

Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña

(Contribution of the Basque Country to the pictorial arts of the Renaissance: northern colour painting)

Echeverría Goñi, Pedro Luis
Universidad del País Vasco
Instituto de Ciencias de la Educación
Comandante Izarduy, 2
01006 Vitoria-Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 73-106]

Frente al excepcional desarrollo de la cantería y la retabística del siglo XVI en el País Vasco, la pintura local permanece en un plano discreto, correspondiendo las mejores realizaciones a tablas y trípticos importados de Flandes. En esta revisión nos ocupamos de los talleres locales en su triple ocupación, una limitada pintura de caballete, el habitual dorado y estofado de talla y, sobretudo, la pinceladura mural en el País Vasco y Navarra, sin lugar a dudas, la contribución más original, con un especial protagonismo de los pintores alaveses.

Palabras Clave: Artes pictóricas. Renacimiento. País Vasco. Dorado. Pinceladura norteña. Pinceladura mural.

XVI. mendeko Euskal Herriko hargintza eta erretaulagintzaren aparteko garapenaren ondoan, bertako pinturak aski plano diskretoan mugitu zen eta Flandriatik ekarritako taula eta triptikoak dira garaiko piezarik onenak. Berrikuste honetan bertako lantegiez arduratzen gara beraien eginkizun hirukoitzari erreparatuz: astoko pintura mugatua, tailaren urrezadura eta estofatua eta, batez ere, Euskal Herriko eta Nafarroako horma pintzeladura, zalantzarik gabe, ekarpen orijinalena, horretan arabar margolariak protagonismo berezia aipatu beharra dagoelarik.

Giltz-Hitzak: Pintura-arteak. Errenazimentua. Euskal Herria. Urrezkoa. Ipar pintzeladura. Horma pintzeladura.

Face au développement exceptionnel de la taille de la pierre et du retable du XVIème siècle en Pays Basque, la peinture locale reste discrète, les meilleures réalisations correspondent aux panneaux de bois peints et aux triptiques importés de Flandres. Dans cette révision nous nous occupons des ateliers locaux et de leur triple occupation: une peinture de chevalet limitée, le doré habituel et ornement de taille et, surtout, la peinture murale en Pays Basque et en Navarre, sans aucun doute la plus originale, avec un "protagonisme" spécial des peintres alavais.

Mots Clés: Arts picturaux. Renaissance. Pays Basque. Doré. Peinture du nord. Peinture murale.

Las obras de pintura del siglo XVI que en la actualidad se localizan en el País Vasco tienen tres procedencias bien definidas: las importadas de los Países Bajos, principalmente en forma de trípticos, las tablas y lienzos de colecciones particulares y las adquiridas o donadas a museos y, finalmente, las piezas salidas de talleres locales capacitados para labores de dorado y estofado, pinceladura y cuadros de caballete. En el primer grupo garantizan el vínculo histórico con el país los mercaderes, militares y otros personajes vascos que las encargaron con destino a sus lugares de origen principalmente en el segundo tercio de la centuria. Este interesante conjunto por el número y calidad de las piezas permite analizar la pintura flamenca casi con la misma precisión que en su solar autóctono y, tal vez por ello, es el que más ha interesado a los historiadores. Otro capítulo importante por los centros de procedencia de las pinturas lo componen las obras adquiridas y especialmente las donadas y legadas por particulares a los museos de las tres capitales vascas. Es evidente que la mayor parte de estas obras no tienen lazos históricos con el país ni por sus patronos, artistas o destino original. En todo caso, la mera enumeración de sus autorías y atribuciones resulta expresiva con obras entre otros de los Bassano, Luis de Morales, Alonso Sánchez Coello o El Greco.

De acuerdo con la filosofía que preside estas Jornadas de Revisión del arte renacentista en el País Vasco me ocuparé en mi investigación de la actividad de los talleres locales, principalmente los alaveses que se especializaron en la pinceladura mural frente a una menor dedicación al dorado y estofado de retablos y una limitada producción de pintura de pincel. Una vez planteado el estado de la cuestión en las artes del pincel y el grafo intentaremos recalcar el interés de la pintura mural al temple en tierras del País Vasco y Navarra como la labor más genuina de nuestros pintores, que se viene a unir a la ingente aportación de los canteros y ensambladores "vizcaínos".

No aparece referencia alguna al País Vasco en los compendios históricos sobre pintura del Renacimiento en España ni en las síntesis más recientes¹, situación que contrasta con las páginas que se dedican a los vecinos talleres navarros y aragoneses. Sin otros datos se podría pensar que este silencio está justificado por un discreto desarrollo de las artes del pincel en nuestro solar o por la ausencia de estudios que saquen a la luz y valoren las obras existentes. Sobre el estado de la cuestión bibliográfica no contamos con otra síntesis general que la escueta de Andrés Ordax, junto a las breves introducciones de Sesmero para Vizcaya, Arrázola para Guipúzcoa, las panorámicas artísticas de Portilla en el catálogo monumental y Echeverría en Alava². Los únicos retablos de pintura que cuentan con monografías son los alaveses de San Blas de Huetto Abajo y los mayores de Morillas, Subijana de Morillas y Domaquia³. A esta escueta relación se pueden agregar los interesantes fascículo-

1. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVI*. *Ars Hispaniae*, vol. XII. Madrid, 1970. BUENDIA, J.R.: *El Renacimiento. Pintura. Historia del Arte Hispánico*, vol. III. Madrid, 1980

2. ANDRES ORDAX, S.: *País Vasco. Arte. Tierras de España*. Madrid, 1987, pp. 247-248. SESMERO PEREZ, F.: *El arte del Renacimiento en Vizcaya*. Bilbao, 1954. *La Pintura*, pp. 133-136 y 192-195. *Pintores*. ARRAZOLA ECHEVERRIA, M.A.: *Renacimiento en Guipúzcoa*, vol. II. San Sebastián, 1988, cap. VII. *La Pintura del Renacimiento en Guipúzcoa*, pp. 313-343. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*. T. II-VII. Vitoria, 1968-1995. ECHEVERRIA GOÑI, P.: *Las artes en el Renacimiento. Alava en sus manos*, nº 29. Vitoria, 1983, pp. 132-135.

3. PORTILLA VITORIA, M.J.: "El retablo de San Blas de Huetto Abajo". *Bol. de la Inst. "Sancho el Sabio"* (1958), I, pp. 71-89. *Ibid.*: "Los retablos de Morillas y Subijana de Morillas (Alava). Siglo XVI". *BISS* (1962), pp. 77-97. *Ibid.*: "Retablo de la Asunción de Subijana de Morillas (Alava). Siglo XVI". *BISS* (1963), pp. 81-95. ECHEVERRIA, P.L. y VELEZ, J.J.: "Un retablo mixto del Primer Renacimiento. Martín de Oñate y los Ayala en Domaquia". *Sancho el Sabio* (1996), nº 6, pp. 291-314.

los de la colección de Restauración de la Diputación Foral de Bizkaia sobre retablos y pinturas murales. No obstante la pinceladura, original manifestación pictórica cuya denominación recuperamos aquí, aún no ha sido valorada en su importancia. La policromía es otra especialidad inédita, si exceptuamos estudios de restauración como el del retablo de Bidaurreta de Oñate⁴. Más que en otros casos será la imprescindible colaboración entre historiadores del arte y restauradores la que permitirá el mejor conocimiento de estas artes epidérmicas.

Sabido es que la cornisa cantábrica y toda la zona holohúmeda del País Vasco y Navarra son en el siglo XVI tierras de recursos precarios que se decantan por las obras volumétricas como la cantería y la escultura. En todo el valle del Ebro, próspera zona de economía agrícola que incluye la Ribera de Navarra, adquiere un gran desarrollo la pintura que en muchas obras sustituye a las tallas y relieves en los retablos. Se da la circunstancia coincidente que la primera franja es tierra de cristianos viejos e hidalguía colectiva y la segunda zona con fuerte tradición de asentamiento de moriscos y judíos lo que, en opinión de R. Buendía⁵, pudo influir junto a otros factores étnicos, económicos y sociales en estas preferencias. Efectivamente, los focos más sobresalientes de la pintura hispana en el siglo XVI coinciden con zonas de gran permeabilidad y trasiego cultural como Castilla, Toledo, Levante y Andalucía. Las zonas medias como son la Cuenca de Pamplona en el Viejo Reino y la Llanada de Vitoria en el País Vasco adquieren una cierta identidad con los pintores activos en el segundo tercio del siglo XVI, recibiendo por su situación e importancia la influencia europea, principalmente nórdica⁶.

Los territorios costeros como el Señorío y la Provincia contribuyen a la pintura del siglo XVI con los capítulos de los trípticos y tablas importados de los Países Bajos, los retablos fingidos y las labores de dorado y estofado. En tierras de Alava y su periferia se desarrolló una especialidad pictórica como es la pinceladura mural, que adquirió tal carta de identidad que podemos denominarla alavesa y, más específicamente, vitoriana. La mayor parte de los retablos ejecutados en el siglo XVI no pudieron recibir su complemento policromo hasta mediados del XVII en el mejor de los casos o en el XVIII más generalmente. Sin embargo, los muros de las pequeñas iglesias rurales de una nave solían recibir invariablemente a su conclusión el enlucido y la pinceladura con grisallas, labores éstas más asequibles económicamente. Algunos de los pintores con taller establecido en la capital alavesa en la segunda mitad de la centuria como Pedro de Gámiz, Tomás de Oñate o Diego Elías de Avena aparecen como algunos de los mejores en esta especialidad, extendiendo su competencia e intervenciones a Gipúzkoa, Bizkaia, Navarra y aún a Castilla. Creemos que resulta muy representativo de esta especialización el caso del pintor alavés Andrés de Miñano, a quien en su etapa vitoriana hasta 1577 se le documentan preferentemente obras murales, en tanto que a raíz de su traslado a Estella se ocupó casi exclusivamente de labores de pintura, dorado y estofado hasta su muerte en 1590⁷.

4. San Andrés de Ibarrangelua. Restauración, 3. Bilbao, 1989. BARRIO LOZA, J.A. y URKULLU, M. T.: Santa María de Lemóniz. La pintura mural religiosa en Bizkaia, I. Restauración, 5. Bilbao, 1993. URKULLU POLO, M. T. de: Biazeko San Andrés. San Andrés de Biáñez. III. Erljiozko horma-irudiak Bizkaian. La pintura mural religiosa en Bizkaia. III. Eraberrikuntza. Restauración, 7. Bilbao, 1997. Bidaurretako erretaula errenazentista. Retablo renacentista de Bidaurreta. Zaharberitzea. Restauración. Diputación Foral de Gipuzkoa. Donostia, 1991.

5. BUENDIA, J.R.: Op. cit., pp. 202 y 224-225.

6. Ibid., p. 228.

7. PORTILLA VITORIA, M. J. y otros: Op. cit.T. III. Vitoria, 1970, p. 62. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: La policromía del Renacimiento en Navarra. T. II. Tesis Doctoral (volumen inédito). Pamplona, 1987, pp. 40-45. Monografía de Andrés de Miñano.

La evolución completa de la *pintura de pincel* renacentista sólo puede ser seguida en estas latitudes en Navarra, en buena medida gracias a la aportación de los pintores establecidos en el vecino Reino de Aragón y a la dependencia de la Ribera en lo eclesiástico a la diócesis de Tarazona hasta 1783. Las germánicas tablas que pintó Pedro de Aponte en el primer tercio del siglo XVI en Cintruénigo y Olite pueden ser consideradas como el manifiesto del nuevo estilo, Jerónimo Vicente Vallejo, alias Cósida se muestra como un fiel seguidor de Rafael en Tulebras, en tanto que los lienzos ejecutados en las últimas décadas del siglo por los flamencos Rolan Mois y Paulo Schepers en La Oliva y Fitero suponen el canto de cisne manierista⁸. En Pamplona radicaron en el segundo tercio del XVI activos talleres como los presididos por Juan del Bosque, Juan de Bustamante o Ramón de Oscáriz, no mereciendo ser destacado a fines de siglo más que el pintor y rey de armas Juan de Landa, autor de obras manieristas y pretenebristas.

Ante la escasa demanda de pintura sobre tabla, varios de los talleres establecidos en el País Vasco orientaron su actividad hacia la pinceladura mural de templos y, en menor medida, al dorado de retablos. Únicamente en tierras alavesas se conservan media docena de retablos de pintura o mixtos y otros tantos fragmentos y tablas del segundo tercio del siglo XVI, contratados por primicias y patronos y realizados por pintores locales, entre los que sobresalen los salidos del taller de los Oñate a partir de 1540, como los de Domaquia, Morillas, Luzuriaga (Martín y Tomás), Subijana de Morillas (Tomás) y Ullibarri-Viña (Juan). Junto a estos hay que citar los retablos de San Blas de Hueto Abajo, Villanueva de Valdegobía, que procede de la arruinada iglesia de San Cristóbal en Salinas de Añana, Ribera de Valderejo (Museo de Bellas Artes de Vitoria) y Mesanza, así como las tablas de San Formerio y los trípticos de San Sebastián de Añúa y Pobes. En Vizcaya tan sólo puede reseñarse el retablo mixto de la colegiata de Cenarruza, cuyas tablas debieron ser pintadas hacia 1550. Junto a las tablas hispanoflamencas que conformaron un retablo, se reaprovechan en el primer y segundo cuerpo del mayor de Santa María de Ceánuri otras renacentistas de la Vida de la Virgen e Infancia de Cristo. También anteriores al ecuador de la centuria deben ser los lienzos sobre tabla conservados en el retablo barroco de la ermita de Goikuria en Orozco que representan a San Jorge, San Roque y un Calvario. La pintura manierista local de fines del siglo XVI ofrece un panorama aún más limitado ante el predominio absoluto en esa cronología de los retablos escultóricos del Romanismo. Constituye un islote aislado en relación con talleres castellanos el retablo de San Esteban de Carranza, obra en la que se apuntan ya los primeros ensayos claroscuristas. Otro conjunto manierista de fines del siglo XVI o comienzos del XVII lo encontramos en el retablo del presbiterio de San Pedro de Tabira de Durango, en el que quince tablas con los misterios del Rosario orlan al titular sedente gótico. A estas obras tan sólo podemos añadir varios lienzos y tablas sueltas o reutilizadas en retablos, principalmente en Alava.

8. MORTE GARCIA, C.: "La obra del pintor Pedro de Aponte o del Ponte en Navarra: los retablos de Santa María la Real de Olite y de San Juan Bautista de Cintruénigo". P.V. Anejo 3 (1986). Homenaje a José María Lacarra, pp. 565-590. Ibid.: "Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento". P.V. (1987), nº 100, pp.61-78. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Pintura y policromía del Renacimiento en la Ribera. Jornadas sobre Renacimiento en la Ribera. Tudela, 1993, pp. 73-91.

ANGULO IÑIGUEZ, D.: "La Pintura del Renacimiento en Navarra". P.V. (1943), nº 13, pp. 3-26 y "Nuevas pinturas del Renacimiento en Navarra". P.V. (1947), nº 27, pp. 3-14. GARCIA GAINZA, M.C.: "Los Oscáriz, una familia de pintores navarros del siglo XVI". P.V. (1969), nº 114-115, pp. 5-52. CASADO ALCALDE, E.: La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI. Pamplona, 1976. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: El taller pictórico de Pamplona en el siglo XVI. El arte en Navarra, 2, nº 22. Pamplona, 1994, pp. 337-352.

Frente a la exigua obra local, compone uno de los capítulos más destacados el de las piezas importadas de Flandes en forma de trípticos por embajadores, mercaderes, banqueros, almirantes, capitanes y otros personajes vascos que en varias obras se hacen representar como donantes. Sobresalen por su número los procedentes de los talleres manieristas de Amberes, habiéndose relacionado varios de los custodiados en el Museo de Bellas Artes de Vitoria con el estilo de Pieter Coeck y su yerno Jan Van Dornicke. Los temas predominantes son los amables de Madonnas, Virgen con el Niño, Sagrada Familia y Epifanía y los más dramáticos del Calvario y Lamentación sobre Cristo muerto con la trilogía del Descendimiento, Piedad y Santo Entierro. Son obras de influencia dual flamenca e italiana, principalmente de Rafael y Van Orley, con sucesión de escenas en un mismo registro, el paisaje en planos, gran cantidad de pormenores y paleta brillante. Junto a los conservados en los Museos de Bellas Artes de Vitoria, Bilbao y el de San Telmo de San Sebastián, merecen ser destacados los trípticos de la Crucifixión y de San Antón de Zumaya, cuyas tablas se atribuyen a Van Conixloo, el original políptico de Vergara, las tablas de la Pentecostés, Resurrección y Nacimiento de un antiguo tríptico del convento de franciscanos de Zarauz, obras de A. Blockland de 1577, el tríptico de la Coronación en la capilla de los Gorostiza en Portugalete y la tabla del Calvario con el mercader Martín Franco yacente y desnudo (1532) que, procedente de Ajurias, se guarda en el Museo de Vitoria⁹. Como ha quedado señalado, este capítulo merecería un análisis específico en relación con sus talleres flamencos de procedencia y otros conjuntos afines desperdigados por distintos países.

El primer cuarto del siglo XVI constituye un *preámbulo hispano-flamenca* antes de la recepción de los modelos renacentistas. Son muy pocas las tablas pintadas de este momento que han llegado hasta nuestros días de una producción en cualquier caso escasa. Reaprovechadas las tablas en estructuras posteriores como el retablo mayor barroco de Santa María de Ceánuri, desprovistas de su mazonería como las procedentes de los retablos de Tortura y Labraza o, excepcionalmente, en su retablo de comienzos de la centuria como el de San Bartolomé de Olano nos brindan características específicas de este estilo como los apóstoles emparejados de dos en dos o tres en tres, los fondos de brocados dorados, una pintura lineal, colorido vivo con rojos y azules intensos, ingenuos intentos de perspectiva y abundancia de detalles y elementos coetáneos.

Podemos considerar que el *retablo de San Blas de Hueto Abajo*, concluido hacia 1530, constituye el manifiesto del nuevo estilo renacentista¹⁰. La tradición hispano-flamenca se continúa en la inscripción que informa sobre sus patronos eclesiásticos y en la temática del banco con dos grupos de tres apóstoles y Cristo Varón de Dolores entre ángeles. Sobre éste se alzan dos cuerpos de tres calles y ático con las tablas de la Prisión y el Martirio del santo y, nuevamente, dos conversaciones con los Santos Juanes y San Lorenzo con Santa Catalina. En el ático se aloja una emotiva Lamentación sobre Cristo muerto con una composición en aspa. Ciertas características como varios de los temas, la fuerte caracterización de algunos personajes, las arquitecturas de fondo y la paleta a base de vivos rojos y verdes, nos recuerda la inspiración de estas escenas en estampas nórdicas.

9. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Op. cit. T. III, p. 327-338. SESMERO PEREZ, F.: Op. cit., p. 134. ARRAZOLA ECHEVERRIA, M. A.: Op. cit. T. II, pp. 319-329.

10. PORTILLA VITORIA, M. J.: "El retablo de San Blas...", pp. 71-89. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Renacimiento, en Vitoria-Gasteiz en el arte. Vitoria, 1997, pp. 370-371.

El momento de mayor auge de la pintura en Alava corresponde al *Primer Renacimiento*, más concretamente el periodo entre 1540 y 1570 aproximadamente, que coincide en gran medida con el reinado del emperador Carlos I. Entre los talleres de pintura establecidos en el País Vasco durante el siglo XVI tan sólo podemos considerar modélico el de *los Oñate*¹¹, establecido en Vitoria. Su composición y características son muy similares a los del taller coetáneo de los Oscáriz en Pamplona. Fue su fundador Martín Sanz de Oñate († 1563), originario de la villa guipuzcoana de su apellido y radicado en Vitoria en la calle Correría. Sus miembros más destacados fueron Tomás, hijo de su primer matrimonio, y Juan I y Jerónimo de Oñate, frutos de su segundo enlace. Colaboró con el asimismo su yerno Pedro López de Marieta. Se constatan diferentes relaciones profesionales y colaboraciones de sus miembros con pintores flamencos como Beltrán de Amberes o Pedro de Frisa y, como no podía ser de otra forma, con los locales Andrés de Miñano o Pedro de Gámiz. Es decir, es un clan especializado en las artes del pincel y el grafo con la única excepción de Juan de Oñate, hermano de Martín y entallador formado en Zaragoza. Todos ellos dominaron y practicaron distintas especialidades pictóricas como los tableros de pincel, dorado y estofado y la pinceladura de bóvedas y muros. Algunos de sus retablos son fruto de la colaboración con miembros del otro clan hegemónico de imagineros y entalladores de Vitoria, el de los Ayala.

Aún cuando han desaparecido muchas de las obras ejecutadas por Martín de Oñate, todavía permanecen in situ la pinceladura con grisallas de la parroquia de Oteo y las tablas de pincel y las tallas doradas de los retablos de Domaquia y Morillas y el banco del retablo de Luzuriaga. En su época fecunda que abarca desde 1540 hasta 1562 aproximadamente colaboró con maestros de la talla como Juan Martínez de Ayala y Juan II y Francisco de Ayala. Sus tablas al aceite o al temple muestran un estilo lineal, tanto en la superficie visible como en el dibujo subyacente, perspectiva ingenuista, desproporciones y una paleta en la que predominan el azul de azurita, el carmín, las tierras y el amarillo. Entre las fuentes gráficas de inspiración utilizadas constatamos el empleo dual de grabados nórdicos e italianos, si bien predominan los primeros, entre los que se repiten varios de Durero y Lucas de Leyden frente a los segundos, como los de Marcantonio Raimondi¹².

El *retablo mayor de Domaquia*, obra mixta con relieves de la vida de San Bartolomé y ocho tablas, muestra en el banco de pintura una síntesis de la Pasión con la Oración del Huerto, inspirada en la xilografía de la "Gran Pasión" de A. Durero, Cristo ante Pilatos, Flagelación, que parte de un grabado de Durero de 1512, y Camino del Calvario y otras cuatro en el segundo cuerpo escoltando a la Asunción con los temas recurrentes de Anunciación, Visitación, Nacimiento y Epifanía¹³. Como ingredientes iconográficos más interesantes podemos reseñar el jarrón de tres lirios en la Anunciación en alusión a la triple virginidad de María, el sillar y el ingreso a la cripta en el Nacimiento que prefigura la pasión, la presencia del mensajero con el rollo enviado por la esposa del gobernador en Cristo ante Pilatos y la Verónica en el Camino del Calvario. Desde el punto de vista técnico llama la

11. ECHEVERRIA, P.L. y VELEZ, J.J.: "Un retablo mixto...", pp. 294-296.

12. MATEO GOMEZ, I.: Panorama de la pintura europea del Renacimiento e influencia del grabado alemán en España, en Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI). Madrid, 1997, pp. 19-22. AVILA, A.: "Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas". A.E.A. (1984), pp. 58-88.

13. ECHEVERRIA, P.L. y VELEZ, J.J.: "Un retablo mixto...", pp. 291-314.

atención el empleo de la emulsión de huevo con labores en relieve en prendas como la brigandina del capitán, el manto de Pilatos o los de Melchor y Baltasar. Se comprueban a simple vista diferentes desproporciones con figuras minúsculas como el Niño del Nacimiento o el buey y la mula de la Epifanía y rostros caricaturescos como el trompetero con bonete de la Caída de Cristo, junto al que aparece un retrato de perfil extraído seguramente de una medalla. Las ingenuas perspectivas vienen sugeridas por gradas, arcos y arquitecturas. Finalmente, se observa el respeto al decoro en las indumentarias de las figuras sagradas que contrasta con su puesta al día en las secundarias como los pastores con gabán y calzas, Zacarías con gorra, Baltasar con cofia y gorra o los soldados, algunos con prendas y accesorios desfasados o fantásticos como capelinas, corazas, arneses o una brigandina.

El conjunto de tablas pintadas más modélico que ha llegado hasta nuestros días es el *retablo de San Pedro de Morillas*, ejecutado entre 1554 y 1563 por Martín de Oñate y su taller, con importante colaboración de su yerno Pedro López de Marieta y su hijo Tomás de Oñate, quien debió terminar la obra para 1567¹⁴. En la calle central, reservada a la talla, se superponen el sagrario-relicario, el titular como papa en cátedra, la Asunción, el Calvario y el Padre Eterno. El banco está ocupado por tableros de pincel con los apóstoles de tres en tres. Esta agrupación, habitual en los retablos hispano-flamencos, como se puede ver en el de Olano, se repite en varios conjuntos del Primer Renacimiento como el de San Blas de Huetto Abajo (1530), el antiguo retablo de San Esteban de Ribera de Valderejo (1548) y el principal de Mesanza (c. 1550). El primer cuerpo se dedica a un ciclo de la vida del titular con la Vocación en el Lago de Tiberíades (Marcos), Curación de un lisiado ante la Puerta Hermosa del templo (Hechos de los Apóstoles), que recuerda un grabado rafaelesco de M. Raimondi, San Pietro in Vincoli (Hechos) y su Martirio en la cruz invertida (Leyenda romana). En el segundo cuerpo flanquean a la Asunción las pinturas de la Anunciación y Visitación y Nacimiento y Epifanía. En las calles laterales del ático vemos temas pasionarios como la Cruz a cuestras y la Lamentación sobre Cristo muerto. En los extremos aparecen los profetas del Antiguo Testamento Isaías y Jeremías, prefigurando la Nueva Ley. En la sacristía de la parroquia de Luzuriaga se conserva el banco de pintura del que fuera primitivo retablo mayor, obra ejecutada entre 1556 y 1557 por Pierres Picart y un Martín Ochoa de Oñate¹⁵ que se puede identificar con nuestro pintor. Adecuándose al sentido simbólico de sustentación muestra a los evangelistas en sus escritorios, flanqueando la tabla central del Ecce Homo entre ángeles pasionarios.

En el vecino pueblo de *Subijana de Morillas* preside su iglesia parroquial un *retablo* mixto ejecutado antes de 1571¹⁶. El 2 de diciembre de 1563 Juan de Salazar, pintor natural y vecino de San Vicente de la Sonsierra de Navarra, contrató la obra de “un retablo de pinzel y doradura de nogal (imágenes) y robre (ensamblaje)” que ejecutaría en el plazo de seis años por 700 ducados, siguiendo una traza dibujada por Juan de Rojas, pintor de Logroño y firmada por el secretario de la audiencia episcopal de Calahorra con licencia del obispo Juan de Quiñones. En una de las cláusulas señalaba que “en lo que toca a la pintura de los tableros sean al olio con colores finas como conbiene a las istorias de la dicha traça conforme a un tablero que se presentará ante mi y conforme a otro retablo que está en Morillas de que los vecinos están muy contentos”. Sabemos que el pintor realizó los cuatro tableros del

14. PORTILLA VITORIA, M.J.: “Los retablos de Morillas...”, pp. 77-97.

15. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Op. cit. T. Vitoria, 1982, p. 541.

16. PORTILLA VITORIA, M.J.: “Retablo de la Asunción...”, pp. 81-95.

banco, las escenas de mejor factura, con la Visitación, Nacimiento, Circuncisión y Epifanía y cedió el resto de la obra que baja en calidad a Tomás de Oñate y Andrés de Miñano, pintores de Vitoria, que acordaron concluirlo a partes iguales, según “modelos” del segundo¹⁷. Está dedicado a la *Asunción* de la Virgen y muestra el programa mariano más amplio con doce escenas de pincel desde la Visitación hasta la Asunción, incluyendo la prototípica Inmaculada Tota Pulchra orlada por los símbolos de la Letanía Lauretana con su texto, a la manera de un grabado editado en París en 1505 y según iconografía canónica como lo vemos en Juan de Juanes¹⁸. También la Asunción presenta afinidad sin llegar a su calidad con la del pintor valenciano. La Huida a Egipto sigue la composición del buril de Martin Schongauer y la xilografía de Alberto Durero. Invariablemente el ático se reserva a temas de la Pasión, en este caso el Llanto sobre Cristo muerto y la Resurrección. En la calle central de talla la pintura también desempeña su papel bien como complemento de ésta, bien en las tablas de la Anunciación o el frontón con el Padre Eterno. Escoltan al grupo de la Virgen con el Niño dos profetas del Antiguo Testamento y ángeles con filacterias de pincel.

También dedicado a la Virgen, el *retablo de la Asunción de Mesanza* alberga de forma más sintética las tablas de la Anunciación, Visitación, Nacimiento y Epifanía, más una Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto que, adecuadamente, se sitúa en el ático debajo del Calvario de talla. Las composiciones y ciertos detalles iconográficos como el rey que se quita el sombrero o Melchor arrodillado que destapa el pomo de su presente en la Epifanía denotan la dependencia de grabados, si bien se aprecian también algunas incorrecciones como la desproporción entre el Niño y sus Padres en la tabla del Nacimiento. Las tablas que integraron el *retablo de San Formerio* se encuentran en la actualidad desprovistas de su mazonería y repartidas entre la sacristía del santuario en un retablo de fines del siglo XVII –Suplicio del fuego, Decapitación del santo y Entierro de Cristo– y la ermita con las del Nacimiento, Epifanía y Resurrección. Son pinturas muy lineales, con personajes de canon alargado y recursos repetidos como el de las lanzas y picas de los soldados para sugerir la profundidad. Dada la escasez de retablos de pintura, se comprenderá el interés que poseen las puertas del *tríptico de San Sebastián* de la capilla de los Otazu en la parroquia de *Añua*. A ambos lados de la talla del santo mártir encontramos cuatro pinturas sobre tabla de hacia 1560 que representan dos curaciones milagrosas con expresivos gestos del santo señalando hacia el cielo ante los enfermos de gota e imponiendo las manos sobre la mujer muda, el prendimiento y el lanzamiento de su cuerpo muerto a la Cloaca Máxima de Roma o “quando San Sebastián fue hechado en la pribada”, según señalan las inscripciones. En tres de los episodios el joven Sebastián va vestido a la usanza de los nobles de la época con saya, ropa con cuello de armiño y gorra. A mediados del siglo XVI encontramos algunas tablas sueltas que nos hacen evocar el arte de Rafael a través de interpretaciones flamencas como la de la *Epifanía* del convento de San Juan de *Quejana*.

17. A.H.P. Alava. Diego de Paternina, nº 5061, fols. 259-266V. Contrato del retablo de Nuestra Señora de Subijana de Morillas y cesión de Juan de Salazar a Tomás de Oñate y Andrés de Miñano. Esta documentación es citada por MARTIN MIGUEL, M. A.: Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI. Vitoria, 1994. Tesis Doctoral (inédita).

Sobre el estilo de Andrés de Miñano pueden ilustrar las tablas del ciclo de la Pasión del retablo mayor de Santa Eulalia en la localidad navarra de Muez de Guesálaz, contratadas en 1583 por el pintor vitoriano, que presentan rasgos expresivistas arcaizantes, si bien incorporan ya una paleta tornasolada manierista. GARCIA GAINZA, M.C. y otros: Catálogo monumental de Navarra. T. II*. Pamplona, 1983, p. 116. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: La policromía... Tesis. T. II (vol. inédito), pp. 44-45.

18. MALE, E.: L'art religieux de la fin du Moyen Age en France, III. París, 1931, pp. 205-214. STRATTON, S.: La Inmaculada Concepción en el arte español. Madrid, 1988, pp. 34-39.

El antiguo *retablo mayor de San Esteban de Ribera de Valderejo* (1548), hoy en el Museo de Bellas Artes de Vitoria, muestra una inscripción dedicatoria con la data, calle central de talla con el sagrario, una Andra Mari gótica que sustituye al titular, la Asunción y el Calvario y doce tablas pintadas. En el banco se disponen apóstoles de busto emparejados de tres en tres con la incorporación en la tabla extrema de los evangelistas San Lucas y San Marcos. El primer cuerpo está dedicado a un ciclo de San Esteban, con su Predicación ante el Sanedrín, Prendimiento, Lapidación y Entierro, en tanto que el segundo, reservado a la Asunción, incorpora las tablas del Nacimiento de la Virgen, Anunciación, Epifanía y Santa Ana, la Virgen y el Niño. El anónimo maestro de Ribera se caracteriza, pese a los repintes, por los tipos expresivos y concesiones al anecdotismo, llegando en algún caso a lo grotesco como en las figuras retocadas del diablo de San Bartolomé o el león de San Marcos. No obstante, algunas composiciones escalonadas son deudoras de grabados como la Predicación de San Esteban que sigue uno muy imitado de M. Raimondi.

Preside la nueva parroquia de San Julián y Santa Basiliisa de *Villanueva de Valdegobía* un *retablo* plateresco de pequeñas dimensiones que procede de la antigua iglesia de San Cristóbal en Salinas de Añana y debió estar dedicado a los Santos Juanes¹⁹. Es obra mixta con estructura de casillero con banco, dos cuerpos y tres calles, columnas plagadas de decoración del romano sobre fondo azul y calle central de talla con los titulares, grupo de la Piedad y un Calvario. Sus tablas presentan cierta originalidad iconográfica y un estilo más elaborado, tal vez en talleres burgaleses, diferente a los otros conjuntos estudiados hasta aquí. En el banco se alinean las tablas de San Lucas y San Juan, la Misa de San Gregorio y San Mateo y San Marcos. El primer cuerpo muestra un Santo Entierro y la Decapitación del Bautista y el segundo las tablas del Camino del Calvario y San Juan ante Portam Latinam. Desde el punto de vista iconográfico podemos resaltar la representación de San Lucas pintando en un cuadro a la Virgen, mostrando una paleta con los colores más usados en esta obra como son el rojo, azul, verde, amarillo, blanco y negro. La Misa de San Gregorio se desarrolla en la capilla mayor de un templo de comienzos del siglo XVI con el oficiante entre dos acólitos con velas ante el altar con Cristo saliendo de la tumba entre ángeles. Asisten dos cardenales a un lado en reclinatorios y los dos donantes genuflexos y orantes con San Juan Bautista señalando a Cristo, al otro. Esta leyenda, muy representada desde fines del siglo XV, reproducía el misterio de la transustanciación y era considerada como sufragio y fuente de indulgencias para los difuntos²⁰.

El *Manierismo* de fines del siglo XVI nos ha legado en el País Vasco muy pocos conjuntos pictóricos, siendo el más interesante el *retablo mayor de San Esteban de Carranza*, prácticamente el único que ha llegado hasta nuestros días tal y como fue ensamblado²¹. Consta

19. A.D. Vitoria. Libro de fábrica de Villanueva de Valdegobía de 1770 a 1953, s/f. Con licencia del arzobispo de Burgos de 1856, se trasladó a Villanueva un retablo, mesa y tabernáculo procedente de Salinas de Añana. Los gastos fueron 300 reales de limosna y 2.000 de aderezo.

20. BORCHGRAVE D,ALTENA, C. J. de: "La messe de Saint Grégoire". Bulletin des Musées des Beaux Arts (1959), pp. 3-34.

21. Si bien no se poseen datos sobre su realización, su patrocinio ha sido puesto en relación con alguno de los ilustres miembros de la familia local de los Santisteban como don Alonso de Santisteban, secretario de cámara del rey, fallecido en Valladolid, o su hijo Gabriel de Santisteban, pagador real de los tercios españoles en los Países Bajos, muerto en Bruselas en 1606, apuntando incluso una posible ejecución en Flandes. LOPEZ GIL, M.: Valle de Carranza. Bilbao, 1975, pp. 117-118. Poco tiempo después, otro insigne hijo de San Esteban, don Fernando de Trevilla Santisteban, contador general de la Inquisición de Sicilia en Palermo, dispuso en su testamento de 1615 la fundación de una capellanía y la dotación de la capilla de la Anunciación en la parroquia en la que había sido bautizado. Ibid., pp. 118-119.



Fig. 1. Lapidación de San Esteban. Retablo mayor. Parroquia de San Esteban de Carranza.

de predela, tres cuerpos y tres calles divididas por columnas de órdenes superpuestos. Centran la talla popular de San Esteban las magníficas tablas del diácono ante el juez y su lapidación. En el segundo cuerpo todo el pictórico se alinean las de la Anunciación, Nacimiento y Epifanía, en tanto que en el último acompañan a la imagen de la Asunción los cuadros del Nacimiento de la Virgen y la Purificación. Son pinturas manieristas de vivo cromatismo, composiciones bien logradas basadas en grabados italianos como el martirio del santo y estudios lumínicos con efectos nocturnos como en la escena del Nacimiento. La Lapidación recuerda en la disposición del santo y sus verdugos, las ruinas del fondo y el claroscuro al cuadro de altar homónimo de Julio Romano en la iglesia de San Esteban de Génova sobre un boceto de Rafael²². Esta escena alcanzó gran difusión gracias a grabados como el ejecutado antes de 1545 por Doménico del Barbieri, grabador florentino discípulo de Rosso en Fontainebleau.

A este momento debe de corresponder también el retablo de San Pedro de Tabira de Durango, obra romanista de fines del siglo XVI, compuesta de banco, cuerpo de tres calles y ático entre aletones y frontón curvo. La calle central de talla está ocupada por un San Pedro papa gótico entre ángeles turiferarios. Los quince misterios del Rosario, pinturas manieristas

22. FERINO PAGDEN, S.: Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma, en Giulio Romano. Milano, 1989, pp. 75-77.



Fig. 2. Retablo mayor. Parroquia de San Julián y Santa Basilia. Villanueva de Valdegobia.

en tabla, se distribuyen en tres registros de la siguiente forma: los gozosos en el banco con la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Presentación y Jesús entre los Doctores; los dolorosos se inician en el banco con la Oración del Huerto y continúan en las calles laterales con los cuatro cuadros de la Coronación de espinas, Flagelación, cruz a cuestras y Calvario y, finalmente, los gloriosos se relatan en el banco del ático con la Resurrección, Ascensión, Pentecostes y Asunción, culminando el ciclo con la gran pintura de la Coronación de la Virgen.

El patrimonio pictórico además de este momento se reduce a pinturas de antiguos retablos y lienzos por lo general de factura popular y colorido tornasolado, como los del Bautismo de Cristo del retablo de San Juan de Munain, la Inmaculada de Eguino, la Inmaculada con los Santos Juanes del retablo de los Asteguieta de Guereña, las tablas reutilizadas la Virgen y el ángel de la Anunciación del retablo del Rosario en Zuaza, las de San Julián, Santa Basilia y otros dos santos franciscanos, procedentes del convento de Piérola, en el retablo de Sáseta, las del Nacimiento y la Epifanía de Añes, hoy en el Museo de Vitoria, la tabla de la Resurrección de Gamarra Mayor, el lienzo de la Trinidad de Gamarra Menor, la Adoración de los Pastores y la Epifanía reaprovechados en el original retablo de Echávarri-Urtupiña o el Santiago en Clavijo de Labraza. Excepcionalmente, partieron de Gipúzkoa, el territorio con menor desarrollo de la pintura, maestros como Francisco de Ibia o Zumaya y Baltasar de Echave Orio, nacido en 1548 en Oiquina, quien en 1573 se trasladó a Nueva

España, fundando en México la prolífica dinastía de su apellido y ejecutando cuadros para retablos en un estilo manierista con efectos claroscuros hasta su muerte en 1623²³.

Conocemos documentalmente las actuaciones de varios *pintores* en Vizcaya que por lo general no se corresponden con obra conservada²⁴. La enumeración se debe iniciar por maestros flamencos y franceses establecidos en Bilbao como Juan Flamenco y Juan de Prebost, quien en 1559-1560 pintaba en la capilla de la Portalada en San Antón de Bilbao. A fines del segundo tercio del siglo XVI destacan Juan de Urraga, quien en 1562-1565 ejecutaba varias obras para las parroquias bilbaínas de Santiago y San Antón y Francisco Vázquez, quien en 1550 doraba la calle central de retablo de Portugalete y en 1565 doraba imágenes en San Antón de Bilbao. Se le puede identificar con el "maestre Francisco" que pintaba las tablas de la Anunciación, Visitación, Nacimiento y Epifanía del retablo principal de la colegiata de Cenarruza en Marquina²⁵. Los pintores del Romanismo, activos en el último tercio del siglo XVI y vecinos en su mayor parte de Bilbao²⁶, son Juan Ochoa de Madariaga (activo entre 1588-1599) interviene en los dorados de los retablos del antiguo santuario Nuestra Señora de Udiarraga en Ugao-Miraballes, Ceberio y San Pedro de Munguía, Juan de Zuazo (act. 1570-1597) que pinta los retablos de San Antón de Bilbao y Munguía, Juan de Barreneche, Hernando de Penagos, Diego de Partearroyo, vecino de Valmaseda y Francisco de Mendieta (act. 1593-1610), natural de Elorrio, vecino de Bilbao y yerno del entallador Juan de Bustrin, que trabaja a caballo entre dos siglos en obras de dorado y grandes cuadros de pincel. Su nombre ha perdurado por ser el autor del famoso lienzo del Besamanos al rey Fernando el Católico tras el juramento de los fueros de Bizkaia, de Guernica, obra fechada en 1609 con mayor interés histórico y etnográfico que artístico. Su interés ornamental se concentra en la cartela de la inscripción, tal vez inspirada en modelos flamencos como los de A. Ortelius para el *Theatrum Orbis Terrarum* (Amberes, 1595), en tanto que el componente alegórico se localiza en la carroza tirada por lobos que transporta a una mujer, que ha sido asociada con la Ley²⁷.

Es en Guipúzcoa donde proliferan más las dinastías de pintores que se transmiten los secretos de oficio de padres a hijos hasta bien entrado el siglo XVII²⁸. Atendiendo a sus lugares de residencia podemos citar en Oñate los Olazarán, Cristóbal y Miguel, en Mondragón los Elealde, Juan y Antonio y la más prolífica en Motrico de los Breheville o Brevilla con Juan de Breheville y su suegro Pedro Fernández de Almoroto, a los que sucederán ya en el siglo XVII Lorenzo, Nicolás y Miguel de Breheville. Otros maestros del pincel fueron Andrés de Olabarrieta, vecino de Azpeitia, Gracián de Rivera, vecino de Motrico, Pablo de Urrutia, vecino de Mondragón, y Antonio de Oleaga, vecino de San Sebastián y ya en el siglo XVII la dinastía de Ataún de los Ochoa de Arin.

Existen pintores vascos itinerantes de complicado seguimiento como el vizcaíno Felipe Gil, natural de San Vicente de Abando y formado en Tudela a partir de 1555 con el pintor

23. BERNALES BALLESTEROS, J.: *Historia del arte hispanoamericano, 2. Siglos XVI a XVIII*. Madrid, 1987, pp. 133-134.

24. SESMERO PEREZ, F.: *Op. cit.*, pp. 192-195. Pintores.

25. BARRIO LOZA, J.A. (dir.): *Monumentos Nacionales de Euskadi. Vizcaya*. Bilbao, 1985, p. 280.

26. ESPARTA GONZALEZ, J.M.: "El retablo mayor de San Pedro de Munguía". *Letras de Deusto* (1984), nº 28, pp. 48-52. *Monumentos nacionales de Euskadi*, pp. 79-80. CIFUENTES PAZOS, J.M.: *Estudio histórico-artístico de Ugao-Miraballes*. Bilbao, 1993, p. 165.

27. LLANO GOROSTIZA, M. y otros: *Tres estudios sobre Guernica y su comarca. Francisco de Mendieta y su cuadro sobre el Besamanos de Jura de Guernica*. Bilbao, 1970.

aragonés Rafael Juan de Monzón, a quien hallamos residiendo en Pamplona en 1577 y declarando sobre la pinceladura del romano de la basílica de San Gregorio Ostiense en Sorlada.. Ese mismo año se declara vecino de la villa de San Vicente de Arana donde presumiblemente se ocupaba en obras de su oficio²⁹. El navarro Juan Pérez de Landa, vecino de Villanueva de Araquil, debe ser el Juan de Landa que firma su aprendizaje en 1546 en Zaragoza con Antón de Plasencia y ya a mediados del siglo XVI se especializa en la pintura mural de iglesias, documentándose las de Zaldibia, Amézqueta y Beasáin³⁰. Natural de Mondragón, Diego de Araoz llevó una vida viajera, pues pese a tener su vecindad en Vitoria lo hallamos entre 1551 y 1575 primero dorando retablos guipuzcoanos y, especialmente, en ese mercado de las artes que es el carrefour entre Alava, Navarra y La Rioja; sus mejores obras se han conservado en localidades del Viejo Reino. Debemos distinguir dos etapas en la vida y obra del pintor alavés Andrés de Miñano (1530-1590), la primera en Vitoria hasta 1577 pincelando iglesias de la Llanada en las décadas de los 60 y los 70, y la segunda en Estella desde 1578 hasta su muerte, en la que casi monopoliza el mercado estellés de dorado y estofado de retablos en el último tercio del siglo XVI, como ha quedado señalado³¹. Un proceso similar siguió su hermano Juan de Miñano, incluso en su formación, pues ambos fueron discípulos y colaboradores de Diego de Araoz primero y ya en Estella de Pedro de Latorre. Un notable pintor alavés, Pedro de Gámiz cuya personalidad está aún por desvelar desarrolla una intensa actividad en distintos territorios en las décadas de los 60 y los 70 del siglo XVI. Aventajado maestro en pintura de pincel, dorado y estofado de retablos y pinceladura, lo encontramos realizando obras de su oficio en Vitoria, Iroz y Cirauqui (Navarra), tasando labores estofadas en Albítzur y pinturas murales en Beasáin. Nos da una idea de su categoría su intervención en Valladolid en 1565, junto a destacados maestros locales en la pintura del arco de triunfo erigido en la Puerta del Camino con motivo de la entrada de Isabel de Valois³².

De forma genérica se entiende por *policromía* la armonía combinada por contraste de gamas cálidas y frías. En este contexto, se trata de un procedimiento pictórico de decoración e iluminación de la escultura por medio de oro y colores y, más propiamente, la pintura, dorado y estofado de talla³³. Puede estar realizada con distintas capas o estratigrafías, técnicas y motivos. Pintada la talla en un plazo no superior a unos quince años forma con esta un arte híbrido, inseparable de su concepción. El dorado y estofado es una actividad artísti-

28. ARRAZOLA ECHEVERRIA, M.A.: Op. cit., vol. II, pp. 339-343 y vol. I, pp. 178-179.

29. CASTRO ALAVA, J.R.: Cuadernos de arte navarro. Pintura Pamplona, 1944, p. 87 (aprendizaje). A. D. Pamplona. Ibarrola. C/6, nº 1. Proceso sobre negligencia del abad y administrador de la cofradía de San Gregorio Ostiense de Sorlada (Navarra), fols. 171V-172. Dictámen y declaración del pintor Felipe Gil.

30. CRIADO MAINAR, J.: Las artes plásticas en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580. Zaragoza, 1996, p. 30. A. D. Pamplona. Ibarrola. C/67, nº 14. Pedro de Sasturáin, cesionario del pintor Juan Pérez de Landa contra el rector y mayordomos de la parroquia de Beasain sobre el pago de la pinceladura de la cabecera.

31. Vid. nota 18.

32. MARTI Y MONSO, J. Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid. Valladolid, 1901, p. 424.

33. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Policromía del Renacimiento en Navarra. Pamplona, 1990, p. 24. Ibid.: Policromía renacentista y barroca. Cuadernos de arte español, nº 48. Historia 16. Madrid, 1992.

En una prueba testifical de 1561 el pintor vitoriano Juan de Miñano nos brinda una interesante definición personal de estofado que, "según su arte, debe el pintor que pinta un retablo o vulto separar los colores por el horo, por si a la ropa de azul y la casulla o almática por sí, de manera que vayan separadas las colores en cada andrèçera del dicho vulto, cada cosa por sí de manera que se puedan debisar y ver claramente cada devisa por sí". ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Policromía..., p. 197.

co-artesanal que repudia las secuencias convencionales, pues los “secretos” del oficio se transmitían de maestros a oficiales y de padres a hijos. En su periodización vamos a respetar siempre que sea posible las denominaciones estilísticas y ornamentales que les dan los propios protagonistas en los documentos. Especial atención dedicaremos al estofado, la fase más artística y renovadora del proceso.

Ya en las primeras imágenes y retablos hispano-flamencos de comienzos del siglo XVI se consolida el bicromatismo azul-oro, en lo que Proske denominó la específica “norma hispana de la policromía”³⁴. Un ejemplo espectacular por sus amplias superficies doradas es el retablo mayor de Santa María de Lekeitio, obra ejecutada entre 1500 y 1505 y policromada entre 1507 y 1512 por Juan García de Crisal, al frente de un taller formado por pintores franceses y flamencos, quienes además de la citada combinación cromática emplearon el rojo, verde oscuro y plata corlada en los fondos y la técnica flamenca del brocado aplicado³⁵. Características similares presenta el otro gran retablo de estos inicios de la centuria en el País Vasco, el del Santuario de la Virgen de la Encina en Arceniega.

En el Renacimiento las labores a la antigua son denominadas por nuestros pintores-doradores como *obra del Romano*, estilo que se practica desde 1525 hasta 1575 aproximadamente por la pervivencia de técnicas y motivos característica de este oficio artesanal. Se distingue por el uso de oro de ley de más de 23 quilates, aplicado a grandes superficies como dorado bruñido, el juego bicromático de éste con campos de azul oscuro, su alternancia en prendas y otras zonas con el carmín, el predominio de las labores esgrafiadas o grabadas en sus marcos propios como fondos de cajas, hornacinas y cenefas, los motivos geométricos, el repertorio arqueológico, las primeras “ordenanzas de grutescos” y la encarnación mate “al aceite”. Todavía algunos retablos conservan en todo o en parte esta vistosa policromía y, con ella, todo su sabor protorrenacentista, configurando conjuntos artísticos híbridos. Entre las técnicas del siglo XV que se mantienen en la primera mitad del XVI destaca la del brocado de aplicación o imitación textil por medio de un molde, una rejilla de estaño rellena de cera y cola y dorada³⁶, sobre la que versan dos de las comunicaciones que se presentan en estas jornadas.

Se podrían mencionar en Alava a título de ejemplo los de San Nicolás de Fontecha, Santa María del Yermo en Llodio, San Martín de Tuyo, San Andrés de Villaverde, la Asunción de Arriola, San Juan Bautista de Albéniz, dorados entre 1545 y 1550, San Vicente de Arana o tantos relieves reaprovechados como los del retablo mayor de Domaiquia, obra mixta ejecutada en lo que a la labor pictórica se refiere por Martín de Oñate hacia 1540³⁷. En contados casos conocemos el nombre de un pintor-dorador de este momento asociado con obra como Diego de Torres, vecino de Burgos, quien junto al imaginero burgalés Ortega de

34. PROSKE, B.G.: *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. New York, 1951, pp. 81, 95 y 478. Afirma que si bien fueron los doradores flamencos los primeros que se sirvieron de estos procedimientos, lo hicieron en aplicaciones sencillas, por lo que serían sus homónimos hispanos los que haciendo propia esa especialidad la desarrollarían hasta elaborar una rama distinta en la historia del arte.

35. BARRIO LOZA, J.A.: *Restauración del retablo mayor de Santa María de Lekeitio*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Dúptico de exposición, 253. Bilbao, 1996.

36. ARTELEKU: *Retablo renacentista de Bidaurreta*. Restauración. Diputación Foral de Gipúzkoa. San Sebastián, 1991, pp. 64-71.

37. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: “Un retablo mixto...”, p. 305.

Córdoba había concluido para 1539 el retablo mayor de San Nicolás de Fontecha³⁸. Con el grafo ejecutó motivos vegetales muy estilizados en los fondos de las cajas.

En Guipúzcoa podemos citar deslumbrantes grabados del romano en varios retablos de Oñate como los del monasterio de Bidaurreta (1533), capilla de la Piedad en la parroquia de San Miguel y el de la capilla del Sancti Espíritu de la Universidad. En 1545 contrataba Juan de Anda, “maestro pintor de retablos” vecino de Vitoria, la pintura del romano del retablo principal de San Pedro de Ariznoa de Vergara³⁹. Las cláusulas repetitivas insisten en la talla dorada, los campos azules y las ropas de carmesí, los motivos esgrafiados de roleos y grutescos, junto a las encarnaciones mates “con su azeite graso”. Este caso de un artista conocido con obra conservada resulta excepcional, siendo más frecuentes las obras anónimas o los datos documentales sin correspondencia de pintores de las décadas de los 30 y 40 como el guipuzcoano Pedro de Anchieta, vecino de Azpeitia, o el alavés Juan de Lubiano, vecino de Vitoria. En Bizkaia contamos con menos conjuntos del Primer Renacimiento que hayan conservado su policromía coetánea, pero no por ello resultan menos interesantes retablos como los mayores de Galdákano y San Agustín de Echevarría en Elorrio. No obstante, el ejemplo más espectacular en lo que a revestimiento cromático se refiere lo hallamos en el retablo mayor de Markina-Xemein, en el que el clásico juego bicolor es sustituido por el del blanco ensuciado con el oro. Hay que recordar que esta combinación se utiliza en algunas de las empresas más notables del Renacimiento peninsular como el retablo de Santa Librada de la catedral de Sigüenza. En última instancia, pretende evocar los sepulcros florentinos de mármol con los motivos labrados dorados. El blanco contribuye a la distensión de los sentidos en columnas plagadas de talla como las del retablo de los Lazarraga del monasterio de Bidaurreta de Oñate o las del retablo alavés de Mesanza y en las pilastras del retablo de la capilla universitaria de Oñate.

La fase final de la Pintura del Romano, que hemos denominado *Manierismo fantástico* (c. 1555-1575) contempla la aparición y aún el predominio de motivos estofados a punta de pincel con verdaderas fantasías, “bizarrías” o “sueños de la razón” con el repertorio más amplio de la centuria, predominantemente belifontiano⁴⁰ compuesto de hermes, medias figuras aladas, seres andróginos, jóvenes con capacetes sobre la cabeza, máscaras foliáceas, con turbantes y plumíferos, dragones, animales fantásticos, aves, temas marinos, jinetes, diversas metamorfosis siempre vegetalizadas, cartelas, telas colgantes o “draperies”, cornucopias, morescos, eros-thanatos, calaveras, arreos militares, flameros, morescos y otros, difundidos a través de grabados franceses y flamencos. En ausencia de policromías de este momento en Bizkaia, podemos admirar cómo todo este repertorio se despliega pincelado en el artesonado de madera de la iglesia de San Andrés de Ibarranguelua. Por los modelos utilizados resulta muy sugerente su atribución a Juan de Prebost, pintor nacido cerca de Lyon y activo por aquellos años en Bilbao. También el retablo del Sancti Spiritus de la Universidad de Oñate, que muestra muchos de estos motivos finamente tallados en frisos y columnas por Pierres Picart y sus colaboradores, reservó los nichos del primer cuerpo para algunos “sue-

38. IBAÑEZ PEREZ, A.C.: “El escultor Ortega de Córdoba y los retablos de Fontecha (Alava) y Padrones de Bureba (Burgos). B.S.A.A. (1980), pp. 351-356.

39. ARRAZOLA ECHEVERRIA, M.A.: Op. cit. T. II, p. 48.

40. SHEARMAN, J.: Manierismo. Madrid, 1984, p. 184. ZERNER, H.: Ecole de Fontainebleau. Gravures. París, 1969. DACOS CRIFO, N.: La découverte de la Domus Aurea de Nerón. Leyden, 1969. MULLER PROFUMO, L.: El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600. Madrid, 1985.

ños" estofados y esgrafiados, que debieron correr a cargo entre 1548 y 1550 de los pintores Jerónimo Rojas y Cristóbal Bustamante⁴¹.

Sin lugar a dudas, el pintor más fecundo de este momento y, tal vez, de toda la centuria en el País Vasco es el guipuzcoano Diego de Araoz (c.1507-1575), cuya figura ha estado solapada injustamente tras la de su hermano, el entallador y jefe de compañía Andrés de Araoz. Natural de Mondragón, su avecindamiento en Vitoria resulta engañoso pues llevó una vida itinerante en tierras de Guipúzcoa, Navarra y Alava⁴². En su variopinto taller se formaron y colaboraron, junto a pintores de otras procedencias, los vitorianos Andrés y Juan de Miñano. En su época fecunda que comprende las décadas de los 50 y 60 del siglo XVI se ocupó de obras de su oficio tanto de pinceladura como vemos en una antigua capilla de la parroquia de Labraza como especialmente de policromía. Utilizando indistintamente el pincel y el grafo con similar pericia nos ha legado el más amplio catálogo de motivos fantásticos en retablos navarros como los de Mendavia, Lapoblación y Piedramillera, que han tenido mejor fortuna que las decoraciones ejecutadas en los retablos del santuario de Iciar en Deva o San Esteban de Aya⁴³. Otro pintor a señalar es maestro Juan de Breheville, fundador de la dinastía de su apellido establecida en Motrico, quien trabaja en los años 60 y 70 en colaboración con su suegro Pedro Fernández de Almoroto. A ellos se deben los estofados de los retablos laterales de Nuestra Señora y, seguramente del de San Pedro de Régil⁴⁴ y el sagrario e imágenes que, procedentes de la antigua parroquia de Albiztur, se conservan en la ermita de San Gregorio. Entre 1564 y 1567 se ocupaban del dorado, estofado y esgrafiado de dos retablos e imágenes para la citada parroquia⁴⁵. De la policromía descubierta en la reciente restauración llama la atención la decoración a punta de pincel de los tercios inferiores de las columnas del sagrario con hermes, máscaras con turbantes, aves fantásticas que picotean cestos con frutos y seres agrutescados muy estilizados. Otro ejemplo sobresaliente que avalora una singular obra de talla de lo vemos en el retablo de la capilla de Santiago de Elgueta, en cuyo sagrario aparecen estofados hacia 1565 todos estos en origen "jeroglíficos" que nos retrotraen a la Roma clásica, como atlantes, draperies, aves fantásticas y máscaras.

Todo este repertorio fantástico se puede admirar en Alava en los esgrafiados sobre fondo azul azurita del banco del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Villacones en Salinas de Añana, ejecutados hacia 1565. Inundan los campos de los relieves de San Lucas y San Agustín composiciones grotescas simétricas a base de jarrones, cálices florales, figuras con canastos sobre las cabezas, dragones alados, aves fantásticas, leones y mascarones. Ambos santos visten prendas con cenefas grabadas en fondo carmín y enveses azules y muestran carnaciones mates. Santa Coloma de Angostina, exquisita talla salida de la gubia de Arnao de Bruselas hacia 1550, se revaloriza por una policromía que abunda en oro y las labores ejecutadas con el grafo en el cuello y cenefa rojos de la túnica, envés de la capa y en la silla en campo azul, destacando la simulación del pelaje en la osa con

41. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Pleitos civiles. Escribano Lapuerta (fencido). C. 738/3. Pagos sobre escrituras y contratos de don Rodrigo Mercado de Zuázola.

42. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: *Policromía...*, pp. 312-335. Cap. IX-1. Diego de Araoz, el pintor de las miniaturas de ensueño.

43. ARRAZOLA ECHEVERRIA, M. A.: *Op. cit.*, T. II, pp. 339-340.

44. *Ibid.*, pp. 123-124 y 341.

45. *Ibid.*, pp. 341. A.H.D. San Sebastián. Albiztur. Libro de cuentas de Fábrica (1555-1609), s/f. Pagos a Juan de Brevil o Breheville.



Fig. 3. San Juan Evangelista y miniaturas de su vida. Retablo mayor de la Asunción de Ullibarri Viña.

ojeteados y rajados sobre fondo negro. El retablo lateral de San Miguel de Turiso, muestra abundante labor de grafito ajecutada hacia 1560 con composiciones a candelieri sobre fondo rojo en las pulseras y azul en las contrapilastras y retículas también sobre azurita en los fondos de los nochos de la Virgen de la O y Santa Bárbara. Las imágenes presentan carnaciones mates, cabellos dorados e indumentarias doradas con cenefas en blanco y rojo. No obstante el interés se concentra en los tres paneles del banco con composiciones grotescas, dibujadas finamente con trazos verdes sobre el campo dorado. En base a ejes de simetría de jarrones con mascarones se despliegan muchachos y muchachas que cabalgan sobre hipocampos y animales monstruosos, draperies, tríadas y jóvenes desnudos con cestos de frutas sobre sus cabezas, que recuerdan grabados franceses y flamencos como los de A. Ducerceau.

Pese a haber sido reensamblado y repolicromado, todavía el retablo mayor de Ullibarri Viña conserva varias tablas y paneles, frisos y relieves con una fina policromía que lo convierten en el conjunto más interesante del País Vasco. Ejecutado seguramente por Juan de Ayala II, este retablo fue pintado antes de 1579 por el maestro de Vitoria Juan de Oñate⁴⁶,

46. PORTILLA VITORIA. M. J. y otros: Op. cit. T. IV. Vitoria, 1975, p. 609. A.H.P. Vitoria. Pedro de Albístur, leg. 4.973, año 1579, fols. 176-176V.

que es el autor de las tablas de los Padres de la Iglesia, Santa Marina y Santa Bárbara. Pero nuestro interés se dirige a las miniaturas estofadas en los bancos con alegorías de las virtudes, esperanza, prudencia, caridad y justicia, en óvalos correiformes entre niños alados, telas colgantes y hermes manieristas. También el panel oculto tras el sagrario ha conservado una pintura con ángeles de alargado canon vestidos con prendas de colores tornasolados como malvas y naranjas que portan las "armae Christi". En uno de los ángulos protegidos del sagrario aparece una composición vegetal esgrafiada a candelieri sobre fondo rojo. Más preciosistas si cabe son las diminutas escenas estofadas en los fondos del relieve de San Juan con su Martirio y la Leyenda del cáliz envenenado, y de San Marcos con su Martirio en Venecia y la Leyenda del rescate de un esclavo. En 1574 Juan de Oñate tasaba el dorado y estofado del retablo de San Miguel de Alzaga realizado por Cristóbal de Olazarán y al año siguiente su hermano Tomás de Oñate recibe cantidades por esas labores en el retablo de San Bartolomé de Ichaso⁴⁷. A este último pintor se puede atribuir la policromía del banco del retablo principal de Subijana de Morillas con cartelas correiformes, para en los restantes frisar dar paso a cabezas de angelitos.

Esta fecunda creatividad queda interrumpida de raíz a partir de la puesta en práctica en las diócesis de Calahorra-La Calzada y Pamplona de las disposiciones trentinas que conducen irremisiblemente a la depuración y simplificación de los motivos. A partir de 1580 aproximadamente recubre la madera una *policromía contrarreformista* que la documentación designa como "del natural" o "de la cosa viva", que se distingue por el empleo del dorado mate, dominio de los motivos estofados a punta de pincel a base de la tripleta luminífera de carmín, azul y verde y la trilogía temática de rameados, niños y aves, junto a las encarnaciones mixtas. Muy pocos retablos romanistas de fines del siglo XVI recibieron su complemento policromo a continuación como los de Santo Tomás y San Clemente de Ceberio, cuya pintura, dorado, estofado, encarnación y grabados, ejecutados por Juan Ochoa de Madariaga, fueron tasados en 1596 en 300 ducados⁴⁸, y el de Urarte, dorado y estofado entre 1595 y 1601 por Juan González de Salcedo I⁴⁹. Junto a los tallos vegetales sobre fondo rajado con que se imitan las telas, aparecen pintadas en el ático las tres virtudes teologales sedentes, fe y esperanza a un lado y caridad al otro. En las primeras décadas del siglo XVI fueron estofados otros retablos como los del santuario de Nuestra Señora de Escolumbe en Catadiano por Mateo Martínez de Segura a partir de 1609⁵⁰, mayor de la Asunción de Párganos (1614), obra del mayor de los Salcedo y de Lázaro de Urquiaga, el lateral de la Estigmatización de San Francisco de Cripán (1618), procedente de Viana y pintado por Francisco González⁵¹ y los de San Juan Bautista en la sacristía de Lanciego.

Conserva su policromía original el retablo de San Pedro de Zumaya, obra policromada entre 1590 y 1594 por Juan y Antonio de Elejalde⁵². Junto a los rameados, llaman la atención las deliciosas miniaturas pintadas en los óvalos con virtudes, apóstoles y santos, lo que ava-

47. ARRAZOLA ECHEVERRIA, M^o C.: Op. cit., T. II, pp. 63 (Alzaga) y 120 (Ichaso).

48. ALZOLA CAVIEDES, I.: Ceberio. BILBAO, 1995, p. 169.

49. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Op. cit. T. II. Vitoria, 1968, pp. 223 y 224.

50. Ibid. T.VII, p. 448.

51. ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. Vitoria, 1967. T. I. Vitoria, 1967, p. 140 VELEZ CHAURRI, J.J. y ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la Diócesis de Vitoria. Donostia, 1991, p. 100.

52. ARRAZOLA ECHEVERRIA, M. C.: Op. cit. T. II, p. 340.

lora el único retablo que de la mano de Juan de Anchieta ha llegado hasta nuestros días en Guipúzcoa. También se puede admirar en todo su esplendor gracias a su reciente restauración, la policromía del pintor local Pablo de Urrutia, concluida en 1597, a base de rameados y labores esgrafiadas algo refractarias del retablo de la iglesia de San Miguel de Garagarza, barrio de Mondragón. En 1586 Antonio Elejalde se comprometía a realizar en un año la del retablo mayor de Alzola que cuatro años más tarde era tasada por Juan de Breheville y Juan del Castillo Negro en 577 ducados⁵³. Este último contrató en 1588 la de la custodia de Asteasu⁵⁴. Los mejores retablos del Romanismo guipuzcoano recibieron su complemento policromo ya en las primeras décadas del siglo XVII, como los mayores de San Vicente de San Sebastián y Fuenterrabía por Nicolás y Lorenzo de Breheville, el antiguo lateral del Rosario de Zarauz, obra anónima con bellos rameados y cartelas en sus frisos, o la de los retablos de Guetaria, concertada ya por Juan Claver en 1627 y concluida a su muerte por su cuñado y su yerno⁵⁵.

Habrà que esperar hasta fines del primer tercio del siglo XVII para contemplar los primeros revestimientos de los retablos renacentistas, con una policromía que se atiene al decoro, imita la estampación y el relieve textiles y recubre las zonas desnudas de encarnaciones mates. Tiene como protagonistas en Alava a Juan I y Juan II González de Salcedo, vecinos de Lanciego, el vizcaíno Diego de Arteaga de Viana, Lázaro de Urquiaga de San Asensio, Diego Pérez de Cisneros y Pedro y Cristóbal Ruiz Barrón de Vitoria⁵⁶, Mateo Martínez de Segura de Salinas de Añana, Juan de Guevara y Juan II y Martín Ochoa de Vicuña de Salvatierra. Retablos del Primer Renacimiento como el de Elvillar o del Romanismo como el de Santa María de Salvatierra recibieron esta policromía, en tanto que otros muchos como los de Marquinez, Peñacerrada o Estavillo debieron esperar hasta pasado el ecuador del siglo XVIII para poder ser dorados y estofados. Otras enormes máquinas, como los retablos de Portugalete o Eibar quedaron en todo o en su mayor parte en blanco sin policromar. Varios retablos fueron repolicromados de acuerdo con las modas, repintados o incluidos en ensamblajes posteriores como el principal de San Pedro de Munguía.

Con el nombre de *pinceladura* recuperamos un término de época mediante el que la documentación del siglo XVI designaba la pintura mural y, más específicamente, la grisalla al temple. Se trata de una especialidad más dentro de la complicada cadena gremial como pueden ser las de pintor de pincel, dorador o pintor de sarga. Junto a la valoración técnica, estilística e icónica interesa resaltar el papel de algunas pinceladuras como exorno de pequeñas iglesias medievales y moduladoras de paredes y bóvedas de templos del Gótico vascongado. Como hemos anticipado, consideramos que se trata de contribución pictórica más original e importante de los talleres establecidos en el País Vasco en el siglo XVI, especialmente en Vitoria y otras localidades alavesas, a cuyos maestros encontramos interviniendo en obras y tasaciones en los territorios vecinos. Los mejores *especialistas en el arte de pincelar* son, atendiendo a la localización de su taller y época fecunda en Orduña Juan de

53. A.D. Pamplona. Sojo. C/108, nº 23.

54. ARRAZOLA ECHEVERRIA, M. A.: Op. cit. T. II, p. 342.

55. A.D. Pamplona. Olo. C/671, nº 28 y C/679, nº 1 (San Vicente de San Sebastián). ARRAZOLA ECHEVERRIA, M.A.: Op. cit. T. II, pp. 418-419 (Fuenterrabía). ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Policromía, p. 435 (Guetaria).

56. VELEZ CHAURRI, J.J.: "La policromía del "natural y las cosas vivas" en el 1600. Cristóbal Ruiz de Barrón en la Ribera alavesa y comarca de Miranda". López de Gámiz (1996), nº XXX, pp. 89-104. VELEZ CHAURRI, J.J. y BARTOLOME GARCIA, F.R.: La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Alava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez de Cisneros (1602-1648). Miranda de Ebro, 1998.



Fig. 4. Santa Agueda. Sotocoro de la parroquia de San Esteban de Betoño.

Armona (1541-1560), con obra en el coro del santuario de Escolumbe en Catadiano⁵⁷, y sobretodo Juan Beltrán de Otazu (1560-1592) con intervenciones en San Miguel de Vitoria, Catadiano y, tal vez, la capilla de Santiago en Aguiñiga, además de otras en Bizkaia y Navarra, donde residió algunos años en Olite⁵⁸. En Munain residió el pincelador guipuzcoano Diego de Cegama (1566-1582) con interesante producción en Gaceo, Munain y Heredia (Alava) y Arellano, Mendilibarri y Tafalla (Navarra)⁵⁹. Desconocemos el parentesco exacto con Martín de Cegama, que en 1565-1566 realizaba labores de pincelado en Ocáriz⁶⁰.

En Vitoria establecieron su taller varios pintores flamencos que dominaron este procedimiento como Beltrán de Amberes (1531-1560), que para ese último año había pintado las claves de la parroquia de San Martín de Otazu, Pedro de Frisa o de Vries (década de los 70), Elías de Arras y Diego Elías de Avena, a quien se deben las maravillosas series de apóstoles, doctores y santos del sotocoro de la iglesia parroquial de Betoño⁶¹. Entre los pintores locales sobresalieron en esta faceta Martín de Oñate, autor en 1541 de la pinceladura de a bóveda del presbiterio de San Mamés de Oteo, su hijo Tomás de Oñate, insigne pince-

57 PORTILLA VITORIA, M. J. y otros: Op. cit. T. VI. Vitoria, 1988, p. 667 y t. VII. Vitoria, 1995, p. 439 (Escolumbe). Entre 1555 y 1556 Juan de Armona se ocupaba de la pinceladura del nuevo templo de San Martín de Bachicabo. A.D. Vitoria. Libro de Fábrica de Bachicabo de 1531 a 1561, fol. 45V.

58. Ibid. T. III, p. 197, t. VI, pp. 326 y 362 y t. VII, pp. 268, 346-347, 431 y 807. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: La polí-cromía...Tesis doctoral, IV (vol. inédito, pp. 110-113).

59. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Op. cit. T. V, pp. 111, 446, 584 y 591. A.G.N. Prot. Not. Estella. Pedro de Azqueta, 1581, nº 58 (Arellano). A.G.N. Proc. Serie 2a, sº XVI, nº 15.409 (Tafalla y Mendilibarri).

60. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Op. cit. T. V, pp. 111, 616 y 626.

61 Ibid. T. III, pp. 51, 52 y 75. T. IV, pp. 163, 204, 205 y 302.

lador que en 1563 decora la sacristía de Zuázola, en 1569 recibe 9.000 maravedís por la misma obra en Santa Cruz de Campezo y 1578, cuando inicia la pinceladura de la parroquia de Aríñez⁶², Andrés de Miñano (1561-1577), con una densa producción, desaparecida en su mayor parte, con antelación a su traslado a Estella, donde se ocupó hasta el final de sus días en 1590 más de la policromía de retablos⁶³, y Pedro de Gámiz, quien en 1572 firmó una escritura de compañía con Andrés de Miñano para realizar conjuntamente la pintura "assí de Retablos como de capillas y otras cosas tocantes a la harte de pintor sea que la hechura dello valga quatro mil reales arriba"⁶⁴.

A Pedro de Gámiz se le documentan intervenciones entre 1564 y 1574 como la decoración mural de la capilla de los Reyes en la iglesia vitoriana de San Pedro⁶⁵, junto a otras en Gipúzkoa y Navarra, como la pinceladura en blanco y negro de la iglesia de San Román de Cirauqui entre 1571 y 1573 en compañía de Tomás de Oñate, Pedro de Frisa⁶⁶. Estos pinceladores mantuvieron estrechas relaciones de colaboración y peritajes con especialistas de las tierras vecinas como los navarros Juan de Goñi y Arrúe y su hijo Juan de Segura, García de Araiz, Miguel de Magallón y Juan Pérez de Landa así como con los guipuzcoanos como Diego de Araoz, Andrés de Olabarrieta, vecino de Azpeitia y, sobretodo, Juan de Elejalde, vecino de Mondragón, a quien se debe entre 1564 y 1590 la pinceladura de varias iglesias alavesas como las de Añúa, Artaza, Urbina y Betolaza, las dos últimas con su hijo Antonio⁶⁷. El mayor de los Elejalde pintó entre 1571 y 1572 a los cuatro Padres de la Iglesia Latina en las pechinas de la media naranja del crucero de la parroquia de San Martín de Urretxu⁶⁸. Otros pintores murales fueron los navarros Gracián del Bosque y Miguel de Latorre en el segundo tercio del siglo XVI⁶⁹ y en una plano más artesanal a fines de la centuria Juan Pérez Ladrón de San Román⁷⁰. También en las últimas décadas del XVI se ocuparon de estas labores los pintores guipuzcoanos Juan de Breheville, Gracián de Rivera y Pablo de Urrutia.

Los muros de los templos ampliados o erigidos en el siglo XVI, tanto fueran de mampostería como de sillería recibieron, tras su conclusión revocos, *enlucidos y pinturas murales*.

62. ECHEVERRÍA, P. L. y VELEZ, J.J.: "Un retablo mixto...", p. 295 (Oteo). PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Catálogo. T. V, p. 784 (Zuázola). A.D. Vitoria. Santa Cruz de Campezo, 12b. Libro de cuentas de fábrica de 1511 a 1595, fol. 196V. A.H.P. Alava. Vitoria. Diego de Paternina, nº 5.516, 1578, s/f. (Aríñez).

63. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Catálogo. T. III, p. 62 y T. IV, p. 250.

64. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Catálogo. T. III, p. 62.

65. *Ibid.*, p. 171. A.H.P. Alava. Vitoria. Cristóbal de Alegría, nº 4.761, 1564, fols. 28-29.

66. A. C. Pamplona. Sojo, 1592. Pleito de los primicieros de la iglesia de San Román de Cirauqui contra Baltasar de Andía, batidor de oro y pintor de Pamplona, por el deterioro de su pinceladura. Pruebas testificales de la viuda del pintor (1581). En su declaración García de Araiz dice que la obra "la hicieron con buenos oficiales" "Tomás de Oñate, Pedro de Gámiz y otro flamenco, del que no recuerda el nombre".

67. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Op. cit. T. IV, pp. 204 y 280. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M. A.: Op. cit. T. II, p. 341.

68. VV. AA.: *Ars Ligneae. Zurezko elizak Euskal Herrian*. Las iglesias de madera en el País Vasco. Madrid, 1996., p. 245.

69. PELLEJERO SOTERAS: "El claustro de Irache". P.V. (1941), pp. 32-33 (Gracián del Bosque). A.G.N. Proc. Corte. Lanz sent., 1546, fajo 3º, nº 18. Sobre la pinceladura de las capillas de la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada, obra contratada en 1535 por Miguel de Latorre.

70. A.D. Pamplona. Garro. C/147, nº 39 y Sojo. C/199, nº 20. Sobre la pinceladura de dos capillas y la sacristía de Villanueva de Yerri.

Parece ser que fue práctica habitual contra la actual tendencia a picar las paredes y “sacar” la piedra. Ocultas durante siglos bajo revoques van apareciendo, generalmente de forma fortuita, pinturas al temple del siglo XVI como las recientemente descubiertas en la iglesia de San Pedro de Murueta en Orozko, cuyas bóvedas muestran medallones con bustos de los apóstoles y en el ábside temas de la Pasión. En el exorno de estas iglesias intervenirían yeseros y pintores-doradores en equipos como los formados por Martín de Arbizu y Juan de Goñi, Juan de Ocáriz y Tomás de Oñate y Juan de Arando y Juan de Olazarán, quienes se ocupaban respectivamente de estos menesteres en las parroquias de Munárriz en 1560, Aríñez en 1578 y Mañaria en 1586⁷¹. Una vez finalizada la obra de cantería en la iglesia de Santa Marina de Oxirondo de Bergara, se procedió a su “luzidura” por el yesero Francisco de Arístegui quien en 1585 se comprometía a revocarla “con buena mezcla de cal y arena y que sean cernidas ambas las cosas, entrando dos palas de cal y una de arena”⁷². El andamiaje que se ensamblaba para tales operaciones permanecía varios meses y estos pormenores nos son conocidos a veces por aparatosos accidentes como el que sucedió en la parroquia de Garisoain en 1569, cuando el fuego con el que los aprendices de Juan de Goñi calentaban los tarros de cola y colores se propagó, incendiándose el retablo mayor y quemándose muros y bóvedas⁷³. Los artesanos de madera de pequeñas iglesias como la San Miguel de Angiozar en Bergara o la Asunción de Urrexola en Oñate fueron “hermoseados” con enlucidos y pinceladuras que imitan los despieces pétreos y otros motivos decorativos⁷⁴.

Marcos habituales del quehacer de nuestros pintores eran las bóvedas o “cielos” del Gótico Renacimiento estructuradas en tramos o “capillas”, los nervios cruceros, terceletes, “formales” y combados, los plementos o campos y lo que ellos denominaban las “ruedas” de combados. Otras zonas predilectas en los alzados eran los frisos bajo el entablamento y los paños o paneles de muro a modo de altares. La focalización de la mirada de los fieles hacia el altar mayor hace que un lugar habitual del pintor sea el “casco” del edificio con historias en los ochavos encuadrando retablos o, en ocasiones, sustituyéndolos provisionalmente. Un campo muy específico para el pintor lo constituyen las claves, tanto las labradas que reciben el complemento policromo como las lisas decoradas a punta de pincel (ej. Andagoya con Cristo, la Virgen, apóstoles y santos, y Otazu, por Beltrán de Amberes en 1559 con los mismos temas y ángeles⁷⁵). En ocasiones recibían unos añadidos como aran-

71. BIURRUN SOTIL, T.: La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento. Pamplona, 1935, pp. 46 y 98 (Munárriz). A.H.P. Alava. Vitoria. Diego de Paternina, nº 5.516, 1578, s/f. Contrato de la pinceladura de la iglesia de Aríñez. VV.AA.: Ars Ligneá. Las iglesias de madera, p. 237 (Mañaria).

72. ARRAZOLA ECHEVERRIA, M. A.: Op. cit. T. I, pp. 178-179.

73. JIMENO JURIO, J. M.: Garisoain, museo de Bernabé Imberto. T.C.P., nº 249. Pamplona, 1976, p. 17. A.G.N. Prot. Not. Salinas de Oro. Juan de Salinas, 1569. Convenios del abad de Garisoain con el pintor Juan de Goñi. Inventario sin registros.

74. BARRIO LOZA, J.A.: “Aunque sea de madera. La carpintería de las iglesias vascas a través de las fuentes históricas”, en Ars Ligneá. Las iglesias de madera en el País Vasco, pp. 102-103.

75. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Op. cit. T. IV, p. 572. Actuando de testigo en un proceso de 1581 sobre el deterioro de la pinceladura de la iglesia de San Román de Cirauqui, el pintor de Estella Juan de Segura y Torre señala que se entiende por pintura al fresco “luzir solamente con cal y arena una bancada tan grande como en una tarea puede acabar en un día y si de aquéllo luzido de queda algo por pintar, lo a de pintar a otro día y tornarlo a luzir porque aquéllo ya está seco y no reparará allí la pintura y grande, quando repara a poco tiempo haze barriguilla y se cae y demorona todo y porque todo quanto se toca con la mano se cae y queda la piedra de la pared linpia”. A continuación añade que la obra de Pedro de Gámiz y los otros artistas vitorianos “se pintó en seco”, por lo que “es falsa”. A.C. Pamplona. Sojo, 1592. San Román de Cirauqui, fol. 47V.

delas y florones de madera calada dorados y pintados (ej. monasterio de Tulebras y Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Tudela). Otros ámbitos de nuestras iglesias como coros (Santuario de Escolumbe), sotocoros (Betoño), capillas (Aguñiña) y sacristías (Ilárduya) fueron pincelados con motivos adecuados a las respectivas zonas.

Los *procedimientos* más empleados en nuestra pintura mural son el temple aplicado en seco y el llamado “falso fresco”⁷⁶ siempre sobre el revoque humedecido y con los pigmentos diluidos en agua de cal, siendo excepcional el fresco “a la italiana” con las obligadas divisiones de jornadas. Tan sólo conocemos un caso original en el que se utilizó esta técnica en la parroquia de Délica con pinturas decorativas geométricas, sobre el que se presenta una comunicación en estas jornadas. Entre algunas pinceladuras al aceite documentadas resulta singular el programa humanista del patio del palacio de Magallón o San Adrián en Tudela, no sólo por consistir en grisallas al óleo aplicadas seguramente hacia 1565-69 por el italiano micer Pietro Morone, sino por su excepcional programa mitológico humanista. No obstante, lo habitual son las templas con elementos protéicos como cola animal, yema de huevo o caseína. La experiencia, fundamental en todo oficio artesanal, demostraba que había que dar un margen que se solía situar al menos en unos diez años para comprobar la adhesión de la pintura mural, sus posibles defectos en la aplicación o las consecuencias de nuevos agentes de deterioro. Los problemas más frecuentes que señalan los exámenes periciales en los procesos⁷⁷ son la humedad y las goteras y aguas de los tejados que producían “muchas manchas negras y oscuras”, la salitre y el betún de las paredes en función de la piedra empleada, la deficiente preparación del mortero y aparejos, el “flaco temple” dado y “los colores destenplados con agua de cola, habiendo destar para ser más fuertes con agua de cal” y la aplicación del color y la cola “reçios”. Para rechazar la omnipresente acción de la humedad los peritos se fijaban en si el azul se mantenía “muy bueno y fino”.

Se trata de una *pintura lineal* en la que predomina el dibujo, en todo caso coloreado, a la que la documentación designa como “de buena tinta e buenos colores”. En toda o buena parte de la superficie pincelada predomina la grisalla, es decir, la pintura a base de blancos, negros y grises que imita con sus claroscuros y realces labor en relieve y confiere al conjunto un carácter arqueológico. Perfilando las nervaduras y en los frisos de las naves se prodigaron ordenanzas de grutescos “labrados en blanco y negro a la Romana” en campos azules o rojos, para lo que se sirvieron frecuentemente de cartones y “papelones de pintar capillas”⁷⁸. Las nervaduras recibían una guarnición de plomo para que asentaran mejor los colores. El dorado se reservó a algunas zonas en saledizo como las bolas en cornisas de edificios de estilo isabelino, collarinos de capiteles, molduras, artesones, combados, florones y, sobre todo, en las claves cuyas figuras en relieve recibían encarnaciones en las zonas

76. MALTESE, C. (coord.): *Las Técnicas artísticas*. Madrid, 198), p. 293. Otras técnicas de pintura mural.

77. Especialmente ilustrativos son los exámenes periciales y pruebas testificales contenidos en dos procesos del Archivo Diocesano de Pamplona (Ibarrola. C/66, nº 1 y Ciordia. C/53, nº 1, sobre el deterioro de las pinturas murales de las capillas del santuario de San Gregorio Ostiense en Sorlada) y el citado del Archivo de la Catedral de Pamplona (Sojo, 1592) sobre la ruina de la pinceladura de la iglesia de San Román de Cirauqui. En el primero emite un dictamen y declaración en 1577 Felipe Gil (fols. 171V-172) y al año siguiente testifica Andrés de Miñano (fols. 142-142V). En el segundo testifica en 1579 Juan de Miñano (fols. 282V-283) y realiza una visita ocular (fol. 304). Más interesante es el denso proceso catedralicio, en el que desfilan pintores como Juan de Segura (fols 47-47V), García de Araiz (fol. 52-52V), Juan de Goñi y Arrúe (fol. 53), Pedro de Goñi (fol. 54V), Miguel de Magallón y Juan Beltrán de Otazu, para emitir como peritos informes sobre la labor realizada por los especialistas vitorianos Pedro de Gámiz y Tomás de Oñate.

78. A.G.N. Prot. Not. Estella. Juan de Vértiz, 1590, fols. 214-214V. Inventario de Bienes de Andrés de Miñano, pintor natural de Vitoria. Cosas propias del oficio de pintor.

desnudas y estofados en sus vestidos. Tanto los escudos pétreos como los de madera se doraban y pintaban al óleo como complemento imprescindible para su lectura heráldica. Las rejas también se pintaban de amarillo y pardo, dorándose algunas zonas como las manzanas de los balaustres.

El *repertorio de motivos* de la pinceladura mural presenta una adecuación canónica a unos marcos determinados del templo. La imitación de la arquitectura se comprueba en los “despieces” que se extienden por los muros simulando sillares alineados y en la plementería de las bóvedas como si fueran ladrillos de relleno. En algunas obras de más calidad se sugieren los almohadillados renacentistas y en otras con el pincel se fingen arcos, pilastras, ventanas, óculos y pavimentos en perspectiva. La relativa frecuencia de artesonados pintados con casetones y rosetas en la parte superior de las paredes supone un intento de compartimentación racional de estos alzados góticos. El mismo sentido podemos atribuir a ajedrezados y losanges o figuras de rombos en blanco y negro. En frisos y fajas se encadenan ordenanzas de grutescos “a la romana” con decoración a candelieri, roleos, delfines foliáceos, jarrones, guirnaldas, cabezas de ángeles, cuentas, ovas y otros que en algunos casos unifican espacios. En ocasiones las pinturas van acompañadas por inscripciones en castellano y latín, con textos dedicatorios alusivos al patrono y data, salmos y sentencias. Excepcionalmente el pintor deja consignado su nombre. También pueden aparecer cruces, ángeles y escudos pintados.

Se conoce al menos una treintena de *templos* excelentemente *pincelados* en Alava, otros tantos en estado fragmentario y cada vez van apareciendo nuevos restos. Dos de los más hermosos “cielos” son las bóvedas de los presbiterios de la iglesia conventual de San Juan de Quejana y la parroquia de San Mamés de Oteo. En la plementería de Quejana se imitan despieces realzados y perfilados con cenefas de motivos vegetales en rojo. La “rueda” es el marco para los motivos a la antigua en grisalla sobre fondo azul. Las composiciones a candelieri muestran jarrones, delfines, bucráneos, máscaras, muchachos desnudos, cornucopias y zarcillos vegetales. Ocho claves con los dos lobos de los Ayala entre grutescos dorados rodean la central con el titular del templo. Tanto la bóveda como su exorno pintado fueron posibles gracias al magnífico legado testamentario de la Condesa de Valencia de don Juan, doña María de Ayala⁷⁹. En los campos azules de los terceletes de Oteo Martín de Oñate y sus colaboradores dibujaron los más elegantes y fluidos motivos del romano como dragones, aves, jarrones y muchachos desnudos con copas. En los plementos de los extremos se imitan despieces y los nervios van perfilados en rojo con una decoración de candelabro en los ángulos. Encontramos muchas bóvedas pinceladas en los pequeños templos rurales como los presbiterios de Quintana y Etura, tramos de Aríñez, cuyos nervios perfilan cabezas de querubines alados en serie, sotocoro de Arbulo y en las ruedas de Munáin y, sobretodo, las tres de Heredia. Un caso singular por los motivos pincelados lo constituyen las bóvedas de la parroquia de Urbina, fechadas en 1591, con cartelas correiformes y máscaras con diademas y monstruosas, ornatos emblemáticos del Manierismo internacional, ejecutados aquí con extraordinaria perfección por Juan de Elejalde y su hijo Antonio, autores asimismo de las pinturas de Betolaza⁸⁰. A comienzos de los 60 Diego de Araoz debió realizar las pinturas que decoran la bóveda de una antigua capilla de Labraza. En su plementos se imitan despieces en tanto que en las cenefas rojas

79. PORTILLA VITORIA, M. J.: Quejana, solar de los Ayala. Alava. Monumentos en su historia, 1. Vitoria, 1983, p. 55.

80. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.A.: Op. cit. T II, p. 341. Vid. nota 58.

que perfilan los nervios dibujó en grisalla dinámicas ordenanzas de grutescos entre los que destacan las aves fantásticas.

En la cubierta de la sacristía de Ilárduya aparece un artesonado de casetones pincelado con rosetas, motivos recurrentes como en la bóveda y muro de la sacristía de la capilla de los Lazarraga en Zaldueño, que en Gaceo se localizan en el zócalo del presbiterio como "asiento" y a la vez continuación de las pinturas góticas, y en Bolívar enmarcando la puerta de la sacristía y el retablo mayor. Las grisallas del coro del santuario de Escolumbe combinan un amplio repertorio con roleos perfilando los nervios, despieces, losanges, grutescos, leones, seres alados y una cruz abalaustrada con ángeles, más el nombre del pintor y la data, Juan de Armona, 1541. Similares características, aunque más evolucionadas encontramos en la capilla de los Durana de Aguiñiga, dedicada a Santiago y decorada con dinero de Nueva España. En sus marcos respectivos vemos despieces, ajedrezados, retículas de casetones con rosetas, una inscripción que la fecha en 1568, ordenanzas de grutescos con delfines, cabezas de ángeles y jarrones, y ventanas simuladas. En las paredes de la primitiva fábrica de la ermita de San Antón de Armuru de Amurrio se conservan pinturas que simulan sillares y un friso con decoración geométrica, cabezas de ángeles y roleos. En la puerta de la sacristía vemos, como en Escolumbe, retículas de rombos.

En algunos conjuntos pincelados las pretensiones no son únicamente ornamentales sino que el pintor nos ha dejado verdaderos *programas iconográficos* con series cristianas en pequeña escala, aprovechando la parcelación de las bóvedas góticas o creando compartimentos arquitectónicos. Así en los plementos triangulares de la "rueda" del segundo tramo en la parroquia de Nuestra Señora de Añúa pinceló Juan de Elejalde, gran especialista vecino de Mondragón, desde 1564⁸¹ profetas del Antiguo Testamento con sus filacterias, evangelistas, apóstoles emparejados y santas vírgenes. En las claves vemos a Adán y Eva, la Flagelación y santos diáconos como San Lorenzo, San Esteban y San Vicente. Los cuadrados irregulares que resultan de la intersección de los tres círculos concéntricos con los nervios radiales del sotocoro de la parroquia de Betoño sirvieron de marco incomparable a Diego Elías de Avena para pincelar a partir de 1581⁸² varias series de apóstoles, doctores de la Iglesia Latina y santos con sus inscripciones identificativas. Otros muchos templos como el de Bolívar decoraron sus capillas mayores y "cascos" con series de santos divididos en compartimentos por balaustres, columnas y pilastras, sin llegar a configurar retablos fingidos.

Las pinturas descubiertas bajo el enlucido en la *iglesia parroquial de Arellano* constituyen el único ejemplo que conocemos en Navarra de templo que, totalmente pincelado en el siglo XVI, ha llegado hasta nuestros días en su estado original. Estas grisallas se extienden desde los pies a la cabecera y revisten los muros, las bóvedas y aún las claves del edificio gótico. Fue su autor a fines de la década de los setenta Diego de Cegama, "maestro de pinzelar iglesias" guipuzcoano, avecindado en Munáin en la jurisdicción de Salvatierra de Alava, siendo tasadas estas pinturas en 1579 por el veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona Juan de Villarreal y Altuna en la cantidad de 304 ducados⁸³. De este pintor, activo entre 1566 y 1582 conocemos obras en Gaceo, Munáin y Heredia y se le

81. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Catálogo. T. IV, p. 204.

82. *Ibid.*, p. 302.

83. A.G.N. Prot. Not. Estella. Pedro de Azqueta, 1581, nº 58. Obligación de los primicieros de Arellano en favor de Diego de Cegama.

documentan intervenciones en Navarra en Tafalla y Mendilibarri⁸⁴. El papel de la pintura mural en Arellano se revaloriza al comprobar en el ámbito del presbiterio la existencia de una inusual estratigrafía que confirma toda una tradición pictórica y se corresponde, por otro lado, con las etapas de fábrica del edificio. Si éste es un templo gótico del siglo XIV, reformado en el siglo XVI y con las habituales adiciones de pórtico y campanario en el XVIII, las pinturas de la capilla mayor muestran a través de “ventanas” lo que parece ser una Anunciación y un apostolado separados por una inscripción gótica del último tercio del 1300, la ya citada pinceladura renacentista y un pabellón ejecutado en 1789 por el pintor de Estella Juan de Goñi.

Recorriendo detenidamente las paredes con la vista, se nos ofrece el más variado repertorio ornamental e iconográfico en este tipo de decoración. Predominan los despieces con alineaciones simples, almohadillados y puntas de diamante en los muros laterales y los casetones con florones y rosetas en el presbiterio. Un entablamento corrido con ovas y dentículo perfila sendos frisos con una inscripción del Magnificat que circunvala toda la iglesia y una “ordenanza de grutescos”, asimismo seriados y repetidos con dos dragones afrontados a un jarrón y una media figura alada. La decoración epigráfica se completa con una sentencia desarrollada en letras capitales sobre la antigua puerta cegada de la sacristía. A la altura del tercer tramo en el lado del Evangelio se localiza un retablo fingido con un monumental San Cristóbal entre columnas corintias y bajo un frontón que alberga al Padre Eterno. Contrasta la popularidad de este santo en los siglos XV y XVI, omnipresente en las grandes catedrales españolas como portador de Cristo y guía espiritual así como en múltiples ermitas como protector contra las muertes repentinas, con la dudosa historicidad de su leyenda, rechazada desde el concilio de Trento hasta 1969, en que ha sido excluido del calendario cristiano. Se le representa como un gigante de más de tres metros, asignándole la Leyenda Dorada doce codos de altura⁸⁵. En Arellano lo vemos en su representación tradicional con el Niño al hombro con la bola del mundo, el cayado transformado en palmera, la capa y valonas de la época de Felipe II, el roquedo y el río con peces, y se le añaden interesantes ingredientes iconográficos como los viajeros, la Virgen y, especialmente, las dos águilas y las dos carabelas de la parte superior. Más simplistas son las representaciones de este santo del lado del evangelio de la iglesia de San Emeterio y San Celedonio de Goikolexea en Larrabetzu y la que, procedente de la parroquia de Olleta, se custodia en el Museo de Navarra.

Aunque documentamos interesantes pinceladuras en iglesias como la basílica de San Gregorio Ostiense en Sorlada o la parroquia de San Román de Cirauqui, son otras anónimas las que han llegado a nuestros días como las de la parroquia de Olejua o la antigua de San Salvador de Gallipienzo. En la cripta de esta última se conservan en buen estado pinturas fechadas en 1572 con despieces en los plementos, almohadillado en los muros y casetones con rosetas en los nervios y arcos. Las grisallas de la *ermita de Nuestra Señora de Arquijas en Zúñiga*., obra de algún pincelador alavés, muestran, junto a los motivos ornamentales en sus respectivos marcos, despieces en los plementos de la bóveda del primer tramo y ordenanzas de grutescos y decoración geométrica en fondo rojo en las cenefas que perfilan los

84. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Catálogo. T. V, pp. 111, 446, 584 y 591. A.G.N. Proc. Serie 2ª, sº XVI, nº 15.409. Miguel de Azpilcueta, vecino de Tafalla, contra Diego de Cegama sobre cuentas por pincelar la iglesia de Santa María.

85. VORAGINE, S. de la: *La Leyenda Dorada*, 1. Madrid, 1982, pp. 405-409.



Fig. 5. Magdalena penitente. Sacristía de la ermita de Nuestra Señora de Arquiijas. Zúñiga.

nervios, tres escenas en encuadres arquitectónicos simulados en el muro del evangelio enfrente de la puerta principal. En la arcada central se cobija un monumental Calvario entre los dos ladrones y la Magdalena a sus pies, ilustrado por dos inscripciones, una muy perdida en la rosca y otra junto al crucificado que dice: BONVM OPVS OPER/AT EST IN ME / CHARITAS AD / OMNIA VALE. El azul y el rojo se alternan en las indumentarias de estos personajes. A los lados y bajo arcos menores aparecen dos escenas de difícil identificación, un intento de decapitación interrumpido y una escena con una santa y personajes con indumentarias y turbantes musulmanes. En la sacristía fue pincelada en un marco apaisado con un paisaje de ingenuos arbolillos una Magdalena penitente muy lineal y recostada. Lleva la cabeza cubierta con velo y nimbada, medita ante un crucifijo y señala un libro abierto. Tiene ante ella un pomo de perfumes con tipología del siglo XVI y está acompañada por un coro de tres ángeles. Una iconografía parecida presenta un cuadro de Juan Fernández de Navarrete el Mudo conservado en La Redonda de Logroño. Las zonas desnudas, rostros y manos, de la santa penitente y angeles de Arquiijas, se han vuelto negros, tal vez debido a una reacción del blanco de plomo por el paso del tiempo⁸⁶.

Desde comienzos de 1980 hasta nuestros días se están descubriendo en obras de reforma en los templos *retablos de pintura fingidos* y otras pinturas murales del siglo XVI ocultos durante siglos bajo enlucidos y retablos barrocos. Por lo general corresponden a pequeños pueblos de la zona holohúmeda del País Vasco y Navarra con escasas posibilidades económicas que dotaron a sus iglesias medievales o de comienzos del siglo XVI de

86. CENNINNI, C.: EL Libro del Arte. Madrid, 1988, pp. 102-103, nota 2.

estas pinturas provisionales hasta poder afrontar el ensamblaje de un retablo de talla⁸⁷. Responde a una situación y características similares a las de otros conjuntos de la vecina Cantabria como Ledantes (1562), Linares y Ojébar (1575)⁸⁸ y a los que van apareciendo en el Pirineo aragonés. Los podemos calificar de pinturas monumentales, no por su tamaño sino por su supeditación al edificio y de retablos efímeros, pues están destinados a ser sustituidos por estructuras estables. Si casi todos los monumentos de Jueves Santo que se colocaban delante del altar han desaparecido, varios retablos simulados han permanecido ocultos in situ. Gráficamente se conocen también como retablos de pared, delineados o arquitecturas en perspectiva, si bien con frecuencia no pasan de ser simples “sinopias”, o bosquejos. Mas que en otras obras estas pinturas componen “catecismos para iletrados”, lo que es corroborado por su carácter lineal, abundancia de anécdotas y frecuentes inscripciones, rótulos y filacterias de identificación. Desde el punto de vista técnico nos hallamos ante templos o falsos frescos con retoques en seco de una calidad discreta y con una paleta muy austera que no sobrepasa los ocre, tierras, rojos, azules, negros y blancos. Uno de los casos más elementales lo encontramos en la iglesia de San Juan Evangelista de Garai, donde se conservan fragmentos de arquitecturas fingidas de fines del siglo XVI o comienzos del XVII sobre un retablo lateral y en una ventana del presbiterio.

Muy representativo de la pinceladura en capillas mayores del segundo tercio del siglo XVI en el País Vasco y Navarra es el contrato de esta labor en la parroquia de Beasain por el pintor de Villanueva de Araquil Juan Pérez de Landa en 1555, en el que se comprometía a ejecutar ocho historias de pincel en blanco y negro de la Pasión (Entrada en Jerusalén, Oración del Huerto, Prendimiento, Quinta Angustia y Crucifixión) “*como si se labrase un Retablo*”⁸⁹. En la parte inferior iba un friso labrado a la romana en campo colorado. Otro ejemplo de simulación de un retablo pintado en la capilla mayor lo encontramos en las cláusulas del contrato de una pinceladura en la antigua parroquia medieval de la Asunción de Arzubiaga por Andrés de Miñano, pintor de Vitoria, en 1577⁹⁰. En compartimentos ilustrados por filacterias debía pintar una catequesis con historias de la Pasión en el banco, los Evangelistas, los cuatro Doctores de la Iglesia Latina, un apostolado, un friso de profetas y el Calvario con la ciudad de Jerusalén al fondo. Debemos de distinguir los retablos murales pintados en su casi totalidad como los de San Andrés de Biáñez en Carranza (Bizkaia) y San Nicolás de Bari en Endériz (Navarra), de aquéllos que fueron pincelados para albergar imágenes como santos titulares y crucificados, sagrarios-relicarios o tablas como los de San Esteban de Larraul (Guipúzcoa), Nuestra Señora del Rosario de Lemóniz (Bizkaia) y San Andrés de Tortura (Alava).

Al retirar el retablo dieciochesco que presidía la antigua parroquia de *San Andrés de Biáñez en Carranza* apareció un *retablo simulado* coincidente en sus dimensiones con las de la cabecera recta. Es obra totalmente pincelada a excepción de la zona que debió ocu-

87. BARRIO LOZA, J.A.: Santa María de Lemóniz. I. La pintura mural religiosa en Bizkaia. Restauración, 5. Bilbao, 1993, pp. 5 y 13. LACARRA DUCAY, M^o del C.: San Andrés de Biáñez. III. La pintura mural religiosa en Bizkaia, 7. Bilbao, 1997, pp. 15-17.

88. CAMPUZANO RUIZ, E.: “La pintura mural en el siglo XVI”, en Retablos de Cantabria. Santander, 1985, pp. 48-53.

89. A.D. Pamplona. Ibarrola. C/67, n^o 14. Pedro de Sasuráin, cesionario de Juan Pérez de Landa, contra el rector y mayordomos de la parroquia de Beasain sobre el pago de la pinceladura de su cabecera. Incluye el contrato de 9-XI-1555 (fols. 13-15V) y la tasación de 17-IX-1566 por Andrés de Olabarrieta, vecino de Azpeitia, y Pedro de Gámiz, vecino de Vitoria (fol. 18).

90. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Op. cit. T. III, p. 62.

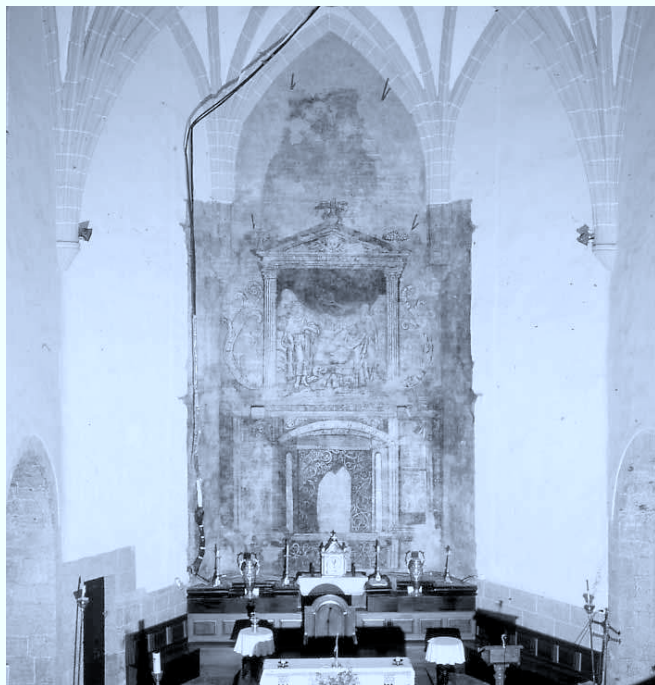


Fig.6. Retablo fingido. Parroquia de San Esteban de Larraul.

par un sagrario de madera⁹¹. Pese a la tosquedad de su factura es un conjunto de gran interés iconográfico, magníficamente restaurado y, desde luego, el mayor de esta tipología que conocemos en el País Vasco⁹². Es obra de hacia 1540 como lo confirman las indumentarias coetáneas de los soldados en varias escenas y está ejecutado al temple mixto con predominio de la tripleta cromática mas elemental a base de blancos, negros y rojos. Sobre un banco asimismo de pintura se alzan tres cuerpos de tres calles, separadas por esbeltas tubas poligonales y un ático curvo también de tres calles. Dividen los registros horizontalmente frisos con ordenanzas de grutescos en fondo rojo, que en el que separa el ático se transforman en dos líneas de zig-zag. Insólita resulta la ocupación de dos calles, la central y la de la epístola del primer cuerpo por una apaisada escena de la Última Cena. El programa es totalmente pasionario con la Cena y Flagelación en el primer cuerpo, Cruz a cuestas y Santo Entierro que centran al Martirio de San Andrés en el segundo y Jesús clavado en la cruz, Crucifixión, Descendimiento y Llanto sobre Cristo muerto, que dan paso al Calvario con María Magdalena y ángeles entre los dos Ladrones del ático. Estas pinturas están salpicadas de ingenuas incorrecciones que, sin embargo, facilitan la captación del mensaje, como

91. POLO SANCHEZ, J.J.: La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660), Santander, 1994, pp. 86-87. En 1636 Diego de la Dehesa, pintor de Limpías, contrató el dorado de la custodia de San Andrés de Biáñez en Carranza, circunstancia habitual entre los artistas de este taller que tenían en su mercado de influencia localidades de las Encartaciones. *Ibid.*, p. 90.

92. URKULLU, T. de y LACARRA DUCAY, M. del C.: San Andrés de Biáñez. Restauración, 7. Bilbao, 1997.

la ausencia de perspectiva, la disposición frontal de jarras, panes, bandejas de peces y copas de la Santa Cena, las desproporciones, los pliegues antinaturalistas y la inverosímil postura del Cristo de la Flagelación. Tal vez la composición más lograda es la clásica triangular del Descendimiento, en tanto que la más expresiva es la de Gestas con las piernas cruzadas, las calaveras grotescas y el dragón que escupe fuego.

En el testero recto de la iglesia medieval de *Endériz*, pequeño pueblo navarro del valle de Olabar, se pinceló con antelación a 1550 un *retablo fingido* que cumplió su función litúrgica hasta que a fines de esa centuria se ensambló el retablo de pintura que ha ocultado las pinturas murales durante casi cuatro siglos⁹³. Este conjunto sería aún más espectacular de haber conservado las otras pinturas que lo flanqueaban de las que todavía queda, como una denuncia testimonial, la parte inferior de una Resurrección con los soldados y ángeles pasionarios a la derecha del retablo. Muestra todas las características técnicas, estilísticas e iconográficas de esta humilde especialidad pictórica. Es una pintura lineal de trazos ingenuistas, predominio de la figura humana, ausencia de perspectiva, decoración vegetal y una paleta austera a base de tierras, ocre, blancos y negros. Su esquema de casillero se compone de banco y dos cuerpos de tres calles separadas por pilastras con decoración a candelieri, de las que la central se remata en frontón. En el primero se representa al titular sedente, de mayor tamaño y bendiciendo con los tres niños del milagro de la cuba. Lo flanquean San Martín partiendo la capa con un caballo que recuerda más pinturas prerrománicas que renacentistas, y San Fermín con el báculo y en similar actitud que el titular del que es una réplica a menor escala. En la calle central del segundo cuerpo aparece una Virgen sedente con el Niño al que alimenta y el donante de tamaño minúsculo a sus pies. La escoltan dos de las santas más imploradas en el siglo XVI, Santa Agueda y Santa Bárbara. El frontón da cobijo al Padre Eterno y en su vértice se sitúa el Crucificado que con la Virgen y San Juan de los extremos compone el invariable Calvario.

En el paño central de la cabecera ochavada de la parroquia de *San Esteban de Larraul*, localidad guipuzcoana próxima a Asteasu fue pincelado hacia 1560 un *retablo* que debió servir de marco provisional para el relicario en el banco, el diácono titular en la calle central y dos imágenes en las laterales, en tanto que en el monumental ático se representaba a la Virgen y San Juan en el Gólgota para acompañar a un Cristo crucificado de talla. Su traza consta de banco, cuerpo de tres calles entre pilastras y potente ático centrado por columnas corintias y aletones en volutas que se remata por frontón. En la parte superior de las calles extremas se identifican por sus filacterias los bustos de los profetas Isaías y Jeremías, los dos profetas mayores del Antiguo Testamento más representados por sus prefiguraciones del Nuevo Testamento. La Virgen y San Juan del ático son elegantes pinturas lineales del Manierismo, de gran expresivismo y cierta calidad, en tanto que los fondos del titular y el sagrario se decoran con sendas composiciones morescas.

El *retablo colateral de Nuestra Señora del Rosario, simulado* en el presbiterio de la Iglesia de *Santa María de Lemóniz* (Bizkaia)⁹⁴ y fechado en 1587, se compone de banco, cuerpo y tímpano curvo entre volutas. Fue descubierto junto a su gemelo del lado de la epístola al retirar los retablos barrocos que los cubrían. Las pinturas de Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena, identificados por sus respectivos atributos, libro y

93. GARCIA GAINZA, M. C. y otros: Catálogo monumental de Navarra T. V**. Merindad de Pamplona. Pamplona, 1996, p. 386.

94. BARRIO LOZA, J.A. y URKULLU, T.: Santa María de Lemóniz. Restauración, 5. Bilbao, 1993.

rosario⁹⁵ y corazón y rosario y sendas inscripciones, centran un escenario en el que, bajo un cortinaje y dos ángeles que sostienen el rosario, se debió colocar una imagen procesional de la Virgen del Rosario. En el ático aparece un busto aún expresivista de Dios Padre. Es obra ejecutada al falso fresco con predominio de blancos, negros y ocres sobre toques de rojo y verde. Es el conjunto más evolucionado de todos los que aquí se citan, pues pertenece al Manierismo romanista de fines del siglo XVI, como lo vemos en el esquema de serliana o arco-arquitrabe, el ensayo de perspectiva en las ménsulas en esviaje y la presencia de cartelas correiformes.

En el testero plano de la pequeña iglesia medieval de *Tortura* fue pincelado a mediados del siglo XVI un *retablo fingido* que formó hasta fechas recientes una original composición con la ventana románica y el ensamblaje de las tablas procedentes de un retablo hispano-flamenco en dos registros. La parte pincelada que reta hoy consta de un cuerpo con dos calles centradas por columnas simuladas y rematadas por frontones curvos con volutas, y un ático con frontón triangular. En los tímpanos laterales vemos los bustos de San Pedro y San Pablo. En las calles aparecen San Andrés y una Inmaculada "Tota Pulchra" de esbelto canon, orlada por símbolos de la Letanía Lauretana con sus respectivas filacterias que los identifican como luna, sol, puerta, cedro, fuente, espejo y olivo⁹⁶. No pasa de ser una pintura esquemática el Calvario flanqueado por dos escudos con yelmo que decora el frontis de la ermita de Nuestra Señora de Goicoana en Oyardo.

De todo punto excepcionales son las *pinturas* que decoran el *artesonado* de madera de la iglesia de *San Andrés de Ibarrangelua*, terminadas en 1559⁹⁷, tanto por su marco incomparable como por la variedad de motivos profanos del Manierismo fantástico que rodean a los temas sacros⁹⁸. Si a ello añadimos la desaparición de otras pinceladuras en iglesias de estas cubriciones y la excepcionalidad de repertorios similares en conjuntos policromos, su importancia se acrecienta, llevándonos a atribuirlos a algún pintor foráneo. Por aquellos años se ocupaba también de decoraciones murales, como hemos señalado, Juan de Prebost, nacido cerca de Lyon. Como era habitual, el anónimo pintor ejecutó estas decoraciones al temple a la cola. En su realización se emplearon preferentemente los blancos, negros y grises, tanto en los despieces imitativos como en unas figuras lineales con ligeras gradaciones de sombra. El rojo y el azul aparecen, especialmente el primero en enmarques, fondos de ordenanzas de grotescos e indumentarias.

El tema religioso se concentra en el tramo de bóveda que cubre el presbiterio sobre el altar mayor, donde vemos a la Virgen con el Niño, vestida con indumentaria coetánea que sostiene a un robusto Niño desnudo y al Padre Eterno en su habitual iconografía al igual que en los retablos que preside. Enmarcados en tondos que recuerdan las medallas renacentis-

95. ITURGAIZ, D.: Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. Burgos, 1992, pp. 68-125. Formación de los atributos iconográficos (pp. 91-102, El libro: atributo intelectual y 116-122, El rosario: atributo mariano). El libro o codex cerrado representa en este caso no tanto la regla de un fundador cuanto de forma genérica la Palabra de Dios y la preocupación intelectual del santo. Según una tradición popular la Virgen se apareció a Santo Domingo y le encomendó el rezo del santo rosario y su difusión. Por lo tanto el rosario manual que sostiene en Lemóniz con su mano izquierda es el último añadido y a la vez imprescindible atributo iconográfico del santo burgalés.

96. Vid. nota 18.

97. San Andrés de Ibarrangelua. Restauración. Eraberrikuntza. Bilbao, 1989. VV.AA.: Ars Ligneá. Las iglesias de madera en el País Vasco. Madrid, 1996, pp. 232-233, láms. 164-165.

98. CASTAÑER LOPEZ, X.: "San Andrés de Ibarrangelua, una lectura iconográfica. Imágenes religiosas en un contexto fantástico". Kobie (1998), nº, 10.

tas encontramos con sus atributos característicos a San Pedro, San Pablo, el titular San Andrés, los evangelistas Marcos (fechado) y Juan y santos tan populares como San Roque o las santas Bárbara, Lucía y Magdalena. Resulta habitual en una zona de "cielo" la presencia de ángeles. Aparece también Santiago peregrino, que se vuelve a repetir en la zona más próxima a la puerta como matamoros en la batalla de Clavijo, recordando sus importantes patronatos en el Señorío y el ramal del camino de peregrinación. En el arco central de los que sustentan las bóvedas se compone una bonita historia de la Anunciación con la Virgen y el jarrón de lirios a un lado y el arcángel Gabriel al otro. En varias de las claves del sotocoro se representan las "armae Christi" y el anagrama de Cristo.

La extensión y variedad del repertorio profano, lejos de anular el programa sacro pretende explicitarlo en el característico lenguaje confluyente renacentista. Los "sueños de la razón" que aquí se dibujan facilitan la comprensión de los misterios a la vez que relajan los sentidos. Estas metamorfosis entre los tres reinos de la naturaleza poseyeron en origen profundos significados, si bien el uso que se hace de las mismas por nuestros artistas es frecuentemente ornamental. La enumeración de estos grutescos del llamado Manierismo fantástico sería interminable, si bien podemos destacar los hermes o términos con ristas vegetales, las figuras humanas con capacetes de frutos sobre la cabeza, aves, caballos foliáceos, carneros, bucráneos, cornucopias, cartelas, draperies, arreos militares, picas, flechas y antorchas, entre otros. Se halla muy repetido en este artesonado el eros-thanatos o muchacho que ostenta una calavera en meditación sobre la muerte. Destacan por su originalidad los elementos que vinculan esta empresa al comercio con América como el indio con plumas y frutos, los cardos, la mazorca de maíz y los calabacines del coro, la flor de lis, que ha sido asociada por X. Castañer con la marca del comerciante bilbaíno P. M. Aréchaga, así como las rosas que por su cromatismo y disposición han sido relacionadas con la Guerra de las dos rosas en Inglaterra.

También los salones, cajas de escalera, capillas y otras dependencias de algunos *palacios* engalanaron sus paredes con pinceladuras en blanco y negro que representan programas humanistas con temas religiosos, históricos o mitológicos que confieren a estas mansiones un carácter parlante y las transforman en templos de la Fama, casas del Amor o del Buen Ciudadano.. Unos de los conjuntos más completos procede del *palacio de los Cruzat de Oriz* y se custodia, una vez trasladadas al lienzo sus grisallas al temple, en el Museo de Navarra⁹⁹. Salidas de los pinceles de al menos dos artistas anónimos entre 1550 y 1570 tal vez se pueda identificar a uno de ellos con Juan de Goñi. El programa cristiano, centrado en el Antiguo Testamento, incide en el Pecado Original, sus consecuencias y la Recaída del Hombre a través de episodios del Génesis. Tras la situación de armonía que expresa la Fuente del Paríso Terrenal, se suceden la reconversión de Dios a Adán y Eva, la expulsión del Paraíso que recuerda la Eva de la Capilla Sixtina, Adán y Eva sujetos al trabajo y la muerte, pasaje que se expresa con el primero labrando la tierra, su mujer hilando con el huso y ammantando a Abel y la muerte señalando el ataud, y Caín y Abel que ofrecen sacrificios. La repetición del pecado se representa con la muerte de Abel por Caín con la quijada y la de éste por el ciego Lamesh con el arco y flecha. Una amplia inscripción que recorre el friso superior con el texto "Señor no me reprendas con saña, ni con ira, ni me castigues"

99. SANCHEZ CANTON, F.J.: Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia. Pamplona, 1944. El sentido de su programa iconográfico es desvelado por MARTIN MAYORBE, R.: "Sobre las pinturas de Oriz". A.E.A. (1946), pp. 53-56. Acerca de sus posibles autores trata CHEN, Mei-hsin: La pintura del Renacimiento en el foco de Pamplona antes de la Contrarreforma. Tesis doctoral (inédita). Pamplona, 1997. Esta autora identifica las fuentes gráficas de inspiración de las escenas del Génesis con una serie homónima de Lucas de Leyden.

(Salmo VI, 2) conecta estos episodios con el del Sermón del Zorro, fábula medieval, en la que éste portando un libro predica desde un púlpito a animales varios entre los que se encuentra un unicornio. Esta escena se ha puesto en relación con el refrán flamenco "Cuando el zorro predica la pasión, el campesino debe guardar sus gansos". Las paredes del gran salón estaban adornadas con una narración de la Guerra de Sajonia, tema histórico sólo parangonable con los frescos del mismo tema que decoran el torreón del castillo del duque de Alba en Alba de Tormes¹⁰⁰. Reproduce los episodios más gráficos de las campañas del emperador Carlos I contra los príncipes protestantes alemanes. El duque de Sajonia que asedia Ingolstadt termina rindiéndose a las tropas imperiales que habían acudido en auxilio de esta plaza.

El Génesis, la historia por excelencia de la era del Humanismo cristiano, fue pincelada también en blanco y negro en la escalera del *palacio de los Lazarraga en Zaldundo*¹⁰¹, en el único conjunto civil de entidad con pinturas murales del 1500 que conocemos en el País Vasco. Estas grisallas de fines del segundo tercio del siglo XVI, tal vez debidas a Diego de Cegama o Tomás de Oñate, representan con alguna alteración, una vez individualizadas en cuadros sobre poliéster en 1987, la Creación de Eva, con el lineal grupo del Padre, Adán y Eva, una esquemática palmera y el unicornio y un conejo, símbolos de la castidad y la fecundidad, el Paraíso terrenal con los Primeros Padres desnudos y Dios señalando la prohibición de comer los frutos rojos del Arbol del Bien y del Mal, tras el que aparece un elefante¹⁰², el Pecado original con Adán recostado, Eva con la manzana y la serpiente en forma de mujer enroscada en el árbol, la Expulsión del Paraíso con el arcángel Uriel entre densas nubes y Adán y Eva que salen por una puerta de rosca almohadillada con el intradós recorrido por casetones y, al igual que en Oriz, Adán labrando la tierra y Eva amantando a Abel, y Cain y Abel más las armas de los Lazarraga y Santa Cruz. Además se conserva parcialmente una pintura con un rey con cetro y la inscripción PHARAON en un fondo de paisaje y arquitecturas con una cúpula, que procede de la pared del fondo de la solana y debió formar parte de una historia del Antiguo Testamento referida a Moisés en relación, como ha supuesto M. Portilla, con los tapices flamencos del marqués del Fresno. Otras pinturas nos muestran a Cristo con una mujer arrodillada a sus pies ante dos discípulos, otra fragmentaria con un paisaje elemental y una figura femenina recostada meditando con un libro abierto, ante un fondo con arbolillos, en iconografía muy semejante a la Magdalena de la sacristía de la ermita de Arquijas en Zúñiga, ya descrita.

A diferencia de lo que se comprueba en otras regiones del norte peninsular como Galicia, donde la pintura mural es sinónimo de fresco siguiendo una secular tradición medieval¹⁰³, la pinceladura en el País Vasco y Navarra se ejecutó habitualmente al temple en soporte seco. En obras excepcionales, tanto por su ubicación en dependencias monásticas o en palacios de notables como por su autoría y temática, se realizaron pinturas murales al óleo o "al aceite" como en el desaparecido monasterio mercedario de Santa Eulalia de

100. DUQUE DE ALBA: "Pinturas murales del castillo del Gran Duque de Alba en la villa de Alba de Tormes". Goya (1963), pp. 274-281.

101. BEGOÑA AZCARRAGA, A.: "El palacio de los Lazarraga en Zaldundo". *Kultura* (1981), nº 1, pp. 8-16.

102. El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, cap. IV. De. de S. SEBASTIAN. Madrid, 1986, pp. 26-27. Según este bestiario la hembra del elefante busca el fruto afrodisíaco de la mandrágora y lo da al macho, lo que lo pone en relación con la manzana del Pecado original.

103. GARCIA IGLESIAS, J.M.: La pintura en Galicia durante la Edad Moderna. El siglo XVI. Resumen de Tesis Doctoral. Santiago de Compostela, 1979. Historia del arte gallego. Madrid, 1982, pp. 251-157. Pintura mural.

Pamplona¹⁰⁴, en cuyo pórtico se representó una procesión de animales ilustrada por versos, en sus claustros una Danza Macabra, acompañada de sentencias, y una Bóveda celestial y el refectorio servía de marco para una galería de frailes de la Merced con cautivos redimidos. En la Danza de la Muerte desfilaban ante ésta y San Miguel pesador de las almas las diferentes jerarquías terrenales, tanto eclesiásticas como civiles, así como todos los estamentos y oficios¹⁰⁵. Esta obra anónima de pinceladura, ejecutada “en mucha proporción”, fue tasada en 1542 por Juan del Bosque y Juan de Bustamante en 900 ducados.

Mejor fortuna han tenido las grisallas que pintó al óleo antes de 1569 micer Pietro Morone en los tres paños de la caja de escalera del *palacio del Marqués de San Adrián de Tudela*. El pintor italiano establecido en Zaragoza pinceló un programa de diosas (Palas, Juno, Venus y la Discordia) y Mujeres famosas de la antigüedad por su condición de guerreras (Zenobia, Tomiris, Hipsícrata y Camila) y su castidad (Virginia, Lucrecia, Tuccia y Sulpicia), identificadas por inscripciones. Tal programa pudo ser dictado por Jerónimo de Arbolancha, autor de la novela caballeresca en verso de *Los nueve libros de las Havidas*, impresa en Zaragoza en 1566 y, sin duda, exalta las virtudes de doña Laura de Soria, mujer del fundador del palacio don Pedro de Magallón¹⁰⁶. Natural de Piacenza, P. Morone (1577), especialista en pintura mural, se caracterizó por su manera grande” muy influida por Pierino del Vaga, el propio Miguel Angel y Daniele Volterra¹⁰⁷. Por técnica, estilo, temática y significado nos hallamos ante un programa mural de la “gran pintura” del Renacimiento italiano que sobresale entre un nada desdeñable conjunto de pinceladuras locales al temple que exornan nuestras iglesias.

104. ITURRALDE Y SUIT. J.: “La danza de animalias y la danza macabra del convento de Santa Eulalia de Pamplona. B.C.M.N. (1911), nº 5, pp. 21-27 y nº 6, pp. 79-89. MADRAZO, P. de: España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia. Navarra y Logroño. T. II. Barcelona, 1886, pp. 366-373.

105. REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. T. 1/V. 2. *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, 1996, pp. 667-678. *La Danza Macabra de Holbein*. Introducción de F. Marechal (pintor xilógrafo). Madrid, 1980. Edición de Lyon de 1538 con xilografías de H. Lükelburger sobre dibujos de Hans Holbein el Joven.

106. GARCIA GAINZA, M. C.: “Un programa de “Mujeres ilustres” del Renacimiento”. *Goya* (1989), nº 199-200, pp. 6-13.

107. CRIADO MAINAR, J.: *Op. cit.*, pp. 526-536.