larumbe son en Madrid el grabado de San José de Manuel Salvador Carmona, y en Valencia el cuadro de San Joaquín de Luis Antonio Planes, teniente director de la Academia de San Fernando, y, siguiendo su modelo, el grupo escultórico de Felipe Andreu.

En el cuadro de San José con el Niño, aparece tocado con un nimbo, erguido y sosteniendo a su Hijo con su brazo derecho, mientras se apoya en la vara florida. Se muestra como un hombre maduro de más de treinta años con cabello largo y barba y no como un viejo y viste túnica talar azul y manto amarillento. Este San José cristóforo constituía un ejemplo de paternidad adoptiva y una trasposición de la maternal Virgen con el Niño. A diferencia de otros santos que, como San Antonio de Padua, tuvieron un encuentro místico con el Niño Jesús, gozó de ese privilegio durante toda la infancia como su protector. El Niño de cabellos rizados y rubios se halla desnudo con un sencillo paño de pureza y señala un lirio que lleva en su mano derecha. El atributo específico de San José es la vara florida con lirios, símbolo de castidad, que fue, según el apócrifo del Pseudo-Mateo y San Jerónimo, la señal divina de su elección como esposo de María; se relaciona asimismo con la profecía de Isaías del florecimiento de la vara de Jesé. No obstante, la complicidad entre padre e hijo de otras pinturas está ausente aquí,

mostrando San José una expresión concentrada con ojos achinados de párpados caídos, en tanto que el Niño mira al espectador atrayendo nuestra atención. Otras incorrecciones son la ingravidez del santo varón en el paisaje y de Jesús que parece flotar yuxtapuesto a su padre.

El tema del lienzo de San Joaquín con la Virgen Niña de la mano es una trasposición del de San José caminando con el Niño Jesús y una reducción del grupo de Santa Ana, la Virgen y San Joaquín que, a su vez, sigue el de la Sagrada Familia o Trinidad en la Tierra. Parte de diseños de Rubens, difundidos por los grabadores de su escuela y de estampas devocionales. Podemos considerar este cuadro como una versión académica de esos temas barrocos. Aunque parece una simple escena cotidiana con el anciano patriarca llevando a la Niña de la mano, en realidad nos lo muestra como su custodio e instructor. Está situado en el centro de la composición a la izquierda de María, a la que conduce de la mano, como si hubiera sido desgajado de un cuadro de la Santa Parentela, prescindiendo de Santa Ana. Distinguido por el nimbo de santidad, está efigiado como un anciano con cabellos y larga barba canosos y sigue atentamente con la mirada a su hija adoptiva por la que vela. Su indumentaria de plegados ampulosos consiste en una túnica talar verde y un manto rojo, cuya vuelta recoge con la mano izquierda y su atributo es un cayado curvo como pastor. La Virgencita, que lleva el pelo recogido, viste con una túnica blanca y manto azul, los colores que la caracterizan como la Inmaculada por haber sido concebida sin pecado. **PREGON**

El autor es profesor de Historia del Arte en la UPV.



Lienzo de San Joaquín con la Virgen Niña. Cuadro de Luis Antonio Planes, 1781. Catedral de Valencia, CC-BY-SA. Grupo de Felipe Andreu en Bigastro, 1791. A. Arroyo.