Juan Jiménez de Alsasua, autor del retablo de la iglesia parroquial de Santa María de Mélida

ÁFRICA BERMEJO BARASOAIN

A pesar de conocerse su nombre, Juan Jiménez de Alsasua era un artista desestimado. Algunos investigadores, como Castro[1] o García, le mencionan, añadiendo que tuvo taller en Olite y que fue servido durante 6 meses, en 1590, por Domingo de Bidarte[2].

Biurrun precisa más, al presentarle como autor probable del retablo mayor de San Martín de Unx y al referirse a su intervención, como estimador, en el retablo de Valtierra. De todos modos no pasa de la mera suposición, a la hora de relacionarle con una labor artística, indicando que de él «no se exhibe obra ciertamente conocida»[3].

Esta era la situación hasta el momento, pudiendo decirse, incluso, que se dudaba del verdadero oficio del de Alsasua, a quien Biurrun califica de «maestro entallador»[4]

Merced a la documentación ahora localizada puede hablarse ya de, al menos, un trabajo seguro de nuestro artífice, «escultor» de profesión: *el retablo de la iglesia parroquial de Santa María de Mélida*[5].

En Pamplona, el 27 de octubre de 1598, constituido en persona ante el escribano y testigos Juan Jiménez de Alsasua, confiesa que «el a echo un retablo de escultura para la parroquial yglesia de Sancta Maria de la villa de Mélida», por cuyo trabajo y en «parte de pago de lo que montare la estimación de la dicha obra», ha cobrado de Pedro de Cárcar, primiciero

1. CASTRO, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro, b) Escultura.* Pamplona, 1949, pp. 90 y 159.
2. GARCIA GAINZA, M. C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Ancheta.* Pamplona, 1969, pp. 57 y 121.
3. BIURRUN Y SOTIL, T., *La Escultura Religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento.* Pamplona, 1935, pp. 344-345.
4. BIURRUN Y SOTIL, T., op. cit., p 344.
5. *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona.* Protocolo de Miguel de Burutáin, leg. 18, 1598-2.

de la parroquial, el año de 1594, 90 ducados, y de Domingo de Gárriz, primiciero en 1595, otros 90 ducados, y de Gracián Jiménez, igualmente primiciero, en 1596, 74 ducados, sumando un total de 254 ducados, entregados todos antes del otorgamiento de la escritura que se redacta para dar fe de ello, «y allende de otras cantidades que a cuenta del dicho retablo tiene recebidas de otras personas...».

Queda claro por lo expuesto que el retablo de Santa María de Mélida está terminado en 1598, y que a su autor, aparte de otras no especificadas, se le han abonado las cantidades que acabamos de mencionar, a partir de 1594, año en que aún no había sido estimado, porque tal vez fuera entonces cuando se inició.

Aunque hubiera sido objeto de diversos estudios, dado su interés, permanecía como de autor desconocido. Biurrun se aproximó bastante al relacionarlo, por comparación, con Pedro de Arceiz, a quien pertenece el retablo de Murillo el Fruto. Arceiz y Jiménez de Alsasua son del mismo taller, el de Olite, y su parentesco estilístico resulta indudable; por otro lado, aún siendo el de Alsasua posterior, tampoco existen entre ellos, temporalmente hablando, distancias insalvables. No obstante, y según consta más arriba, las escrituras disipan cualquier tipo de duda, confirmando que el retablo de Mélida corresponde a Jiménez de Alsasua.

Retablo de la iglesia parroquial de Santa María de Mélida

Un banco de notables proporciones, dos cuerpos y ático, distribuidos en cinco calles, de las cuales las exteriores se adaptan a la forma de los muros laterales del templo, componen este conjunto. La arquitectura concuerda con el momento de su realización, siendo de elementos plenamente romanistas, dominados por columnas estriadas de capiteles corintios. Es interesante tener en cuenta que estas columnas, de fuste totalmente estriado, se encuentran en un retablo terminado ya en 1598, fecha en que se pensaba aparecían dichas columnas, concretamente en el retablo de la catedral de Pamplona[6]. Las casas de las calles exteriores son rectangulares y se hallan ocupadas todas ellas por relieves también romanistas. Hay dos frontones, uno triangular coronando la casa principal de la calle central, y otro curvo, pero partido, en consonancia con la época, que remata el ático y sirve, a su vez, de peana para las figuras que componen la escena del Calvario. En los derrames del frontón triangular aparecen infantes desnudos. La preocupación por el claroscuro, patente en la escultura, se manifiesta de igual modo en la arquitectura, recurriéndose a partir elementos o bien a hacer alternar en ellos las superficies cóncavas con las convexas, a mover frontones, molduras, y, en definitiva, todo el retablo. Para separar los cuerpos y el ático, se recurre a la utilización de frisos con relieves, en los que se emplean elementos figurados y vegetales. Las casas de las calles interiores son de grandes portadas rectangulares que llevan inscritos huecos poco profundos, a modo de hornacinas, rematados por arcos de medio punto y que cobijan, en las calles laterales, figuras sueltas de bulto entero, y, en la calle central, escenas, de las cuales la superior, en altorrelieve, invade el ático en su parte central. A ambos lados, en el ático, sendos medallones encierran relieves.

6. GARCÍA GAINZA, M. C, op. cit., p. 55.

Coronando el retablo, aparecen figuras de bulto completo, flanqueando la escena del Calvario y sobre las calles exteriores. El banco o predella está formado por casas cuadradas decoradas con escenas en mediorrelieve. El retablo se halla dedicado a la Santísima Virgen, titular de la parroquia.

Desde el punto de vista iconográfico, la predella desarrolla escenas de la Pasión de Cristo. En el primer relieve se representa la Santa Cena, cuya composición y figuras, esencialmente las situadas en el plano más inmediato, hacen pensar en las del retablo mayor de San Martín de Unx, atribuido por Biurrun a Jiménez de Alsasua. A uno y otro lado de una mesa rectangular aparecen situados, de modo violento y rebuscado, el Maestro y los discípulos. Hay en conjunto, dos grandes preocupaciones: la luz y la perspectiva. Los contrastes de claroscuro son casi barrocos; el artista los logra a base de mover con fuerza los cabellos y las barbas de los personajes, agrupándolos en mechones grandes que destacan al contrastar con superficies muy excavadas, y, ante todo, a base del plegado, anguloso y profundo, de los paños; éstos, no obstante su amplitud, merced al procedimiento de las «telas mojadas», permiten el estudio de unas formas fuertes, musculadas, en consonancia con los gustos del momento.

Para dar idea de profundidad, se recurre al escorzo. Las figuras, dispuestas, a su vez, en planos diferentes, paralelos al fondo, giran o adoptan posturas inestables, presentando, por ejemplo, los talones dirigidos hacia el espectador. En conjunto, todo resulta amanerado, artificial y, desde luego, el modo de tratar los personajes y sus ropas está muy por encima del enfoque de la perspectiva; observando la mesa que sirve de centro, no se puede hablar precisamente de un logro en la manera de «plantarla» en el espacio. Aunque existe «aire» entre lo representado, y las figuras se mueven con cierta libertad, es patente el horror al vacío, no quedando prácticamene lugar libre de talla. Los rostros de Cristo y sus discípulos son muy semejantes; respondiendo a un mismo modelo, de ceño fruncido y nariz aguileña más o menos marcada, los únicos signos diferenciales vienen dados por el cabello, la barba y su longitud, nacimiento o ausencia.

A continuación de la Santa Cena, en la predella, se desarrolla la escena de Cristo con la Cruz a cuestas, camino del Calvario. Las preocupaciones y los procedimientos son los mismos que en el relieve anterior. Las telas se estudian concienzudamente, lo representado se dispone en distintos planos. Todo lo centra la figura del Señor, de rostro y manos bastante expresivos.

Junto a las características ya conocidas, podemos anotar otra en el tercer relieve del banco: la preocupación por el músculo, el estudio anatómico. El eje del conjunto es el bellísimo cuerpo desnudo de Jesús, en brazos de su Madre. La composición es cerrada, al igual que en las demás escenas.

Los gestos y las posturas amaneradas, junto a un soberbio estudio de paños, con los consiguientes efectos de claroscuro, dominan en el relieve del Entierro de Cristo, que cierra la base del retablo.

Las casas de las calles exteriores comprenden escenas de la infancia de Jesús, precedidas por la de la Anunciación. Sigue en ellas dominando el romanismo, claro en los tipos, hercúleos en sus actitudes, amanerados. Las telas continúan siendo una de las mejores excusas para jugar con la luz, para lograr magníficos claroscuros, para aumentar la fuerza expresiva, el movimiento, la vida, de lo allí representado; amplias, un tanto «almidonadas», envuelven figuras idénticas a

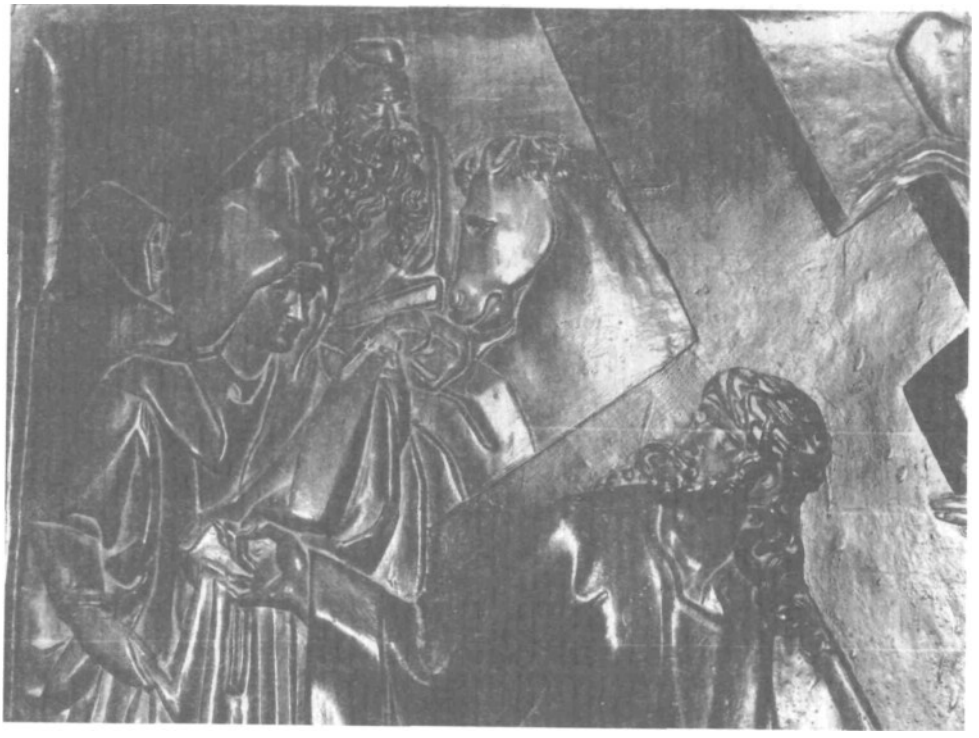
las de la predella; un personaje, en el que el escultor parece complacerse, se repite en forma y gestos, al igual que se repetía en el banco; fuerte, traductor para quien contempla la escena de los sentimientos que en ella laten, es calvo y luce una larga, bella y poblada barba, agrupada en los ya conocidos mechones, de efectos claroscuristas. Tal vez haya, en conjunto, una mayor redondez (en los rostros del Niño, María, los ángeles y algún personaje cercano a ellos) y una más clara apreciación de los espacios vacíos (esto último, al menos, en la escena de la Anunciación). También se manifiesta una tendencia a utilizar elementos arquitectónicos para ambientar interiores: columnas, arcos, o detalles análogos, completan las representaciones de la Anunciación y de la Adoración de los pastores. Es digna de tener en cuenta, igualmente, en los relieves de las casas exteriores, la adopción, por parte del artista, de un punto de vista bajo; gracias a éste, se introducen los correspondientes fondos de gloria, coronando la historia, en donde lo representado flota de modo más o menos verosímil; en tres de las casas, angelotes desnudos sujetan telas mientras danzan de modo tan rebuscado como los que aparecen en la Adoración de los pastores, cuya talla, por cierto, se antoja incompleta; de cualquier manera, ese curioso modo de moverse, tan romanista, no es precisamente ajeno al resto de las figuras que componen las escenas, y llama especialmente la atención en, por ejemplo, la figura del Niño de la historia de la Presentación en el Templo.

En las calles interiores, las casas centrales están dedicadas a la Santísima Virgen. Los contrastes de claroscuro vuelven a ser casi barrocos en las telas que envuelven a Nuestra Señora, sobre todo en la casa inferior; en la superior, la nota dominante es el movimiento, que se manifiesta no sólo en los paños, sino también en las figuras de, fundamentalmente, los angelotes, que danzan o adoptan posturas análogas a las comentadas más arriba. (La postura de las piernas de uno de estos ángeles, situado a la derecha de María, en la parte superior, es prácticamente igual a la de las piernas del Niño de la escena de la Presentación en el Templo). Las casas laterales cobijan estatuas, con las mismas características que las figuras de los relieves: expresividad, formas fuertes, actitudes grandilocuentes, claroscurismo. La preocupación por la anatomía, el estudio del músculo, se presentan, además, en la representación de Cristo atado a la columna. Y todo esto domina, de igual modo, en las esculturas, también de bulto completo, que rematan el retablo. De ellas, las más interesantes son las que componen el grupo del Calvario, por su fuerte valor expresivo.

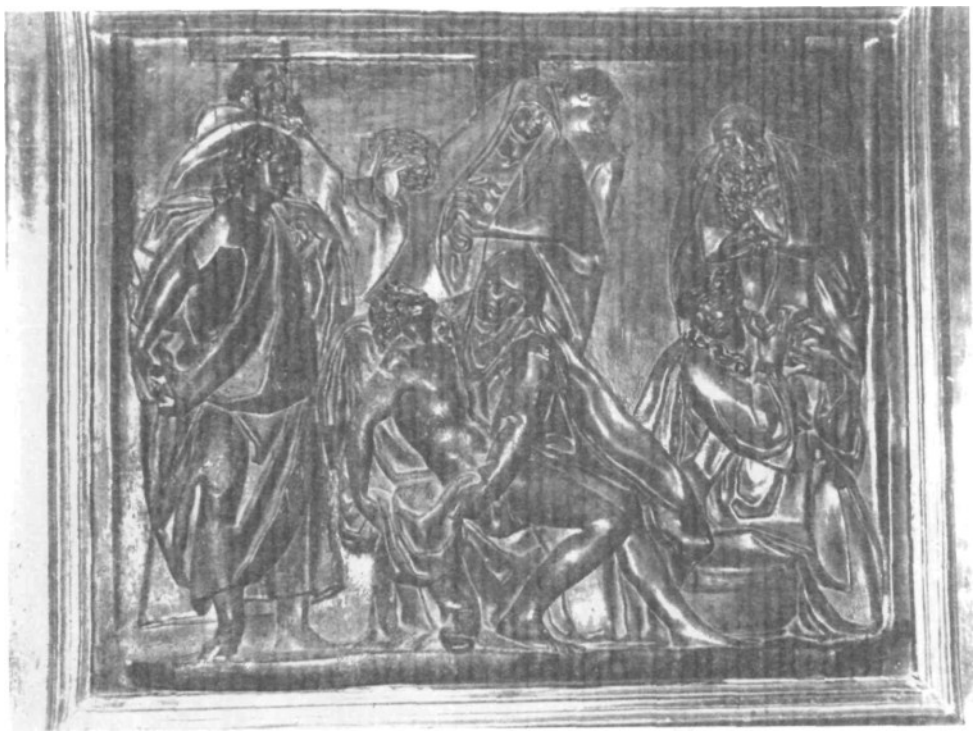
I. 1. DE ALSASUA, AUTOR DEL RETABLO DE LA IGL. P. DE STA. M.' DE MELIDA

MELIDA.-Retablo mayor de la iglesia parroquial de Mélida. Conjunto.

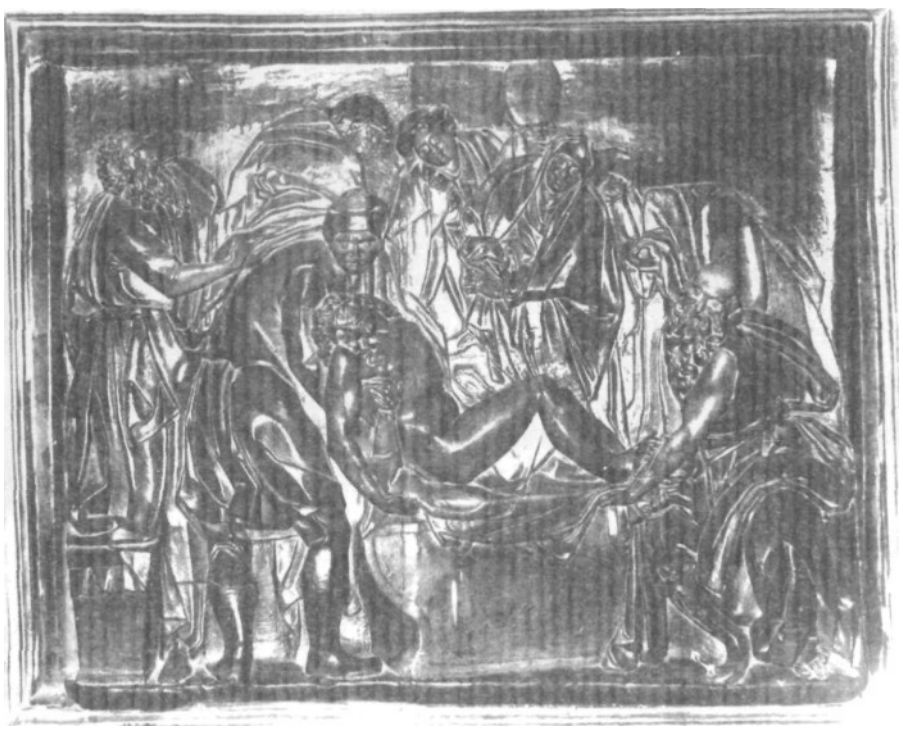
MELIDA.-Iglesia parroquial. Retablo mayor. Detalle.



MELIDA.-Iglesia parroquial. Retablo mayor. Detalle.



MELIDA.-Iglesia parroquial. Retablo mayor. Detalle.



MELIDA.-Iglesia parroquial. Retablo mayor. Detalle.

MELIDA.-Iglesia parroquial. Retablo mayor. Detalle.

MELIDA.-Iglesia parroquial. Retablo mayor. Detalle.