

# El retablo de San Miguel de la anteiglesia de Garagarza de Mondragón

(The altarpiece of San Miguel in the Church of Garagarza in Mondragón)

Ugalde Gorostiza, Ana Isabel  
San Andrés-Ausubelade etxea z/g. 20500 Arrasate

BIBLID [1137-4403 (2003), 22; 355-374]

Recep.: 21.02.03

Acep.: 27.03.03

---

*En Garagarza (Mondragón) se conserva un pequeño retablo esculpido de mediados del siglo XVI de calidad muy notable que narra la leyenda de San Miguel, además de contener las imágenes del titular y de Santa Catalina de Alejandría, Santa Águeda y Santa Lucía. Fue magníficamente dorado y policromado en 1597 por Pablo de Ocharcoaga y Urrutia.*

*Palabras Clave: Retablo. Renacimiento. San Miguel. Mondragón. Escultura. Policromía. Pablo de Ocharcoaga y Urrutia.*

*Garagartzan (Arrasate) XVI. mendearen hasierako erretaula txiki tailatu bat gordetzen da. Kalitate bikainekoa, San Migelen elezaharra kontatzen du eta, titulararen irudiaz gainera, Alexandriako Santa Katalina, Santa Ageda eta Santa Luziarenak agertzen dira bertan. Pablo de Ocharcoaga y Urrutiak era bikainean urrezatu eta polikromatu zuen 1597an.*

*Giltza-hitzak: Erretaula. Pizkundea. San Migel. Arrasate. Escultura. Polikromia. Pablo de Ocharcoaga y Urrutia.*

*Un petit retable sculpté datant du milieu du XVIème siècle est conservé à Garagarza (Mondragon). Il est de très bonne qualité raconte la légende de San Miguel. Il contient également les images du titulaire et de Sante Catherine d'Alexandrie, Sainte Agathe et Sainte Lucie. Il a été magnifiquement doré et polychromé en 1597 par Pablo de Ocharcoaga et Urrutia.*

*Mots Clés: Retable. Renaissance. San Miguel. Mondragón. Sculpture. Polychromie. Pablo de Ocharcoaga et Urrutia.*

Es la de Garagarza una de las cuatro anteiglesias de Mondragón, que en la documentación medieval y moderna aparecen agrupadas bajo el nombre de Ugaran. Hasta 1353 habían pertenecido al Valle de Léniz, bajo la jurisdicción de los poderosos señores de Guevara y Oñate, y aquel año solicitaron y consiguieron ser “vezinos de la dicha villa” “porque vivimos en serbidumbre oscura e mui desaguisada con los males e daños e furtos e rovos e fuerzas e desaguisados que reçivimos de los Ricos homes e cavalleros e escuderos poderosos que biven e entran en la dha tierra e en la comarca”<sup>1</sup>.

Su iglesia se halla algo alejada y separada por el río Aramayona del actual núcleo poblacional, que fue constituyéndose a partir del siglo XVI. Después de que se quemara la anterior en 1544, se reedificó con la ayuda de la villa de Mondragón<sup>2</sup>, siguiéndose los parámetros en boga, es decir, amplia nave única cubierta con bóveda de complicada crucería y cabecera poligonal más estrecha. Conserva, no obstante, una portada tardorrománica estrechamente relacionada con la cercana de Apózaga, igualmente dedicada a San Miguel y patrocinio de los Señores de Guevara y Oñate, muy en línea con lo que se hacía en la cercana Álava en los primeros compases del siglo XIII.

El retablo objeto de este estudio fue el mueble litúrgico principal que decoró el presbiterio de la nueva iglesia de San Miguel, hasta que fue desplazado y relegado a un lateral en 1787, para lo cual hubo de mutilarse con el fin de acoplarlo al nuevo emplazamiento. Se sustituyó por uno barroco, traído del Real Seminario de Bergara<sup>3</sup>, en el que colocaron la imagen del titular en el hueco previsto originalmente para una Asunción.

La existencia de dicho retablo fue dada a conocer por M. A. Arrázola en su gran obra sobre el *Renacimiento en Guipúzcoa*<sup>4</sup>, quien lo calificó como “primorosa joya del arte plateresco”, recogiendo las palabras que algunos años antes le había dedicado el presbítero de la citada anteiglesia don Justo de Jáuregui-Arraburu, el cual había llamado la atención sobre el mismo en unos apuntes mecanografiados cuya difusión no trascendió lo estrictamente local<sup>5</sup>.

A pesar de sus modestas dimensiones, se trata de una obra de calidad más que notable, revalorizada por un dorado y policromado relevantes.

---

1. AYERBE IRIBAR, M. R., *Historia del condado de Oñate y señorío de los Guevara (s. XI-XVI)*, tomo I, San Sebastián, 1985, p. 280; CRESPO RICO, M. A.; CRUZ MUNDET, J. R.; GÓMEZ LAGO, J. M., *Colección Documental del Archivo Municipal de Mondragón (1260-1400)*, en *Fuentes documentales medievales del País Vasco*, nº 41, doc. nº 25.

2. JAUREGUI-ARRABURU, J., *Anteiglesia de Garagarza de Mondragón*, Mondragón, 1949, apuntes mecanografiados, pp. 40, 5.

3. JAUREGUI-ARRABURU, J. Op. cit., p. 6.

4. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A., *Renacimiento en Guipúzcoa*, tomo II, San Sebastián, 1988, pp. 67-70.

5. JAUREGUI-ARRABURU, J. Op. cit., p. 6.

## LA TRAZA Y ESTRUCTURA

Es un retablo de fondo plano, perfectamente ajustado al lienzo de pared para el que fue concebido, que ha sido incluido en la tipología de los “retablos en arco de triunfo” y considerado como uno de los más destacados de la provincia tras el mausoleo del obispo Mercado de Zuazola en la parroquia de Oñate<sup>6</sup>.

Su estructura se ciñe a un esquema vertical, remarcado por las dimensiones del nicho central que alberga al titular. Las columnas abalaustradas sobre ménsulas contribuyen, además de a embellecerlo, a ejercer un papel delimitador de las calles, a la par que le dan cierta sensación de profundidad y volumen. Se han perdido para siempre las que flanqueaban doblemente la hornacina principal.



Es muy simple. Consta de una predela, un hueco central, ceñido por dos encasamientos superpuestos, y un ático, coronado por un frontón triangular.

Según un rasgo habitual de los retablos hispanos de los dos primeros tercios del siglo XVI, los elementos arquitectónicos se enmascararon con motivos decorativos que evidencian el conocimiento del nuevo lenguaje renacentista.

Así, en todas las cornisas se repiten las ovas, las palmetas, las sartas de cuentas y los denticulos.

La hornacina y los encasamientos se rematan con veneras. La primera con la charnela hacia abajo y las de las cajas laterales, en sentido opuesto, teniendo bajo el listel acotador unas minúsculas ménsulas con las volutas del orden jónico en los ángulos. Las veneras se enriquecen con colgantes carnosos de raíz burgalesa. Las hay similares en lugares limítrofes, tal como en la fachada y el retablo de la Universidad de Oñate y en el retablo de la ermita de San Martín de la misma localidad, obras de Pierres Picart; el retablo de la colegiata de Cenarruza, en el que trabajó Juan de Ayala, presente a su vez en Oñate y en el retablo de Aberásturi, cuya caja principal se adorna de la misma manera; en el de Amoroto, salido de la gubia de Pedro de Borges, avicinado en Salvatierra; y son muy característicos del escultor burgalés Diego Guillén,

6. CENDOYA ECHANIZ, I.; MONTERO ESTEBAS, P. “Tipología del retablo del s. XVI en Gipuzkoa”, *Revisión del arte del Renacimiento*, Donostia, 1998, *Ondare*, nº 17, p. 315.

amigo de Pierres Picart y compañero de trabajo en algunos retablos de Juan de Lizarazu, autor reconocido del retablo de San Bartolomé de Itxaso<sup>7</sup>.

Los nichos de la predela se engalanaron en su parte superior con encañados poligonales y se cortaron en chaflán en los laterales y en la base, con el fin de crear una perspectiva ilusoria, propia del primer manierismo, rasgos ambos que delatan una fecha de ejecución bastante avanzada en el segundo tercio del siglo XVI, probablemente a mediados de la centuria. En torno a estas fechas dichas cadenas geométricas las tienen algunas cajas del retablo de Ullívarri-Viña, al parecer obrado por Juan de Ayala, y los de San Bartolomé de Oikina, del ya nombrado Juan de Lizarazu, Aya, Lapoblación y Genevilla, en los que trabajaron, solos o en colaboración artistas de valía como Andrés de Araoz y Arnao de Bruselas<sup>8</sup>.

## LA ORNAMENTACIÓN

Al igual que en todos los retablos conocidos con el apelativo de platerescos, la decoración escultórica de grutescos, con numerosos motivos "a candelieri", invade todos los espacios disponibles, tanto en las columnas abalaustradas, como entre los encasamientos y los netos, en los que es muy menuda; y en los guardapolvos o pulseras, donde adquiere un tamaño considerable, más acusado aún en los frisos, sobre todo en lo concerniente al volumen.

Se entremezclan seres híbridos humanos y vegetales, algunos con jarrones cargados de frutas sobre la cabeza, cabezas aladas de querubines, cabezas de carnero y de caballo, calaveras, bucráneos, algún yelmo, vegetales, paños colgantes, y medallas con bustos humanos de perfil, en el primer cuerpo.

En los netos, criaturas con las extremidades inferiores vegetales y personajes en el formato de medallas.

Lo más interesante, sobre todo por su mejor visibilidad, ya que han desaparecido gran parte de las columnas abalaustradas, son los frisos delimitatorios entre los cuerpos del retablo, los aledaños del ático y los guardapolvos.

---

7. Si la fachada de la Universidad y el retablo de la ermita de San Martín de Oñate están documentados como obras de Picart, no sucede lo propio con el de la Universidad, aunque los distintos autores no albergan dudas sobre su autoría, ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A. Op. cit., pp. 41-45 y 117-120, para Juan de Lizarazu; FORNELLS ANGELATS, M. *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*, San Sebastián, 1995, p. 147. El jovencísimo Juan de Ayala II cobró en 1531 por su labor de imaginero en Aberásturi, ECHEVERRÍA, P.L.; VÉLEZ, J.J., "Un retablo mixto del Primer Renacimiento, Martín de Oñate y los Ayala en Domaiquia", *Sancho el Sabio*, nº 6, 1995, p. 296. Para el imaginero flamenco Pedro de Borges, BARRIO LOZA, J.A. "Pedro de Borges y el retablo mayor de San Martín de Amoroto", *Letras de Deusto*, nº 56, vol. 22, 1992, pp. 175-180. Para el burgalés Diego Guillén, BARRON, A.; RUIZ DE LA CUESTA, M.P. "Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565)", *Artigrama*, nº 10, 1993, pp. 236, 253.

8. ENCISO VIANA, E.; PORTILLA VITORIA, M.; EGUIA LÓPEZ DE SABANDO, J. *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo IV, Vitoria, 1975, p. 609; ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A., op. cit., pp. 94-116; BARRIO LOZA, J.A. *Los Beaugrant*, Bilbao, 1984, pp. 107-111; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; ORBE SIVATTE, A. "El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía", *Rencimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla en Panorama*, nº 19, pp. 28-29.

Entre los primeros hemos de resaltar los bustos humanos y los querubines o cabezas aladas. Así, en el friso del entablamiento sobre el que descansa la predela, se conservan los de sendas parejas, separadas por jarrones, situadas bajo las tablas extremas, ya que el de la central fue destruido para poder colocar un sagrario, siguiendo las directrices tridentinas. Se trata de los bustos de personas de edad madura, barbados y con poblados mostachos, ellos, y tocadas con cofia y rodeo respectivamente, ellas.

Sobre el banco, en cambio, prefirieron una serie de siete cabezas aladas típicas del quinientos. De rostros alargados y mofletudos, el artista quiso individualizarlos mediante expresiones diferentes, destacando de entre los demás uno que saca la lengua.

Y en el friso de coronamiento, nuevamente las cabezas humanas, insertas entre lacería y ejecutadas en altorrelieve. La figura del extremo izquierdo, un varón barbado que cubre su cabeza con un casco, forma pareja con la del lado opuesto, una mujer de largos cabellos que se toca con una cofia, ya que ambos parecen intercambiar sus miradas. Sobre la hornacina central, una joven con la cabeza descubierta y los ojos levemente entornados, y un mozo lampiño y tocado con una gorra.

El gusto por lo fantástico y mitológico del Primer Renacimiento se vuelve a poner de manifiesto en la crestería que unifica el ático, creando una red muy abierta y frágil en la que se confunden centauros, cogollos, roleos, cornucopias y puttis con las extremidades inferiores vegetales.

Los guardapolvos, obviamente se organizaron siguiendo un esquema vertical, en el que semejan pender de un hilo, menos en una ocasión en que se quebranta la regla y un busto humano se dispone transversalmente.

En el repertorio decorativo predomina el aspecto militar. Entre seres híbridos, dragones, cabezas de querubines o puttis –uno con los ojos vendados–, de carnero y de caballo, torsos desnudos, cráneos, lazos, cuentas, roleos, y búcraneos, podemos ver cañones, huesos, alabardas, cascos militares, armaduras, hachas, bustos humanos, fuelles, alfanges y hasta un carcaj.

No menos sobresalientes son las cartelas, en las que se pintó SE. ACABO. ESTA. HOBRA. DE. 1597, evidentemente en la labor de policromado posterior, como tendremos ocasión de comprobarlo.

Este repertorio de motivos ornamentales, difundidos ampliamente a través de grabados de procedencia nórdica e italiana, era muy común durante el segundo tercio del siglo XVI en los retablos y otras obras arquitectónico-escultóricas como podían ser las portadas, los mausoleos o los coros.

Los arreos militares, por ejemplo, fueron muy utilizados por los artistas y gozaron de gran aceptación, sobre todo, tras el descubrimiento de la Domus Aurea de Nerón. En Italia fue Andrea Mantegna el precursor y el palacio de Urbino se erigió en foco emisor de las nuevas tendencias

durante el Quattrocento, prefiriéndose la representación de objetos de un tamaño considerable. En España, en cambio, se desarrollaron los motivos menudos y la disposición superpuesta y continuada, como se puede apreciar en el temprano ejemplo de la portada principal del palacio alcarreño de los Mendoza, para los que sirvió de modelo el “Codex Escorialensis”, o la Escalera Dorada burgalesa<sup>9</sup>. Objetos militares insertos en los grutescos y organizados a la manera hispánica los podemos observar en distintos paneles del retablo de la capilla de la Piedad de Oñate (1533-1536), en el que intervinieron Gaspar de Tordesillas, Juan de Olazarán, Martín de Irigorri, Andrés de Mendiguren y Juan de Ayala II<sup>10</sup>; en la pulsera del ático del retablo de Aberásturi, por cuyo trabajo cobró en 1531 el joven Juan de Ayala II<sup>11</sup>; en San Vicente de Arana; en las retopilastras del retablo del santuario de Itziar, salido ciertamente de la gubia de Andrés de Araoz “mucho antes de 1561”<sup>12</sup>; y dispuestos vertical y apaisadamente, en el coro de Santa María de Salvatierra, obra del cantero Sancho Martínez de Arego, quien lo había finalizado para 1538<sup>13</sup>. Los hicieron entremezclados a la manera italiana en el sepulcro de los Arriaga en San Miguel de Vitoria Juan de Herbata, Martín de Acurio y Miguel de Mendiguren, siguiendo el diseño del pintor Diego de Aguillo en 1529<sup>14</sup>.



---

9. FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*, Valencia, 1985. pp. 110-111.

10. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A., op. cit., pp. 34-40.

11. ECHEVERRÍA, P.L.; VÉLEZ, J.J., “Un retablo mixto del Primer Renacimiento, Martín de Oñate y los Ayala en Domaíquia”, op. cit., p. 296.

12. SANTANA, A. “Historia de Santa María de Deba”, *Santa María de Deba, una iglesia marinera*, San Sebastián, 1999, pp. 112, 135. No hemos podido consultar el documento que recoge la autoría por hallarse en proceso de restauración. No obstante, recogemos las palabras de P.J. de Aldazábal quien se refirió al citado retablo en el siglo XVIII, en ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A. Op. cit., p. 58.

13. UGALDE GOROSTIZA, A.I. “El coro de Santa María de Salvatierra: una loa al emperador”, *Revisión del arte del Renacimiento*, Donostia, 1998, *Ondare*, nº 17, p. 347.

14. DEL RÍO DE LA HOZ, I. “Los Arriaga en la iglesia de San Miguel de Vitoria”, *La formación de Alava*, Vitoria, 1985, pp. 891-898.

Las testas de animales y las calaveras no son tan habituales como los omnipresentes querubines o puttis. Las hemos visto en la sillería coral de Santa María de la Redonda de Logroño, atribuida a Arnao de Bruselas<sup>15</sup> y en los coros de Leza y Elciego, el último datado en 1546 y obrado por el canteiro Domingo de Emasábel<sup>16</sup>.

Podemos comprobar que uno de los puttis que flanquean el tondo con la alegoría de la Iglesia en el retablo de la capilla de la Piedad de San Miguel de Oñate saca la lengua de forma similar al de Garagarza, además que también hemos visto en el coro de Oyón, obra arquitectónico-escultórica cuyo autor permanece en el más absoluto de los anonimatos.

Las cabezas y bustos de parejas de personajes ocupando los frisos de los entablamientos y, sobre todo, en un relieve tan acusado tampoco fueron tan pródigos. Contienen series importantes los retablos de San Vicente de Arana, de autor aún desconocido; el hasta ahora anónimo de San Pedro de Bergara; y los ya citados de Aberásturi, de la capilla de la Piedad de San Miguel de Oñate y el del santuario de Itziar.

En el primero se trata de bustos de personajes representados frontalmente y muchos, enmarcados por arcos, como si fueran hornacinas, y separados por pilastrillas abalaustradas. En Aberásturi, en cambio, los bustos se representan de perfil o frontalmente, pero insertos en tondos.

El vínculo es mucho más estrecho con los retablos de Oñate, Bergara e Itziar. Aunque, si lo apuramos más, sobre todo con los dos últimos, ya que en Oñate aparecen flanqueadas por querubines, mientras que en Bergara e Itziar forman series independientes. La relación se extiende a la complacencia en los lazos para llenar el espacio libre y a la opción por el altorrelieve para las cabezas de unos personajes que semejan haber entablado diálogos entre sí.

En cuanto a las redes caladas del ático, tan habituales en la rejería, las tienen los remates de los sitiales del coro de Santa María de la Redonda de Logroño (h. 1555), cuya labor de escultura ha sido atribuida al genial Arnao de Bruselas<sup>17</sup>; también el retablo de la universidad de Oñate, unánimemente aceptado como de Pierres Picart, el de Ullívarri-Viña, en el que se cree trabajó Juan de Ayala<sup>18</sup>, y los de Itziar y San Pedro de Bergara (anterior a 1544)<sup>19</sup>, con el que el parecido es más estrecho. De lugares

---

15. RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J. *Arnao de Bruselas, imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, 1981, pp. 37-39.

16. Archivo parroquial, Elciego, Libro de Fábrica 1, s/f y fols. 36-69v, especialmente fols. 38-38v, 69v.

17. RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J. Op. cit., p. 37.

18. ENCISO VIANA, E.; PORTILLA VITORIA, M.; EGUIA LÓPEZ DE SABANDO, J. Op. cit., p. 609.

19. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A. Op. cit., pp. 46-53; ARANBURU, M.J.; GIL MASSA, J., *Artea Bergaran. Erdi eta Moderno Aroak*, Bilbo, 1991, pp. 66-68.

más alejados, por citar algunos, son los de Santa Gadea del Cid (Burgos), ejecutado hacia 1539 por Cornelis de Amberes y Lope de Rueda<sup>20</sup>; y en la provincia de Zaragoza, el de Sádaba (1565), de Picart Carpentier, activo en la zona de Sangüesa y región noroccidental aragonesa, y el de Encinacorba, donde se repite la mazonería del retablo de los santos Cosme y Damián de San Pedro de Teruel, obrada por Gabriel Joly en 1537<sup>21</sup>, y cuya influencia, asimilada a través de Damián Forment, es patente en Arnao de Bruselas<sup>22</sup>.

## EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

El retablo se destinó a narrar distintos episodios de la leyenda del arcángel San Miguel, bajo cuya advocación se hallaba la parroquia.

Mas en el banco se efigieron en bajorrelieve las imágenes en el formato de tres cuartos de tres santas vírgenes, vestidas con lujosos atavíos de la época y con sus atributos específicos.

Así, Santa Águeda, de larga cabellera anudada y con los mechones al viento, viste camisa alta bajo la saya y se cubre los hombros con un manto; porta la palma del martirio y muestra los dos pechos, alusivos al tormento sufrido, en un plato que lo tiene alzado en su mano izquierda.

Santa Catalina de Alejandría, coronada, se protege el pecho y el vientre con el peto de una armadura sobre el que lleva anudado un lazo en la cintura; cubre sus hombros con un manto o capa sujeto con un broche, que no es otra cosa que un pequeño angelito; tiene ocupadas sus manos con la espada y el libro abiertos habituales, mientras la rueda dentada a su lado refuerza su identificación.

Y Santa Lucía, con el cabello recogido en una trenza a modo de diadema, viste un suntuoso vestido con mangas folladas, similar al de la Magdalena del Descendimiento del retablo de Albéniz, salido de la gubia de Pierres Picart<sup>23</sup>, del que sólo se le ve el lado izquierdo, ya que el manto le cubre el opuesto y cae formando una amplia curva. Puesto que hace pendant con Santa Águeda, lleva la palma y su atributo privativo, los ojos en un plato, en sentido opuesto a aquélla.

---

20. BARRON GARCIA, A.; IBARGÜCHI, B.; RUIZ DE LA CUESTA, M.P. *Altar mayor de San Pedro de Santa Gadea del Cid: modelo de retablo renacentista*, Miranda de Ebro, 1987.

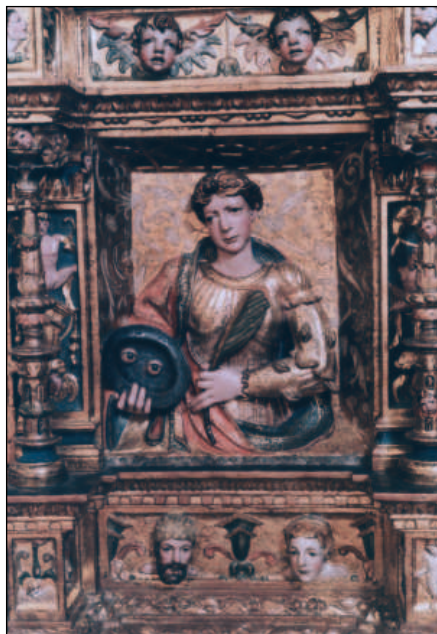
21. CRIADO MAINAR, J. *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*, Zaragoza, 1996; pp. 143-145, 290.

22. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; ORBE SIVATTE, A. *Renacimiento y humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, en *Panorama*, nº 19, Pamplona, 1991, pp. 25-27, 31, 44, 74.

23. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A., op. cit., p. 143.



Son las imágenes de las santas vírgenes de una gran belleza, en las que destacan sobre cualquier otro aspecto la perfecta consecución de los rostros, alargados, de hermosos mofletes, mentón apuntado pero redondeado, labios carnosos que dibujan una leve sonrisa y de lánguida mirada; emanan, en suma, una grata sensación de bondad y serenidad. Hacemos nuestras las palabras de M. A. Arrázola cuando afirma que “el artista supo lucirse al labrar los rostros, llenos de expresión y de actitud digna. Santa Catalina destaca por su sonrisa expresiva, al par que contenida; es notable la caída de su párpado derecho”<sup>24</sup>.



Otra vez hemos de mencionar el retablo de Itziar porque, aunque en otro emplazamiento, contiene las imágenes de Santa Águeda y Santa Lucía<sup>25</sup>. Se trata de figuras de medio cuerpo, labradas siguiendo un esquema semejante a las de Garagarza, que se encuentran en el ático, sobre las calles laterales, en cajas con la parte superior de medio punto y los laterales y la base achaflanados, y coronadas por una crestería, menos calada que la mondragonesa, nada extraño si tenemos en cuenta la altura alcanzada.

No es desde luego lo más habitual que en retablos ejecutados en el segundo tercio del siglo XVI, como es el de Garagarza, el banco lo ocupen las figuras en altorrelieve de tres santas. Ordinariamente se suelen emplazar en él episodios del Génesis, de la infancia de Cristo y de la Pasión, y también los evangelistas, los cuatro Padres de la Iglesia latina o los apóstoles.

Éste se halla muy lejos de aquella organización y, en ese sentido, rememora los retablos tardogóticos en los que la predela solía ser el lugar escogido para los bustos de los santos. O el más tardío retablo de Sasamón, de escuela burgalesa, del primer tercio del siglo XVI, en el que dos parejas de santas flanquean la caja central en la que se representó a la Virgen con el

---

24. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A., op. cit., p. 68.

25. Con los datos que obran en nuestro poder no sabemos si las dos figuras son contemporáneas o no. El retablo fue pasto de las llamas y en una fotografía antigua se puede observar que la de la izquierda, para el espectador, se halla in situ, mientras que la del otro lado, no. Pudo ocurrir que se cayera y después se colocara en su lugar original o que, efectivamente, desapareciera y se hiciera otra imitándola.

Niño y ángeles músicos. No creemos, sin embargo, que en Garagarza se trate de ningún arcaísmo, sino que debe de obedecer a la necesidad de adecuar las imágenes de tres de las santas más veneradas en aquellos años a un mueble pequeño.

Al ciclo dedicado propiamente al arcángel se le destinaron el ático y los cuatro nichos, superpuestos dos a dos, que flanquean la hornacina para el titular. En los últimos, además, se explicitó cada escena con una inscripción aclaratoria con letras capitales pintada en su parte inferior.

A ambos lados de la imagen de bulto de San Miguel, se desarrolló en cuatro paneles su aparición milagrosa en el Monte Gárgano que fue difundida por Santiago de la Vorágine en la *Leyenda dorada*<sup>26</sup>.

El relato<sup>27</sup> se inicia en el panel superior izquierdo. La inscripción pintada en letras mayúsculas nos informa que VEEN: LOS: TESTIGOS: AL: TORO: ENLA: ENTRADA: DELA: CUEBA.

La leyenda dice que sucedió en el monte Gárgano, cerca de Siponto, en el año 390. Un rico hacendado, llamado también Gárgano, era propietario de numerosos rebaños de ovejas y manadas de bueyes y toros. Un día comprobó que uno de los toros había desaparecido y reunió a varios criados para salir en su busca. Después de haber rastreado los parajes más intrincados, lo encontraron en la entrada de una cueva situada en la cima del monte.

Efectivamente, en una escena, dividida en dos partes bien diferenciadas por un árbol emplazado en la mitad superior, se hallan los distintos protagonistas. Por un lado, cuatro hombres. Los situados en primer plano son los únicos figurados de cuerpo entero, ya que uno casi está oculto y al que se encuentra en último lugar sólo se le ve la cabeza. Uno tiene los cabellos descubiertos y tres de ellos se tocan la cabeza con amplios bonetes a la española, bien metidos hasta las orejas. El del extremo izquierdo calza zapatos cerrados y puntiagudos y viste un sayo corto bastante escotado y un manto que le tapa los hombros, mientras que el que está a su lado lo lleva más largo, aunque permite ver las medias, y el manto recogido de forma que le deja un hombro libre. Señala con la mano y el índice levantados al toro que acaban de encontrar en una cueva, ubicada en la cima de una árida y agreste montaña que ocupa la mitad derecha del panel.

Continúa la historia en el panel superior derecho. El pintor escribió: BUELVE: LA: SAETA: CONTRA: ELQUESELA: TIRO: ENEL: MONTE: GARGANO.

---

26. VORAGINE, S. *La leyenda dorada*, Madrid, 1994, pp. 620-621.

27. Antes de la restauración las cuatro secuencias estaban estructuradas de una forma nada convencional. Siempre para el espectador, comenzaba la narración por la parte superior izquierda, continuaba por la inferior derecha, para volver al lado izquierdo y acabar en el superior derecho. Tras la restauración se optó por las escenas más abigarradas para la parte inferior, y las de menos personajes, para la superior.

Según la tradición, el dueño de la res se indignó porque el toro se había descarriado, razón por la cual se le lanzó una saeta envenenada. En vez de acertar en el tiro, el viento modificó su trayectoria y se clavó en el arquero que le había disparado.

El escenario que sirve de marco es el mismo que en el panel anterior, sólo que han omitido el árbol. En esta ocasión los protagonistas son dos hombres cuyos rostros muestran el terror ante lo sucedido. El que se encuentra en el lado derecho, imberbe y con los cabellos totalmente tapados con un bonete, está descalzo y viste un jubón remangado y calzones. Tiene el arco en la mano derecha y, asustado, se ha llevado la mano izquierda a la cabeza. El que está a su lado es, por el contrario, barbado y con los cabellos dispuestos en mechones cortos, está calzado y viste un sayo ceñido en la cintura. Como su compañero, aparece con el mismo gesto de la mano izquierda en la cabeza, pero con la derecha procede a agarrar algo –que actualmente ha desaparecido– a la altura de la frente, posiblemente la saeta que había retrocedido y se le había clavado.

Sigue el relato en el panel inferior izquierdo. La frase inferior dice: HAZEN : RELAZION: AL: OBISPO: DELO: SUCEDIDO: ENEL: MOHNTE: GARGALO.

El prodigio de la flecha produjo una honda impresión entre los habitantes de la ciudad. Algunos, sorprendidos por lo que parecía ser un hecho sobrenatural, acudieron donde el obispo y le preguntaron por la interpretación que podría darse a tan extraño fenómeno.

En el panel se ilustra, pues, la visita de los citados ciudadanos al obispo de Siponto, el cual los recibe en el interior de un edificio, a tenor de la ventana abierta en el muro. El prelado se halla a la izquierda. Es un hombre aún joven, de melena corta y rasurado, que está sentado en la cátedra elevada sobre una plataforma, tocado con la tiara y con una lujosa capa pluvial sobre el alba. Sujeta con una de sus manos enguantadas el libro abierto que tiene en el halda y bendice con la diestra a los que se congregaron en torno suyo. Son éstos cinco hombres, entre los que se cuentan los dos protagonistas del acontecimiento, que aparecen en primer término arrodillados, uno de los cuales le muestra la flecha milagrosa. Detrás, otros tres personajes completan la escena. Se trata de un hombre anciano que mira arrobado a la saeta y dos más jóvenes que dirigen sus miradas a lo alto, igual que el más alejado de los dos protagonistas. El anciano es de luengas barbas rizadas que caen formando dos tirabuzones sobre el pecho que deja visible el amplio manto con que se cubre y bajo el que asoma su mano derecha. Lleva en la cabeza un holgado bonete. Los dos jóvenes, por su parte, se tocan con turbantes. Son lampiños y el único al que se le ven los atavíos deja ver un gabán.

Finaliza la narración en el panel inferior derecho. El epígrafe señala que BAN: EN: PROCESSION: ALA: CUEBA: DONDE: APARECIO: SANT: MIGUEL.

El relato legendario decía que el obispo de Siponto ordenó a los habitantes de la ciudad que ayunaran durante tres días y pidieran a Dios que se dig-

nara darles a conocer el significado de tan insólito suceso. Al término de las rogativas, San Miguel se le apareció al citado obispo y le comunicó que lo acaecido se debía a que él había decidido morar en aquel lugar y ampararlo bajo su protección; y lo había hecho para que se enteraran de que era el vigilante y custodio de la cueva. Tras esta manifestación del arcángel, el obispo y los habitantes de la ciudad subieron en procesión hasta la cumbre de la montaña.

En el tercio izquierdo del panel se encuentra San Miguel. Fue figurado como un ángel de pequeño tamaño, que espera con los brazos abiertos en la entrada de la cueva, situada en lo alto del monte.

En los dos tercios restantes se halla la comitiva, compuesta por cuatro figuras que miran a lo lejos, tras las que asoman los tocados de cuatro hombres. La inicia un acólito que porta la cruz procesional; viste el sobrepelliz de los de su condición y se toca con una media gorra. Tras él camina mientras bendice el prelado, cubierto con la capa pluvial y con todos los distintivos de su dignidad, es decir, la mitra y el báculo. Le acompaña a su lado otro acólito, esta vez tonsurado, que lleva en sus manos un libro abierto que parece hojear. Tiene el obispo a otro ayudante a su derecha, del que sólo se ve el busto.

Culmina el ciclo dedicado al arcángel en el ático. Se representó la victoria de San Miguel en su lucha contra los ángeles rebeldes.



Este episodio tiene su fundamento en diversos pasajes bíblicos, concretamente en el Apocalipsis 12, 7-12, cuando se refiere la lucha del arcángel y su milicia contra el dragón y los ángeles rebeldes. Santiago de la Vorágine lo recogió en su *Leyenda dorada* y lo enriqueció con numerosos detalles anecdóticos<sup>28</sup>.

Se dispuso a San Miguel en la diagonal del nicho, con las piernas ligeramente encogidas, de manera que el Maligno vencido patas arriba pudiera ser obrado bajo él. Como ángel que era, aparece en el aire, con las alas desplegadas por encima de la cabeza. Es una figura juvenil, de larga melena que le cae por la espalda. Viste túnica y se protege el pecho con un peto, abraza un escudo redondeado y blande la espada en su brazo alzado. A ambos lados y a distinta altura tiene dos diablillos infantiloides que caen para unirse el demonio monstruoso que se halla a sus pies.

Como remate del retablo, en el frontón, al igual que todos sus contemporáneos, el rostro de Dios Padre anciano, de larga y movida barba.

La única imagen de bulto prevista para el mueble fue la bellísima del titular, aunque adolezca de cierto estatismo<sup>29</sup>.

Para San Miguel se eligió el tipo iconográfico que lo veía como jefe de la milicia celestial. Es un ángel muy joven, de cabello ondulado, que se muestra vestido cual soldado romano, con su armadura y faldilla, sus correspondientes grebas y rodilleras y con su capa abrochada en el pecho. Se encuentra erguido sobre el diablo, que se aferra con las garras de sus extremidades superiores a la pierna que el arcángel tiene adelantada con gran naturalidad. La lanza crucífera es el arma con la que le asestó al maligno el golpe mortal en sus fauces. Se protege con un escudo circular.

Si de las tres santas de la predela afirmábamos que infundían un sosiego y placidez exquisitos, lo mismo podemos decir de la imagen de San Miguel en la que el artista demuestra tener también un gran conocimiento de la anatomía humana. No, en cambio, de los relieves en los que se describe la aparición del arcángel en el monte Gárgano. El artífice gustaba de las figuras nerviosas y gesticulantes, de rostros muy expresivos, con las cejas oblicuas y los pómulos marcados, trabajadas con un relieve

---

28. VORAGINE, S. Op. cit., p. 625.

29. Existía entre los moradores de Garagarza la creencia de que la imagen coetánea del retablo había sido llevada a la ermita de San Miguel del Monte en Goimendi (Anguiozar, Bergara), ermita que fue totalmente destruida en la guerra del 36 con todos sus enseres. M.A. Arrázola puso en duda esta tradición y aseguró que la que se conservaba en el retablo barroco era la original, pues pudo comprobar que el volumen de la imagen se correspondía con el espacio de la hornacina, ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A. Op. cit., p. 67. Aparte de esto, también coincide plenamente su policromía con la del resto de los relieves y, sobre todo, el estilo, plenamente identificable con el de las santas de la predela, más que nada en la exquisita serenidad de su rostro. La restauración ha dejado bien claro, por un rebaje efectuado en un lateral, que ésta fue la imagen prevista para la hornacina, ya antes de su dorado y policromado.

anguloso y seco. No dominaba las leyes de la perspectiva clásica, en el sentido de crear profundidad, ya que prefería la disposición en registros y, por ello, creaba composiciones abigarradas en las que los personajes se acumulaban.

M. A. Arrázola ya destacó lo logrado de la expresión de los rostros, la naturalidad de los gestos de los personajes y subrayó, en referencia a la escena en la que los ciudadanos acudieron ante el obispo, “la actitud espléndida de un anciano que inclina suavemente la cabeza en posición tan natural, que por sólo esta figura, aunque no tuviera otros valores, merece especial mención este relieve”<sup>30</sup>.

Esta narración iconográfica, reducida o ampliada en el número de escenas, fue una de los más populares en el arte español de la Edad Media<sup>31</sup> y tuvo su plasmación en un gran número de ciclos dedicados a la figura del arcángel.

Fuera de nuestro ámbito geográfico se han preservado los paneles de algunos retablos que contienen escenas alusivas a la leyenda del arcángel, la mayoría del siglo XV. Tales son el de San Miguel de Cruilles (Museo Diocesano de Gerona), el llamado de los Revendedores (Museo de Arte de Cataluña), el del Maestro de Villalonquéjar (Museo Arqueológico de Burgos), el de Arguís (Museo del Prado), el del círculo del Maestro de Ávila (Museo Catedralicio de Ávila) o el del Maestro de Osma, más tardío, de Corrales de Duero (Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid).

Es más cercano el tímpano de la parroquia vitoriana de San Miguel, que se estima de finales del siglo XIV, donde podemos contemplar, a la vez que un milagro, la aparición en el monte Gárgano, la visita al obispo y su posterior reaparición indicándoles que desea ser venerado en aquel lugar. El Museo Diocesano de Vitoria conserva varias tablas procedentes de un retablo de Labraza, del primer cuarto del siglo XVI, de las que cuatro corresponden a la victoria de San Miguel sobre el demonio, la búsqueda del toro, la correspondiente visita al obispo y la procesión<sup>32</sup>. El retablo de Alzaga, procedente de Idiazábal y muy inferior en calidad al de Mondragón, contiene los mismos episodios que éste<sup>33</sup>.

---

30. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A. Op. cit., p. 69.

31. REAU, L. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, tomo 1, vol. 1, Barcelona, 1996; p. 75.

32. SAENZ PASCUAL, R. *La Pintura Gótica en Álava, una contribución a su estudio*, Vitoria, 1998, pp. 479-507.

33. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A. Op. cit., pp. 63-66.

## LA CRONOLOGÍA Y LA AUTORÍA DE LA LABOR ESCULTÓRICA

No se sabe nada ni de la fecha de ejecución ni del autor o autores de este retablo.

Con respecto a la primera cuestión, M. A. Arrázola lo juzgaba cercano a 1540 por la vestimenta de Santa Lucía, las letras de las inscripciones de los relieves y las cubiertas de los encasamientos<sup>34</sup>.

En efecto, la indumentaria de sabor clasicista de la santa, los encadenados manieristas de los encasamientos de la predela y las veneras del resto se prodigaron en torno a esas fechas y, sobre todo los últimos, fueron muy del gusto de los artistas hasta las primeras décadas del siglo siguiente. En cuanto a las inscripciones, creemos con toda seguridad que fueron realizadas entre 1596 y 1597 fecha de la policromía del retablo.

No obstante, es preciso indicar que la iglesia se quemó en 1544<sup>35</sup> y, aunque se desconoce cuál fue la magnitud del siniestro, resulta muy improbable que un retablo de madera no pereciera ni se deteriorara en el incendio. Por ello, nos parece más verosímil que su colocación, si no su ejecución, sea posterior a aquella fecha.

Mucho más difícil resulta aproximarse a su autor. Hemos visto en las líneas precedentes que los paralelos más inmediatos al retablo de Garagarza se hallan en Oñate y, sobre todo, en la mazonería y ornamentación de los de Bergara e Itziar, totalmente enraizados en lo que se hacía en el País Vasco y comarcas limítrofes durante el segundo tercio del siglo XVI. Muchos de los artistas que trabajaron por estas tierras se habían formado en tierras castellanas, más concretamente burgalesas, y habían colaborado en el área cercana a Logroño y que abarcaba la Rioja alavesa y la Sonsierra navarra con creadores de la categoría de los Beaugrant, Arnao de Bruselas y, en menor medida, Andrés de Aroz, para difundir su saber hacer por toda la región, principalmente en el ámbito de la Diócesis de Calahorra a la que pertenecía Mondragón. Las obras emprendidas en la cercana villa de Oñate, bajo el patrocinio de Rodrigo Mercado de Zuazola, no debieron de ser menos importantes, ya que atraerían a numerosa mano de obra cualificada y se convertirían en lugar de aprendizaje para otros muchos.

Con todo, nos es muy difícil reconocer en otras obras la mano del artista o los artistas que trabajaron en Garagarza. La diferencia entre las escenas y las imágenes individuales, frontales éstas y de mayor tamaño que las primeras, nos lleva a pensar en dos hipótesis. O bien intervinieron dos artífices a los que se encargaría uno u otro cometido, o nos hallamos ante un artista, que empleaba unos registros u otros fueran las imágenes aisladas y en alto-relieve o agrupadas y en un relieve mucho más somero.

---

34. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A. Op. cit. p. 67.

35. JAUREGUI-ARRABURU, J. Op. cit., p. 5.

Serían muy característicos del maestro de Garagarza los rostros alargados, de mejillas rollizas, con mentón prominente y redondeado y, sobre todo, la forma tan particular de labrar los labios superiores de la mayoría de las figuras en altorrelieve, abultados, ligeramente proyectados hacia adelante, aunque menos carnosos que los inferiores.

En lo tocante a las escenas, algunos rasgos nos permiten aventurar su atribución, sin total convencimiento, a Andrés de Araoz, un escultor que, al decir de J. A. Barrio Loza<sup>36</sup>, resulta importante pero desigual. Lo compacto de las mismas, su composición sin atender al rigor de la perspectiva clásica, el aspecto físico de los personajes, más que nada de los obrados de perfil, con rostros anchos y planos pero huesudos, el vigor físico de los brazos y piernas desnudos son indicios que nos mueven a ello.

Otro motivo de sospecha nos lo ofrecen las concomitancias que presenta con el retablo de Itziar, obra segura de Andrés de Araoz, sobre todo en lo concerniente a la temática desarrollada en los grutescos, las series de cabezas en altorrelieve y las dos santas del ático.

Y si a todo lo anterior añadimos, a sabiendas de que no es una razón determinante, que Andrés de Araoz era presumiblemente natural de Mondragón, creemos que es posible vislumbrar su estela en la villa que le vio nacer, en un retablo pequeño pero primoroso, en el que dio –si no estamos equivocados– mucho de lo bueno de si mismo.

Los investigadores<sup>37</sup> que se han ocupado de él han propuesto mayormente como lugar de nacimiento Araoz (Oñate), aunque más recientemente han dudado entre el barrio oñatiarra y Mondragón, pues él no se pronunció nunca en ese sentido. Lo que sí se sabe es que su hermano Diego, el famoso pintor, algunos años más joven, se proclamaba “natural y vezino residente en la villa de Mondragón” y que pidió ser enterrado en la iglesia de Garagarza, en el primer banco junto al altar de la Virgen<sup>38</sup>. Desconocemos si el vínculo con dicha iglesia provenía de sí mismo o de su esposa Mariana de Mondragón, pero es innegable el apego de Diego de Araoz a su villa natal y, también, a Garagarza.

A tenor de la documentación conservada, Andrés de Araoz no demostró nunca tal querencia, no por ello inexistente. Debió de nacer hacia 1500 en el seno de una familia de artistas, pues su padre, Pedro de Araoz, era un pintor que trabajó en Vitoria y su comarca en las primeras décadas del siglo. Se cree que se formó en el importante foco artístico de Burgos (hacia la década de los 20 del siglo), donde se forjó su estilo, que guarda gran semejanza con el practicado por Simón de Bueras y Domingo de Amberes, herederos de Bigarny y

---

36. BARRIO LOZA, J.A. Op. cit., pp. 122-123.

37. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A. Op. cit., pp. 94-97; BARRIO LOZA, J.A. Op. cit., pp. 54-59, 122-123; la posible oriundez de Mondragón en ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; ORBE SIVATTE, A., op. cit., pp. 28-2929.

38. ECHEVERRÍA GOÑI, P. *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990, pp. 312-313.



Siloé. En 1527 se encontraba avecindado en Labraza, donde fue escribano y se relacionaría con algunos talleres de la zona, y a partir de 1545 fijó su residencia en Vitoria, Genevilla y Aya, dependiendo de dónde se hallara trabajando.

Su época más fecunda comprende los años que van de 1549 hasta 1563, fecha de su muerte en Genevilla, en cuya iglesia fue enterrado. Está probado documentalmente que intervino en Elvillar, Torralba, Genevilla, Eibar, Aya, San Sebastián, Lapoblación, Itziar, Zarauz y Guetaria. Así como que colaboró con los mejores maestros que trabajaron en la región, sean Arnao de Bruselas, los Beaugrant, Nicolás de Venero o Juan de Ayala. Alcanzó tal prestigio profesional que fue requerido como tasador en obras tan destacadas como el retablo mayor de la que a la sazón era la colegiata de Santa María de Vitoria, y los de Arriola, Alberite o Santa María del Palacio en Logroño.

## LA LABOR POLÍCROMA

Como hemos manifestado al comienzo de estas líneas, el retablo fue magníficamente dorado y estofado. Su policromía es la propia de los años posteriores al Concilio de Trento, aunque conserva ciertos rasgos de épocas anteriores. Afirma P. Echeverría en referencia a la decoración estofada del Bajo Renacimiento en Navarra que “desaparecen casi de raíz los motivos fantásticos y paganos y se generalizan otros naturalistas como niños, serafines, cogollos y rameados, siendo este último tema vegetal el predominante y el integrador en su ritmo de los restantes como fuera el grutesco en el período anterior”<sup>39</sup>. En el mismo sentido se expresan J. Vélez Chaurri y F. Bartolomé García al describir el panorama pictórico alavés en el período que va desde 1580 hasta los años treinta del siglo XVII, y que ellos denominan “pintura del natural” por la necesidad de los pintores de representar aquello que fuera comprensible por los fieles, despreciando lo que pudiera resultar irreal o inverosímil<sup>40</sup>.

Efectivamente, salvo alguna excepción que pasa totalmente desapercibida, ha desaparecido del repertorio decorativo utilizado por el pintor-policromador del retablo de Garagarza cualquier vestigio de iconografía que no mueva a devoción, según lo postulado tras el concilio de Trento.

Casi todo el retablo está dorado con la técnica del oro bruñido, lo cual le confiere un calor y luminosidad espléndidos, ya que el oro invade todas las superficies, tanto de la mazonería como de la escultura, incluso los cabellos de las santas vírgenes y de la imagen de San Miguel del ático, para los cuales prefirieron, por razones obvias, el acabado mate.

El policromador empleó la pinceladura sobre el dorado con una gran finura y delicadeza en los fondos de las cajas de la predela, la cenefa de la capa

---

39. ECHEVERRÍA GOÑI, P. op. cit., pp. 237-238.

40. VÉLEZ CHAURRI, J.; BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R. *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648)*, Miranda de Ebro, 1998, pp. 14-15.

pluvial del prelado, el sayo de uno de los personajes, el peto de Santa Catalina de Alejandría y en la armadura de San Miguel. Los motivos son naturalistas, reflejan el mundo vivo circundante. Plantas, flores y, sobre todo, pájaros son los elementos predominantes, que ocultan alguna máscara y esfinge, breve y fugaz recordatorio de un pasado no muy lejano en el que lo fantástico-mitológico estaba por encima de cualquier otra opción<sup>41</sup>.

La técnica del esgrafiado está presente lo mismo en los ropajes, que en los fondos de las escenas relativas a la aparición de San Miguel, sin olvidar la mazonería. La caja de la espina, sin embargo, se dejó totalmente lisa, con el oro bruñido, posiblemente por la propia ubicación un tanto alejada de los espectadores.

Lo más frecuente son las formas geométricas, las imitaciones de brocados, las vegetales más o menos estilizadas, los círculos, las escamas y el rayado.

En cuanto a las carnaciones, la predilecta para el artista fue la mate. Siguiendo lo que era común en la época, la oscura se reservó para los hombres, frente a la clara o más lechosa que veían más apropiada para las figuras de mujer.

La paleta de colores fue muy reducida, según era lo habitual entre los policromadores contrarreformistas. Así, si observamos la arquitectura del retablo, casi podríamos hablar de un bicromatismo, pues el dorado y el azul son los dominantes. Mayor variación existe, sin embargo, en las escenas y las figuras individuales. En éstas el carmín, el verde, el marrón, el blanco, el negro y las diversas gradaciones que permiten sus combinaciones nos sitúan ante un pintor que conoce su oficio y lo supera con maestría.

A cargo del artífice estuvo el escribir todas las inscripciones en letras capitales en las que se resume el contenido de las escenas que narran gráficamente la aparición del arcángel en el monte Gárgano. Como detalle anecdótico, subrayar que todos los libros se encuentran escritos con una letra diminuta, cuyo contenido no hemos podido desvelar. También dejó escrito en el guardapolvo izquierdo para el espectador la fecha de su finalización. Dice textualmente: " SE. ACABO. ESTA. HOBRA. DE. I. 597".

La historiadora del arte guipuzcoana A. Arrázola ya apuntó la probabilidad de que dicha fecha concerniera al dorado del retablo<sup>42</sup>, como realmente sucedió.

Según hemos podido constatar en un documento hallado en el Archivo de Protocolos de Oñate<sup>43</sup>, el 14 de junio de 1596 se reunieron ante el escri-

---

41. ECHEVERRÍA GOÑI, P. op. cit., pp. 229 y ss.

42. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A. op. cit. p. 67.

43. Archivo de Protocolos de Oñate, escribano Juan López de Arcarasso, leg. I, 2347, fols. 40-41.

bano Juan Lopez de Arcarasso, por una parte el pintor vecino de Mondragón Pablo de Ocharcoaga y Urrutia, al que en una ocasión también se le llama Pablo de Urrutia, y por la otra, Alonso Abbad de Aquisso, clérigo presbítero y beneficiado de la iglesia de San Miguel, y Martín Lopez de Arcarasso, vecino de la dicha villa y mayordomo de la dicha iglesia. Actuaron de testigos Antonio Abbad de Uruburu y Joan de Alçola, clérigos vecinos de Mondragón, y Miguel de Solaluze, vecino del Valle de Aramayona. Por el citado documento se atestigua que la primicia de los años 1596 y 1597 (hasta diciembre) la había conseguido el vecino de Aramayona Juan de Çavala por 53 ducados, sin escritura ni fianza. El pintor solicitó y obtuvo de los mayordomos que, frente a Juan de Çavala, le admitieran la puja y le remataran a él la primicia escriturada en 58 ducados, amén de la cera, el subsidio, el excusado y el coste de la visita del obispo o de su visitador “para en cuenta de los maravedis que la dicha yglesia y fabrica della deve al dicho Pablo **por la pintura de los rretablos de la dicha yglesia que el dicho Pablo a pintado y pinta**”<sup>44</sup>.

Se conoce muy poco del pintor Pablo de Ocharcoaga y Urrutia, ni dónde ni con quién aprendió, ni dónde trabajó, ni la proyección real de su obra. Nada queda de lo concertado en 1582, junto con Joan de Breheville y Gracián de Rivera, con la parroquia de Santa Marina de Bergara y que fue tasado en 1585<sup>45</sup>.

Debió de gozar de una posición económica desahogada. En 1591 Martín de Larrino otorgó testamento en “las casas de la morada de Pablo de Ocharcoaga Urrutia” intramuros de la villa. Y en 1594 compró casas y otros bienes en Garagarza a Esteban Abad de Barrutia, clérigo y presbítero de San Juan Bautista de Mondragón y San Esteban de Udala<sup>46</sup>.

Posiblemente es el mismo que en Gáceta (Álava) pintó y doró el sagrario en 1618. Se hace llamar Pablo Ruiz de Ocharcoaga y se dice vecino de Mondragón<sup>47</sup>. Y, tal vez, sea él mismo el que en 1612 se ocupó de la misma labor en el sagrario de Elburgo, considerado en cuanto a su policromía como uno de los más destacados del momento<sup>48</sup>.

---

44. Las referencias que en el documento se hacen a “los retablos” nos inducen a pensar que pudieran ser tres los que pintara, uno para cada lienzo de pared del presbiterio. Corroborarían esta impresión las reiteradas alusiones en la documentación parroquial de los siglos XVII y XVIII a los retablos del “señor San Miguel, San Joan y Nuestra Señora” (JAUREGUI-ARRABURU, J., op. cit. pp. 5-6); la imagen renacentista de la Virgen con el Niño, dorada y policromada de forma similar al conservado; y las pilastrillas abalaustradas aparecidas recientemente tras el retablo principal actual, sin duda de la misma mano que el retablo que nos ocupa, pero pertenecientes a otro distinto.

45. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A. op. cit. p. 342; ARANBURU, M. J.; GIL MASSA, J. *Artea Bergaran. Erdi eta Moderno Aroak*, Bilbo, 1991, p. 70.

46. Archivo de Protocolos de Oñate, escribano Juan Ortiz de Elorduy, leg. I, 2352, fol. 28; leg. I, 2355, fol. 37v; , escribano Juan López de Arcarasso, leg. I, 2347, fols. 9 y ss.

47. ENCISO VIANA, E.; PORTILLA VITORIA, M.; EGUIA LÓPEZ DE SABANDO, J. Op. cit., p. 391.

48. Lo citan como Pedro Ruiz de Ocharcoaga, VÉLEZ CHAURRI, J.; BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. op. cit., p. 16.

## **CONCLUSIONES**

Finalizamos este pequeño estudio con el ánimo de haber contribuido, aunque sea poco, al mejor conocimiento del arte del Renacimiento en el País Vasco.

No hemos conseguido saber documentalmente cuál fue el artista que corrió con la labor de talla del mismo ni cuándo se ocupó de él. A tenor del resultado, estuvo a cargo de un artífice buen conocedor de su oficio, presumiblemente con raíces en la escuela castellana, pero matizada a través de la que ha venido a llamarse navarro-riojana y cuya área de influencia abarca principalmente la Diócesis de Calahorra-La Calzada.

Hemos sacado a la luz la identidad del pintor, precisamente un hombre de la tierra, quien lo doró, policromó y pinceló espléndidamente, realizando y revalorizando sus cualidades escultóricas.

Es, en definitiva, un retablo en el que se dan cita los dos grandes momentos del Renacimiento de nuestro País. El primero está presente en la escultura, en la que el universo fantástico y profano no es óbice para la expresión religiosa. El segundo o contrarreformista compete a la pintura y en ella se hace visible la depuración temática que acompañó en las artes a los dictámenes del concilio de Trento.