

## **II. SANCTI SPIRITUS IKASTETXEKO KAPERAKO ERRETAULA**

## **II.1. Dokumentu genesia. Egileak.**

Año de 1592. Jun.

1. Poder. Yo togo al señor obispo a bila. Juan son  
 baileficos. Can rijo de leon. para asistir. qctos s  
 nros. Saose un abez. *g*

2. Poder. Yo togo al señor obispo a farrar a corte.  
 Yo nreven de querer a los tres parapleytos  
 Saose un abez. *g*

3. La casa en la cuna de pago. Yo togo a la jorunatojo  
 Seminaria. En fabor del obispo. *g*

4. Casi tica. El cha por. Elacion. O lo que y mas fripe  
 Al ce table. Selan pilla selencia obispo. *g*

5. Conato. Yo togo a jorunatojo. Yo y xpobal a elas  
 Taman te fabor del obispo y arasit. Su capilla sa  
 cosimil. *g*

6. Poder. que yo togo al señor obispo para farrar a  
 Alony o fios para plenos saose un abez. *g*

7. Yo togo a contrato. Yo togo a jorunatojo del obispo de  
 Bila. Y xpobal x la faza y farrar salga lays. Capin  
 tero. Selanc pinteria del obispo. Deonate saose  
 Vezos. *g*

8. Poder. que yo togo al señor obispo a jorunatojo. para  
 qctos se asire. qyana y pleitos. Saose un abez. *g*

9. Unante a qd pago. Yo togo al señor obispo a xpobal x  
 baga. *g*

10. Poder. que yo togo al señor obispo. Albar illes. qd ca  
 yara Cobrar y qd la pision. Sel obispo. Sesma. Saose  
 Un abez. *g*

11. Poder. Yo togo al señor obispo a lgro barbillerias  
 qd la para cobrar. qd la pision. Sel obispo. Sesma.  
 Saose un abez. *g*

12. Poder. Yo togo al señor obispo de abila. Asifamil.  
 Saose un abez. *g*

13. Poder. Yo togo al señor obispo a anchosanchez  
 Se mercado para libene figo de mate. Saose  
 Vez. *g*

## **II. EL RETABLO DE LA CAPILLA DEL COLEGIO DEL SANCTI SPIRITUS**

## **II.1. Génesis documental. Sus autores.**



Pierres Picart zizelkariaren sinadura  
autografoa.

Firma autógrafa del entallador Pierres Picart.



Cristóbal de Bustamante pintorearen sinadura  
autografoa.

Firma autógrafa del pintor Cristóbal de Bustamante.

Eskrituren memoria. Unibertsitateko erretaularako kontratuak. (V.E.K.A. Auzi zibilak. Auzi ahantziak. C/738/3).

Memorial de las escrituras. Contratos del retablo de la Universidad.  
(A.R.Ch.V. Pleitos civiles. Lapuerta. Olvidados. C/738/3).

Weisek Sancti Spiritus unibertsitateko kaperako erretaularen autoreta Pierres Picarti atxikitze horrek, eskultore-apaintzailea Oñatin bizi zela eta pilastroietako estatua eta frisoekin duen afinitatea oinarritzat harturik eginak<sup>19</sup>,

La atribución realizada por Weise de la autoría del retablo de la capilla de la universidad del Sancti Spiritus a Pierres Picart, por la residencia del entallador en Oñati y su afinidad con las estatuas y frisos de los pilastres<sup>19</sup>, puede ser

<sup>19</sup> WEISE, G.: Die plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlichen Spanien. Aragón, Navarra die baskischen Provinzen und die Rioja. Hoyer-Verlag. Band I. Tübingen, 1957, 282-283. orr., 246 eta 247. laminak.

<sup>19</sup> WEISE, G.: Die plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlichen Spanien. Aragón, Navarra die baskischen Provinzen und die Rioja. Hoyer-Verlag. Band I. Tübingen, 1957, pp. 282-283, láms. 246 y 247.

berresteko beste modu bat izan dezake oraingoan, 1544an Avilako apezpiakuak eta artista frantziarrak Valladoliden -hiri honetan bizi zen orduan artista- izenpetutako kontratuak eskainitako datuari esker. Pedro de Santestebanek apezpiakuak aginduta egin zituen eskrituren inventarioan, horixe ari baikara erabiltzen<sup>20</sup>, erretaulako eta kaperako pintura eta urezstatzeari buruzko beste protokolo-goiburu batzuk daude jasota; horietako lehena eta garrantzitsuena, urte horretan bertan datatua, On Rodrigo Mercadok berak eta Avilako Jeronimo Rodríguez eta Kristobal de Bustamante pintoreek, Fontiverosko bizilagunek, "haren kapera urezstatzeko" egin hitzarmena da. 1545ean "Oñatiko kaper-a pintatzeko" beste kontratu bat aurkituko dugu, eta apezpiakuak pintore horien alde emandako ordaintketa-gutun bat. Beraz, seguru asko haienak izango dira erretaularen polikromia eta kaperako margo-lana. Kapera gotiko-errenacentistako murruak pikatu egin zituzten gero eta, hala, harlanduskoa bistan dago gaur egun, nahiz oraindik ere badiren pintore gaztelauak aldare gainean ohiko grisaila-despiezeaz eginiko pintzeladura originalaren hondar txiki batzuk. Mercadoren ondasunen inventarioan, 1548ko otsailaren 1ekoan, jasota dago "Hontiverosko pintoreen eta hilobi eta erretaulako pinturako kitaren berme bat, Diego Ramosek sinatuta dagoena"<sup>21</sup>. Tails lanetan, Picarten agin-dupean, herrikide zituen beste maisu batzuk ere arituko ziren, hala nola Guillaume de Paris, Joan Picart eta Martín Gumet mihiztzaileak, eta hainbat eskultore-apaintzaile eta imajinagin, Felipe de Borgoña kasu; hauen guztien aldeko legatu edo agintzak jaso zituen 1548an egin zuen lehen hilburukoan<sup>22</sup>.

**Pierres Picart** (1509/1512-1588) izenaz ezaguna bazen ere, egiaz Pierres Durand zuen izen, eta eskultore-apaintzaile frantsesa zen, Peronnen jaioa<sup>23</sup>; eta Gaztelara joan-

confirmada ahora con el dato documental del contrato, suscrito en Valladolid en 1544 entre el obispo de Ávila y el artista francés, vecino por aquel entonces de la ciudad castellana. En el inventario de escrituras expedidas por Pedro de Santesteban por encargo del obispo, al que venimos aludiendo<sup>20</sup>, se recogen otros encabezamientos de protocolos sobre labores pictóricas, siendo el primero y más importante el convenio, fechado en ese mismo año, entre el propio don Rodrigo Mercado y los pintores abulenses Jerónimo Rodríguez y Cristóbal Bustamante, vecinos de Fontiveros, "para dorar su capilla". En 1545 hallamos un nuevo contrato "de pintar la capilla de Oñate" y una carta de pago del, obispo a favor de los citados pintores. Así pues, a su intervención debe corresponder la policromía del retablo y la pintura de la capilla. Los muros de la capilla gótico-renacentista fueron picados, apareciendo en la actualidad el sillarejo a la vista, si bien quedan unos mínimos restos de la pinceladura original realizada por los pintores castellanos sobre el altar, con el habitual despiece en grisalla. En el inventario de bienes de Mercado de 1 de febrero de 1548 se incluye "una fiança del quitamiento de los pyntores de Hontiberos y de la pintura de la sepoltura y retablo, que está signada de Diego Ramos"<sup>21</sup>. En la obra de talla debieron intervenir a las órdenes de Picart otros maestros compatriotas suyos como los ensambladores Guillaume de París, Juan Picart y Martín Gumet, y entalladores e imagineros como Felipe de Borgoña, a favor de quienes dispuso mandas en su primer testamento de 1548<sup>22</sup>.

Conocido como **Pierres Picart** (1509/1512-1588), se llamaba en realidad Pierres Durand y fue un entallador francés, natural de la villa de Peronne<sup>23</sup> que, como tantos otros compatriotas suyos emigrados a Castilla, terminó adoptando el alias que le identificaba con su región de

Ibid.: La plástica del Renacimiento y del Prebarroco en la España septentrional. Gaztelaniazko laburpena. Tübingen, 1960, 36-37. orr. "Hauxe izan liteke (Pierres Picart) Unibertsitateko kaperako zurezko aldarearen egilea". "Españaaren iparraldeko aldare-eskulturaren produkziorik bikainen artean erretaula hau dago -zoritzarrez ez dugu beronit buruzko dokumentu daturik-, bere eskulturazko apaingarri aberatsez, apaindura groteskoaren kalitate gorenaz, koloma eta moldure gainean ageri baita, eta urearen eta koloreen edertasunaz". Gaztelaniazkotik itzulia.

<sup>20</sup> V.E.K.A. Auzi zibilak. Lapuerta. Ahantziak C 738/3. Pedro de Santestebanek Avilako apezpikuaren aginduz eginiko eskritura publikoen memoria. "Año de MDXLIII", "escritura echa por el señor obispo y maestre Pierres del retablo de la capilla del señor obispo".

<sup>21</sup> V.E.K.A. Auzi zibilak. Quevedo. Amaituak C 160/4. Avilako apezpikuaren ondasunen inventarioa, 158. or.

<sup>22</sup> LIZARRALDE, J.A.: Op. aip., 95-96. orr. Gipuzkoako Protokoloen Artxibo Historikoa. Oñati, 2851. leg., Lorenzo de Basauri. Testamentuak, 1548-1550.

<sup>23</sup> N.A.O. Prozesuak, 322.599 zk. Joan Iturmendi Belandia de Robledo maisuaren aurka, Mañeruko erretaularen urezstatzea dela eta (1561). Erretaularen egile izan zen Joan Iturmendi eskultore-apaintzailearen aldeko lekukotasunetako batean, herriko biztanle Joan Martinez Villorak 1560ko urriaren 16an adierazi zuen erretaula, galdua da

Ibid.: La plástica del Renacimiento y del Prebarroco en la España septentrional. Resumen en castellano. Tübingen, 1960, pp. 36-37. "Podría ser éste (Pierres Picart) el autor del altar en madera de la capilla de la Universidad". "Entre las producciones más sobresalientes de la escultura altáristica de la España septentrional se encuentra este retablo, del que desgraciadamente no poseemos datos documentales, con su rica ornamentación escultórica, la exquisita calidad de la decoración grotesca, superpuesta a columnas y molduras y el esplendor del oro y los colores".

<sup>20</sup> A.R.Ch.V. Pleitos civiles. Lapuerta. Olvidados C 738/3. Memorial de escrituras públicas expedidas por Pedro de Santesteban por encargo del obispo de Ávila. "Año de MDXLIII", "escritura echa por el señor obispo y maestre Pierres del retablo de la capilla del señor obispo".

<sup>21</sup> A.R.Ch.V. Pleitos civiles. Quevedo. Fenecidos C 160/4. Inventario de bienes del obispo, fol. 158.

<sup>22</sup> LIZARRALDE, J.A.: Op. cit., pp. 95-96. Archivo Histórico de Protocolos de Gipuzkoa. Oñati, leg. 2851, Lorenzo de Basauri. Testamentos, 1548-1550. Testamento de Pierres Picart.

<sup>23</sup> Archivo General de Navarra. Procesos, nº 322.599. Juan de Iturmendi contra maestre Belandia de Robledo sobre el dorado del retablo de Mañeru (1561). En una de las pruebas testificales a favor del entallador Juan de Iturmendi, autor del citado retablo, Juan Martínez de Villora, vecino de la localidad, declara el 16 de octubre de 1560

dako bere herrikide askok eta askok bezalaxe, azkenean bere jaioterriaren lurrardearekin identifikatzen zuen ezizena hartu zuen, Pikardia baitzen. Aro modernoaren hasieran, Amiensetik hurbileko frantziar herri honek eginkizun estrategiko garrantzitsua bete zuen, Espainiako koroaren mendeko Flandestik hur egonik, Karlos Varen soldaduen setioari modu heroikoan aurre egiteagatik 1536an. Bere "huchier" edo arotzengatik ospetsua den Pikardiako zona honetatik atera ziren, Borgoinatik eta Normandiatik bezala, tailagintzaren maisu asko hispaniar erresumtarantz, eta haietako askok Picardía, Picardo edo Picart abizena hartu zuten. Esate baterako, Felipe Bigarny borgoiniarrak Burgosen zuen eta Pierres Picart berak ikusi zuen lantegian, aritu ziren, baita ere, Juan Picardo eskultorea eta León Picardo ospetsua. León Picardo hau, erretaula askotako polikromiaren egilea eta Gaztelako kondestablearen pintorea izan zena, Diego de Sagredoren Las medidas del Romano tratatu ospetsuan ageri da, autorearen solaskide gisa. Halaber, Plkardia aldekoak ziren, baita ere, Gabriel Joly imajinagin bikaineko hura, Zaragozara joana XVI. mendearen lehen herenean, eta gure eskultore-apaintzailearen beraren tailerreko kideetako batzuk, hala nola Joan Picart edo frai Joan Beauvais, abizenean adierazi hiriko arotz batzen semea zena eta aipatu Jolyren tailerrean trebatua.

Ehun Urteko Gerraren amaierak bake garai bat eraman zuen inguru horietara, eta artearen loraldi aparta era berean; honen lekuko bikain ditugu, besteak beste, Abbevilleko San Vulfranen kolejiatako portada eta, batik bat, Amiensko katedraleko koruko aulkia-saila, 1508an abiutu eta mihiatzatze lanak 1522an amaitutako obra gotiko flamígero garrantzitsua bera. Bere 120 aulkietan Pikardiako arotz pila handi samarra aritu zen lanean, mihiatzazale, eskultore-apaintzaile eta imajinaginekin batera, eta lanok ispilu izango ziren,



Peronne. San Joan Bataiatzailearen elizako fatxada.

Peronne. Fachada de la iglesia de San Juan Bautista.

procedencia, la Picardía. En los orígenes de la época moderna, esta localidad gala, próxima a Amiens jugó un relevante papel estratégico, por su proximidad a Flandes, que era dominio de la corona española, resistiendo heroicamente el sitio de las tropas de Carlos V en 1536. De esta zona de Picardía, famosa por sus "huchiers" o carpinteros, emigraron, al igual que de

Borgoña y Normandía, numerosos maestros de la talla con destino a los reinos hispanos, adoptando muchos de ellos los apellidos de Picardía, Picardo o Picart. Así, en el taller del borgoñón Felipe de Bigarny en Burgos, en el que se formó Pierres Picart, colaboraron, entre otros, el escultor Juan Picardo y el famoso León Picardo, policromador habitual de sus retablos, pintor del Condestable de Castilla e interlocutor en los diálogos del tratado de Las Medidas del

Romano de Diego de Sagredo.

Entre los artistas de esta procedencia se contarían imagineros de quilates como Gabriel Joly, establecido en Zaragoza en el primer tercio del siglo XVI, y algunos de los miembros del propio taller de nuestro entallador como el citado Juan Picart o el gran imaginero fray Juan de Beauvais, hijo de un menucero procedente de la villa de su apellido y formado en el taller del citado Joly.

La finalización de la Guerra de los

Cien Años propició en esta zona una época de paz, con una gran floración artística, de la que son buenos exponentes la portada de la colegiata de San Vulfran de Abbeville y, principalmente, la sillería de coro de la catedral de Amiens, importante obra gótico-flamígera iniciada en 1508 y terminada de ensamblar en 1522. Sus 120 sillas ocuparon a un buen número de carpinteros, ensambladores, entalladores e imagineros picardos y pudieron servir de espejo a jóvenes

dagoeneko, ordurako finkatuta zegoela, eta "maisu Pierres de Picardo de Perona eskultore-apaintzaile frantsesak, une honetan Arabako Zalduendon bizi denak", eskultore-apaintzailearen izenean eta Migel de Espinalek, patronuek proposatuak, tasatua zutela, eta hauek 385 ducat eta hiru errealeko prezioa iritzi ziotela.

N.A.O. Not. Prot. Gares, 6bis leg. Fernando de Montemayor, 1560, 75atz-77. orr.

<sup>24</sup> que el retablo, que no se ha conservado, estaba ya asentado y había sido tasado por "mase Pierres de Picardo de Perona, entallador, natural de Francia y residente al presente en el lugar de Calduendo de Álaba" en nombre del entallador, y Miguel de Espinal, propuesto por los patronos, quienes estimaron su precio en 385 ducados y tres reales. A.G.N. Prot. Not. Puente la Reina, leg. 6 bis. Fernando de Montemayor, 1560, fols. 75v-77.



Pierres Picart harlantzalearen sinadura autografoa.

Firma autógrafa del entallador Pierres Picart.



Amiens. Katedraleko aulki-saila. Ama Birjinaren jaiotza eta Urrezko Atearen aurreko Besarkada.

Amiens. Sillería de la catedral. Nacimiento de la Virgen y Abrazo ante la Puerta Dorada.

nonbait, gaitasun nabarmena zuten gure Pierres bezalako gazteentzat. Miserikordia eta aulki-bizkarretan zehar Testamentu Zaharreko eta Ama Birjinaren Bizitzako eszenak ikusten ditugu, eta “bigarren mailako zonak”, berriz, gotiko berantiar honetan ohi zenari jarraiki, eszena moral, lanbide eta apaíndurako hainbat motibotarako gorde dira, landare eta animalia motiboetarako bereziki<sup>24</sup>.

Pierres Picartek Gaztelan eta Nafarroan egin zuen ibilbi de luzea nahikoa ezaguna zaigu gaur egun. Herrikide zuen Felipe Bigarnyren tailerrean hasi zen, Burgosen, hiri hartan bizi izan baitzen 1533 eta 1536<sup>25</sup> bitartean. Borgoniar eskultore eta estatuagile polifazetiko haren tailer ibiltarikor beste kide batzuekin batera Toledo aritu zen 1537an, katedralaren Dorreko kaperaren portadan apaíndura lanak egiten. F. Maríasen iritziz, 1538an seguruenik Madrilen aritu zen, Kalagorri-Ozkabarteko apezpiku on Alonsoren kapera-ko apaintze lanetan, Santo Domingo el Real<sup>26</sup> komentuelizan. Bigarnyen<sup>27</sup> taldeko taila-maisuen artean ugari ziren haren herrikideak, batez ere Borgoina eta Pikardiatik

con aptitudes como nuestro Pierres. A lo largo de sus misedicidas y respaldos vemos escenas del Antiguo Testamento y la Vida de la Virgen, en tanto que las zonas secundarias se reservan, como era habitual en este Tardogótico, para escenas morales, oficios y diferentes temas ornamentales, sobretodo vegetales y animales<sup>24</sup>.

La dilatada trayectoria de Pierres Picart en Castilla y Navarra nos es hoy bastante bien conocida y se inicia en el taller de su compatriota Felipe Bigarny en Burgos, donde vivió entre 1533 y 1536<sup>25</sup>. Junto a otros miembros del taller itinerante del polifacético escultor y estatuario borgoñón se hallaba en Toledo en 1537, trabajando en las obras decorativas de la portada de la capilla de la Torre de la catedral y, según F. Marías, probablemente en Madrid en 1538 en la ornamentación de la capilla de don Alonso de Castilla, obispo de Calahorra-La Calzada, en la iglesia conventual de Santo Domingo el Real<sup>26</sup>. Entre los maestros de la talla del círculo de Bigarny<sup>27</sup> abundaban sus compatriotas, procedentes sobretodo de Borgoña y Picardía, como Juan de

<sup>24</sup> TOURTIER, G. De: Les stalles de la cathédrale d'Amiens. Ed. Lescuyer. Lyon, 1980.

PRACHE, G.: Les stalles de la cathédrale d'Amiens. Chef-d'œuvre du bois sculpté du XVIème siècle (1508). G. Prache. Amiens, 1983.

<sup>25</sup> IBÁÑEZ PÉREZ, A.C.: Arquitectura del siglo XVI en Burgos. Aurrezki Kutxa. Burgos, 1977, 162. or., 106. oharra, 361. or., 416. oharra eta 362. or.

RÍO DE LA HOZ, I. del: “Referencias documentales para la historia del arte en Burgos, en el País Vasco y La Rioja durante el siglo XVI”. Letras de Deusto, 31 (1985), 171-172 178. orr.

<sup>26</sup> MARIAS, F.: “El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a “lo antiguo”. Revisión del arte renacentista en Euskal Herria. Ondare, 17 (1998), 20-21. orr.

<sup>27</sup> RÍO DE LA HOZ, I. del: El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542). Gatzela eta Leongo Junta. Hezkuntza eta Kultura Saila. Madrid, 2001, 311 eta 365-366. orr.

<sup>24</sup> TOURTIER, G. De: Les stalles de la cathédrale d'Amiens. Ed. Lescuyer. Lyon, 1980.

PRACHE, G.: Les stalles de la cathédrale d'Amiens. Chef-d'œuvre du bois sculpté du XVIème siècle (1508). G. Prache. Amiens, 1983.

<sup>25</sup> IBÁÑEZ PÉREZ, A.C.: Arquitectura del siglo XVI en Burgos. Caja de Ahorros. Burgos, 1977, pp. 162, nota 106, 361, nota 416 y 362.

RÍO DE LA HOZ, I. del: “Referencias documentales para la historia del arte en Burgos, en el País Vasco y La Rioja durante el siglo XVI”. Letras de Deusto, 31 (1985), pp. 171-172 y 178.

<sup>26</sup> MARIAS, F.: “El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a “lo antiguo”. Revisión del arte renacentista en Euskal Herria. Ondare, 17 (1998), pp. 20-21.

<sup>27</sup> RÍO DE LA HOZ, I. del: El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542). Junta de Castilla y León. Conserjería de Educación y Cultura. Madrid, 2001, pp. 311 y 365-366.

helduak, esate baterako Juan de Langres, Diego Guillén, Gaspar de Sidores eta gure Pierres Picart bera, guztiotan artean halako endogamia suerte bat gertatzen zelarik; tartean zen, halaber, penintsulan proiekzio handiagoa izan zuen eskultore bat, Orleansko Esteban Jamete.

Identifikazioa iradokitzalea bada ere, ez dirudi gure eskultore-apaintzailea 1539an Iruñeko katedraleko koruko aulkia-sailean Esteban Obrairen zuzendariatzapean lanean ari diren eskultore-apaintzaile frantsesen zerrenda luzean ageri den Pierres Picart bera denik. Honen arotz lanbideak, adinak eta emaztearen izenak, 1544 eta 1550eko bi prozesutan jasotako beste datu batzuekin batera, horietan Iruñeko bizilaguna dela esaten baitu, beste artista frantziar bat dela erakusten dute<sup>28</sup>. Berrogeiko hamarraldiren lehenengo urteetan berriz ere Burgosen bizitzen egon zen, baina Bigarny 1542. urtean hil eta handik gutxira Burgostik irten<sup>29</sup> eta Valladolidera aldatu zen. Valladoliden, izan ere, adierazi zuen Juan de Juni 1545. urteaz geroztik ezagutzen zuela, halaxe deklaratu baitzuen, Antiguako erretaularen adjudikazioa zela-eta Juan de Juni eskultore borgoinarrak 1548an Frantzisko Giralteren izandako auzi batean, haren obraren trazak “arte errormatarraren ukitu nabarmenagoa” zuela azpimarratuz<sup>30</sup>.



Valladolid. Katedrala. Erretaula nagusia, Antiguatik ekarria. (Arg. Cacho).

Valladolid. Catedral. Retablo mayor, procedente de la Antigua. (Foto Cacho).

Langres, Diego Guillén, Gaspar de Sidores y nuestro Pierres Picart, entre los que se da el fenómeno de la endogamia, y un escultor de mayor proyección peninsular como Esteban Jamete, natural de Orleáns.

Aunque la identificación resulta sugerente, no parece que nuestro personaje sea el Pierres Picart que en 1539 figura entre una amplia nómina de entalladores galos trabajando en la sillería de coro de la catedral de Pamplona bajo la dirección de Esteban de Obraire. Su oficio de menuero, su edad y el nombre de su mujer, así como otros datos contenidos en sendos procesos de 1544 y 1550, en que se declara vecino de Pamplona demuestran que se trata de otro artífice galo<sup>28</sup>. En los primeros años de la década de los cuarenta vivió de nuevo

en Burgos y poco después de la muerte de Bigarny en 1542 salió de esta ciudad<sup>29</sup> y se desplazó a Valladolid, donde afirma que conocía a Juan de Juni desde 1545, cuando declara en un pleito de 1548 que el escultor borgoñón sostuvo con Francisco Giralte por la adjudicación del retablo de la Antigua, calificando su traza de obra “más tocadada en arte romano”<sup>30</sup>. En ese mismo año de 1545 contrató en la capital castellana con el obispo de Ávila la ejecución

<sup>28</sup> IDOATE IRAGUI, F.: Rincones de Historia de Navarra. I. alea. Nafarroako Foru Diputazioa. Vianako Printzea Erakundea. Iruña, 1979, 29-30. orr.

N.A.O. Prozesuak, 143777 zk. Pierres Picart Pedro Guzmán-en, “español” deituaren aurka, ikaskuntza kontrata betetzeari buruz. Ibid., 144132 zk. Nikolas Pasier Pierres Picarten aurka, mailegu baten ordainketa dela eta.

<sup>29</sup> RÍO DE LA HOZ, I. del: “Referencias documentales...”, 178 or. Bere biloba Felipe de Sidoresen hilketarengatik bere seme Nicolás de Venerori Juan de Langresen eginiko barkamen berrespen batean, Ana de Langresek, 1555ko uztailaren 4an, deklaratu zuen bere senar Pierres Picardo tailagileak Burgostik kanpora zeramatza hamar urte luze eta “ez zekiela eta ez zuela entzuna non zegoen”.

<sup>30</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J.: Op. aip., 336. or.

<sup>28</sup> IDOATE IRAGUI, F.: Rincones de Historia de Navarra. T. I. Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1979, pp. 29-30.

A.G.N. Procesos, nº 143.777. Pierres Picart contra Pedro Guzmán, llamado Español sobre cumplimiento del contrato de aprendizaje. Ibid., nº 144.132. Nicolás Pasier contra Pierres Picart sobre el pago de un préstamo.

<sup>29</sup> RÍO DE LA HOZ, I. del: “Referencias documentales...”, p. 178. En una ratificación de perdón de Juan de Langres a su hijo Nicolás de Venero por el asesinato de su nieto Felipe de Sidores, Ana de Langres declara el 4 de julio de 1555 que su marido, el entallador Pierres Picardo llevaba fuera de Burgos más de diez años y “no sabe donde está y ni lo ha oído decir”.

<sup>30</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J.: Op. cit., p. 336.



Uhartea-Arakil. San Joan Bataiatzailearen parroquia. Hobiratze Santua.  
Uhartea-Arakil. Parroquia de San Juan Bautista. Santo Entierro.

1545ean bertan Avilako apezpikuarekin kontratatu zuen, hiriburu gazteluan, Oñatiko Unibertsitateko fatxadako pilastroi estatuadunak egiteko lana<sup>31</sup>. Gipuzkoako hiri honetara etorri zelarik obra hau eta beste batzuk, hala nola portada, ikastetxeko patioko medailoi bustodunak edo kaperako pilare gaineko hilobia egiteko (1548), Katalina Elorduirekin ezkonduta eta hementxe jarri zuen bere tailerra, eta hurrena probintzia osoan, Araban eta Nafarroan hedatu zituen erromatar erako taila, espresibismo gaztelaurik onena eta manierismo juniarra.

Oñatiko tailerretik lan handia egin zuen probintzian zehar, Sakana-Burunda korridorean eta Larraun ibarrean Uhartea-Arakil harturik erdigune; eta ekialdeko Lautadan ere aritu zen, 1570 ingurutik Agurainen zeukan tailerretik<sup>32</sup>. XVI. mendearren bigarren herenean hainbat obra dokumentatu zaizkio, adibidez Oñatiko Unibertsitateko kaperako erretaula (1544), herri bereko San Martinen ermitakoa (1548 baino lehen), Albeizko erretaula nagusia (c. 1550), Dulan-

de los pilares con estatuas de la fachada de la Universidad de Oñati<sup>31</sup>. Desplazado a la villa guipuzcoana para la realización de ésta y otras obras, como la portada, los medallones con bustos del patio del colegio o el sepulcro sobre pilar de su capilla (1548), casó con Catalina de Elorduy y estableció aquí su taller, difundiendo por la Provincia, Álava y Navarra la talla del romano, el mejor expresionismo castellano y el manierismo juniano.

Trabajó intensamente en la Provincia desde su taller de Oñati, en el corredor de la Barranca-Burunda y el valle de Larraun con centro en Uharte-Arakil y en la Llanada oriental desde su taller instalado en Salvatierra desde 1570 aproximadamente<sup>32</sup>. En el segundo tercio del siglo XVI se le documentan obras como los retablos de la capilla de la Universidad de Oñati (1544), ermita de San Martín de la misma localidad (antes de 1548), el mayor de Albéniz (c. 1550), obras en Alegria (1557), el mayor de Uharte-Arakil (1557-1559), cuyas imágenes y relieves se reaprovechan en



Zalduondo.  
San  
Saturninoren  
parroquia.  
Lazarragatarre  
n kapera.  
Kalbarioa.  
  
Zalduondo.  
Parroquia de  
San Saturnino.  
Capilla de los  
Lazarraga.  
Calvario.

<sup>31</sup> LIZARRALDE, J. A.: Op. aip., 92. or.

ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> A.: Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo I. Arquitectura. Gipuzkoako Foru Aldundia. Donostia, 1988, 281-283 eta 323-329. orr. (Oñatiiko Unibertsitateko lau pilastroien kontrataua eta obrako baldintzak).

<sup>32</sup> Pierres Picarteren biografia artistikoa, ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> C.: Op. aip., 142-144. orr. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Las artes en el Renacimiento, 29. Álava en sus manos. IV. alea. Gasteiz, 1984, 125-126. orr.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L. eta FERNÁNDEZ GRACIA, R.: La parroquia de San Juan Bautista en el conjunto urbano de Huarte Araquil. Iruñea, 1987, 77-78. orr.

<sup>32</sup> LIZARRALDE, J. A.: Op. cit., p. 92.

ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> A.: Renacimiento en Guipúzcoa. T. I. Arquitectura. Diputación Foral de Guipúzcoa. San Sebastián, 1988, pp. 281-283 y 323-329 (contrato y condiciones de la obra de los cuatro pilares de la Universidad de Oñate).

<sup>32</sup> Biografías artísticas de Pierres Picart en ARRASOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> C.: Op. cit., pp. 142-144. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Las artes en el Renacimiento, 29. Álava en sus manos. T. IV. Vitoria, 1984, pp. 125-126.

ECHEVERRIA GOÑI, P.L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: La parroquia de San Juan Bautista en el conjunto urbano de Huarte Araquil. Pamplona, 1987, pp. 77-78.

tziko zenbait lan (1557), Uharte-Arakilgo erretaula nagusia (1557-1559), honen imagina eta erliebeak aprobetxatu egin dira egungo erretaula barrokoan, bi erretaula Anoetan (1558)<sup>33</sup> eta beste bat Lazarragatarrek Zalduondon duten kaperarako (1560)<sup>34</sup>, egun ezkutuan dagoen arren neoklasiko baten atzean. Jasokundea, erretaula honetako titularra alegia, erretaula nagusian dago, eta Kalbarioko multzo espresibista ere mantendu da, frai Joan Beauvesen gubia ezagun duen gurutziltzatu batez, kaperako hemeretzigarreneko beste erretaulan. Urantzian eta Falcesen (1562) eta Altsasun (1563)<sup>35</sup> eginiko lan batzuekin bat datozen egondiak ere dokumentatu zaizkio; garai horretakoa izango da Otadiako Santo Kristo, Garcia Gainzaren iritziz fraideak eginikoa taila bat baita<sup>36</sup>. Albizturko hasikin edo primizia biltzaileek, 1564ko bisitan, 224 dukat eta errebal bat eta erdiako kopurua zuritu zuten, “erretaula egin zuen pintore eta maisuari, maisu Pierresi, eman baitzaio”<sup>37</sup>; maisu honenak izango dira, seguruenik, sagrarioa eta San Joan Ebanjelariaren eta San Mateoren tailak, gaur egun herri bereko San Gregorioren ermitan daudenak. Eta hauetan ezagun da, berriro ere, frai Joan Beauvesen eskua.



Albiztur. San Gregorio Handiaren ermita. Sagrario.

Albiztur. Ermita de San Gregorio Magno. Sagrario.

<sup>33</sup> ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> A.: Op. aip., 41. or. (Oñatiko San Martin ermitako erretaula) eta 143. or. Alegia, Anoeta eta Albeizko erretaulako esku-hartzeak dokumentatzen ditu, 75-76. orr.

<sup>34</sup> N.A.O., 322599 zk. 1560ko lekukotasun frogetako batean adierazten denez, Mañeruko erretaula nagusiko tasatzaleetako bat “maisu Pierres de Picardo de Perona eskultore-apaintzaile frantsesa, une honetan Arabako Zalduondon bizi dena” izan zen, eta seguruenik hango kaperako erretaulaz ere arduratuko zen.

<sup>35</sup> Retablos navarros del Renacimiento. Nafarroako Foru Diputazioa. C.S.I.C. Iruñea, 1947, 21 eta 23. orr.

<sup>36</sup> GARCIA GAINZA, M<sup>a</sup>.C.: Crucificados del siglo XVI. El arte en Navarra. T. 2. al. 23. zk. Diario de Navarra. Iruñea, 1994, 361. or.

<sup>37</sup> Elizbarrutiko Artxibo Historikoa. Donostiako Gotzaindegia. Albiztur. I. fabrika liburua, 1555etik 1609ra. 1564ko ikustaldia.



Albiztur. San Gregorio Handiaren ermita. San Mateo.

Albiztur. Ermita de San Gregorio Magno San Mateo.

el actual retablo barroco, dos retablos en Anoeta (1558)<sup>33</sup> y otro para la capilla de los Lazarraga en Zalduondo (1560)<sup>34</sup>, hoy oculto tras uno neoclásico. La Asunción, titular de este retablo, se localiza en el retablo mayor, conservándose también un grupo expresivista del Calvario, con un crucificado que denota la gubia de fray Juan de Beauves, en el otro retablo decimonónico de la capilla. Se le documentan también estancias coincidentes con intervenciones en Los Arcos y Falces (1562) y Alsasua (1563)<sup>35</sup>, momento al que debe corresponder el Santo Cristo de Otadia, talla ejecutada según Garcia Gaínza por el Fraile<sup>36</sup>. Los primicieros de la parroquia de Albiztur hacían descargo en la visita de 1564 de 224 ducados y un real y medio de “*lo que se a dado al pintor y al maestro que hizo el retablo, maestre Pierres*”<sup>37</sup>, del que seguramente proceden el sagrario y las tallas de San Juan Evangelista y San Mateo, obras que denotan la mano

<sup>35</sup> ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> A.: Op. cit., pp. 41 (retablo de la ermita de San Martín de Oñate) y 143. Documenta sus intervenciones en los retablos de Alegria de Oria, Anoeta y Albéniz., pp. 75-76.

<sup>34</sup> A.G.N., nº 322.599. En una prueba testifical de 1560 se declara que uno de los tasadores del retablo mayor de Mañeru fue “maese Pierres de Picardo de Perona, entallador, natural de Francia y residente al presente en el lugar de Calduendo de Álaba”, donde con toda probabilidad se ocupaba del retablo de la citada capilla.

<sup>35</sup> Retablos navarros del Renacimiento. Diputación Foral de Navarra. C.S.I.C. Pamplona, 1947, pp. 21 y 23.

<sup>36</sup> GARCIA GAINZA, M<sup>a</sup>.C.: Crucificados del siglo XVI. El arte en Navarra. T. 2, nº 23. Diario de Navarra. Pamplona, 1994, p. 361

<sup>37</sup> Archivo Histórico Diocesano. Obispado de San Sebastián. Albiztur. Libro I de fábrica de 1555 a 1609. Visita de 1564.



Lizarra. San Joan Bataiatzailearen parroquia. Erretaula nagusia.  
(Bianako Printzea Instituzioaren argazkia).

Estella. Parroquia de San Juan Bautista. Retablo mayor.  
(Foto Institución Príncipe de Viana).

Garai harten goreneko mailan zeuden tainerretako batzuekiko lehian, Lizarrako San Joan Bataiatzailearen erre-taula amaitu zuen 1563an<sup>38</sup>, urte gogoangarriaren inolaz ere, lur hauetan Erromanismorako iragaitzaren erreferentziazk data izango baitzen hura. Taila lanek frai Joan Beauvesenak izan beharko zuten, berau zen eta nafar imajinaginik onena, eta baldintzetako batek zehazten zuenaren arabera, zaldi, bestioi eta groteskoen ordez, Oñati, Albeiz eta beste zenbait tokitan ugari erabili bazituen ere, aingeru, ume, hosto eta fruta naturalak beharko ziren. Joan I.a Inbertok amaitu zuen lana, horrenbestez Lizarran abiaraziz bere abizeneko dinastia erromanista. Hirurogeiko hamarkadan dokumentatutako

de fray Juan de Beauves, que actualmente se conservan en la ermita de San Gregorio de la misma localidad.

En competencia con algunos de los talleres más pujantes del momento, remató el retablo de San Juan Bautista de Estella en 1563<sup>38</sup>, año emblemático que se convierte en la fecha de referencia en la transición al Romanismo en estas tierras. Las tallas habían de ser de la mano de fray Juan de Beauves, sin duda el mejor imaginero navarro, y una de las cláusulas especificaba que los caballos, bestiones y brutescos, que tanto había prodigado en Oñati, Albeniz y otros lugares, debían ser sustituidos por ángeles, niños, hojas y frutas naturales. La obra fue terminada por Juan I Imberto, que inaugu-

<sup>38</sup> BIURRUN SOTIL, T.: La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento. Iruñea, 1935, 159-165. orr.

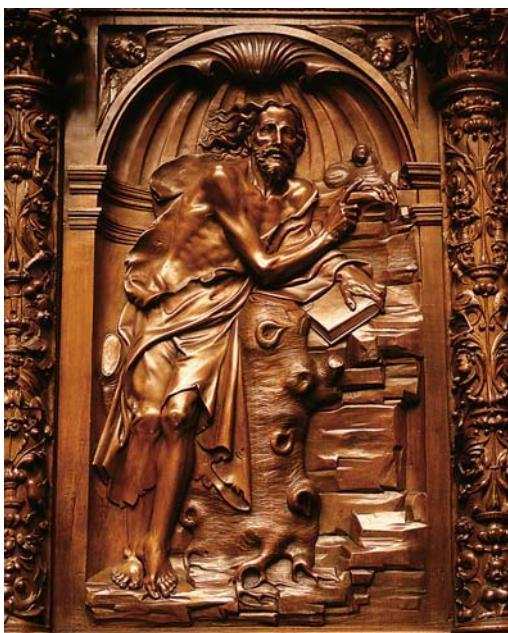
URANGA GALDIANO, J.E.: Op. aip., 21-22. eta 43-49. orr. II. eranskina. Lizarrako San Joan Bataiatzailearen erre-taula nagusiaren eraikuntzari buruzko agiriak.

<sup>38</sup> BIURRUN SOTIL, T.: La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento. Pamplona, 1935, pp. 159-165.

URANGA GALDIANO, J.E.: Op. cit., pp. 21-22 y 43-49. Apéndice II. Documentos sobre la construcción del retablo mayor de San Juan Bautista de Estella

beste obra batzuk, dagoeneko desagertuta dauden Azpirozko erretaula nagusia (c. 1565)<sup>39</sup> –honetako titulararen taila, San Estebanena alegia, eta San Pedro eta San Antonena egungo erretaula neogotikoan daude– eta Iribaskoa (1565-1566)<sup>40</sup> dira; azken honetatik, berriz, bakar-bakarrik titularra den San Joan Bataiatzailearen taila heldu zaigu, atzera pintatua gainera beste kasuetan bezala.

Bere lanean, gorabeheratsua inolaz ere bere tailerraren osaketak izandako aldaketengatik, garbi ikusten da, edonola ere, expresibismo gaztelau onenaren bereganatze bat erliebe batzuetan, esate baterako Albeizko erretaula nagusian San Joan Bataiatzailea basamortuan erakusten digunean, ezen bizkarrean errepikatu egiten du Diego de Siloe 1525ean Valladolideko San Benitoren monasterioko koruko aulkia-sailean tailatutako motiboia. Bere tailerrean expresibismoaren hainbat maisu aritu ziren, hala nola Felipe de Borgoña imajinagin frantsesa<sup>41</sup>, Pedro Frantzisko eskultore-apaintzaile flandestarria<sup>42</sup>, Azpeitiko bizilaguna bera, eta aipa-



Valladolid.  
Eskultura  
Museo  
Nacionala. San  
Benitoko aulkia-  
saila. San Joan  
Bataiatzailea.  
  
Valladolid.  
Museo  
Nacional de  
Escultura.  
Sillería de San  
Benito. San  
Juan Bautista.

<sup>39</sup> N.A.O. Prozesuak, 264631 zk. Martin Azpiroz Pierres Picarten aurka, interesak direla eta (1586).

Esku-hartze honi buruzko bazter-ohar bat jasotzen du honako lanak: GOÑI GAZTAMBIDE, J.: Historia eclesiástica de Estella. I. alea. Parroquias, Iglesias y Capillas reales. Nafarroako Gobernua. Iruñea, 1994, 850. or., 163. oharra.

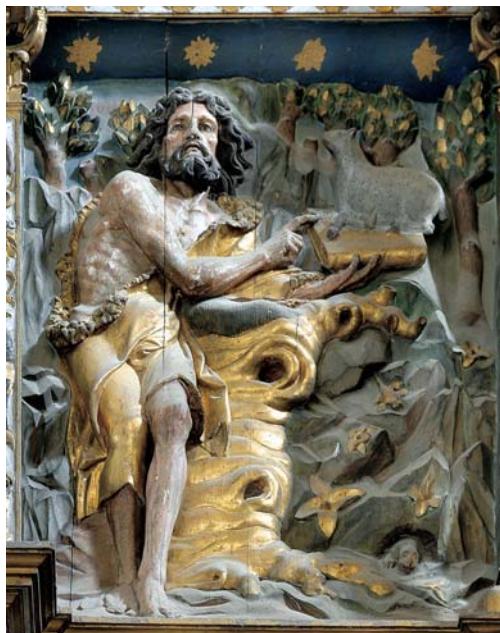
<sup>40</sup> CASTRO ÁLAVA, J.R.: Cuadernos de Arte Navarro. Escultura. Nafarroako Foru Diputazioa. Iruñea, 1949, 116. eta 118. orr.

N.A.O. Prozesuak, 11242 zk. Pierres Picart Joanes Chatin-en aurka (1576).

<sup>41</sup> Felipe de Borgoinak 1556an erretaula bat egin zuen Uribarriko San Andres ermitarako, hogeieta hamalau dukateko prezioan; oraindik ere bada erretaula hori, Oñatiako Murgia auzoko Jasokundearen ermitan. LIZARRALDE, J. A.: Op. aip., 96. or.

<sup>42</sup> URSSUA IRIGOYEN, I.: "Retablos laterales de Allo". Vianako Printzea, 162 (1981), 16. or. 1557ko auzi batean, Pedro de Troas-ek proposatura lekuo gisa, deklarazioa egin zuen Pedro Frantzisko eskulto-

ra en Estella la dinastía romanista de su apellido. Otras obras documentadas en la década de los sesenta son los retablos mayores desaparecidos de Azpíroz (c. 1565)<sup>39</sup>, del que se han preservado las tallas del titular San Esteban, San Pedro y San Antón en el actual retablo neogótico, e Iribas (1565-1566)<sup>40</sup>, del que tan solo nos resta la talla del San Juan Bautista titular, repintada como en los casos precedentes.



Albeiz. San Joan  
Bataiatzailearen  
parroquia. San Joan  
basamortuan.  
Erliebea.  
  
Albeniz.  
Parroquia de San  
Juan Bautista.  
Relieve de San  
Juan en el  
desierto.

En su obra, desigual por la cambiante composición de su taller, se comprueba, en cualquier caso, la asimilación del mejor expresivismo castellano en algunos relieves como el de San Juan Bautista en el desierto del retablo mayor de Albéniz, que reproduce el respaldo con el mismo tema de la sillería de coro del monasterio de San Benito de Valladolid, tallado en 1525 por Diego de Siloe. En su taller colaboraron maestros del expresivismo como el imaginero francés Felipe de Borgoña<sup>41</sup>, el entallador flamenco Pedro Francisco<sup>42</sup>, vecino de Azpeitia, y el citado fray Juan de Beauves,

<sup>39</sup> A.G.N. Procesos, nº 264.631. Martín de Azpíroz contra Pierres Picart sobre intereses (1586).

Aparece una cita marginal a esta intervención en GOÑI GAZTAMBIDE, J.: Historia eclesiástica de Estella. T. I. Parroquias, Iglesias y Capillas reales. Gobierno de Navarra. Pamplona, 1994, p. 850, nota 163.

<sup>40</sup> CASTRO ÁLAVA, J.R.: Cuadernos de Arte Navarro. Escultura. Diputación Foral de Navarra. Pamplona, 1949, pp. 116 y 118.

A.G.N. Procesos, nº 11.242. Pierres Picart contra Juanes Chatín (1576).

<sup>41</sup> Felipe de Borgoña realizó en 1556 un retablo con destino a la ermita de San Andrés de Uribarri por la cantidad de treinta y cuatro ducados, que todavía se conserva en la actual ermita de la Ascensión en el barrio de Murgia de Oñati. LIZARRALDE, J. A.: Op. cit., p. 96.

<sup>42</sup> URSSUA IRIGOYEN, I.: "Retablos laterales de Allo". Príncipe de Viana, 162 (1981), p. 16. En un pleito de 1557 declara como testigo propuesto por Pedro de Troas, el entallador y ensamblador flamenco Pedro Francisco, vecino de Azpeitia y estante en Uharte-Arakil. Su

tutako frai Joan Beauves, *fraide ezizenez ezaguna*<sup>43</sup>; baina Picart urte askoan bizi izanaren ondorioz, bere erretaletako imajinak bolumena irabazten joan ziren, Juniren eta Migel Anjelen eraginez, erromantismo garbirantz joz hurrena suhi, laguntzaile eta tailerraren jaraunsl zuen Lope Larrea eszenatoki artistikoan agertu zenean. Bere nafar aldi horri dagokionez, badugu beste eskultore-apaintzaile batzuekin izan zituen harremanen berri, besteak beste lotura izan baitzuen, esaterako, Altsasuko biztanle Joanes Madariagarekin, honekin aurkeztu zen Lizarrako San Joan Bataiatzailearen erretaulako erremate lanetarako lehiaketara, eta Olaztiko Joan Martínez Gastamintzarekin; lankidetza estuan aritu zen, halaber, Martin Miranda pintorearekin, eta hainbat harreman izan zituen Migel Espinal, Pedro Moret, Migel Marsal eta Nikolas Perez de Villava imajinagin eta eskultore-apaintzaileekin. Osterantzean, bere morroi batzuen izena ere badakigu, tartean izan ziren eta Adrian Agirre gipuzkoarra, Martin Zelaeta, Joan Elordi eta Domingo Perez de Villava<sup>44</sup>.

Agurainen bizi zelarik, Pierres Picartek 1570 eta 1574 bitartean Iruñeko Santigoren monasterioko erretaula nagusia egin zuen, eta lan honetan, berriro ere, frai Joan Beauvesen partaidetza handia izan zuen; hau, garai hartan, Done Bikendi Haraneko Santa Teodosiaren ermitan bizi zen. Joan Beauves herri horretan bizi izanak badu lotura, itxura, Picarten tailerrak Arabako Mendialdeko herri horretako erretaula nagusian izan zuen partaidetzarekin. Aipatu azken urtean, Iruñeko domingotarren komunitateak 1.300 dukat, kopuru handia alajaina, ordaindu zion bakoitzari<sup>45</sup>. Fraidearen eskuari zor diogu, Garcia Gainzaren iritziz behintzat, Bartzelonako Marés Museoa dagoen Kristoren Hilobiratzearen erliebea (1565-1575)<sup>46</sup>.

Aguraindik hurbil badira, halaber, Pierres Picarten tailer emankorrari atxikitzeko moduko harrizko bi erretaula manierista original. Ezkerekotxako San Romanen erretaula

conocido como el Fraile<sup>43</sup>, si bien, dada la longevidad de Picart, las imágenes de sus retablos fueron ganando volumen por influencia juniana y miguelangelesca para orientarse hacia un romanismo puro con la aparición en el escenario artístico de Lope de Larrea, su yerno, colaborador y heredero del taller. En su etapa navarra conocemos también las asociaciones con otros entalladores como Joanes de Madariaga, vecino de Alsasua, con quien concursó al remate del retablo de San Juan Bautista de Estella, y Juan Martínez de Gastaminza, vecino de Olazagutía, la estrecha colaboración con el pintor Martín de Miranda, las relaciones de distinta índole con imagineros y entalladores como Miguel de Espinal, Pedro Moret, Miguel Marsal y Nicolás Pérez de Villava, así como los nombres de algunos de sus criados como el guipuzcoano Adrián de Aguirre, Martín de Celata, Juan de Elordi o Domingo Pérez de Villava<sup>44</sup>.

Siendo vecino de Salvatierra, Pierres Picart ejecutó entre 1570 y 1574 el retablo mayor del monasterio de Santiago de Pamplona, obra en la que contó de nuevo con una amplia participación de fray Juan de Beauves que, por aquel entonces, vivía en la ermita de Santa Teodosia en San Vicente de Arana. Esta residencia debe ser puesta en relación con una intervención del taller de Picart en el retablo principal de esa localidad de la Montaña alavesa. En el último año la comunidad dominica de Pamplona abonaba a cada uno de ellos la elevada suma de 1300 ducados<sup>45</sup>. A la mano del Fraile debe corresponder, según García Gainza, el relieve del Entierro de Cristo (1565-1575) que se conserva en el Museo Marés de Barcelona<sup>46</sup>.

Cerca de Salvatierra se localizan dos originales retablos pétreos manieristas que se pueden atribuir al prolífico taller de Pierres Picart. El retablo mayor de San Román de Ezkerrekotxa (c.1565-1570)<sup>47</sup> muestra una traza atípica en la que

re-apaintzaile eta mihiztatzaile flandestarrak, Azpeitiko bizilaguna bera, orduan Uharte-Arakilen zegoena. Honen presentziak azalduko liguke Picartek egin zuen erretaulako erliebeetako batzuen estilo espresibista flandestarraren zergatia.

<sup>43</sup> CASTRO ÁLAVA, J.R.: Op. aip., 113-124. orr.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. eta FERNÁNDEZ GRACIA, R.: "El imaginero Fray Juan de Beauves". Vianako Printzea, 10. eranskina (1991). Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, 161-170. orr.

<sup>44</sup> N.A.O. Prozesuak, 198105 zk. Maria Almádoz Adrian Agirre eta honen fidatzaile Pierres Picarten aurka (1558).

Ibid., 159926 zk. Migel Etxabe Joan Martínez Gastaminzaren aurka (1563).

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. eta FERNÁNDEZ GRACIA, R.: La parroquia de San Juan Bautista

<sup>45</sup> SALVADOR CONDE, J.: Historia de Santo Domingo de Pamplona. Códice inédito del P. Fausto Andía, O.P.". Vianako Printzea, (1977), 534. or.

<sup>46</sup> Cataleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII y XVIII. Epoca del Renaixement i el barroc. Fons del Museu Frederic Mares, 3. Ajuntament de Barcelona. Bartzelona, 1996, 207. or., 152. fitxa, M<sup>a</sup>.C. García Gainzak egina.

presencia explicaría el estilo expresivista flamenco de algunos de los relieves del retablo que hiciera Picart

<sup>43</sup> CASTRO ÁLAVA, J.R.: Op. cit., pp. 113-124.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: "El imaginero Fray Juan de Beauves". Príncipe de Viana, anexo 10 (1991). Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, pp. 161-170.

<sup>44</sup> A.G.N. Procesos, nº 198.105. María de Almádoz contra Adrián de Aguirre y su fiador Pierres Picart (1558).

Ibid., nº 159926. Miguel de Echave contra Juan Martínez de Gastaminza (1563).

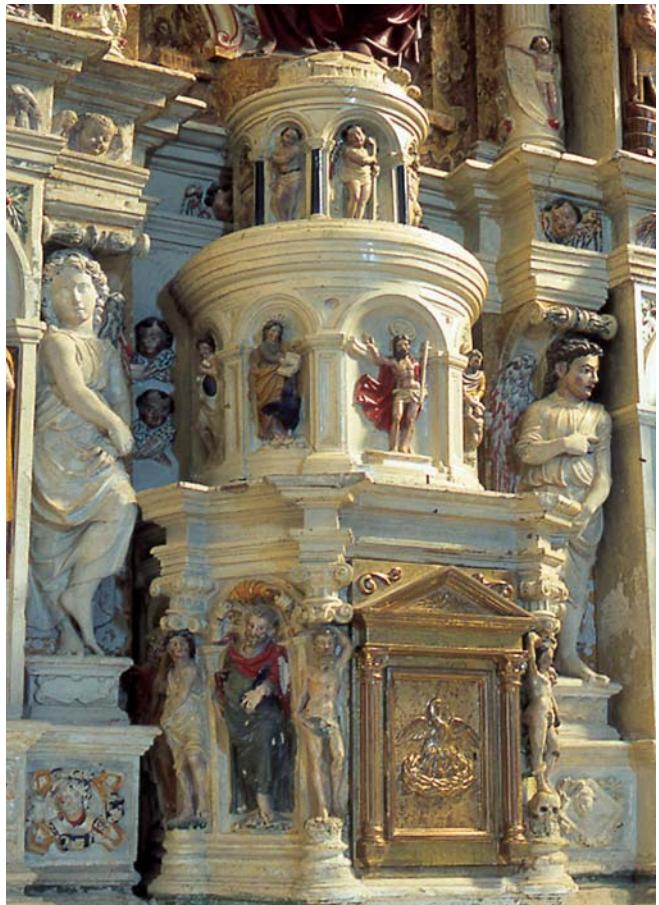
ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: La parroquia de San Juan Bautista

<sup>45</sup> SALVADOR Y CONDE, J.: Historia de Santo Domingo de Pamplona. Códice inédito del P. Fausto Andía, O.P.". Príncipe de Viana, (1977), p. 534.

<sup>46</sup> Cataleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII y XVIII. Epoca del Renaixement i el barroc. Fons del Museu Frederic Mares, 3. Ajuntament de Barcelona. Bartzelona, 1996, p. 207, ficha nº 152 por M<sup>a</sup>.C. García Gainza

<sup>47</sup> PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. T. V. La Llanada oriental y los valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria. Caja de Ahorros Municipal de Vitoria. Vitoria, 1982, pp. 439-441.

Ezkerekotxa. San Romanen parroquia.  
Erretaula nagusiko sagrarioa.  
Ezkerekotxa. Parroquia de San Román.  
Sagrario del retablo mayor.



nagusiak (c. 1565-1570)<sup>47</sup> ezohiko traza bat dauka, eta bertan Jerusalengo Hilobi Santua iradokitzen duen eta San Pietro in Montoriokoa gogora ekartzen digun hiru estaiko templete biribil gisako sagrario monumental bat nabarmen-tzen da. Marmolak imitatzenten dituen polikromiak sendotu egiten du San Roque eta San Sebastianena bezalako irudien klasizismoa. Eta apaindurako elementuak nazioarteko manierismoari dagozkionak dira jada. Aguraingo Santa Marian Zuazotarren kaperan dagoen San Frantziskoren harrizko erretaula (c. 1570)<sup>48</sup> maisu Pierresen tailerrari atxi-ki diezaiokegu, eta erdiko altuerliebea, santuaren Estigmatizazioa jasotzen duena, frai Joan Beauvesen eskuari; Lope Larrea gaztearen partaidetza ere antzematen da, atikoko Azken Judizioan.

Asteasuko erretaula nagusia (desagertua), Uribarri Haranekoa (1572-1573)<sup>49</sup> eta Irañetako nagusia eta albokoak (1574-1575)<sup>50</sup> eskultore-apaintzaile frantsesak kontratatu zituen, baina 1572an Joan Antxietak konpromisoa hartu

<sup>47</sup> PORTILLA VITORIA, M.J. eta beste: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria. V. alea. La Llanada oriental y los valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria. Gasteizko Aurrezki Kutxa Municipala. Gasteiz, 1982, 439-441. orr.*

ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: "Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la Pinceladura del siglo XVI", PASTOR, E. (arg.): *La Llanada oriental a través de la historia, claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Arabako Foru Aldundia. Gasteiz, 2003, 95-96. orr.

<sup>48</sup> ANDRES ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea. Arabako Foru Aldundia*. Gasteiz, 1976, 207-208. orr.

VELEZ CHAURRI, J.J. eta ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la diócesis de Vitoria*. Bilbao, 1991, 92-99. orr.

<sup>49</sup> ANDRES ORDAX, S.: "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ullíbarri Arana (Álava)". *Revista de la Universidad Complutense*, 87 (1973), orr.

<sup>50</sup> CASTRO ÁLAVA, J.R.: Op. aip., 115-116. orr.

Ibid.: "Los retablos de Pierres Picart en Irañeta (Navarra). B.S.A.A., XL-XLI (1975), orr.

N.A.O. Prozesuak, 98098 zk. Pierres Picart Martin Aranoren aurka (1575).

resalta un monumental sagrario a modo de templete circular de tres pisos que evoca el Santo Sepulcro de Jerusalén y nos recuerda al de San Pietro in Montorio. La policromía que imita mármoles refuerza el clasicismo de imágenes como las de San Roque y San Sebastián. El repertorio ornamental es ya el propio del Manierismo internacional. El retablo pétreo de San Francisco en la capilla de los Zuazo de Santa María de Salvatierra (c. 1570)<sup>48</sup> puede ser atribuido al taller de maese Pierres y el altorrelieve central con la Estigmatización del santo a la mano de fray Juan de Beauves, apreciándose la intervención de un joven Lope de Larrea en el Juicio Final del ático.

Los retablos mayores de Asteasu (desaparecido), Ullibarri-Arana (1572-1573)<sup>49</sup> y el principal y colaterales de Irañeta (1574-1575)<sup>50</sup> fueron contratados por el entallador fran-

<sup>47</sup> ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: "Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la Pinceladura del siglo XVI", en PASTOR, E. (ed.): *La Llanada oriental a través de la historia, claves desde el presente para comprender nuestro pasado*. Diputación Foral de Álava. Vitoria, 2003, pp. 95-96.

<sup>48</sup> ANDRES ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea. Diputación Foral de Álava*. Vitoria, 1976, pp. 207-208.

VELEZ CHAURRI, J.J. y ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la diócesis de Vitoria*. Bilbao, 1991, pp. 92-99.

<sup>49</sup> ANDRES ORDAX, S.: "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ullíbarri Arana (Álava)". *Revista de la Universidad Complutense*, 87 (1973), pp.

<sup>50</sup> CASTRO ÁLAVA, J.R.: Op. cit., pp. 115-116.

Ibid.: "Los retablos de Pierres Picart en Irañeta (Navarra). B.S.A.A., XL-XLI (1975), pp.

A.G.N. Procesos, nº 98.098. Pierres Picart contra Martín de Arano (1575).

zuen Asteasukoaren erdia eta, 1573ko eskualdaketaren ostean, herri gipuzkoar horretako erretaula osoa egiteko<sup>51</sup>. Uribarri Haraneko erretaulako imajina eta erliebe gehienak Erromanismoan kokatu ahal izateak eta, atzera mihiztatu eta pintaturik, Irañetan gorde direnek, Lope Larrearen gubia erakusten dute, berau izan baitzen tailerraren benetako burua Picarten zahartzaroan zehar.

Donostiako udalaren enkarguz, “eskultore-maisu” Pierres Picartek, harria eta zura lantzen trebea bera, hiriko armarri bat egin zuen 1577an harresietako ate nagusiaren gainean, eta beste bat ere bai barruko aterako<sup>52</sup>. Dokumentu-datu honetan oinarritutik, Donostiako Santa Mariar elizan dagoen bakearen eta pazientziaren Kristo hori atxiki izan zaio, Lehorreko Atea deitutik heldua izaki antz handia duelako Picarten estiloarekin<sup>53</sup>. Gipuzkoan atzikiriko beste batzuk dira Azkoitiko parrokiako Maria Idiakoz andrearen kaperako erretaulako Kalbariotik heldu ostean hilerrido kaperan gordeta dauden Ama Birjinaren eta San Joanen irudiak<sup>54</sup>. Maisu frantsesak Gipuzkoan eta Nafarroan eginiko beste zenbait eskultura eta pintura lanen tasazio eta azterketak ezagutzen ditugu, 1559 eta 1580 bitartekoak guztiak; halaz, badirudi bere gaitasunak marrazkiaren beste arte batzuk ere hartzen zituela, zenbait traza eta diseinuren egilea baita. Hauen artean daude Lope Larrearen Gasteizko San Migeleko erretaula nagusirako 1575ean egin<sup>55</sup> eta Joan Antxietak eta Lope Larreak berak gauzatua, eta Gipuzkoako Artxibo Orokorrerako Tolosan 1580an egina<sup>56</sup>.

Polikromiaren arduradunak Avila hiriko eta beronen jurisdikziopeko Fontiveros herrixkako bi margolari-urreztaizaile izan ziren, **Jeronimo Rodríguez** eta **Kristobal de Bustamante**<sup>57</sup>; hauek, osterantzean, sarritan agertzen ziren elkarrekin bere lanbidearekin lotutako lanetan Avilako elizbarrutian, XVI. mendeko 40 eta 50.eko hamarkadetan zehar.



Donostia. Santa Mariaren Basilika.  
Bakearen eta Pazientziaren Kristoa.

San Sebastián. Basílica de Santa  
María. Cristo de la Paz y la Paciencia.

cés, pero ya en 1572 Juan de Ancheta se comprometió a hacer la mitad del de Asteasu y, tras el traspaso de 1573, a realizar toda la obra del retablo de la villa guipuzcoana<sup>51</sup>.

La adscripción al Romanismo de la mayor parte de las imágenes y relieves del retablo de Ullíbarri-Arana y los que, reensamblados y repintados, se conservan en Irañeta denotan la gubia de Lope de Larrea, el verdadero responsable del taller durante la vejez de Picart.

Por encargo del Ayuntamiento de San Sebastián, el “maesso escultor” Pierres Picart, hábil entallador en piedra y en madera, labró en 1577 un escudo con las armas de la ciudad sobre la puerta mayor de las murallas y otro para la puerta de dentro<sup>52</sup>. En base a este dato documental se le ha atribuido el Cristo de la paz y la paciencia de la iglesia de Santa María de San Sebastián, que procede de la llamada Puerta de la Tierra y muestra gran afinidad con el estilo de Picart<sup>53</sup>. Otras atri-

buciones guipuzcoanas son la Virgen y San Juan que, procedentes de un Calvario del retablo de la capilla de doña María de Idiakoz de la parroquia de Azkoitia, se guardan en la capilla del cementerio<sup>54</sup>. Conocemos diferentes tasaciones y exámenes de obras de escultura y pintura del maestro francés en Gipuzkoa y Navarra fechadas entre 1559 y 1580, por lo que parece que su competencia se extendía a otras artes del dibujo, siendo el autor de distintas trazas y diseños como los que elaboró con Lope de Larrea para el retablo mayor de San Miguel de Vitoria en 1575<sup>55</sup>, que sería ejecutado finalmente por Juan de Ancheta y Lope de Larrea, y otra para el archivo provincial de Gipuzkoa en Tolosa en 1580<sup>56</sup>.

Los responsables de la policromía fueron **Jerónimo Rodríguez** y **Cristóbal de Bustamante**<sup>57</sup>, dos pintores-doradores vecinos de Fontiveros, aldea y jurisdicción de la ciudad de Ávila, que aparecen frecuentemente asociados en diferentes empresas de su oficio en la diócesis abulense en las décadas

<sup>51</sup> ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> A.: Op. aip., 152. eta 158. orr.

<sup>52</sup> MURUGARREN ZAMORA, L.: “Cuaderno de extractos de los acuerdos del Ayuntamiento de San Sebastián”. Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián, 30 (1996), 345-346. orr.

<sup>53</sup> ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> A.: Op. aip., 295-296. orr.

<sup>54</sup> Ibid., 167. or.

<sup>55</sup> MARTIN MIGUEL, M<sup>o</sup> A.: Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI. Gasteizko Udala. Gasteiz, 1998, 370-371. orr.

<sup>56</sup> INSAUSTI, S.: “Lope de Larrea y Ercilla y el Archivo Provincial de Guipúzcoa”. Euskalerriaren Adiskideen Elkartearren Buletina, XVII.a, 2. koadernoa (1961), 169. or.

ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> A.: Op. aip., 255. or.

<sup>57</sup> V.E.K.A. Auzi zibilak. Lapuerta. Ahantziak C 738 / 3. Pedro de Santestebanek Avilako apezpikuaren aginduz eginiko eskritura publikoen memoriala.

<sup>51</sup> ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> A.: Op. cit., pp. 152 y 158.

<sup>52</sup> MURUGARREN ZAMORA, L.: “Cuaderno de extractos de los acuerdos del Ayuntamiento de San Sebastián”. Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián, 30 (1996), pp. 345-346

<sup>53</sup> ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> A.: Op. cit., pp. 295-296.

<sup>54</sup> Ibid., p. 167.

<sup>55</sup> MARTIN MIGUEL, M<sup>o</sup> A.: Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz. Vitoria, 1998, pp. 370-371.

<sup>56</sup> INSAUSTI, S.: “Lope de Larrea y Ercilla y el Archivo Provincial de Guipúzcoa”. Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, XVII, cuaderno 2 (1961), p. 169

ARRAZOLA ECHEVERRIA, M<sup>a</sup> A.: Op. cit., p. 255.

<sup>57</sup> A.R.Ch.V. Pleitos civiles. Lapuerta. Olvidados C 738 / 3. Memorial de escrituras públicas expedidas por Pedro de Santesteban por encargo del obispo de Ávila.

Konpainia-kontratu komuna izango zuten nonbait, elizbarri-ti honetako beste lan batzuetan ikusi ohi zen formulari jarraiki eta, hitzarmen honen arabera, elkarren fidatzaile eta prokura-dore gisa jardungo zuten, bakoitzak bere aldetik hartutako konpromisoetan<sup>58</sup>.

Avilako Jerónimo Rodríguez pintorea 1527an agertzen zaigu agirietan lehen aldiz. Urte horretan, Avilako Floresko erre-taula nagusiko ekisaindua urreztatzeko eta estofatzeko lanak amaitu zituen<sup>59</sup>. 1546an datatu zen Arévaloko Lurretan, Rasueros herriko parrokiian (Avila), erre-taula nagusia eta alboko bi erre-taula elkarrekin urreztatzeko eta estofatzeko kontrataua, Pedro de Salamanca eskultore-apaintzailearen -obraren egilea berau- eta Kristóbal de Bustamante artekoa; lehenak Arévaloko bizilagun eta pintore Joaquín de Vargasen izenean jardun zuen, eta bigarenak, berriz, bere lagun eta pintore Jerónimo Rodríguez enezan<sup>60</sup>. Tenpluan barrokoaren garaietan eginiko eraberri-te lanen ostean, aipatu lan horretatik gaur egun dugun gauza bakarra ebanjelio aldeko albo-erre-taulako Kristo gurutziltzatua da, haragi-kolore leun eta distiradun ezin ederrago batez eta lausodura berdexkez hornitua; eta sagrario bat, XVI. mendeko jatorrizko polikromiaren zati bat gorde duen beste albo-erre-taulan atzera erabilia.

1554 urtearen ekaínean Kristóbal de Bustamante konpromisoa hartu zuen On Diego de Salvatierraren kaper-a baterako burdinsare bat urreztatzeko Medina del Campo-ko (Valladolid) San Frantziskoren komentu-eliza desagertuan<sup>61</sup>, eta urte bereko urrian izenpetu zituen tenplu berean



Rasueros (Ávila). San Andresen parroquia. Arrosarioko Ama Birjinaren albo-erre-taulako sagrarioa, Astudilloko ekarria. Barnealdeko esgrafiatuak.

Rasueros (Ávila). Parroquia de San Andrés. Sagrario del retablo lateral de la Virgen del Rosario procedente de Astudillo. Esgrafiados del interior.

de los 40 y los 50 del siglo XVI. Debieron tener un contrato de compañía en común, según una fórmula repetida en otros talleres de esta diócesis y, en función de este acuerdo, actúan como fiadores y procuradores mutuos en distintos compromisos contraídos por cada uno de ellos por separado<sup>58</sup>.

La primera aparición documental del pintor abulense Jerónimo Rodríguez se fecha en 1527, año en que concluía el dorado y estofado de la custodia del retablo mayor de Flores de Ávila<sup>59</sup>. En 1546 se fecha el contrato para realizar a medias el dorado y estofado del retablo mayor y dos colaterales en la parroquia de Rasueros en la Tierra de Arévalo



Rasueros (Ávila). Parroquia.

Rasueros (Ávila). Parroquia.

(Ávila) entre el entallador Pedro de Salamanca, autor de la obra, en nombre de Joaquín de Vargas, pintor vecino de Arévalo, y Cristóbal de Bustamante, en nombre de su compañero, el también pintor, Jerónimo Rodríguez<sup>60</sup>. Tras las reformas llevadas a cabo en el templo en cronología barroca, solo han llegado a nuestros días de esta intervención un Cristo crucificado en el actual colateral del lado del evangelio con una preciosa encarnación a pulimento y veladuras verdosas y un sagrario, reaprovechado en el otro colateral, que ha conservado parte de la policromía original del siglo XVI.

En junio de 1554 Cristóbal de Bustamante se comprometió a dorar una reja para la capilla de don Diego de Salvatierra en la desaparecida iglesia conventual de San Francisco en Medina del Campo (Valladolid)<sup>61</sup> y en octubre

<sup>58</sup> PARRADO DEL OLMO, J.Mº.: Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila. Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila. Ávila, 1981, 112. or.

<sup>59</sup> Ibid.: "Sobre escultura abulense del siglo XVI". BSAA, L (1984), 275. or.

Obra batzuetan Juan Correa de Vivar toledoarraren laguntzaile eta ondorengoa izandako Jerónimo Rodríguez izan daiteke, XVI. mende-ko 60ko hamarkadan hainbat esku-hartze dokumentatu baitzaizkio, 1576 baino lehen inolaz ere, ezen urte honetan bere alargun Kasilda de Bustamante semeei ahalordeak eman zizkien zorrak kobratu ahal izateko. MATEO GÓMEZ, I. eta LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI. C.S.I.C. Madrid, 2003, 203. eta 269-270. orr.

<sup>60</sup> Ibid.: Los escultores seguidores de Berruguete..., 284-285. orr.

<sup>61</sup> GARCÍA CHICO, E.: Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Seminario de Arte y Arqueología. Valladolideko Unibertsitatea. Valladolid, 1946, 70-71. orr.

<sup>58</sup> PARRADO DEL OLMO, J. Mº.: Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila. Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, 1981, p. 112.

<sup>59</sup> Ibid.: "Sobre escultura abulense del siglo XVI". BSAA, L (1984), p. 275. Puede tratarse del pintor Jerónimo Rodríguez, colaborador y sucesor en algunas obras del toledano Juan Correa de Vivar, a quien se documentan intervenciones ya en la década de los 60 del siglo XVI, con antelación a 1576, cuando su viuda Casilda de Bustamante da poder a sus hijos para el cobro de deudas. MATEO GÓMEZ, I. Y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI. C.S.I.C. Madrid, 2003, pp. 203 y 269-270.

<sup>60</sup> Ibid.: Los escultores seguidores de Berruguete..., pp. 284-285.

<sup>61</sup> GARCÍA CHICO, E.: Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Seminario de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1946, pp. 70-71.

Gutiérrez de la Peñaren kaperako gurutzeria eta beste burdinsare bat urreztatzeko eskritura eta baldintzak<sup>62</sup>. 1559 baino lehen Fontiverosko bi pintoreekin kontratu bat egin zuten Avilako Floresko erretaula nagusiaren polikromiariako, baina lan hura ez zen egin, ezen obra hau Avilako beste konpainia baten eskura igaro zen, Diego de Rosalesek, honexek burutu zuen lana 1559 eta 1562 bitartean, eta Juan de Velak osatu konpainerenera alegia<sup>63</sup>. Kristobal de Bustamanteen izena 1571n agertu zen, azkeneko aldiz, Frantzisko Acevedoren testamentuan, Medina del Campoko ijelea berau, zordunen zerrendan<sup>64</sup>.

Jeronimo Rodríguez eta Kristobal de Bustamantek Oñati-ko Ikastetxeko kaperako erretaula urreztatzen eta esgrafiazen izandako partaidetzarako, dena den, bada arrazoi bat, hain zuzen On Rodrigo Mercado de Zuazola apezpikuak bere elizbarritiko egilerik onenak aukeratu izana, baina baita apezpiku-barruti honetako erretaulagile eta pintore askoren sakabanaketa ere, penintsulako beste hainbat tokitara jo baitzuten merkatu bila, batik bat Salamanca, Segovia, Toledo eta Sevillara, Isidro de Villoldo edo Joan Bautista Vázquez Zaharrak egin bezalaxe<sup>65</sup>.

## **II.2. Traza, egitura eta apaindura. Erretaularen originaltasuna.**

Sancti Spiritus kaperako erretaularen trazari originaltasuna ematen diona zera da: kale bakoitietan altuerliebe gisako imajina banakakoak hartzea, eta kale bikoitietan eta erre-matean, berriz, mukulu biribilekoak; imajina hauen artean, On Rodrigo Mercado aholkulariaren debozio partikularretako batzuk daude. Horregatik, kalearteko erretaula baten itxura du, eszena erliebedun bakarra, Mendekostea alegia, duelarik buru. Oro har, Lehen Errenazimentuko multzo plateresko bat dugu begi-bistan, horixe erakusten digute-eta balaustreek eta azal erabilgarri guztiak betetzen dituen erro-matar erako apaindura joriak, friso eta pilastretatik koloma eta balaustreetaraíno iristen baita.

Obra honetan erabilitako lehengaia ez dira eskultore-apaintzaile frantsesaren beste erretaula batzuetan aurkitzen ditugunetatik askorik aldentzen; betiko baldintza izan ohi zuen, dena den, zura ongi moztuta eta lehor egotea. Muku-lu exentu eta altuerliebeetan intxaur-adakia erabili zuten, haritza berriz egiturari eusten dioten habe nagusietan, eta gaztaina eta ezkia erliebe lan, kutxa eta frisoetan; erretaula gorputzetan gora egin ahala, bigarrenak hartzen du gaztai-na-zuraren tokia. Frisoetako panel zuzenetan intxaurra erabili zuten, erresistentzia handiagokoa delako, eta lapr-anetan, berriz, “til” deritzon zura, zur argiago eta lantzeko errazago bat alegia; Europa ipar eta erdialdeko arotz eta

de ese mismo año firmaba la escritura y condiciones para dorar la crucería y otra reja en la capilla de Gutiérrez de la Peña en el mismo templo<sup>62</sup>. Antes de 1559 se formalizó un contrato para la policromía del retablo mayor de Flores de Ávila con los dos pintores de Fontiveros, que no se llevó a efecto, pues esta obra pasó a manos de otra compañía abulense, la integrada por Diego de Rosales, autor finalmente de la obra entre 1559 y 1562, y Juan de Vela<sup>63</sup>. El nombre de Cristóbal de Bustamante aparece finalmente en 1571 en el testamento de Francisco Acevedo, batihoja de Medina del Campo, entre la relación de deudores<sup>64</sup>.

La inédita intervención de Jerónimo Rodríguez y Cristó-bal de Bustamante en el dorado y esgrafiado del retablo de la capilla del Colegio de Oñati se justifica por la elección del obispo don Rodrigo Mercado de Zuazola de los mejores artífices de su diócesis, pero también por la dispersión de muchos retablistas y pintores de este obispado en búsqueda de mercado hacia otros peninsulares, principalmente Salamanca, Segovia, Toledo y Sevilla, como Isidro de Villoldo o Juan Bautista Vázquez el Viejo<sup>65</sup>.

## **II.2. Traza, estructura y decoración. Su originalidad.**

El retablo de la capilla del Sancti Spiritus debe la originalidad de su traza a servir de receptáculo a imágenes individuales en altorrelieve en las calles impares y de bullo redondo en las pares y en el remate, que constituyen algunas de las devociones particulares del mentor don Rodrigo Mercado. Por ello, adopta la forma de un retablo de entre-calles, presidido por la única escena en relieve, la Pentecostés. En conjunto, nos hallamos ante un conjunto plateresco del Primer Renacimiento como lo acreditan la presencia de balaustres y una profusa decoración del romano que inunda todas las superficies hábiles, desde los frisos y pilastres hasta las columnas y balaustres.

Las materias primas utilizadas en esta obra no difieren mucho de las que encontramos en otros retablos del entallador francés, con los requisitos de que la madera estuviera bien cortada y seca. Se empleó fusta de nogal en los bullos exentos y los altorrelieves, roble en las vigas maestras que soportan la estructura y castaño y tilo en la mazonería, cajas y frisos, sustituyendo la segunda al castaño a medida que ascendemos en los cuerpos. En los paneles rectos de los frisos se utilizó, por su mayor resistencia, el nogal, en tanto que los oblicuos son de “til”, madera más clara y fácil de trabajar, con la que los carpinteros y entalladores del norte y centro de Europa estaban muy familiarizados y de la que

<sup>62</sup> Ibid., 72-73. orr.

<sup>63</sup> PARRADO DEL OLMO, J.M.<sup>a</sup>: “Sobre escultura abulense...”, 276. or.

<sup>64</sup> GARCÍA CHICO, E.: Documentos para el estudio del Arte..., 163. or.

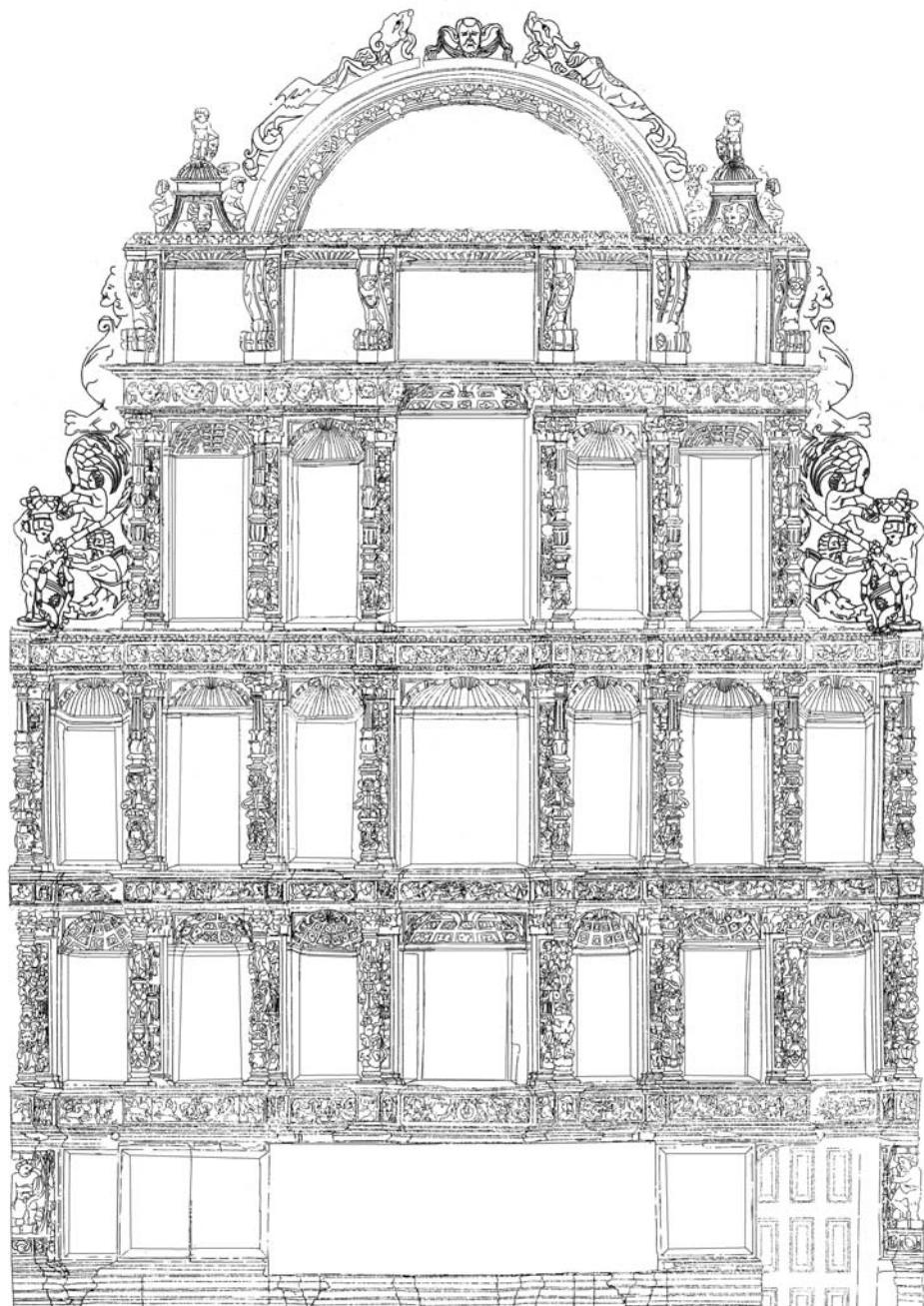
<sup>65</sup> Ibid., 39. or.

<sup>62</sup> Ibid., pp. 72-73.

<sup>63</sup> PARRADO DEL OLMO, J.M.<sup>a</sup>: “Sobre escultura abulense...”, p. 276.

<sup>64</sup> GARCÍA CHICO, E.: Documentos para el estudio del Arte..., p. 163.

<sup>65</sup> Ibid., p. 39.



Erretaularen traza eta  
egituraren marrazkia.  
Dibujo de la traza y  
estructura del retablo.

eskultore-apaintzaileak oso ohitura zeuden zur mota horrekin lan egiten, eta Picartek berak ere erabili zuen beste lan batzuetan, besteak beste Lizarrako San Joan Bataiatzailearen erretaulako zutabe eta erlikiategian<sup>66</sup>. Erretaula osatzen

Picart se sirvió en otras obras como en las columnas y el relicario del retablo de San Juan Bautista de Estella<sup>66</sup>. En el ensamblaje de las piezas que integran el retablo no se empleó, salvo en el remate superior y zonas puntuales,

<sup>66</sup> Lizarrako erretaula errematatzeko baldintzetako batean, zur horien erabilera zehazten da. URANGA GALDIANO, J.: Retablos navarros del Renacimiento. Nafarroako Foru Diputazioa. C.S.I.C. Iruña, 1947, 22 eta 46. orr.

Halaz, esate baterako, Zuricheko Suitzako Museo Nazionalak dituen taula polikromatutako gehienak, 1500 inguruan eginak, ezki zurez eginda daude. LAPAIRE, C.: "La sculpture sur bois du Moyen Age en Suisse. Recherches sur la determination des essences". Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte/Revue Suisse d'Art et d'Archéologie, 30 (1973), 80. or. "XV. mendearen erdialdeaz

<sup>66</sup> En una de las cláusulas del condicionado para el remate del retablo estellés se especifica el uso de las citadas maderas. URANGA GALDIANO, J.: Retablos navarros del Renacimiento. Diputación Foral de Navarra. C.S.I.C. Pamplona, 1947, pp. 22 y 46.

Así por ejemplo, la mayor parte de las tallas policromadas, realizadas en torno a 1500, que alberga el Museo Nacional Suizo de Zurich se hallan ejecutadas en madera de tilo. LAPAIRE, C.: "La sculpture sur bois du Moyen Age en Suisse. Recherches sur la determination des essences". Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte/Revue Suisse d'Art et d'Archéologie, 30 (1973),

duten piezak mihiztatzeko ez zuten, goiko errematean eta toki bakar batzuetan izan ezik, iltzerik erabili, gida batzuetan sartzen diren eta multzo akasgabea osatzen duten mihi bidez ahokatu baitzituzten.

Traza mailakatua du, eta osagaiak bankua, zapzina kaleko bi atal, bost kaleko atal bat eta tinpano kurbo itxurako atiko bat ditu, banku baten gainean finkatua berau, beste bost kale dituela honek. Alde banatan, trapezio itxurako bi erremate maskordun. Kiribiletan grotesko itxura hartzen duten bi kiribiltzarren bidez, azkeneko atalak eta atikoak bat egiten dute zabalagoa den bere oinariarekin. Ate-erretauila bat ere bada, zeren eta epistolaren aldean bankua etenik baitago, ate batetik zehar sakristiara pasatzeko; hona iristeko, arku konopial bat igarotzen da. Hasiera batean, banku honen aurretik aldare-mahai bat zegoen, eta honek, aurrealdean, apezpikuaren armarri-ikur ertz korreiformeduna zeukan, zerrenda batez bereizitako bi eguzki antropomorfoez. Alde banatan kateatu manieristak errepikatzen ziren, erritmikoki, barnean errosetak hartzen zitzutzen erronbo eta obaloak txandaka.

Horizontaltasun handiko obra bat da, taulamendua nagusi direna, eta frontoirik ez duen arren, bi zati zuzenen arteko zirkuluerdi formako erremate bat du koroa gisa. Garapen laua badu ere, bere elementuetako batzuk eslaian edo perspektiba zeiharrean egoteak, hala nola mentsulak, idulkia, balaustreen ziriak eta erlitzak, dinamizatu egiten du multzo osoa, sakontasuna emanez; eta hau horrela izan dadin laguntzen dute, halaber, imajinek daramatzaten gauzetako batzuek, saiheska daudela. Atikoko bankua, irte-

clavazón, encajando unas en otras mediante espigas que se embuten en guías y componen un máquina perfecta.

Muestra una traza escalonada, compuesta de banco, dos cuerpos de siete calles, un tercero de cinco calles y un ático en forma de tympano curvo que asienta sobre un banco, jalónado también por cinco calles. A ambos lados se disponen dos remates trapezoidales con conchas. Mediante dos aletones agrutescados en volutas el último cuerpo y el ático contactan con su base, más amplia. Se trata también de un retablo-puerta, ya que en la lado de la epístola se interrumpe el banco para dar paso a través de una puerta a la sacristía, a la que se accede por un arco conopial. Originalmente antecedia a este banco una mesa de altar, en cuyo frente destacaba el escudo-emblema de bordes correiformes del obispo, con los dos soles antropomorfos separados por una banda. A ambos lados se repetían rítmicamente encadenados manieristas con rombos y óvalos alternantes que albergaban rosetas.

Se trata de una obra de gran horizontalidad con predominio de los entablamentos y, aunque carente de frontones, está coronada por un gran remate semicircular entre dos tramos rectos. Pese a su desarrollo plano, la disposición de varios de sus elementos en esvaje o perspectiva oblicua como ménsulas, netos, calzas de los balaustres y cornisas, dinamizan el conjunto sugiriendo profundidad, efecto al que contribuyen también, por su colocación al bies, algunos de los objetos que portan las imágenes. El bancal del ático, de gran saledizo, está soportado por seis ménsulas de doble voluta foliáceas con hombres maduros y niños vege-

Errematearen trazaren marrazkia, banku eta guzti.

Dibujo de la traza del remate con su bancal.



geroztik behintzat 1530 arte, ezkia eskulturetatik %90 baino gehixegotan erabili zen". Garai gotikoaren azken fasean (1470-1530) ezki zurez eginiko eskulturen zerrenda bat ere badu; honetan 277 talla daude jasota (79. or.).

<sup>66</sup> p. 80. "Desde mediados del siglo XV hasta 1530, al menos, el tilo constituye un poco más del 90% de las esculturas". Incluye una relación de las esculturas en madera de tilo de la última fase de la época gótica (1470-1530), en la que se contabilizan 277 tallas (p. 79).

nune handikoa, hosto-kiribil bikoitzeko sei mentsulatan dago oinarrituta; alboetan gizon helduak dira kiribiletan, eta erdiko kalean, berriz, landareztutako haurrak. Zirkuluerdi formako tinpanoak, Aita Betierekoan hartzearen, Errenazimentuko forma geometriko akasgabean du, makrokosmoaren sinbolo gisa, ildo neoplatonikoari jarraiki.

Aita Betierekoan hartzean koroatze modu hau berau ikusten dugu XVI. mendeko bigarren hereneko beste erretaula gaztelau batzuetan ere, esate baterako Cardeñosako (Ávila) eta Parraleko monasterioko (Segovia) nagusietan. Madrilgo San Andres parrokan dagoen Gutierrez de Carvajal apezpikuaren erretaula Jainko Aita hartzen duen medailoi ereinotzkoroadun batez dago erreumatatuta, Palentziako katedralean Santa Apoloniaren erretaula koroatzen duen tondoan ikusten dugun bezalaxe. Zirkuluerdi formako tinpanoak edo Jainko Aita duten medailoiak, sarriago, zutikako hilobietan ikusten dira, itxitura gisa<sup>67</sup>. Beste erretaula batzuetako zirkuluerdi formako atikoek, esate baterako Mejorada de Olmedokoak (Valladolid) Eskultura Museo Nazionala), Olivares de Duero-koak eta Valladolideko Santiago elizan dagoen Erregeen Adorazioarena kalbarioak dauzkate Eroskundearen goreneko puntu gisa. Azken hori 1537an Alonso Berruguete egina da, Diego de la Haya bankugizonaren aginduz, eta erretaula-eszenatoki horietakoa den arren, F. Maríasek antza hartzen dio, egituraren nahiz apaingarrietan, Oñatiko multzoarekin<sup>68</sup>. Valladolideko San Benitoren komentuko erretaula nagusiari buruz egin berreraikuntza ideal bati esker, Eskultura Museo Nazionalean baitugu ikusgai, erdiko kalearen erremate maskor handi bat zegoela ikusten dugu; honek bi frontoi triangeluar zeuzkan alde banatan, eta bere baitan Kalbarioa hartzen zuen. Avilako katedraleko apainduran



Valladolid. Santiago parroquia. Erregeen Adorazioaren erretaula (Arg. Cacho).

Valladolid. Parroquia de Santiago. Retablo de la Adoración de los Reyes. (Foto Cacho).

talizados en los extremos y la calle central respectivamente. El timpán semicircular adopta, por acoger al Padre Eterno, la forma geométrica perfecta del Renacimiento que simboliza en clave neoplatónica el macrocosmos.

Este mismo tipo de coronamiento para albergar al Padre Eterno lo vemos repetido en otros retablos castellanos del segundo tercio del siglo XVI como en los mayores de Cardeñosa (Ávila) y el monasterio del Parral (Segovia). El retablo del obispo don Gutierrez de Carvajal en la parroquia de San Andrés de Madrid se remata por medio de un medallón con laurea que acoge a Dios Padre, tal y como ocurre en el tondo que corona el retablo de Santa Apolonia en la catedral de Palencia. Los timpáns semicirculares o los medallones con Dios Padre son, con mayor frecuencia, una forma de cerramiento en los sepulcros verticales<sup>67</sup>. Los áticos semi-

circulares de otros retablos como los de la Mejorada de Olmedo (Museo Nacional de Escultura de Valladolid), Olivares de Duero y la Adoración de los Reyes de la parroquia de Santiago de Valladolid albergan Calvarios como culminación de la Redención. Pese a tratarse de un retablo escenario, F. Marías advierte ciertas afinidades estructurales y decorativas entre este último retablo, realizado en 1537 por Alonso Berruguete para el banquero don Diego de la Haya, y el conjunto de Oñati<sup>68</sup>. Por una reconstrucción ideal del retablo mayor del convento de San Benito de Valladolid, que se puede admirar en el Museo Nacional de Escultura, se aprecia cómo la calle central se remataba por una gran venera que, flanqueada por dos frontones triangulares, acogía al Calvario. En el exorno de la catedral de Ávila encontramos varios retablos laterales con remate semicircular como los de San Segundo y Santa Catalina. En

<sup>67</sup> REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup>. J.: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Kultura Ministerioa. Madril, 1987, 146. or.

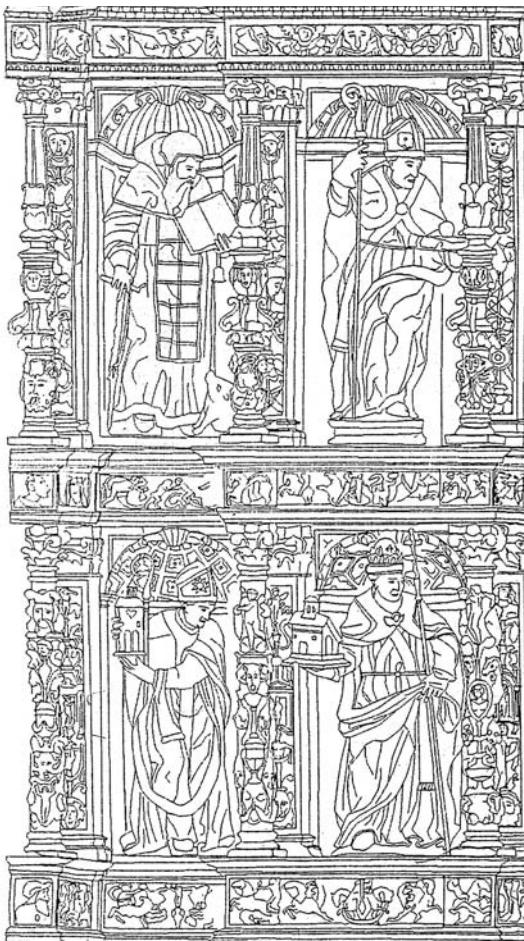
<sup>68</sup> MARÍAS, F.: Op. cit., 20 or.

<sup>67</sup> REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup>. J.: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, p. 146.

<sup>68</sup> MARÍAS, F.: Op. cit., p. 20.

Lehen bi gorputzen  
traza eta egitura  
jasotzen duen  
marrazkia.

Dibujo con la traza y  
estructura de los dos  
primeros cuerpos.



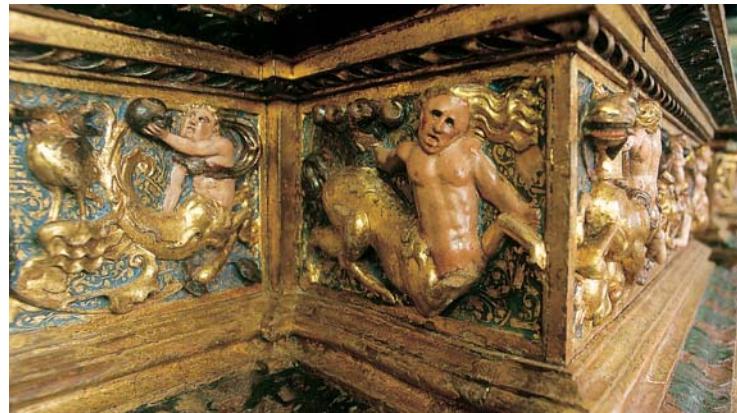
hainbat albo-erretaula ikusiko ditugu zirkuluerdi formako erremate batez hornituta, San Segundoren eta Santa Kata琳arena kasu. Aragoin ere itxitura kurboak aurkitzen ditugu, Sedileko zirkuluerdi itxurako atiko txaranbeldu ikusgarria esaterako, hasiera batean Calatayudeko San Juan el Realeko San Juan de Vallepiékoa zena bera. Aldameneko Errioxan ere ikusiko dugu aleren bat edo beste, Grañóngo erretaula nagusiko zirkulu erdiko atikoa, Kalbarioko Kristoa hartzenduena, edo Otxanduriko erretaula nagusiko serliarra, bere maskorpean Kalbarioa babesten duena.

Lehen gorputzaren mugari, zortzi koloma, ordena konposatukoak, fustea candelieri eran antolatutako groteskoz betea dutenak; beste bi gorputzetan, beriz, apaingarriak balaustre edo koloma beldurgarriak dira, kapitel konposatukoak, kiribil bikoitzeko heldulekuak eta erromatar erako motibo landuak dituztenak. Diego de Sagredok *Medidas del Romano* lanean deskribatzen duen moduan, hauen osaketa honakoa da: “bureta eta ontzi antigolekoak, hainbat itxuratan eginak, hostajeaz eta fantasiazko beste elementu batzuez estali eta jantziak: eta gainera denak balaustrean oinarrituta daude: eta honen hornidura ere ez da apalagoa bere hosto zaharren sabelean eta ildasken lepoan”<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> SAGREDO, D. De: *Medidas del Romano*. Facsímil de la edición princeps de Ramón de Patrás. Toledo, 1526. F. Marias eta A. Bustamante sarrera. Tratados bilduma. Madrid, 1986. “De la formación de las columnas dichas mo(n)struosas, ca(n)deleros y Balaustres” atala.

Aragón encontramos también cerramientos curvos, como el espectacular ático semicircular abocinado de Sedile, originalmente de San Juan de Vallepié de San Juan el Real de Calatayud. En La Rioja también localizamos algunos ejemplos como el ático semicircular del retablo mayor de Grañón, que acoge al Cristo del Calvario, o la serliana del retablo principal de Ochánduri que bajo su concha da cobijo al Calvario.

Jalonan el primer cuerpo ocho columnas de orden compuesto con el fuste poblado de grutescos organizados a candelieri, en tanto que los otros dos se decoran con balaustres o columnas monstruosas de capitel compuesto, asas de doble voluta y motivos labrados del romano. Como describe Diego de Sagredo en las *Medidas del Romano* están compuestos de “buretas y vasos antiguos diversamente formados, cubiertos y vestidos de follagería y otras labores fantásticas: y encima de todos asientan el balaustre: el que no es menos ataviado: el vientre de sus hojas antiguas



Bankua, piezak zeharka dituela.

Banco con piezas al bies.

y el cuello de sus estrías”<sup>69</sup>. Cada uno de estos apoyos va acompañado en perfecta simetría de su contrapilastra del mismo orden, con su cajeamiento recorrido por ordenanzas de grutescos. Estabilizan el conjunto unos entablamentos clasicistas con cornisas, dentículos y frisos profusamente tallados. Los dados o entablamentos independientes que se hallan sobre los balaustres están dispuestos al bies, con un característico esvaje en perspectiva para superar el planismo de la traza. A esta sugerión de profundidad contribuye también la disposición oblicua de los atributos de los santos como el libro de San Nicolás o la maqueta de la iglesia de San Jerónimo. Las hornacinas del primer cuerpo se cubren

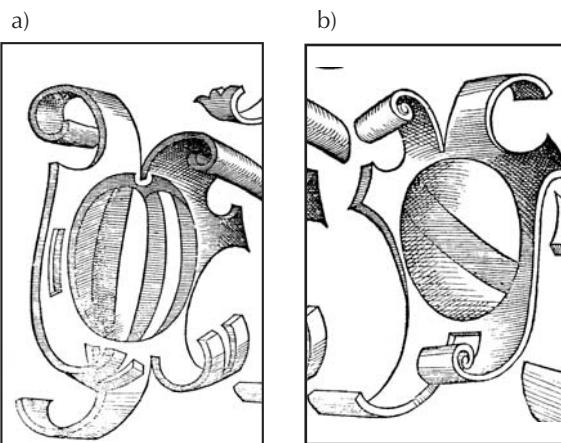
<sup>69</sup> SAGREDO, D. De: *Medidas del Romano*. Facsímil de la edición princeps de Ramón de Patrás. Toledo, 1526. Introducción de F. Marias y A. Bustamante. Colección Tratados. Madrid, 1986. Capítulo “De la formación de las columnas dichas mo(n)struosas, ca(n)deleros y Balaustres”.

Oinarri hauetako bakoitzak, simetria akasgabeaz, bere kontra-pilastra du, ordena berekoa beti, kaxetan grotesko edo hostapainezko ordenantzak dituela. Multzoari egonkor-tasuna emanez, berriz, taulamendu klasizista batzuk, erlaitz, dentikulu eta friso jori landu batzuez. Balaustreen gainean jarrita dauden idulki edo taulamendu independenteak saiheska kokatuta daude, perspektibadun eslaian, trazaren lautasuna gainditu ahal izateko. Sakontasun itxura honetan laguntzen du, halaber, santuen ezaugarriak zeiharka ipinita egoteak, esate baterako San Nikolasen liburua edo San Jeronimor eliz maketa. Lehen gorputzeko horma-konkak ertz korreiformeak dituzten kasetoi itxurako esfera-laurde-nez estalita daude, San Migelena eta San Mateorenaren izan ezik, hauek landare-profila erakus-ten baitute; eta beste bi gorputzetan, txanga alde-rantziz daukaten masko-rez, lehenekoak bezala korreiformeak inolaz ere. Maskorrak, pentsamendu neoplatonikoan, maitasun zerutiarren jaiotza adierazten du, eta kristau mezuko bataioaren parekotzat har daiteke. Bankuan badirudi erretaularen egiturari eusten diotela, mentsulei atxikirik, jatorrizko lau harroin-irudietatik bik; bekatuaz hertsatu eta zapaldurik, arimaren kartzela den gorputza sinbolizatzen dute. Hauxe dugu Euskal Herriko erretauletan esklabo neoplatonikoaren irudia atlante gisa ikusi dugun irudikapen goiztiarrenetako bat.

Mantegna eta Rafaelen eskolako grabatuetan eta, azken batean, sarkofago klasikoetako erliebeetan sorburua duten motiboekin bat, 40ko hamarkadaren erdialdean aurkituko ditugu jada, Oñatin, nazioartean zabalduen zegoen manierismo fantastikoaren ezaugarri diren hainbat apaingarri, Fontainebleauko eskolako grabatu frantses eta flandestarretatik aterata<sup>70</sup>. Motibo hauek, penintsularen iparreko koadrantean 1558-1560az geroztik orokortuko ziren, karte-lak eta larru bihurritzuko kartutxoak dira, nabarmen-nabar-



c)



a) - b) Serlio, Arkitekturako III. liburua. Larru itxurako armarritxoak.  
c) On Rodrigo Mercadoren armari-ikurra. d) San Migelen armari mozorro-duna.

a) - b) Serlio, S. Libro III de Arquitectura. Escudetes correiformes.  
c) Escudo-emblema de don Rodrigo Mercado.  
d) Escudo con máscara en San Miguel.

por cuartos de esfera acasetonados con bordes correiformes, salvo las de San Miguel y San Mateo que presentan un perfil vegetalizado, y en los otros dos cuerpos con conchas o veneras con la charnela al revés y, asimismo, correiformes. La concha representa en el pensamiento neoplatónico el nacimiento del amor celeste y se equipara en el mensaje cristiano al bautismo. En el banco aparentan soportar la estructura del retablo, adosados a ménsulas, dos de los cuatro telamones originales que, oprimidos por el pecado, simbolizan al cuerpo como cárcel del alma. Se trata de una de las más tempranas representaciones que conocemos en un retablo del País Vasco de la figura del esclavo neoplatónico en forma de atlante.

Junto a motivos inspirados en grabados de la escuela de Mantegna y Rafael y, en última instancia, en relieves de sarcófagos clásicos, encontramos ya a mediados de la década de los 40 en Oñati varios de los ornamentos que caracterizan al Manierismo fantástico más internacional, extraídos de grabados franceses y flamencos de la escuela de Fontainebleau<sup>70</sup>. Estos motivos, que solo se generalizarán en el cuadrante norte peninsular a partir de



<sup>70</sup> GRUBER, A. (zuz.) eta beste: L'art décoratif en Europe. Renaissance et Manierisme. Citadelles & Mazenod. París, 1993. Motibo adierazgarri gisa artekatzeak, hostajeak, groteskoak, maskaroia, argimutilak, arabeskoak, larruak eta kartutxoak biltzen ditu.

ZERNER, H.: Ecole de Fontainebleau. Gravures. París, 1969.

MÜLLER PROFUMO, L.: El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1985.

<sup>70</sup> GRUBER, A. (dir.) y otros: L'art décoratif en Europe. Renaissance et Manierisme. Citadelles & Mazenod. París, 1993. Agrupa como motivos significativos los entrelazos, follajes, grutescos, mascarones, candelabros, morescos, cueros y cartuchos.

ZERNER, H.: Ecole de Fontainebleau. Gravures. París, 1969.

MÜLLER PROFUMO, L.: El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1985.

menak inolaz ere aholkulariaren armari-ikurrean eta San Migelenean, eta baita horma-konketako maskorretan ere –Migel Anjel, Serlio eta Rossoren 1530eko diseinuak dakarzkigute gogora–; eta horiekin batera hermes edo termino batzuk, drape-ria edo oihal zintzilikatuak, buru gainean fruituz betetako buru-babesak daramatzaten mutikoak, mozorroak, landare-izakiak eta beste hainbat grotesko edo hostapain. Honi guztiari gehitu egiten zaizkio, putti mundu bat gaurkotuz nolabait, animalia errealak eta fantasiazkoak, zaldia, lehoi-buruak, burezurak, idi-buruak, apaingarri militarrak, armak, edikuluak eta arabeskosak, eta itsasoko gaiak eta psicomakiak ere ugari-ugariak dira.

Egituraren beraren zati ez badira ere, hemen baloratu egin nahi ditugu Mende-kostearen eszena nagusian Ama Birjinaren tronuaren errematea egiten duen frontoi triangeluarra, multzo oso honetan dagoen bakarra, lehen gorputzeko kontra-pilastretan tailatuta dauden templete originalak, eta erliebe lanen atzealdean eginiako balaustre baten marrazkia, arkitekturako zirriborroa eta apuntea. Pilastren erdian Errenazimentu garaiko egitura arkitektoniko batzuk landu zituzten, Kupido edo puttiak hartzeko; horren bestez, maitasunaren benetako tenpluak dira. Templetetako lauk, laugarren eta zazpigaren pilastren artean kokatuek, estai biko erdiko oin zirkularra dute; goikoa txikiagoa da, irekia, eta kupula batez estalia. Azkenekoak du disenurik konplexuena, kiribil bikoitzeko albo-kiribiltzar moduko batzuez. Tenplete erreal eta edikulu fantasiazko hauetako askok Rafaëlek eta Giovanni de Udinek asmatu zituzten, eta Rafaelen inguruko hainbat grabatzailek hedatu zituzten hurrena, hala nola Agostino Venecianok<sup>71</sup> eta Marcantonio Raimondik.

Erretaula desmontaturik, zahar-berritze prozesuan zehar zenbait marrazki aurkitu dira, esate bate-rako bigarren eta hirugarren gorputzen arteko friso baten atze-aldean balaustre edo koloma beldurgarri bat erakusten diguna.



Pilastra hermesduna.  
Pilastra con hermes.



Hirugarren gorputzeko taulamenduaren atzealdea.  
Balaustre marrazkia.  
Reverso del entablamento del tercer cuerpo. Dibujo de balaustre.

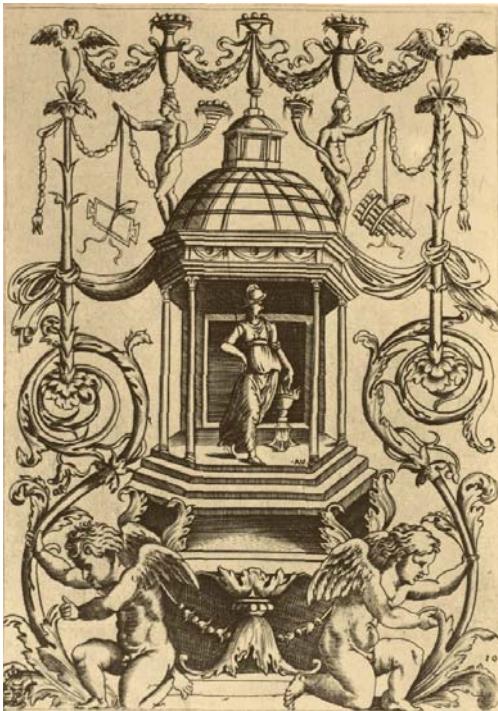
1558-1560, son las cartelas y cartuchos de cueros retorcidos, ostensibles en los escudos-emblema del mentor y en el de San Miguel, así como en las conchas de las hornacinas, que nos recuerdan diseños de Miguel Angel, Serlio y Rosso de 1530, algunos hermes o términos, draperies o telas colgantes, muchachos con capacetes de frutos sobre sus cabezas, máscaras, seres vegetalizados y grutescos varios. Se vienen a añadir aquí y actualizan un mundo de putti, animales reales y fantásticos, caballos, cabezas de león, calaveras, bucráneos, arreos militares, armas, edificios y morescos, con profusión de temas marinos y psicomáquias.

Aún cuando no forman parte de la estructura propiamente dicha, queremos valorar aquí el frontón triangular que remata el trono de la Virgen en la escena titular de la Pentecostés, único que aparece en todo este conjunto, los originales templete tallados en las contrapilastras del primer cuerpo, así como el dibujo de un balaustre, un boceto arquitectónico y un rasguño realizados en el dorso de la mazonería. En el centro de las pilastras se labraron unas estructuras arquitectónicas renacentistas que albergan Cupidos o putti, constituyendo verdaderos templos del amor. Cuatro de los templete, los situados entre la cuarta y la séptima pilastra, adoptan planta central circular de dos pisos, con el superior menor, abierto y cubierto por cúpula. La última muestra el diseño más complejo con una especie de aletones laterales de doble voluta. Muchos de estos templete reales y edículos fantásticos fueron inventados por Rafael y Giovanni de Udine y difundidos por diferentes grabadores del círculo rafaelesco como Agostino Veneciano<sup>71</sup> y Marcantonio Raimondi.

Tras el desmontaje del retablo, se han localizado durante el proceso de restauración algunos dibujos como el de un balaustre o columna monstruosa en el dorso de un friso situado entre el segundo y el tercero

<sup>71</sup> BERLINER, R.: Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII. Ed. Labor. Bartzelona, 1928. I. alea. Testua, 28. or.II. alea. Laminak: 41.1, 42.2 eta 43.1.

<sup>71</sup> BERLINER, R.: Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII. Ed. Labor. Barcelona, 1928. T. I. Texto, pp. 28. T. II. Láminas, 41.1, 42.2 y 43.1.



Marcantonio Raimondi. Maitasunaren tenpletea. Lehen gorputzko pilastra.

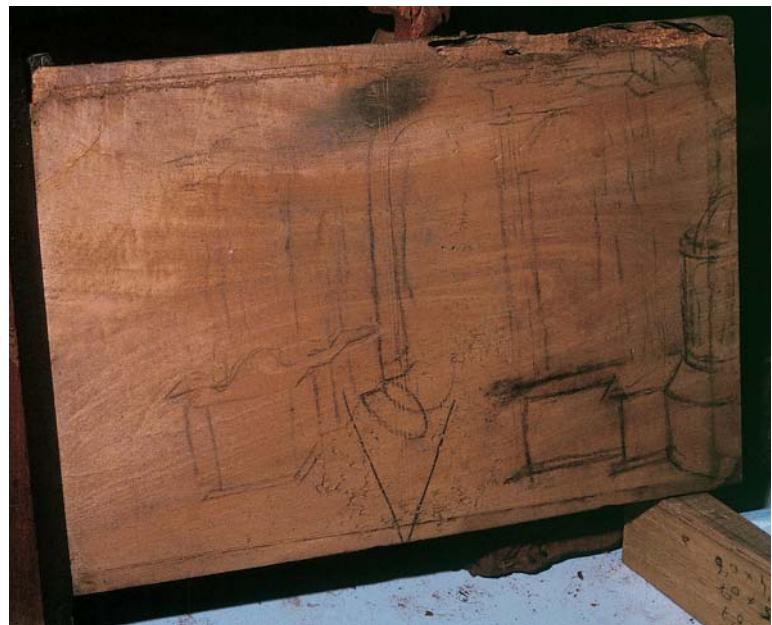
Marcantonio Raimondi. Templete del amor. Pilastra del primer cuerpo.

Bankuaren eta lehen gorputzaren arteko friso baten atzealdean kokatutako zirriborro bat ere oso interesarria da, ezen badirudi erretaula bateko bankuaren erdia irudikatzen duela, oinaren dinamismoaz, erdi-puntuko horma-konkez, eta sagrriorako izango zen oinplano zirkularreko templete erdi batez, beronek gallooi-kupula bat duela estalgarri. Erretaulak erlikia-ontzi edo sagrriorik ez badauka ere, apunte honek ongi erakusten digu Errenazimentu italiarraren teorikoek nahiago zutela oinplano zirkularra, ez bakarrik zuen esangura neoplatonikoagatik, baizik eta, nagusiki, bere sinbologia kristauagatik, Jerusalengo Hilobi Santua baitakar-kigu gogora.

cuerpo. Muy interesante es también un boceto situado en la parte trasera de un friso entre el banco y el primer cuerpo, que parece representar la mitad del banco de un retablo con el dinamismo de su planta, hornacinas de medio punto y medio templete de planta circular cubierto por cúpula gallonada destinado a sagrario. Aún cuando el retablo carece de relicario o sagrario, este apunte nos ilustra sobre la planta circular preferida por los teóricos del Renacimiento italiano, no solo por su significado neoplatónico sino principalmente por su simbología cristiana que rememora al Santo Sepulcro de Jerusalén.

Banku baten oinplanoaren zati bat eta sagrario kupuladun bat jasotzen dituen marrazkia.

Dibujo con parte de la planta de un banco y un sagrario con cúpula.



### II.3. Estilo kontuak. Espresibismo eta manierismo juniarra

Unibertsitateko kaperako erretaula kaleka txandakaturik betetzen duten altuerliebe eta tailak, Pierres Picart eta bere laguntzaileen gubiatik ateratakoak, estiloari dagokionez XVI. mendearren bigarren herenean Valladoliden nagusi zen espresibismoan kokatzen dira, eta manierismo juniarraren<sup>72</sup> halako bateganatz bat erakusten dute jada, honekin batera izanik, inolaz ere, Miguel Anjelen artearen lehenbiziko eraginak. Eragin hauek irudietan antzematen dira, haragi eta monumentalasun gehiagokoak baitira, eta baita konposizio eskeemetan eta ikonografia batzuetan ere.

Imajinek erretaulan duten kokapenari dagokionez, bete egiten da Errenazimentuko tailaren maisuen arteko arau gorena, simetriaren edo, haien esaten zioten moduan, "korrespondentziaren" legea alegia, guzti-guztien aurpegi eta keinuak erdiko kalerantz bideratuta daude eta. Aita Betierekoak, goitik beherako ikuspegiz batez, multzo osoa ikusztzen du. Erretaulan San Miguel, San Gabriel eta San Rafaëlek duten protagonismoa, hauexek ziren On Rodrigoren debozio partikularrak, nabarmenduta geratzen da konposizio triangeluarri esker; irudion antolaketa, jarrerak, eta baita jantzien zerrenda diagonalak ere, konposizioaren lagunagariak dira. Goiangeruek ere bere hierarkia ezartzen dute erretaulan, metro bete ingurukoak diren beste imajinak baino handiagoak direlako; salbuespenak dira, dena den, Jasokunde monumentalala, 133 cm idulkirik gabe, San Miguel, 130 cm, San Rafael, 122 cm, eta San Gabriel, 117 cm-koak hau, azkeneko biotan idulkia kontatzeke gainera.

Erretaula honetan erliebean dagoen historia bakarrak, Mendekostearenak, konposizio zirkularra du Ama Birjinaren inguruan, apostoluak erregistrotan banatuta daudela, esate baterako Ozkabarte, Almudévar eta Alberiteko erretauletako Espiritu Santuaren Etorreran edota Armentiakoa bezalako multzoetan ikusten dugun moduan; halaz, oso loturik dagoke, inolaz ere, Arnao Bruselaskoari atxikitako marrazki bat dela eta berea delakoan, baina, C. Morteren iritziz, Damián Formentena den artelan batí<sup>73</sup>. Oñatiako Jasokunde-Koroapeñaren multzoa ere eskema obalatu baten arabera antolatuta dago –honera sorburua XV. mendearren amaiera aldeko pinturan dago, eta Erromanismo arte izango zen indarrean–. Honetan, aingeruak Ama Birjinaren orla gisa daude, ilgora eta kerubin-buru bat idulki dira, beste seik gora daramate eta beste bik zeruko erregina gisa koroatzen dute.

Mugimenduaren manierismoa argi eta garbi antzematen da irudietako batzuetan, ezen badirudi bere esparrutik atera nahi dutela, halako espacio-estuasun bat sentituko balute bezala; hauxe ikusten dugu, esate baterako, San Miguel

### II.3. Cuestiones de estilo. Expresivismo y manierismo juniano

Los altorrelieves y tallas que, de forma alternante por calles, pueblan el retablo de la capilla universitaria, obra salida de la gubia de Pierres Picart y sus colaboradores, recuerdan por su corrección formal a Bigarny, si bien responden en sus rasgos estilísticos al expresivismo imperante en Valladolid en el segundo tercio del siglo XVI y manifiestan ya la asimilación del manierismo juniano<sup>72</sup> y, con él, de las primeras influencias del arte de Miguel Ángel. Esta se advierte tanto en las figuras, de más carne y monumentalidad, como en esquemas compositivos y algunas iconografías.

En la disposición de las imágenes en el retablo rige la norma máxima entre los maestros de la talla del Renacimiento, que es la ley de la simetría o, como ellos la denominaban, de la "correspondencia", pues todas ellas dirigen sus rostros y gestos hacia la calle central. El Padre Eterno, con un punto de vista de abajo arriba, supervisa todo el conjunto. El protagonismo que tienen en el retablo San Miguel, San Gabriel y San Rafael, devociones particulares de don Rodrigo, se recalca por la composición triangular, a la que contribuyen su ordenación, actitudes, e incluso las bandas diagonales de sus vestidos. Los arcángeles imponen también su jerarquía en el retablo por su mayor tamaño que el resto de las imágenes que miden cerca de un metro, a excepción de la monumental Asunción (133 cm. sin peana), alcanzando San Miguel 130 cm., San Rafael 122 cm. y San Gabriel 117 cm, sin contar las peanas en los dos últimos.

La única historia en relieve de este retablo, la de la Pentecostés, adopta una composición circular en torno a la Virgen, con los apóstoles distribuidos en registros, como lo vemos por ejemplo en la Venida del Espíritu Santo de retablos como los de Santo Domingo de la Calzada, Almudévar y Alberite, o grupos como el de Armentia, obra probable de Arnao de Bruselas, que sigue un dibujo a la atribuido, pero que debe ser obra –en opinión de C. Morte– de Damián Forment<sup>73</sup>. También el grupo de la Asunción-Coronación de Oñati se organiza en base a un esquema ovalado, que procede de la pintura de fines del siglo XV y se mantiene con vigor hasta el Romanismo, con los ángeles orlando a la Virgen, sirviendo la luna creciente y una cabeza de querubín como peana, seis izándola y otros dos coronándola como reina de los cielos.

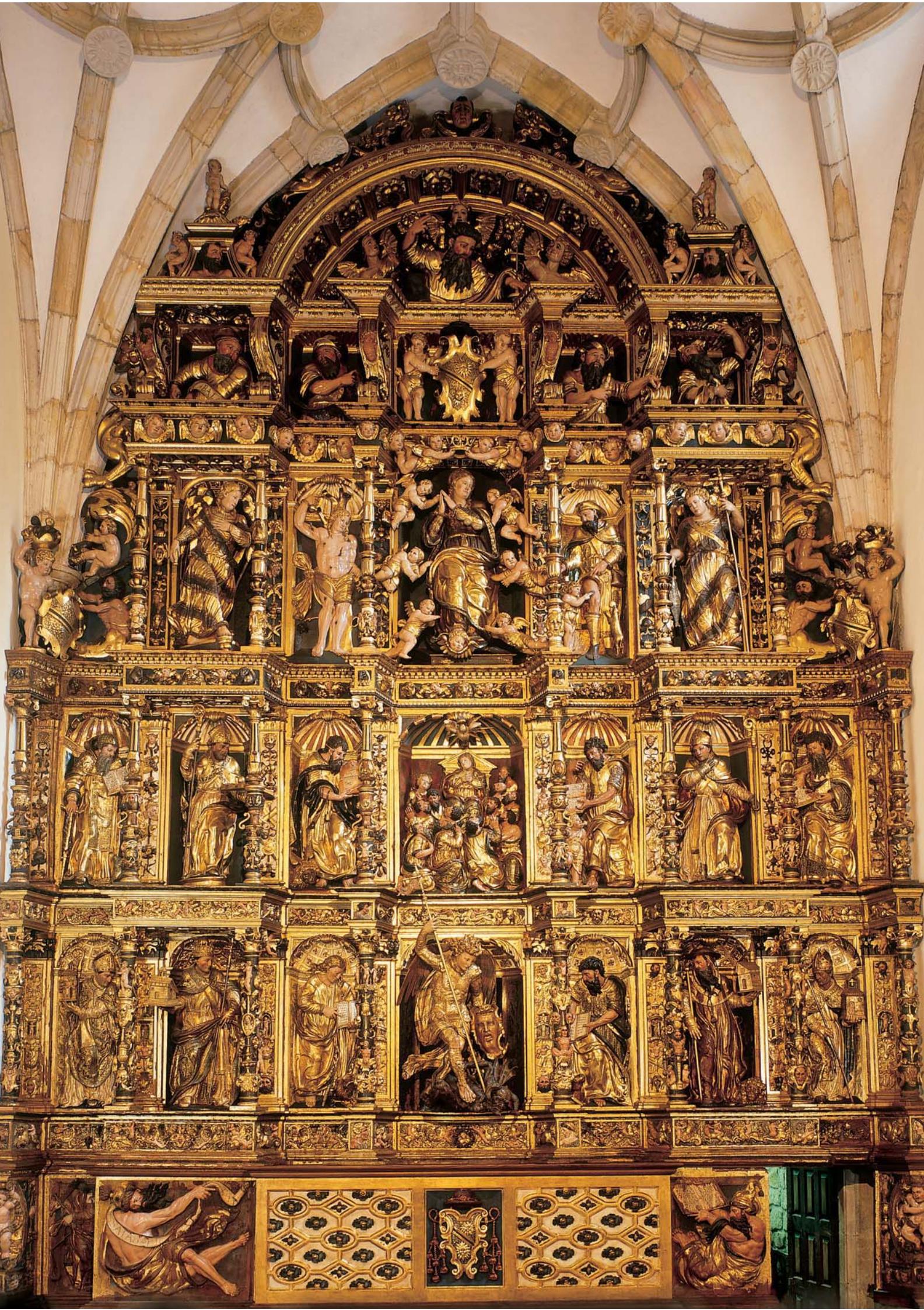
El manierismo del movimiento se aprecia con claridad en algunas figuras que parecen querer desbordar su marco con angustia espacial como el arcángel San Miguel, que describe una línea serpentínata, o el demonio que, con

<sup>72</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: Juan de Juni..., 64-70. orr. El estilo (clasicismo y barroquismo o manierismo).

<sup>73</sup> María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco. Erakusketa katalogoa. Camón Aznar Museoa, Zaragoza-ko artzaezpikutzta eta Ibercaya. Zaragoza, 1998, 150 or., 28 zk.

<sup>72</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: Juan de Juni..., pp. 64-70. El estilo (clasicismo y barroquismo o manierismo).

<sup>73</sup> María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco Catálogo de exposición. Museo Camón Aznar, Arzobispado de Zaragoza e Ibercaya. Zaragoza, 1998, p. 150, nº 28.





San Migel deabruari lantza sartzen.  
San Miguel alanceando al demonio.

goiaingeruaren kasuan, suge lerro bat egiten baitu, edo beronek hankapean duen giza itxurako deabruarenean, modu sinestezinean bihurritzen da eta. Beste imajina oinazetu batzuk bankuko Isaías eta Zakariasena dira, ezinezko moduan bihurritzen dira eta, beste kasu batzuetan baino gehiago gogoraraziz Juan de Juniren obretako batzuk. Dena den hemen Picarten profetek askoz jarrera bihurriagoak hartzen dituzte, borgoinarraren obretako batzuek, esaterako Burgo de Osmako katedraleko erretaula nagusiko lehen gorputzean etzanik ageri diren David eta Abrahamek, baino. Atikoko gorputz erdiko beste profetek ere keinu heroikoak eta besoen gurutzatze kementsuak erakusten dituzte, Balaam eta Jeremiasen kasuan ikusi moduan.

forma humana a sus pies, se retuerce de forma inverosímil. Otras imágenes atormentadas son las de Isaías y Zacarías del banco, que se contorsionan de manera imposible, recordando más que en otros casos algunas obras de Juan de Juni, si bien los profetas de Picart adoptan aquí posturas mucho más retorcidas que algunas obras del borgoñón como las figuras de David y Abraham, recostadas en el primer cuerpo del retablo mayor de la catedral de Burgo de Osma. También los otros profetas de medio cuerpo del ático muestran gestos heroicos y energéticos entrecruzamientos de brazos como Balaám y Jeremías.

Aún cuando resulta empresa complicada la identificación de las **fuentes gráficas** de las tallas y relieves indivi-

Kaperako erretaulako taila eta banakako erliebeen **iturri grafikoak** identifikatzea lantegi konplexua bada ere, gogopizgarri gertatzen da pentsatzea beharbada ereduetako batzuk On Rodrigok berak erakutsiko zizkiola Pierres Picart, aukeratu zitzan, “imajina liburu”<sup>74</sup> batetik, hau da, estampa liburu batetik, horrelako bat aipatzen da eta, beste batzuen artean, On Rodrigo zentzu ostean bere ondasunei buruz egin inventarioan. Erretaula honetan ugari diren santuen altuerliebeen ezaugarriak eta, adibidez, Valladolideko San Benitoren monasterioko koruko aulkia-sailaren bizkarretan ikusten direnenak –hiriburu gaztelauaren Eskultura Museo Nazionalean gordeta dago saila– oso antzekoak dira. Imajinen artean, kalearteetako santuak eta erretaulako eta atikoko bankuetako profetak mutur banatan jar ditzakegu, lehenak irudi estatiko samarrak baitira, kanon motzekoak eta kontraposto errepikakorrek, eta bigarrenak, berriz, askoz dinamikoagoak eta jarrera ugariagokoak, are bihurtze sines-tezinetara iristen direla Isaías eta Zakariásen kasuetan. Lehenen ezaugarriak Picarten estiloarekin lotu badira ere, bigarrenen berrikuntza Sixtar Kaperako eredu migelanjeldarrean inspiratuta egotean datza; halaz, ereduok aitzindari gisa ageri zaizkigu balaustre-erretaula bateko bazter eremuetan.

Gure iritziz, kalearteetako imajinetako batzuek badute halako konposizio kidetasun bat marrazki eta grabatu alemaniarrekin, esaterako Lucas Cranach-ek egin Elizaren Guraso San Joan eta San Timoteorenekin eta, batik bat, Dürer-en kolaboratzaile Hans Baldung Grien-ek (+1545) egindakoekin, zeren eta honek, bere lehen aldiiko erlijio pinturetan, bildu egin zituen tradizio gotikoko errealsmoa eta manierismoa. Halaz, San Antonen altuerliebeak, kokapenari begiratuta, antza du San Judas Tadeoren xilografiarekin (1519), eta San Anbrosiorena bat dator alemaniarrek grabatutako saileko San Tomasekin, aurpegia eskuinerantz biraturik eta makilua gurutzaturik duela, apostoluaren lantzaren antzera. San Gregorio Handiaren tailak parekotasun batzuk ditu “Berdearen” apostolu taldeko San Feliperek, zeren eta imajina honek kaparen ertza eskuaz jaso eta, era berean, makulu bat baitarama gurutzatuta. Azkenean, San Sebastian gezikatuak 1505 eta 1507 bitartean Dürer-en original batetik abiatuta grabatutako santu beraren martirioaren konposizio eta kontraposto berdin-berdina du. Gauza bitxia bada ere, San Jeronimoren tailarako, eskultore-apaintzaile galiarrak edo beronen laguntzaileetako batek, Rafaelen ereduaren arabera apostolatuaren sailean Marcantonio Raimondik egin San Pauloren grabatua hartu zuen inspirazio iturritzat. Aurpegien soslaia,izar luzekoak, oso antzekoak dira, eta baita San Pauloren ezpatari eta, Eliz Guraso edo Aitaren kasuan, makilari eusten dioten jarrerak ere.

Erretaula honetako imajinetako batzuetan, batez ere erretaulako eta erremateko bankuetako profetenetan, eredu

dualizados del retablo de la capilla, resulta sugerente la hipótesis de que algunos de los modelos pudieran ser presentados para elegir por el propio don Rodrigo a Pierres Picart de “un libro de imágenes”<sup>74</sup>, es decir, de estampas que se menciona, entre otros títulos, en el inventario de sus bienes, elaborado tras su fallecimiento. Los altorrelieves de santos, que pueblan este retablo, son de características similares a los de los respaldares de sillerías de coro como la que, procedente del monasterio de San Benito de Valladolid, se custodia en el Museo Nacional de Escultura de la capital castellana. Entre las imágenes podemos contraponer los santos de las entrecalles, figuras un tanto estáticas, de canon corto y contrapostos repetitivos, a los profetas de los bancos del retablo y el ático, mucho más dinámicos y variados en sus posturas, que se convierten en retorcimientos imposibles en Isaías y Zácarías. Si los rasgos de los primeros se han asociado con el estilo de Picart, la novedad de los segundos se debe a su inspiración en modelos miguelangelescos de la Capilla Sixtina, que se introducen así de forma pionera en estas zonas marginales de un retablo de balaustres.

Creemos que varias de las imágenes de las entrecalles guardan afinidad compositiva con dibujos y grabados alemanes como los de Lucas Cranach de los Padres de la Iglesia, San Juan y Timoteo y, principalmente, con los de Hans Baldung Grien (+1545), colaborador de Dürer, quien en las pinturas religiosas de su primera etapa integra el realismo de tradición gótica y el manierismo. Así, el alto-relieve de San Antón se parece en su disposición a la xilográfía de San Judas Tadeo (1519) y el de San Ambrosio coincide con el Santo Tomás de la serie grabada por el alemán en el giro del rostro a su derecha y el báculo cruzado a la manera de la lanza del apóstol. La talla de San Gregorio Magno guarda algunas concomitancias con el San Felipe del apostolado de “el Verde” que, al igual que esa imagen, recoge el borde de la capa con una mano y lleva asimismo un bastón en cruz. Finalmente, el San Sebastián asaeteado muestra idéntica composición y contrapuesto que el martirio de ese mismo santo, grabado entre 1505 y 1507 a partir de un original de Dürer. Curiosamente, para la talla de San Jerónimo, el entallador gallo o alguno de sus colaboradores, se inspiraron en el grabado de San Pablo de Marcantonio Raimondi, según modelo de Rafael, de la serie del apostolado. Los perfiles de sus rostros de barbas fluidas guardan una gran semejanza, así como la disposición de los brazos que sostienen la espada de San Pablo y el bastón en el caso del Padre de la Iglesia.

En varias de las imágenes de este retablo, principalmente en los profetas de los bancos del retablo y el remate, se comprueba una temprana recepción de los modelos miguel-

<sup>74</sup> V.E.K.A. Auzi zibilak. Quevedo. Amaituak C 160/4. Apezpikuaren ondasunen inventarioa, 155. or.

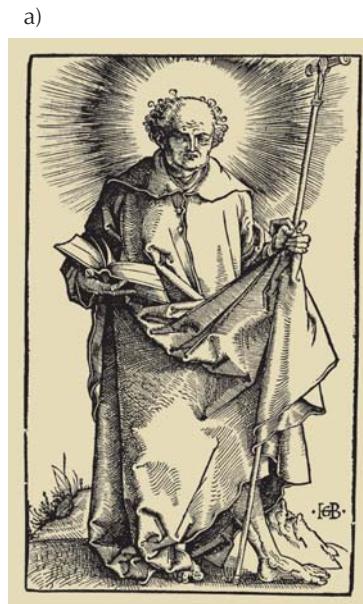
<sup>74</sup> A.R.Ch.V. Pleitos civiles. Quevedo. Fenecidos C 160/4. Inventario de bienes del obispo, fol. 155.

- a) Hans Baldung Grien.  
San Judas Tadeo.  
b) Damián Forment.  
Ozkabarte (katedraleko  
erretaula).  
c) San Pablo eremutarra.  
a) Hans Baldung Grien.  
San Judas Tadeo  
b) Damián Forment. Santo  
Domingo de la Calzada  
(retablo de la catedral de  
Santo Domingo).  
c) San Pablo ermitaño.



migelanjeldarren halako bereganatze goiztiar bat egiazatzen da; izan ere, Valladoliden Juan de Junirekin izandako harremanari esker ezagutuko zituen Picartek<sup>75</sup>. Erremateko Aita Betierekoak, grotesko itxurako irudia bera, dituen eskortzoa eta beso zabalezko jarrera, eta Migel Anjelek Sixtotar Kaperako gangan fresko moduan margotutako Lurren eta Uren Banatzearen eszenan (1509-1512) Jainko

langelescos, seguramente conocidos por Picart gracias a su relación con Juan de Juni en Valladolid<sup>75</sup>. El Padre Eterno del remate, figura de agrutescadas barbas, adopta un escorzo y una disposición de brazos abiertos muy semejantes a la del Dios creador en la escena de la Separación de la Tierra y las Aguas, pintada al fresco por Miguel Angel en la bóveda de la Capilla Sixtina (1509-1512). Los telamones del



- a) Hans Baldung Grien. Santo Tomás. b) San Ambrosio.  
a) Hans Baldung Grien. Santo Tomás. b) San Ambrosio.

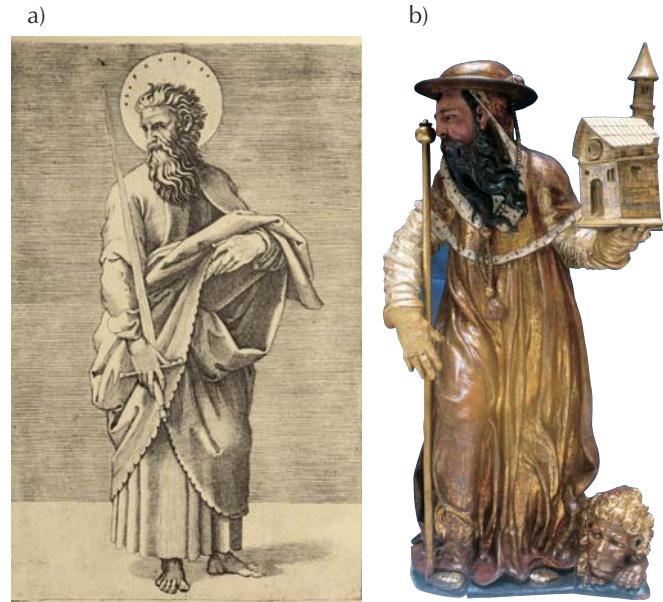
- a) Hans Baldung Grien. San Felipe. b) San Gregorio Handia.  
a) Hans Baldung Grien. San Felipe. b) San Gregorio Magno.

<sup>75</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M<sup>a</sup> A.: "Datos para la biografía de Juan de Juni". B.S.A.A., LVII (1991), 339. or. Eskultore galiarraren paper, marrazki eta estanpen artean "un papel grande del Juicio de Micael Ángel" bat inventariatu zuten.

<sup>75</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M<sup>a</sup> A.: "Datos para la biografía de Juan de Juni". B.S.A.A., LVII (1991), p. 339. Entre los papeles, dibujos y estampas del escultor galo se inventaría "un papel grande del Juicio de Micael Ángel".



a) Hans Baldung Grien. San Sebastian geziz josia. b) San Sebastian.  
a) Hans Baldung Grien. Asaeteamiento de San Sebastián. b) San Sebastián.



a) Marcantonio Raimondi. San Paulo b) San Jeronimo.  
a) Marcantonio Raimondi. San Pablo b) San Jerónimo.

sortzaileak duena, oso antzekoak dira. Bankuko harroin-irudiak aipatu gangako ilargixketako tronuetako ignudien eta Julio II.aren Hilobiko esklaboen aldaera goiztiar bat dira.

Jarreretako batzuk, gainera, badirudi Sixtotarreko ignudiak aipatutako tronuetan inspiratuta daudela, esate baterako Isaías-sek diagonalean gurutzaturik duen ezkerreko hanka, gizakiaren Kreazioan Adanengandik hurbilen dagoen tronuko

banco constituyen una temprana variante de los ignudi de los tronos de los lunetos de la citada bóveda y de los esclavos de la Tumba de Julio II.

Determinadas actitudes parecen inspiradas en las de algunos ignudi de la Sixtina, como la pierna izquierda cruzada en diagonal de Isaías, similar a la diestra del muchacho del trono más próximo a Adán en la Creación



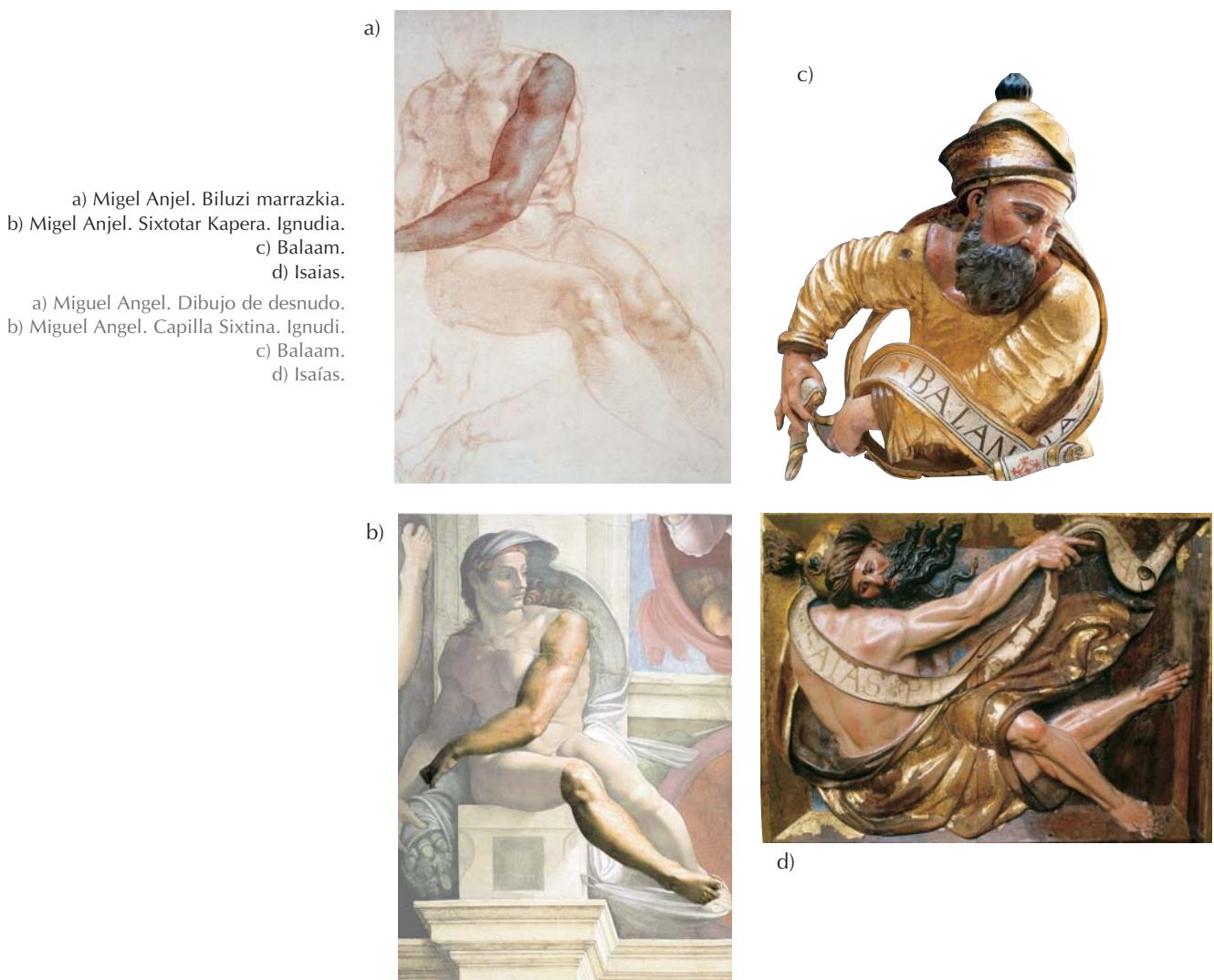
a) Miguel Ángel. Sixtotar Kapera. Jainko kreatzailea. Lurren eta Uren banantzea.  
b) Atikoko Aita Betierekoa.  
a) Dios creador.  
Separación de las Tierras y las Aguas. Capilla Sixtina.  
b) Padre Eterno del ático.

mutikoaren eskuinekoa bezalakoa baita. Ignudi honen beronen ezkerreko besoaren gurutzatze kementsua errepikaturik ageri zaigu Oñatiko erretaulako erremateko Balaam profeta-en irudian. Era berean, konposizio kidetasun batzuk antzematen ditugu Isaíasen altuerliebe honen eta Marcantonio Raimondiren obra grafikoko zenbait pertsonaiaren artean, adibidez Jakintsuen Biltzarrean bildutakoetako baten beso luzatuak liburua seinalatzen duenean, Sixtotarreko Gizakiaren Kreazioko Adanen besoaren berdina baita, edota Ebanjelarien saileko San Mateoren hanka gurutzaketa adierazgarrian, edo enbor batean eseritako gazte biluziarenan.

Bankuko Zakariasen erliebea, bere eskortzo zailaz, eta Azken Judizioko ezkerreko ilargixkan Zigorkatzearen kolo-

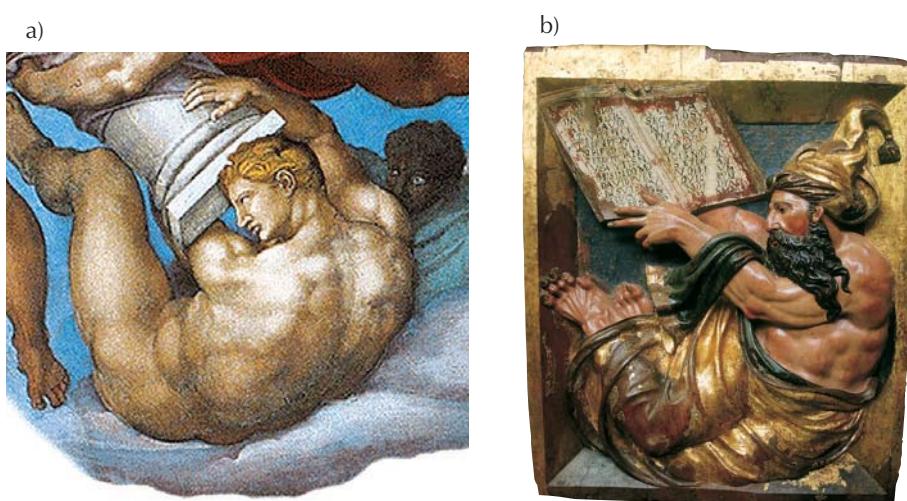
del hombre. El enérgico cruzamiento del brazo izquierdo de este mismo ignudi es repetido por el profeta Balaam del remate del retablo de Oñati. Detectamos asimismo algunas afinidades compositivas entre este altorrelieve de Isaías y varios personajes de la obra gráfica de Marcantonio Raimondi como en el brazo extendido señalando el libro de uno de los congregados en la Asamblea de Sabios, similar al de Adán de la Creación del Hombre de la Sixtina, o el entrecruzamiento expresivo de las piernas de San Mateo de la serie de los Evangelistas o del joven desnudo sentado en un tronco.

El relieve de Zacarías del banco coincide, con su rebuscado escorzo, con el del ángel que sostiene por su basa la



mari harroinetik eusten dion aingerua bat datozen. Filakteria bidez identifikatzeko dagoen profeta bakarrak, laugarrenak, ezkerreko besoa altxaturik eta eskuinekoa bular gainean gurutzatzean erakusten digun keinu kementsuaz, Azken Judizioko Kristo (1536-1541) gogorazten digu. Zehatzago joz, profeta honek errepikatu egiten du Kleofaseko Mariaren keinua, Juan de Junik 1539an Mondoñedoko apezpikuaren

columna de la Flagelación en el luneto izquierdo del Juicio Final. El cuarto y único profeta no identificado por filacteria nos recuerda en su actitud enérgica al alzar el brazo izquierdo y cruzar el derecho sobre el pecho a Cristo del Juicio Final (1536-1541). Más propiamente, este profeta repite el gesto de María de Cleofás del grupo escultórico del Santo Entierro que, ejecutado por Juan de Juni en 1539 para



a) Miguel Ángel. Azken Juicio. Aingerua zutabe batekin.  
 b) Zacarías.

a) Miguel Ángel. Juicio Final. Ángel con columna.  
 b) Zacarías.

kaperarako egin eta Valladolideko Eskultura Museo Nazionalen dagoen Hobiratze Santuaren eskultura-multzokoarena.

Habakuk profetaren jarrerak, beso biak paraleloan altxaturik dituela, Sixtarreko bere ilargixkan ignudietako batek eta Amanek dutenean izan dezake eredu. Estantza klasiko batzuen, esaterako Delfosko Aurigaren edo Apoxiomenesen antzeko jarrera dute. Ikonografia migelanjeldar hau bere

la capilla del obispo de Mondoñedo, se custodia en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

La disposición del profeta Habacuc, con los dos brazos levantados en paralelo, puede derivar de las de uno de los ignudi y la de Amán en su luneto de la Sixtina. Adoptan una actitud similar a estatuas clásicas como el Auriga de Delfos o el Apoxiomenos. Esta iconografía miguelangelesca fue

a)



b)



c)



d)



a) Miguel Ángel. Cristo epailerako bozetoa.

b) Miguel Ángel. Azken Juizioa. Cristo.

c) Juan de Juni. Hobiratze Santua. María Kleofás.

d) Profeta.

a) Miguel Ángel. Boceto para Cristo juez.

b) Miguel Ángel. Juicio Final. Cristo.

c) Juan de Juni. Santo Entierro. María de Cleofás.

d) Profeta.

egin zuen Alonso Berruguete Joben irudian, Toledoko katedraleko aulki-sailean (1539), eta XVI. mendeko hirurogeiko hamarkadaren erdialdean atzera ikusiko dugu Pedro López Gamizen bi erretaulatan, Briviescako Santa Klarenean eta Estavilloko San Sebastianean Ama Birjina koroatzen duen Kristorako. Oro har, atikoko bankuko lau profeten kokapenak, bustoak baitira, keinu adierazgarrikoak eta aurrez aurre binaka jarriak, gogora dakarzkigu Solesmesko Saint Pierre-en abade-elizako santuak edo Elizaren Gurasoak; hauek, horma-konketa sarturik, lerroan jarrita daude, tribuna batean bezala, Ama Birjinaren Hobiratzearen hilobiaren gainean (1540-1550).

Dagoeneko aipatu ditugun San Migelen eta Isaíasen tailez gain, beste batzuek ere, San Gabrielenak kasu, guru-

adoptada por Alonso Berruguete para la figura de Job de la sillería de la catedral de Toledo (1539) y a mediados de la década de los sesenta del siglo XVI la volvemos a ver en dos retablos de Pedro López de Gámiz para el Cristo que corona a la Virgen del de Santa Clara de Briviesca y el San Sebastián de Estavillo. En general, la disposición de los cuatro profetas del bancal del ático, de busto y afrontados de dos en dos con gestos elocuentes, nos recuerdan a los santos o Padres de la Iglesia que, cobijados en hornacinas, se alinean, como si de una tribuna se tratara, sobre el sepulcro del Entierro de la Virgen (1540-1550) de la iglesia abacial de Saint Pierre de Solesmes.

Junto a las ya citadas de San Miguel e Isaías, otras tallas como la de San Gabriel adoptan unos característicos entre-

tzatu egiten dituzte hankak. Dena den, espresibismoa gehiago ikusten da adats etaizar astinduetan, hala nola Aita Betiereko, San Migel, San Lukas, San Jeronimo edo profetenetan, edota oihal hegaleen ertzetan, esate baterako San Migelen kapako barrenaldean edo San Gabriel eta San Rafaelen jantzieta mahuketan. Beste keinu espresibo bat San Blasena da, eztarriko gaitzeturako ararteko edo abokatua izaki eskuineko eskua lepoan jartzen duela. Osterantzko tailek forma klasikoago eta lasaiagoak dituzte, garai hartako beste maisuen lanetatik bereizten dituen sei aurpegietaik hurbileko kanon motz batez, eta zangoetako bat aurrera eramanda lortutako kontraposto errepikatuez. Imajinetako batzuek, Jasokundearenak adibidez, bere forma-zuzentasun, oreka eta xehetasunengatik Felipe Bigarny eskultore borgoi-narraren estiloa dakarkigute gogora; Burgosen bizi zen, eta berak abiarazi zuen Gaztelan Errenazimentua.

Irudiek volumen handiagoak dituzte, Erromanismorako iragaitzan, eta anatomia sendoagoak, San Sebastianen irudian edo harroin-irudietan ikusten dugun moduan; eta bankuko profetek Juan de Juniren haragi eta oihalezko "masak" gogorazten dituzte. Hala eta guztiz ere, oraindik masailalboak nabarmen erakusten dituzte, eta baita artikulazioetako batzuk ere. Gure eskultore-apaintzaileak eta bere laguntzaileek gustukoago dituzte pertsona helduak etaizar luzeko zaharrak, oliba-koloreko haragia dutenak igerotako bizimodu aszetikoaren erakusgarri, besteak beste San Anton Abade, San Paulo eremutar edo San Jeronimoren kasuan; hauetan guztietan, polikromia bidez lortzen da apaindura osoarekiko egokitzapena, esaterako San Paulo eremutarraren kasuan, urtsutsa dela adierazteko adatsa etaizarra urdinduak baititu. Judas Iskarioteren tokian Matias dela, Espiritu Santuaren Etorreraren eszenan kontseilua osatzenten duten hamabi apostoluak aurpegien itxuraketa desberdinaren arabera bereizten dira, batzuk bizargabeak baitira, bizardunak beste batzuk, eta burusoil bizardunik ere bada; adatsaren eta bizarren koloreak ere bereizten ditu, eta ukitu urdinduak duintasuna eta adina adierazten ditu. Emakumeek, gazteek eta haurrek zein Ama Birjinak, goiaingeruek eta San Sebastianek aurpegi idealizatuago eta borobilagoak dauzkate, profil helenoaz, hau da, sudurra kopetarroaren jarrai-pena da, eta haragi-kolorea argiago eta gorrixkagoa da.

Imajinetako batzuek aurrerantz makurtzen dute burua, tortsio ezaugarri batez, eta, aldi berean, dagokion sorbal-

cruzamientos de piernas en tijera. No obstante, el expresivismo se plasma más en cabellos y barbas agitados como los del Padre Eterno, San Miguel, San Lucas, San Jerónimo o los profetas, o en los bordes de las telas voladas, como los de la parte inferior de la capa de San Miguel o las mangas de los vestidos de San Gabriel y San Rafael. Otro gesto expresivo es el de San Blas, que se lleva la mano derecha al cuello como abogado de las afecciones de garganta. El resto de las tallas adoptan formas más clásicas y calmadas, un canon corto cercano a los seis rostros que lo distingue de otros maestros del momento, y unos repetitivos contrapositos, obtenidos por el adelantamiento de una de las piernas. Algunas de las imágenes, como la Asunción, nos recuerdan por su corrección formal, equilibrio y detallismo al estilo del escultor borgoñón Felipe Bigarny, vecino de Burgos y verdadero iniciador del Renacimiento en Castilla.

Las figuras poseen más volumen en transición al Romanismo, con anatomías más potentes, como se puede apreciar en la de San Sebastián o en los telamones, recordando los profetas del banco las "masas" de carne y telas de Juan de Juni. Pese a ello, todavía muestran marcados los pómulos de los rostros y algunas de sus articulaciones. Nuestro entallador y sus colaboradores muestran su preferencia por los tipos maduros y ancianos de largas barbas y encarnación cetrina que denotan su vida ascética como San Antón Abad, San Pablo ermitaño o San Jerónimo, correspondiendo en buena medida a la policromía su adecuación al decoro, como en los cabellos y barbas grisáceos de San Pablo ermitaño para recalcar su ancianidad. Sustituido Judas Iscariote por Matías, los doce apóstoles que constituyen el consejo en la escena de la Venida del Espíritu Santo se individualizan mediante las distintas caracterizaciones de sus rostros entre lampiños, barbados y calvos barbados, así como por el color de su cabello y barbas, denotando el gris la dignidad y la edad. Las mujeres, los jóvenes y los niños, como la Virgen, los arcángeles o San Sebastián, presentan unos rostros más idealizados y redondeados, con un perfil heleno en el que la nariz continúa la línea de la frente, y una encarnación más clara y sonrosada.

Varias de las imágenes inclinan sus cabezas hacia delante, con una característica torsión, a la par que avanzan el hombro respectivo para apoyar la barbilla. Es éste un esque-

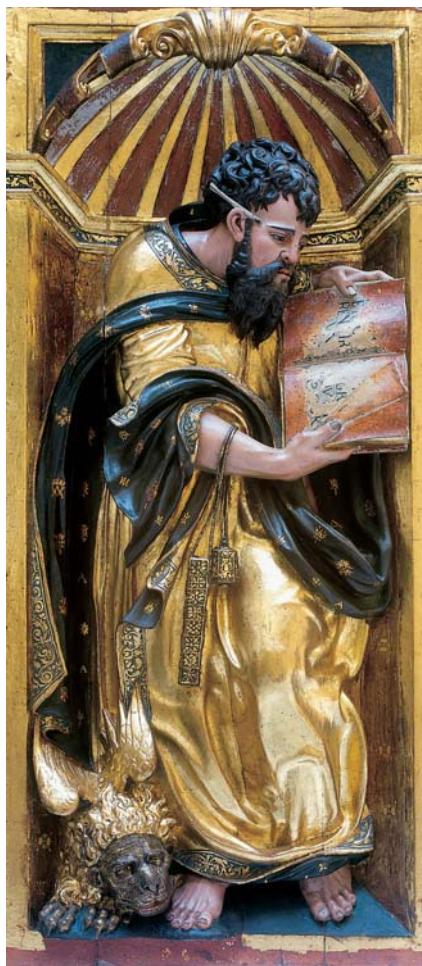
San Paulo eremutarra.  
San Pablo ermitaño.



a)



b)



a) Damián Forment. San Lukas (Ozkabarteko katedraleko erretaula nagusia).  
b) San Marcos.

a) Damián Forment. San Lucas (retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada).  
b) San Marcos.

da aurreratzen dute, kokotsa oinarrizearren. Eskema hau migelanjeldarra da, bestea beste nahiko modu goiztiarrean Berruguete, Giralte edo Juni bezalako eskultore handiek errepikatua. San Markos edo San Lukasena bezalako irudietan, ikustea ahalbidetzeko kontraposizioak egiten dira, burua eta besoak alde baterantz biratuta baitauzkate, zangoak doazen kontrako alderantz alegia. J. Parradoren arabera, San Markosek errepikatu egiten du Damian Formentek<sup>76</sup> Ozkabarteko katedraleko erretaula nagusian egin San Lukasen irudiaren eskema bera. San Agustinen buruaren ezkerreranzko bira horren konpentsazio gisa, besoek beste aldera jotzen dute, eta ezkerrekoak gorputza zeharkatzen du.

Pertsonaiet arropa astunak daramatzate, toles zabalekoak, bolumen itxura are nabarmenagotzen dutenak, mantua edo kapa altxatua dutela gainera batzuek, belaunetako baten pareraino. Une honetako ezaugarria dugu San Sebastianen garbitasun zapiren korapilo oihaltsua. Kapelei dago kienez, berriz, aipatzeko modukoak dira profeten durbanteak eta, zehatzago joz, Zakariasek daukan ekialdeko txano frigiarra, Juan de Juniren<sup>77</sup> tipo batzuetan ere errepikatzen

ma miguelangelesco que repiten tempranamente, entre otros, escultores de la talla de Berruguete, Giralte o Juni. En figuras como las de San Marcos o San Lucas se establecen contraposiciones visivas con la cabeza y los brazos girados hacia un lado en sentido contrario a las piernas. Según J. Parrado San Marcos repite un esquema similar al del San Lucas del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, obra de Damián Forment<sup>76</sup>. Compensan el giro hacia la izquierda de la cabeza de San Agustín, los brazos que lo hacen en sentido contrario, con el izquierdo que cruza el cuerpo.

Los personajes visten indumentarias pesadas de pliegues amplios que refuerzan su sentido volumétrico, con el manto o capa levantados, en varios de ellos, a la altura de una de sus rodillas. Resulta característico de este momento el nudo volado del paño de pureza de San Sebastián. Entre los tocados, merecen ser destacados los turbantes de los profetas y, más concretamente, el gorro frigio oriental con el que se toca Zacarías, que se repite también en algunos tipos de Juan de Juni<sup>77</sup>. Si bien la mayor parte llevan vestiduras

<sup>76</sup> Damián Forment..., 288. or., 22. zk.

<sup>77</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: Juan de Juni..., 61. or.

<sup>76</sup> Damián Forment..., p. 288, ficha nº 22.

<sup>77</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: Juan de Juni..., p. 61.



a)



b)

- a) Zakarias. Xehetasuna.  
 b) San Migelek Iurreratutako demonioa.  
 a) Zacarías. Detalle.  
 b) Demonio abatido por San Miguel.

dena bera. Gehien-gehieneak denbora gabeko jantziak badaramatzate ere, edo duten aita santu, kardinal edo apezpiku mailari dagozkionak bestela, ez ditugu aipatzeko utzi nahi Ama Birjinaren jantziak, lepo lauko soinekoak, mahuka potortuak eta alkandora, San Migelen eta Sendotasunaren koraza fantasiazkoak bezala.

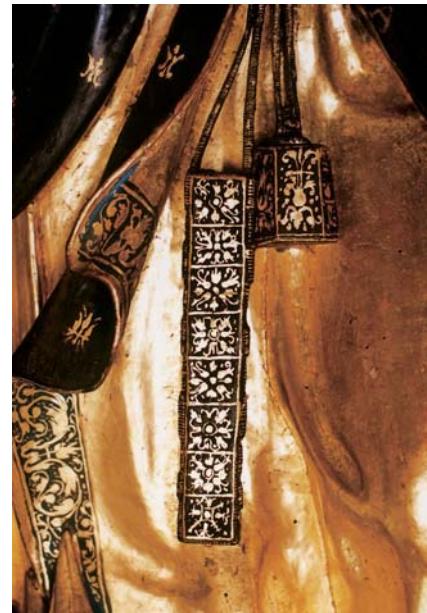
Erretaula hau betetzen duten santuetako batzuetan gizon aurpegiak errepikatzeko halako joera bat ikusten bada ere, zaharren kasuan esate baterako, eta aingeru eta emakume aurpegietan idealizaziorako joera, ez da gauza bera gertatzen identifikatzeko aukera ematen duten osagarri eta ezau garri ikonografikoetako batzuetan. Halaz, San Migelen oinpean bihurritzen den eta oinazetan dagoen demonio beldurgariaren adarrak eranskin bat dira, hemengo bertako ahari-adarrez eginak, eta polikromatuta daude. San Lukasen zezenak kolore gorrixka polikromatu bat dauka, Oñatiako San Martinen ermitako erretaulako taila lanagatik Pierres Picarti 1548an ordaindu zizkioten lau bigantxa “gorrizten” antze ra<sup>78</sup>. Beste elementu errealista batzuk ditugu, esaterako, ebanjelarien tintontziak eta zorro esgrafiatuak, San Markosen kasuan izan ezik tetramorfoek daramatzatenak, edo azkene-

atemporales, o propias de su rango eclesiástico de papa, cardenales u obispos, queremos llamar la atención sobre las prendas coetáneas de la Virgen, saya de cuello cuadrado, con mangas abullonadas y camisa, así como las corazas fantásticas de San Miguel y la Fortaleza.

Si en algunos de los santos que llenan este retablo se comprueba una tendencia a la repetición de rostros varoniles como en los de ancianos, y en otros angélicos y femeninos una cierta tendencia a la idealización, no ocurre así en algunos complementos y atributos iconográficos más realistas que permiten su identificación. Así, los cuernos del atormentado demonio monstruoso que se retuerce a los pies de San Miguel son postizos y de asta de carnero del país y se hallan policromados. El toro de San Lucas muestra una capa rojiza policromada, similar a la de los cuatro novillas “de color bermejo” con los que se pagaba en 1548 a Pierres Picart por la talla del retablo de la ermita de San Martín de Oñati<sup>78</sup>. Otros elementos realistas son precisamente los tinteros y fundas esgrafiados de los evangelistas que, salvo



San Lukasen zezena.  
 Toro de San Lucas.



San Markosen zorroa.  
 Funda de San Marcos.

<sup>78</sup> ARRAZOLA ECHEVERRIA, Mº. A.: Op. aip., II. alea, 41. or.

<sup>78</sup> ARRAZOLA ECHEVERRIA, Mº. A.: Op. cit. T. II, p. 41

ko honen belarriko luma, edota San Rokeren kasuan, santuak Errromara egin erromesaldiaren oroitzapen gisa, kapelu-hegalarren bueltan gurutzatutako zilar eta urre koloreko giltza bana. Oso xehetasun maila handikoak dira, halaber, Eliza Latinoaren Guraso San Nikolas eta San Blas eliz jantziak, zegozkien dignitateenak, osagai dituzte-eta tiara, mitrak, eliz longaina edo euritakoak, meza-jantziak, eliz atorrak eta lepo-koak edo estolak, eta baita eraztunak ere, bere eskuineko eskuko larruazalaren gainean San Jeronimok daramatzan lauak kasu. Gurasoetako bakoitzak eliz maketa desberdin bat darama, bere dorre edo kanpai-horma eta guztikoa, elizaren espirituzko euskarriaren adierazgarri. Halako originaltasun bat erakusten duten beste elementu batzuk San Rafaelen arraina eta Sendotasunaren alkabuza dira.

#### II.4. Programa sakratua. Debozioak eta asmoak

Inolako zalantzak gabe On Rodrigo Mercado de Zuazolak esanari jarraiki, unibertsitateko kaperako erretaulak salbaziorako debozio **programa** bat hartzen du baitan, eta hau santu, profeta, bertute, Ama Birjina eta Jainko Aitaren imajinetan gauzatzen da; halaz, narrazio atala Mendekostearren historia titularrera mugatzen da. Bigarren mailako eremuetan, programa profano konbergente batez osatuta dago. Honek itxura neoplatonikoa du, arimaren liberazio zaila eta zeruraztea irudikatzen ditu, eta hurrengo atalean aztertuko dugu.

Goiangeruek, prelatuaren debozio partikular bat dira, konposizio triangeluar bat osatzen dute erretaulan. San Rafael, San Gabriel eta San Migelek, zeruko mediku, mezulari iragarlea eta demonioaren garaillea irudikatzen dituztelarik hurrenez hurren, zientzia morala, filosofia naturala eta Teologia sinbolizatzen dituzte, klabe neoplatonikoa inolaz ere. Mendekosteak, berriz, ez du soilik Espiritu Santuak hizkuntzak eman izana adierazten, baizik eta baita Elizaren batasuna, zazpi dohainen emaitza eta jakinduria eta ezagutza ororen iturria ere. Erretaularen goranzko erritmoan, programa profanoan buru hegaldunez eta sakratuan aingeruez adierazian alegia, Jasokundea-Koroapena errefrentzia garbia da. Kerubin hegaldunezko friso batek zerura garamatza; hau Aita Betierekoa dagoen zirkuluerdi formako erremate batez irudikatuta dago, eta goiangeruen triada dauka inguruan, Jainkoaren koroa eta aingeru-kategorien laburpen gisa.

Errenazimentuko erretauletan kokapenaren eta simboliogiren artean izan ohi den loturaren arabera, bankuetan, erretaularen zimendu gisa, justizia eta sendotasuna bertuteak daude, profetekin batera; hauek, bere aitzin-irudien bidez, Mesiasen etorrera iragarri eta Itun Berriaren edukia berresten digute. Erretaulako erdiko kalea erdian hartuz, ebanjelariak, Errebelazioaren gordetzaile eta hedarazleak. Hauen ondoan, lehen gorputzean irudikaturik, oinarri intelectual gisa, Eliza Latinoaren Gurasoak ebanjelioen exegeta gisa; San Agustinek filosofia ordezkatzen du, eta San Jeronimok teologia. Erretaulan bikote simetrikoetan ageri diren

en el caso de San Marcos, son portados por los tetramorfos, la colocación de la pluma en la oreja de este último, y las llaves plateada y dorada cruzadas en la vuelta del ala del sombrero de San Roque en recuerdo de su peregrinación a Roma. Detallistas son asimismo las indumentarias eclesiásticas de los Padres de la Iglesia Latina, San Nicolás y San Blas, propias de sus diferentes dignidades, con tiara, mitras, capas pluviales, casullas, albas y estolas, incluyendo los anillos, como los cuatro que sobre el guante de su mano derecha lleva San Jerónimo. Cada uno de los Padres porta una maqueta de iglesia diferente con su torre o espadaña, que representan el sostén espiritual de la iglesia. Otros atributos con cierta originalidad son el pez de San Rafael y el arcabuz de la Fortaleza.

#### II.4. El programa sacro. Devociones e intenciones

Dictado, sin duda, por don Rodrigo Mercado de Zuazola, el retablo de la capilla de la universidad acoge un **programa** devocional de salvación que se concreta en imágenes de santos, profetas, virtudes, la Virgen y Dios Padre, limitándose el episodio narrativo a la historia titular de la Pentecostés. En las zonas secundarias está complementado por un programa profano convergente de carácter neoplatónico, que representa la difícil liberación y el ascenso del alma y será objeto de estudio en el capítulo siguiente.

Los arcángeles, devoción particular del prelado, forman en el retablo una composición triangular. San Rafael, San Gabriel y San Miguel, que encarnan al médico celestial, mensajero anunciador y al vencedor del demonio respectivamente, simbolizan en clave neoplatónica la ciencia moral, la filosofía natural y la Teología. La Pentecostés significa no solo la concesión de las lenguas por el Espíritu Santo, sino también la unidad de la Iglesia, el otorgamiento de los siete dones y la fuente de toda sabiduría y conocimiento. El ritmo ascensional del retablo, expresado tanto en el programa profano con cabezas aladas como en el sacro con los ángeles, tiene en la Asunción-Coronación un claro referente. Un friso con querubines alados nos traslada al cielo, simulado mediante el remate semicircular que alberga al Padre Eterno, escoltado por la tríada de arcángeles como corona de Dios y resumen de las categorías angélicas.

Según una asociación habitual en los retablos del Renacimiento entre ubicación y simbología, ocupan los bancos como cimientos del retablo las virtudes de la justicia y la fortaleza, y los profetas que, con sus prefiguraciones, anuncian la venida de el Mesías y confirman el contenido del Nuevo Testamento. Centran la calle central del retablo como ejes del mismo los evangelistas, depositarios y transmisores de la Revelación. Junto a ellos se efigan como fundamentos intelectuales en el primer cuerpo los Padres de la Iglesia Latina como exégetas de los evangelios, representando San Agustín la filosofía y San Jerónimo la teología. El resto de los

beste santuak bi eremutar dira, San Anton Abadea eta San Paulo eremutarra, bizimodu aszetikoaren eredu; bigarren gorputzean San Nikolas Bariko eta San Blas apezpiuak, eta hirugarrenean San Sebastian eta San Roque. Hauetako gehien-en ezaugarri komuna herrian debozio handia eragindako santuak izatea da, batez ere azkeneko bien kasuan, izurrite-en aurkakotzat hartuak baititu jendeak.

**Goiangeruen** neurri handia-goa eta erretaulan duten koka-pena eta jarrera, konposizio triangeluar bat osatzen dute, ez dira ohikoak XVI. mendeko gure erretaulagintzan. Beraz, esan dezakegu hemen agertzearen arrazoia On Rodrigo Mercado aholkulariaren borondate eta debozioak direla. Bere hilburukoaren lehenbiziko legatu edo agintzetako batean oso bereziki “San Migel eta San Gabriel dohatsuen” eskutan lagatzen du bere burua, hurrena beste santu batzuk gehituz, “beste aingeru eta goiangeruekin batera”<sup>79</sup>. Letrango Kontzilioan hiru goiangeruen ezagutza ofiziala egin zelarik, horienganako debozio modernoa Italian abiatu zen. Herrialde horretan, 1523an, Karlos V.a enperadoreak Zazpi Goiangeruei eskainita-ko tenplu bat fundatu zuen Palermon, eta hemendik bere-hala zabaldu zen debozioa Espainiara<sup>80</sup>.

**San Migelek** argiak ilunpearen gainean lortu garaipena irudikatzen du, oinpean duen demonio beldurgarria suntsi-zean zerura baitaramatza arimak. Halako korrelazio bat ezar genezake irudi honen ikonografia militarraren, ezkutu korreiformea eta mozorro oinazeduna dituela, eta ezkutuan Medusaren burua irudikaturik daraman Pertseo paganoaren artean, nahiz, dena den, goiangeruak eskuan daraman balaustre itxurako gurutze batez amaitutako lantza bat, banderatxo bat eta gurutzearen zeinua dauzkan bat. Goiangerua da On Rodrigo bataiatu zuten eta bertan hilobira zeza-ten agindu zuen Oñatiko parrokiako titularra; hain zuzen horrexetarako eraikiarazi zuen bertan Pietatearen kapera. Santu honek toki berezia du bere patronatu-kaperako erre-taulan, gerra-ikonografia horixe mantentzen du, eta kasu



San Gabriel.  
San Gabriel.



San Rafael.  
San Rafael.



San Miguel.  
San Miguel.

santos que aparecen en el retablo en parejas simétricas son los eremitas San Antón Abad y San Pablo ermitaño, ejemplos de vida ascética, los obispos San Nicolás de Bari y San Blas en el segundo cuerpo, y San Sebastián y San Roque en el tercer cuerpo. La mayor parte de ellos tienen como denominador común su condición de santos de necesidad muy populares, especialmente los dos últimos, considerados los abogados contra las pestes por excelencia.

El mayor tamaño de los **arcángeles**, así como su situación en el retablo y su actitud, formando una composición triangular, no resultan habituales en nuestra retablística del siglo XVI, por lo que su presencia aquí responde a la voluntad y devociones del mentor don Rodrigo Mercado. En una de las primeras mandas de su testamento se encomienda muy especialmente como abogados a los “*bienaventurados San Miguel e San Graviel*”, para añadir más adelante a otros santos, “*con los otros ángeles y arcángeles*”<sup>79</sup>. Reconocidos oficialmente los tres arcángeles en el Concilio de Letrán, la devoción moderna a los mismos se inició en Italia, donde en 1523 el emperador Carlos V fundó un templo dedicado a los Siete Arcángeles en Palermo, y de aquí se extendió inmediatamente a España<sup>80</sup>.

**San Miguel** representa el triunfo de la luz sobre las tinieblas, pues al abatir al demonio monstruoso situado a sus pies, conduce a las almas al cielo. Se puede establecer un correlato entre su iconografía militar con el escudo correiforme con una máscara atormentada y el Perseo pagano con el escudo con la cabeza de la Medusa, si bien el arcángel empuña una lanza terminada en cruz abalastrada con banderola y el signo de la cruz. El arcángel es el titular de la parroquia de Oñati en la que don Rodrigo fue bautizado y en la que dispuso su enterramiento en la capilla de la Piedad que, para tal efecto, mandó construir. Este santo ocupa un lugar especial en el retablo de su capilla de patrón, con la misma iconografía guerrera, a la que se añade en este caso la psicostasia o el pesaje de las almas. Gonzá-

<sup>79</sup> V.E.K.A. Errege Entzutegia. Auzi zibilak. Lapuerta. Ahantziak. C 738/3. On Rodrigo Mercado de Zuazolaren testamentua.

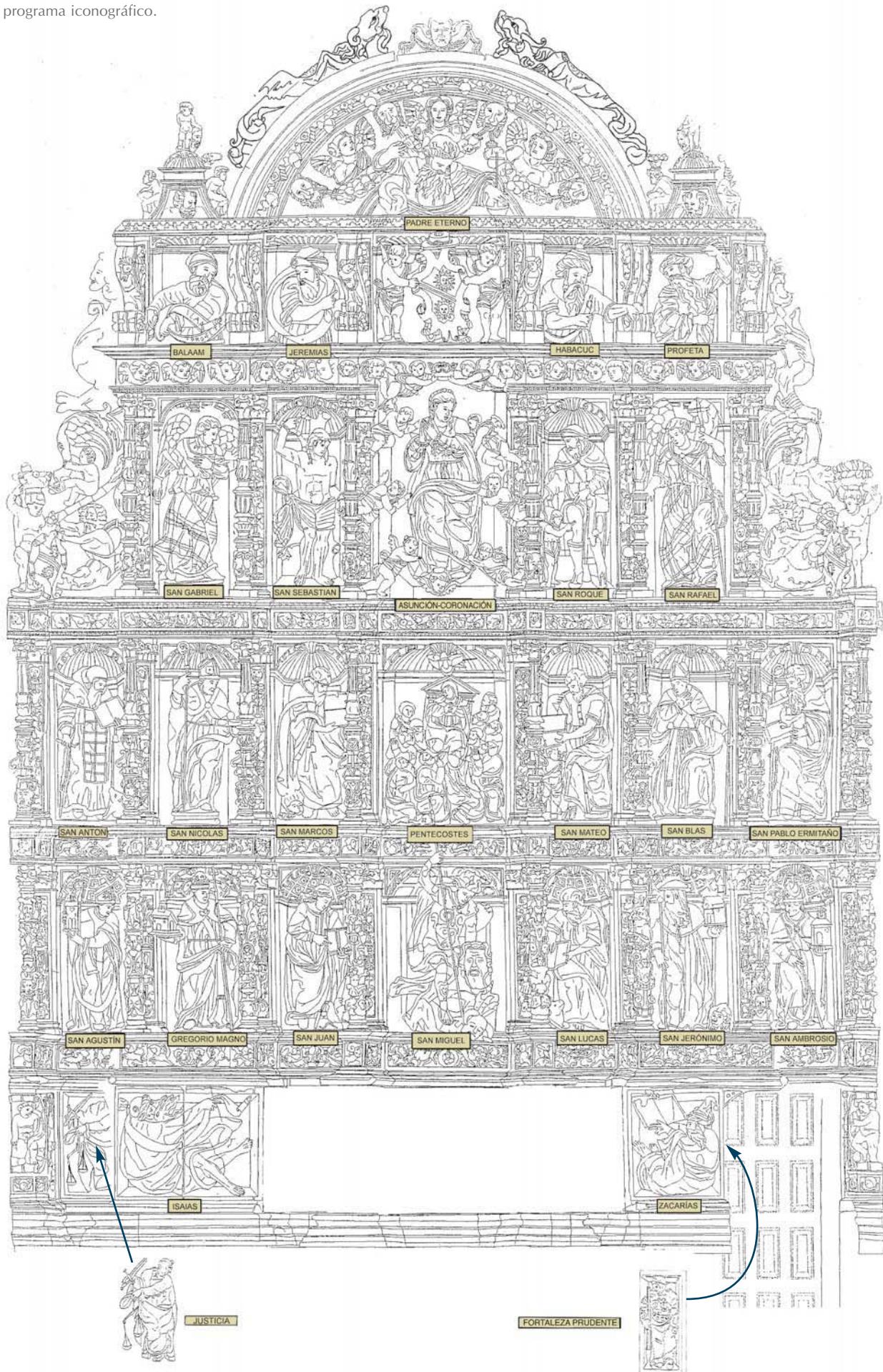
<sup>80</sup> SÁNCHEZ ESTEBAN, N.: “Sobre los arcángeles”. Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los II Coloquios de Iconografía. IV. alea, 8. zk. (1991), 96-97. orr.

<sup>79</sup> A.R.Ch.V. Real Audiencia. Pleitos civiles. Lapuerta. Olvidados. C 738/3. Testamento de don Rodrigo Mercado de Zuazola.

<sup>80</sup> SÁNCHEZ ESTEBAN, N.: “Sobre los arcángeles”. Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los II Coloquios de Iconografía. T. IV, nº 8 (1991), pp. 96-97.

Programa ikonografikoak duen traza.

Traza con programa iconográfico.



honetan psikostasia edo arimen pisatzea gehitu zaio. González de Zaratek, esangura hauekin batera, beste esangura humanista bat proposatzen du, Avilako apezpikuak zeukan Pico della Mirandolaren “Gizakiaren Duintasunaz” tratatuko kapitulu bati jarraiki<sup>81</sup>. Horretan Apaiz Nagusi gisa ageri zaigu Migel, eta bere lerroetan dioenez, “geure buruaz atarramentu ona ateratzen dugunok, filosofiaren banderen pean eskainiz gure zerbitzua, Teologiaren apaizgoaz markatuko gaitu, harribitzizko koroa baten antzera”<sup>82</sup>, zeren eta Migelek demonioa hiltzean, gizakia gaitzetik askatzen baitu, eta Jainkoa benetan ezagutzen eramatzen.

Deikundearen goiaingeru **San Gabrielek** galdu egun du eskuineko eskuan zeraman eta, Merkuri Kristau baten antzera, Jainkoaren mezulari gisa aurkezten zigun zetroa. San Gabrieli buruz, Pico della Mirandolak honakoa idatzi zuen: “Osasun onera itzulirik jada, Gabriel etorriko da, Jainkoaren indarra, gurekin bizi izatera, eta ordena naturaleko mirarietan zehar eramango gaitu, Jainkoaren bertute eta boterea toki orotan erakutsiz”.

**San Rafaelek**, Jainkoaren sendagaia esan nahi du, ezkerreko eskuan balaustre itxurako gurutze batez amaitutako makila bat darama, erromesen zaindari izaki, eta eskuinekoan, berriz, arrain bat du, Tobiasen modu harrigarrian bere aitaren itsutasuna sendatzeko erabili zuena. Aipatu humanista florentziarrak gombidapena egiten du: “Jermiasek esana denez heriotza leihoretatik sartu zela, eta gibela eta bihotza hondatu zituela, eska diezaigun Rafaeli laguntza, berau baita zeruko sendagilea, moralaren eta dialektikaren botika osasungarriez sendatuko gaituena”<sup>83</sup>.

On Rodrigo Mercado de Zuazolak Oñatin fundatu zuen ikastetxea Sancti Spiritus izenpeko egitea erabaki zuen, horrexengandik baitatorkigu jakinduria guztia. Horregatik gai hau aro modernoko ikastetxe eta unibertsitate askotan ageri da hainbat ikonografia baliatuta, izan baitaitezke Mendekostea, Espíritu Santuaren usoa edo suzko mihiarazia<sup>84</sup>, beste-



lez de Zárate propone, junto a estos significados, otro humanista, siguiendo un capítulo del tratado *“De la dignidad del Hombre”* de Pico de la Mirandola, que poseía el obispo de Ávila<sup>81</sup>. En él se presenta a Miguel como Sumo Sacerdote que *“a los que demos buena cuenta de nosotros, sirviendo bajo las banderas de la filosofía, nos marcará, como con corona de piedras preciosas, con el sacerdocio de la Teología”*<sup>82</sup> pues, al matar al demonio, libera al hombre del mal y lo lleva al verdadero conocimiento de Dios.

El arcángel de la Anunciación **San Gabriel** ha perdido el cetro que llevaba en la mano derecha y que lo acreditaba, cual Mercurio cristiano, como mensajero divino. Sobre él escribe Pico de la Mirandola: *“Ya de nuevo restablecidos a buena salud, vendrá a morar con nosotros Gabriel, la fuerza de Dios, quien, llevándonos a través de los milagros del orden natural, mostrándonos por doquier la virtud y el poder de Dios”*. **San Rafael**, que significa medicina de Dios, porta en su mano izquierda, como patrono de los peregrinos, un bastón terminado en cruz abalaustrada, en tanto que con la derecha sostiene un pez con el que portentosamente Tobías

curó la ceguera de su padre. El citado humanista florentino invita a que, pues *“según Jeremías, colándose la muerte por las ventanas, dañó el hígado y el corazón, invoquemos a Rafael, el médico celestial, que nos curará con los saludables fármacos de la moral y de la dialéctica”*<sup>83</sup>.

Don Rodrigo Mercado de Zuazola decidió poner el Colegio que fundó en Oñati bajo la advocación del Sancti Spiritus, de quien procede toda sabiduría. Por ello este tema aparece en numerosos colegios y universidades de la época moderna bajo diferentes iconografías, la Pentecostés, la paloma del Espíritu Santo o las lenguas de fuego<sup>84</sup>, como vemos por ejemplo en los remates de la fachada de la Universidad de Alcalá de

San Miguel (zaharberritze fasean, hegalik gabe).

San Miguel (en restauración, sin alas).

<sup>81</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. Mª: Arquitectura e iconografía..., 63. or. LUZURIAGA SÁNCHEZ, G.: Catálogo de Incunable..., 163. or., 548. zk. Ioannis Pici Mirandola omnia opera. Venezia, 1519.

<sup>82</sup> MIRANDOLA, P. de la: De la dignidad del hombre. Edic. de L. Martínez Gómez. Ed. Nacional. Madrid, 1984, 120. or.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> VORAGINE, S. De la: La Leyenda Dorada, 1. Alianza. Madrid, 1984,

<sup>81</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. Mª: Arquitectura e iconografía..., p. 63. LUZURIAGA SÁNCHEZ, G.: Catálogo de Incunable..., p. 163, nº 548. Ioannis Pici Mirandola omnia opera. Venecia, 1519.

<sup>82</sup> MIRANDOLA, P. de la: De la dignidad del hombre. Edic. de L. Martínez Gómez. Ed. Nacional. Madrid, 1984, p. 120.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> VORAGINE, S. De la: La Leyenda Dorada, 1. Alianza. Madrid, 1984,



San Gabriel (zaharberritze fasean, hegalik gabe).

San Gabriel (en restauración, sin alas).

ak beste Alcalá de Henaresko Unibertsitateko fatxadako erremateetan ikusten dugun moduan. Erretaulan buru, **Espíritu Santuaren apostoluenganako jetorrera**. Eszena hauxe da multzo osoan erliebez eginda dagoen bakarra. Mende-kostea izenaz ezaguna den honek, Espiritu Santua Igokundetik hamar egunera hamabi apostoluei uso itxuran agertu zitzaieneko jasotzen du; apostoluek, jatorrizko kontakizunean agertzen ez den Ama Birjina zutelarik bilkura horretan buru, hizkuntzen dohaina jaso zuten, buru gaineko gar gisa (Act. 2, 1-4). Hauxe da Elizaren batasunaren lehenbiziko adierazpena, eta baita zazpi dohainen emaitzarena ere; hauek jakinduria eta inteligentzia, aholkua, sendotasuna, zientzia, pietatea eta Jainkoaren beldur izatea dira. Pietatearen kaperako erretaula-hilobiko arkosolioan, era berean, Espiritu Santuaren usoa dugu, erliebez egina, eta Jakinduriaren alegoria bat ere bai apezpikuaren mukulu otoizgilearen atzean, unibertsitateko portada nagusian ikusten dugun bezalaxe.

309. or. Espiritu Santua bost modutan agertzen da: Bataioko usoa, Kristo antzaldatuaren gaineko argi-lainoa, hats edo arnasa, sua eta mihiar.

Henares. Preside el retablo la **Venida del Espíritu Santo sobre el Colegio apostólico**, única escena en relieve de todo el conjunto. También conocida como la Pentecostés recoge la aparición del Espíritu Santo en forma de paloma al décimo día de la Ascensión a los doce apóstoles que, reunidos bajo la presidencia de la Virgen que no aparece en el relato original, recibieron el don de lenguas en forma de llamas sobre sus cabezas (Act. 2, 1-4). Constituye la primera manifestación de la unidad de la Iglesia y la concesión de los siete dones de sabiduría e inteligencia, consejo, fortaleza y ciencia y piedad y temor de Dios. En el arcosolio del sepulcro-retablo de la capilla de la Piedad se representa, asimismo, la paloma del Espíritu Santo en relieve y una alegoría de la Sabiduría tras el bulto orante del obispo, al igual que ocurre en la portada principal de la universidad.

La distribución de los personajes del grupo es jerárquica con María entronizada en lugar preferente en alto, presi-



San Rafael (zaharberritze fasean, hegalik gabe).

San Rafael (en restauración, sin alas).

<sup>81</sup> p. 309. El Espíritu Santo se manifiesta bajo cinco formas: la paloma del Bautismo, nube luminosa sobre Cristo transfigurado, hábito o soplo, fuego y lengua.

Mendekostea.  
Pentecostés.





Koroatzea.  
Coronación

Taldeko pertsonaien banaketa hierarkiaren araberakoa da: Maria tronuan dago, lehentasunezko toki batean goian, ikastetxeen buru; San Pedro, Kristoren ondorengoa, Ama Birjinaren eskuinean dago, San Joan eta Santiago Nagusia bezala, eta San Matias Judas Iskarioteren ordezko ageri da. Maria simetri ardatza da, eta sei apostolu ditu alde banatan. Multzoan buru, Ama Birjinaren gainean, Espiritu Santuaren usoia, aureola gurutzedun batez eta gar itxurako izpiek mendel gisakoa egiten diotela.

Mendekostearen eta Aita Betierekoaren artean **Jasokundearen** taila dago, bere bitartekari izaera sinbolizatuz horren bestez. Ama Birjinaren Jasokundearen eta Koroapenaren gertaerak, elkarren segidakoak, irudikatzen ditu: sei aingeruk gorantz daramate Ama Birjina, eta beste bik zeruko erregina gisa koroatzen dute, kerubin-buru hegaldun batek prestatzekeko idulki lana egiten duen bitartean. Oinetan, berriz, ilargi erdi bat ageri da, puntak gorantz dituena; hau emakume apokaliptikoaren sinbooloetako bat da, eta gehiago dagokio, berez, Sortzez Garbiaren ikonografiari.

Puntu honetan On Rodrigo Mercado de Zuazolaren Mariaganako debozioa gogoratu behar dugu, honexek justifikatzen baitu erretaula honetan emakumezko ordezkaritzaz bakar –bankuko bertuteen bi alegoria kenduta- baina ezin-besteko hori egotea. 1548ko testamentuan ez zuen ahantzi, garai hartan ohi zenari jarraiki, bere arima “beti dohatsu Ama Birjinaren”<sup>85</sup> eskutan lagatzea, bitarteko gisa. Diadema gisako txirikorda bat duen orrazkera, bihotz bat erakusten duen zintzilikarioa, eta mahuka potortuak dituen jantzia garai berekoak badira ere, jantzien koloreak kanonikoak dira, soinekoa gorria baita, urre kolorekoa gerrikoa, eta urdina berriz kapa. Azken honek Maria koroatuaren anagrama darama, eta errepikatu egiten da, izarrez inguratuta.

Lehen Errenazimentuko erretaula honetan **Itun Zaharreko profetak** ageri dira, nahikoa kontu ohikoa inolaz ere Tren-toko Kontzilioko xedapenak gauzatzen hasi aurretik. Izañ ere, aipatu honen ostean desagertuz joango ziren, ukitu judua-edo ematen zutelako, eta multzo zenbaitetan Moises eta Daviden irudiak besterik ez dugu ikusiko. Filakteria bidez izen eta guzti identifikatuta, Isaías ikusiko dugu bankuan, eta Balaam, Jeremias eta Habakuk, identifikatu gabeko beste profeta batekin batera, atikoko bankuan. Gizon urtetsuak dira, bizarre handikoak, durbantez jantziak eta filakteriaz hornituak. Lehenaren gorputza osorik ikusten dugu, nahikoa jarrera konplexuan, eta goiko aldeko lauren kasuan, berriz, gorputz erdia besterik ez, jarrera goratuetan inolaz ere. Isaiasekiko korrespondentzian, bankuko epistolaren aldean Zakarias ageri da, apaiz goren eta San Joan Bataitzailearen aita bera; eta hark bezala jarrera ezinezko bat du, ekiardeko txano frigiar bat du jantzirik, eta Aurrendariaren iragarprenaren profezia irakurtzen den liburua du zabalik

diendo el colegio , San Pedro, el sucesor de Cristo, a la derecha de la Virgen, al igual que San Juan y Santiago el Mayor, en tanto que San Matías aparece como sustituto de Judas Iscariote. María actúa como eje de simetría, disponiéndose seis apóstoles a cada lado. Preside el conjunto, sobre la Virgen, la paloma del espíritu Santo con un nimbo crucífero y orlada por una aureola de rayos flameados.

Entre la Pentecostés y el Padre Eterno se encuentra la talla de la **Asunción**, simbolizando así su condición de mediadora. Representa los episodios sucesivos de la Asunción y la Coronación de la Virgen, acompañada por seis ángeles que la izan y dos que la coronan como reina de los cielos, en tanto que una cabeza de querubín alado se convierte en improvisada peana. A sus pies aparece también una media luna con las puntas hacia arriba, que es uno de los símbolos de la mujer apocalíptica y que corresponde más propiamente a la iconografía de la Inmaculada Concepción.

En este punto debemos recordar la devoción mariana de don Rodrigo Mercado de Zuazola, que justifica la presencia en este retablo de la única pero imprescindible representación femenina, si exceptuamos las dos alegorías de virtudes del banco. En su testamento de 1548 no olvidó, como era habitual en su época, encomendar su alma como intercesora a la “*bienaventurada siempre Virgen y María*”<sup>85</sup>. Si bien el peinado con una trenza a modo de diadema, el colgante con un corazón y la indumentaria con saya de mangas abullonadas son coetáneos, los colores de las prendas son canónicos, con saya roja, cíngulo dorado y capa azul con el anagrama de María coronado, que se repite rodeado de estrellas.

La presencia de **profetas del Antiguo Testamento** en este retablo del Primer Renacimiento es bastante habitual con antelación a la puesta en práctica de las disposiciones del Concilio de Trento, momento en que, por sus connotaciones judaizantes, tenderá a desaparecer, reduciéndose en algunos conjuntos a las figuras de Moisés y David. Identificados por filacterias con sus nombres, encontramos a Isaías en el banco y a Balaám, Jeremías y Habacuc, más otro profeta sin identificar en el banco del ático. Se trata de hombres ancianos de pobladas barbas, con turbantes, que llevan filacterias, disponiéndose el primero de cuerpo entero en postura rebuscada, y los cuatro de la parte superior de medio cuerpo en actitudes grandilocuentes. En correspondencia con Isaías aparece en el lado de la epístola del banco Zacarías, sumo sacerdote y padre de San Juan Bautista, que adopta como aquél una postura imposible, se toca con un original gorro frigio oriental y sostiene un libro abierto en el que se lee la profecía del anuncio del Precursor. Por su colocación en el retablo en bancos, como en Oñati, guardapolvos y pulseras

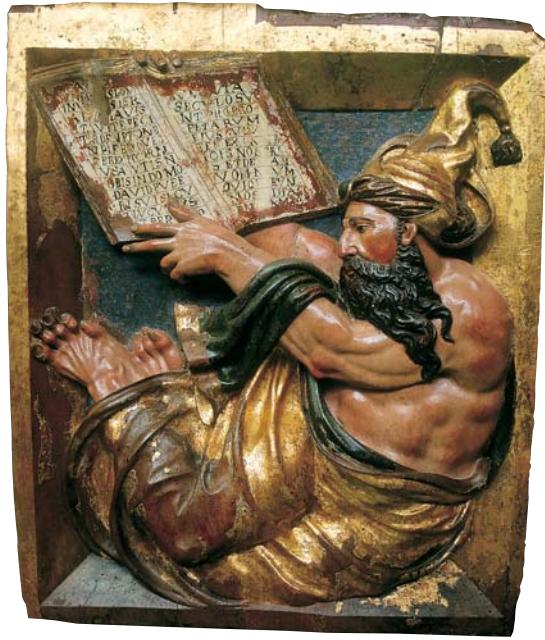
<sup>85</sup> V.E.K.A. Errege Entzategia. Auzi zibilak. Lapuerta. Ahantziak. C 738/3. On Rodrigo Mercado de Zuazolaren testamentua.

<sup>85</sup> A.R.Ch.V. Real Audiencia. Pleitos civiles. Lapuerta. Olvidados. C 738/3. Testamento de don Rodrigo Mercado de Zuazola.



Isaias.

Isaías.



Zakarias.

Zacarías.

esku artean. Erretaulan bankuetan jarrita egonik, Oñatin bezala, hauts-babes eta pultserek Kristoren etorrera aurreirudikatzen dute, Itun Zaharraren eta Berriaren arteko jarraitasunaren eta Jainkoaren Errebelazioaren lekukotasuna emanez horrenbestez.

Lau profeta nagusietako lehena, **Isaias**, bankuan dago, eta bere burukoaz eta jantziez erakusten du jatorri noblekoa eta aberatsa dela. Judaren babesle sutsu, Jerusalen berrian Elizaren lehen irudia ikusten du. Bere profezien artean Deikundearena, Kristoren Jaiotzarena eta Azken Judizioarena nabarmenzen dira. **Zakariasek**, txano frigiar original bat duela, Salbatzailearen ikuspen profetikoa azaltzen du bere testuan; Aurrendariak prestatuko du honen etorrera. Halaz, Isaias eta Zakariasesen irudien bidez, Mesiasen etorrera iragartzen da. Atikoko bankuan kokatutako lehen profeta Balaam da, Dabid eta Mesiasen etorrera iragarri zuen profeta eta aztia, nahiz, zekenkeriaren tentazioan erori ostean, Jainkoak zigortu egin

prefiguran la venida de Cristo, testimoniando así la continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento y el cumplimiento de la revelación divina.

El primero de los cuatro profetas mayores, **Isaias** se sitúa en el banco, denotando con su tocado y vestiduras su noble extracto y su posición acomodada. Defensor a ultranza de Judá, ve en la nueva Jerusalén la prefiguración de la Iglesia. Entre sus profecías sobresalen las de la Anunciación, el Nacimiento de Cristo y el Juicio Final. **Zacarías**, tocado por un original gorro frigio, señala en su texto la visión profética del Salvador, cuya llegada será preparada por el Precursor. Así pues, mediante las figuras de Isaías y Zacarías se anuncia la venida del Mesías. El primero de los profetas alojados en el banco del ático es **Balaám**, profeta y mago que anunció la venida de David y del Mesías, aunque, tentado por la avaricia, fue castigado por Dios en el episodio de la Burra que se narra en los Números. Sigue **Jeremí-**



a)



b)



c)



Profetak. a) Balaam / b) Jeremias / c) Habakuk / d) Profeta i/g.

Profetas. a) Balaám / b) Jeremías / c) Habacuc / d) Profeta s/i.

zuen Zenbakietan kontatzen den astemearen pasadizoan. Hurrena **Jeremias** da, profeta nagusietan bigarrena, judu herriaren idolatriaren aurkako borrokalarri izana eta zoritzar pila itzela iragarri zuena. Pasio edo nekaldiaren profetatzat hartua da, Kristoren beraren aurre-iruditzat. **Habakuk** dugu Mariaren birjintasunezko amatasuna iragartzen duen profete-tako beste bat, baina ez da Babilonian, lehoien zuloan, otar bat ogiz Danieli jaten eman ziona.

Lizarrako San Joan Bataiatzailearen erretaula nagusiko harrizko zokaloan, artean ere adierazgarria zen 1563ko urtean, Pierres Picart eta bere laguntzaileek Ezekiel, David, Moises eta Daniel profetak irudikatu zituzten, Itun Berriko historien oinarri eta iragarle gisa. San Joan Bataiatzailea, berau da erretaulako titularra, profetetako azkentzat hartu izan da. Ezekielek, beste guztiak bezala eserita ageri dela, filakteria bat darama, eta honetan Gloriaren Iksupenaren zati bat, kapitulu bat seinalatzen ari den liburu ireki batekin batera.

Erretaulako titular diren San Migelen eta Mendekostearren aldamenean, Agerkundearen hartzale eta jagole gisa, lau **ebanjelariak** daude, San Joan, San Lukas, San Markos eta San Mateo. Guztiek zabalik dituzte bere liburu kanonikoak, eta Mesiasen etorrera aipatzen duten latinezko berisetak seinalatzen dituzte; eta bakoitzak bere tetramorfo edo animalia sinbolikoak ditu ondoan. **San Joan** laugarren ebanjelioaren, gutunen eta Apokalipsiaren egilea da. Liburu honetan, San Migel demonioa lantzaz zauritzen ari den ikuspena deskribatzen da. Goiaingeruaren ezkerrean **San Lukas** dago, hirugarren ebanjelioaren idazlea, Mariaren irudia ondoen erretratatu duena gainera; izan ere, honen kontakizunean sumatu egiten da Espíritu Santuaren presencia salbazioaren historia osoan zehar. Sinoptikoetako bigarren ebanjelioaren egilea, **San Markos**, Espíritu Santuaren Etorreratik eskuinera dago, lehoia lagun duela; animalia honen jatorria bere testuaren hasierako paragrafoan dago, San Joan Bataiatzailea “basamortuan deiadarka ari den Ahotsa” balitz bezala aipatzen baitu, eta bestiarioek Kristoren piztueran lehoiari atxikitzen dioten esangurari loturik. Zikloa ixteko **San Mateoren** altuerliebea dugu; hauxe izan zen lehen ebanjelioaren egilea, eta bera da Itun Zaharreko profetak eta judu herria gehien aipatzen dituena. Bere testua Kristoren giza jatorri edo genealogiaz abiatzen da, eta horrenbestez bere ezaugarria liburuari eusten dion ume bat da. Lotura hau are sendoago ageri zaigu, Deikundetik Jaio-tza arte Kristoren Gizakundea ondoen azaltzen duen ebanjelaria delako.

Lehen gorputzeko muturreko kaleetako horma-konketan **Eliza Latinoaren** lau **Gurasoak** daude, ohiko tokian inolaz ere, hau bat baitator kristau dotrinaren zutabe gisa atxiki ohi zaien sinbologiarekin. Ebanjelioen Agerkundearen interpreteak izaki, ebanjelariak eskoltatzen dituzte, eta berez, bere exegesiez, aginte moralerako irizpide dira. Laurok eskuetan dute tenplu maketa bana, Elizaren euskarri intelectualak direla erakustearren. Prelatu doktore izate horrek badu halako

as, el segundo de los profetas mayores, que fue activo luchador contra la idolatría del pueblo judío, anunciando un sinfín de calamidades. Es considerado como el profeta de la Pascua, prefigurando al propio Cristo. **Habacuc** es otro de los profetas que anuncia la maternidad virginal de María, aunque diferente del que en Babilonia alimentó con una cesta de pan a Daniel en el foso de los leones.

En el zócalo pétreo del retablo mayor de San Juan Bautista de Estella, Pierres Picart y sus colaboradores representaron todavía en una fecha tan significativa como 1563 a los profetas Ezequiel, David, Moisés y Daniel como fundamentos y anunciantes de las historias del Nuevo Testamento. San Juan Bautista, titular del retablo, ha sido considerado como el último de los profetas. Ezequiel, que aparece al igual que los otros sedente, lleva una filacteria con un fragmento de la Visión de la Gloria y un libro abierto donde señala un capítulo.

Flanquean a los dos titulares del retablo, San Miguel y la Pentecostés, como depositarios de la Revelación los cuatro **evangelistas**, San Juan, San Lucas, San Marcos y San Mateo. Todos ellos muestran abiertos sus respectivos libros canónicos, señalando versículos en latín que aluden a la venida del Mesías, y están acompañados por sus respectivos tetramorfos o animales simbólicos. **San Juan** es el autor del cuarto evangelio, las cartas y del Apocalipsis, libro en que se describe la visión de San Miguel alanceando al demonio. A la izquierda del arcángel se sitúa **San Lucas**, escritor del tercer evangelio, que es quien mejor ha retratado la figura de María, reconociéndose en su relato la presencia del Espíritu Santo a lo largo de toda la historia de la salvación. El autor del segundo evangelio de los sinópticos, **San Marcos** se dispone a la derecha de la Venida del Espíritu Santo, acompañado por el león, cuyo origen está en el párrafo inicial de su texto que se refiere a San Juan Bautista como “*la Voz que clama en el desierto*” y en relación con el significado que al león asignan los bestiarios con la resurrección de Cristo. Cierra el ciclo el altorrelieve de **San Mateo**, autor del primer evangelio, que es quien más veces cita a los profetas del Antiguo Testamento y al pueblo judío. Su texto se inicia con el origen humano o la genealogía de Cristo, por lo que su atributo es un niño que sostiene el libro. Esta asociación se refuerza por el hecho de ser el evangelista que mejor expone la encarnación de Cristo desde la Anunciación hasta el Nacimiento.

Las hornacinas de las calles extremas del primer cuerpo están ocupadas por los cuatro **Padres de la Iglesia Latina** en una ubicación habitual, que se corresponde con su simbología de pilares de la doctrina cristiana. Como intérpretes de la Revelación de los Evangelios escoltan a los evangelistas, constituyendo por si mismos con sus exégesis en criterios de autoridad moral. Los cuatro portan en sus manos otras tantas maquetas de templos como sustentos intelectuales de la Iglesia. Su condición de prelados doctores guarda una cierta afinidad con la personalidad humanista del obispo de

Ebanjelariak.

- a) San Markos.
- b) San Mateo.
- c) San Joan.
- d) San Lukas.

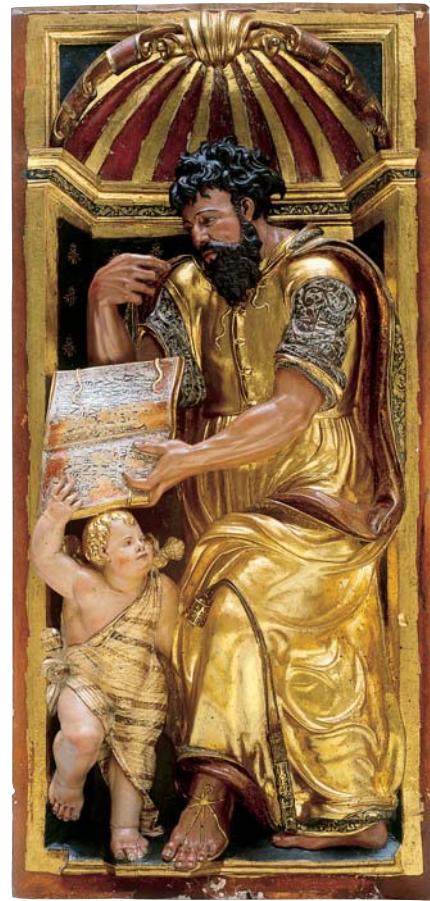
Evangelistas.

- a) San Marcos.
- b) San Mateo.
- c) San Juan.
- d) San Lucas.

a)



b)



c)



d)



kidetasun bat Avilako apezpikuaren izaera humanistarekin eta erretaula kokatuta dagoen eraikina ikastetxea izatearekin.

Ezkerretik eskuinera lehena **San Agustinen** altuerliebeada, Hiponako apezpikuarena alegia, eta halakoa izaki mitra eta makulua daramatza, eta soinean, berriz, eliz atorraren gainean meza-jantzia. Elizaren doktore nagusitzat hartua, dorre itxurako tenplu baten maketa darama, Elizaren bata-sunaren babeslea dela adierazteko<sup>86</sup>. Bere obrek, hauen artean *De civitate Dei* nabarmentzen da historiaren filosofia bat egiteko lehen ahalegina delako, idazle neoplatoniko handienetariko artean kokatu dute. Picartek berak egina izaki, Unibertsitatearen portadan ere ageri da San Agustinen estatua, garaipen-arkuaren ezkerraldean, eta burua galdu badu ere, Filosofia ordezkatzen du; izan ere, San Jeronimok ordezkatzen duen Teologiarekin batera ikastetxe horretan ikasten zituzten diciplinarik garrantzitsuenak ziren<sup>87</sup>. Orain, San Agustinen ikonografia aztertu dutenei oharkabean joan

Ávila y el carácter académico del edificio en el que se ubica el retablo,

El primero de izquierda a derecha es el altorrelieve de **San Agustín**, obispo de Hipona, y, como tal, lleva mitra y báculo y viste casulla sobre el alba. Considerado como el doctor de la Iglesia por excelencia, porta una maqueta de templo en forma de torre como defensor de la unidad de la Iglesia<sup>86</sup>. Sus obras, entre las que sobresale *De civitate Dei*, primer intento de elaborar una filosofía de la historia, lo acreditan como uno de los grandes escritores neoplatónicos. Labrada por el propio Picart, su estatua aparece también en la portada de la Universidad en el lado izquierdo del arco de triunfo y, aunque ha perdido la cabeza, representa la Filosofía que, junto a la Teología encarnada por San Jerónimo, constituyen las disciplinas más importantes que se estudiaban en el citado centro<sup>87</sup>. Queremos hacer hincapié en un atributo que ha pasado desapercibido para

a)



b)



Elizaren Gurasoak.

- a) San Agustín.
- b) San Gregorio.

Padres de la Iglesia.

- a) San Agustín.
- b) San Gregorio.

<sup>86</sup> ITURBE, A.: "Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales", Iconografía agustiniana. *Institutiones historicam Agustinianam* Biltzarreko aktak. Errroma, 2001, 34-43. orr. Ezaugarriak (bihotza, luma, liburua, mitra, makulua, euritakoa eta eliz maketa).

<sup>87</sup> FORNELLS ANGELATS, M.: La Universidad de Oñati..., 101 eta 103. orr.

<sup>86</sup> ITURBE, A.: "Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales", en *Iconografía agustiniana. Actas del Congreso Institutiones historicam Agustinianam*. Roma, 2001, pp. 34-43. Atributos (corazón, pluma, libro, mitra, báculo, capa pluvial y maqueta de iglesia).

<sup>87</sup> FORNELLS ANGELATS, M.: La Universidad de Oñati..., pp. 101 y 103.

zaien ezaugarri bat azpimarratu nahi genuke ezen, esate baterako eskuarteko dugun kasu honetan, beste Gurasoetako bereizteko aukera ematen digu. Mitraren plano ikusgarrietako batean izar edo disco distiradun bat nabamentzen da, Kristoren anagrama, IHS, duelarik barnean<sup>88</sup>.

**San Gregorio Handiaren** mukuluak, lau Gurasoetako aita santu bakarra izaki, lehentasuneko hurrengo tokia hartzen du San Migelen eskuinean. Aita santu jantziak daramatza, eliz atorra, estola eta euritakoaz, luxu handiz apaindua berau inolaz ere grotesko estofatuak dituela mendelean, eta esgrafiatu ederrak halaber, eguzki-arrano burubiko zenbait tarteak. Aita santuaren tiara darama, hiru pisukoak, aita santuaren hiru botereen sinbolo gisa, eta zeharraga hirukoitzea. San Migelen ezkerrean kokatutako horma-konka batean **San Jeronimoren** taila dago; kardinalen jantzi purpurak daramatza soinean, katazurizko ertzak dituen bizkarrekoa, eskularruak eta ohiko kapelu gorria buruan.

los estudiosos de la iconografía de San Agustín y que, en casos como el que nos ocupa, nos permite distinguirle de los otros Padres. En uno de los planos visibles de la mitra resalta una estrella o disco con un resplandor que contiene el anagrama de Cristo, el IHS<sup>88</sup>.

El bulto de **San Gregorio Magno** ocupa, en su condición de único papa entre los cuatro Padres, el siguiente lugar de privilegio a la derecha de San Miguel. Viste de pontifical con alba, estola y capa pluvial, lujosamente decorada con grutescos estofados en la cenefa y bellos esgrafiados, entre los que se incluyen águilas imperiales bicéfalas. Lleva tiara papal de tres pisos, que simbolizan los tres poderes del pontífice, y cruz de triple travesaño. En una hornacina situada a la izquierda de San Miguel se aloja la talla de **San Jerónimo**, que va vestido con la indumentaria púrpura de cardenal, con muceta con los bordes de armiño, guantes y tocado por el característico capelo colorado. Lleva un

a)



b)



Elizaren Gurasoak.

- a) San Jerónimo.
- b) San Ambrosio.

Padres de la Iglesia.

- a) San Jerónimo.

- b) San Ambrosio.

<sup>88</sup> ITURBE, A.: Op. aip., 124. or. Antzoko osagai ikonografikoa ikusten dugu XVI. mendeko beste obra batuetan, esaterako San Agustinen harrizko bustoan, 1510ean Anton Pilgram-ek Vienako San Estebanen katedralean landuan.

<sup>88</sup> ITURBE, A.: Op. cit., p. 124. Un ingrediente iconográfico similar lo vemos en otras obras del siglo XVI como el busto pétreo de San Agustín, labrado en 1510 por Antón Pilgram en la catedral de San Esteban de Viena.

Makila bat darama eskuineko eskuan, eta ezkerrekoaz, berriz, dorre zilindriko eta kapitel konikoa duen eliza baten maketari eusten dio. Oinean ageri zaigu arantza atera zion lehoiaren burua. Vulgataren egile, hau Bibliaren latinezko bertsioa da, “teologoen printzetzat” hartua da eta, halakoa izaki, teología ordezkatzen du unibertsitateko portada nagusiko estatuan. Hau ere Pierres Picartek egin zuen, eta estilo aldetik taila polikromatuaren oso-oso antzekoa da. Elizako Doktoreen zikloa **San Ambrosiok** ixten du, Milango apezpi-kuak, hizlari eta idazle ospetsua izana bera. Eliz atorra eta lepoko edo estola gainean, esgrafiati finez apaindurik, euritakoa darama, estofatutako grotesko ederrez dotoretua, eta bere dignitateari dagokion itxura osatzeko, mitra eta makuluia ere baditu. Ezkerreko eskuan ohiko eliz maketa du, kasu honetan kanpai-horma bat duela erremate gisa.

Erretaula hau betetzen duten beste santuen ezaugarri komuna, sail desberdinakoak badira ere, santu mirarigile eta bitarteko izatea da. Beren bizitza eta mirariak oinarrizko iturri den Jacobo de Vorágine-ren Urrezko Kondairan daude bilduta; Kondaira honi esker hainbat santuk, San Anton Abadeak kasu, hedapen eta ospe handia lortu zuten. Hemen gogoratu beharrekoa dugu On Rodrigo Mercado de Zuazola-ren liburutegiko aleen artean zegoela “Legenda Aurea Sanctorum”en inkunable bat, 1483an Venezian inprimatua<sup>89</sup>.

Bigarren gorputzeko muturreko kaleek San Anton eta San Paulo hartzen dituzte, lagun **eremutarrak** baitziren bizi-modu eremutarraren sorburuan Egipton, eta bizimodu aszettikoaren eredu; aipatu lehena, gainera, ospe handia hartutako santua da, animalien zaindari eta pasmoaren kontrako gisa. Antonianoen fundatzailea izan zen halaber. **San Anton Abadeak**<sup>90</sup>, “monjeen aita” izanik, abitu beltza darama, kapusai, txano eta sorbaldako saio dotore esgrafiatuaz. Buru-berogarri baten antzera belarriak estaltzen dizkion burukoa ere nahikoa bitxia da. Tau forma duen makila motz adabegidun bat erabiltzen du sostengu gisa, eta bertatik zintzilik arrosario bat dauka; beste eskuarekin, berriz, hilen elizkizun edo ofizioan zabaldutako liburu bati eusten dio, eta baita panpalina bati ere. Oinetan tixerrikume esgrafiatura ageri da. **San Paulo eremutarra**<sup>91</sup> izan zen bizimodu honi ekin zion lehena, Tebaidan, eta urte asko-asko hartu zituen, adats etaizar urdinduak dituen agure baten antzera irudikatzen dute. Antzeko abitura darama jantzirik, txanoz eta sorbaldako saio esgrafiatuaz, eta goiko partean korapilatutako adabegizko makila bat dauka, makulu gisa, eta arrosario bat. Liburu bat du zabalik, Ama Birjinaren ofizioko kapitulu batean, eta honen gainean, berriz, bele bat, hain zuzen kondairak dioenaren arabera hirurogei urtez jaten eman ziona, egunero-egunero mokoan eramatzen zion ogi erdi batez.

<sup>89</sup> LUZURIAGA SÁNCHEZ, G.: Catálogo de Incunables..., 61. or., 50. zk.

Ibid.: La Universidad de Oñati..., 80. or.

<sup>90</sup> VORAGINE, S. de la: Op. aip., 1, 107-111. orr. (XXI).

<sup>91</sup> Ibid., 97-99. orr. (XV).

bastón en su mano derecha, en tanto que con la izquierda sostiene la maqueta de una iglesia con una torre cilíndrica y capitel cónico. A sus pies asoma la cabeza del león al que extrajo la espina. Autor de la Vulgata, versión latina de la Biblia, es considerado “príncipe de los teólogos” y, como tal, representa a la teología en la estatua de la portada principal de la universidad, realizada asimismo por Pierres Picart y que guarda una gran afinidad estilística con la talla policromada. Cierra el ciclo de los Doctores de la Iglesia **San Ambrosio**, obispo de Milán, que fue también un ilustre orador y escritor. Sobre el alba y la estola, decoradas con finos esgrafiados, lleva una capa pluvial con bellos grutescos estofados, completando la caracterización de su dignidad con la mitra y el báculo. En su mano izquierda sostiene la habitual maqueta de iglesia, en este caso rematada por una espadaña.

El resto de los santos que pueblan este retablo tienen como denominador común, pese a pertenecer a series diferentes, su condición de santos milagreros e intercesores. Su vida y milagros se recogen en esa fuente fundamental que es la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine, gracias a la que alcanzaron una gran difusión y popularidad santos como San Antón Abad. Debemos recordar aquí cómo entre los libros que integraban la biblioteca de don Rodrigo Mercado de Zuazola se incluía un incunable de la “Legenda Aurea Sanctorum”, impreso en Venecia en 1483<sup>89</sup>.

Las calles extremas del segundo cuerpo albergan a San Antón y San Pablo, compañeros **ermitaños** en los orígenes de la vida eremítica en Egipto y ejemplos de vida ascética, siendo además el primero un santo popular como patrono de los animales y abogado frente a la gangrena. Fue asimismo el fundador de los antonianos. **San Antón Abad**<sup>90</sup> lleva, como “padre de los monjes” un hábito negro con cogulla, capuchón y escapulario con bellos esgrafiados. Peculiar resulta también el bonete negro que le cubre las orejas a modo de pasamontañas. Se apoya en un bastón nudoso corto en forma de tau del que pende un rosario, en tanto que con la otra mano sostiene un libro abierto en el oficio de difuntos, y una campanilla. A los pies aparece el cerdito esgrafiado. **San Pablo ermitaño**<sup>91</sup> fue el primero en iniciar este tipo de vida apartada en la Tebaida y, debido a su gran longevidad, está caracterizado como un anciano de cabellos y barbas grisáceos. Viste con un hábito parecido con capucha y escapulario esgrafiado y lleva un bastón de nudos entrelazado en la parte superior a modo de báculo y un rosario. Porta un libro abierto con un capítulo del oficio de la Virgen, sobre el que se posa un cuervo que, según la leyenda, le alimentó durante sesenta años con medio pan que le llevaba en su pico cada día.

<sup>89</sup> LUZURIAGA SÁNCHEZ, G.: Catálogo de Incunables..., p. 61, n° 50.

Ibid.: La Universidad de Oñati..., p. 80.

<sup>90</sup> VORAGINE, S. de la: Op. cit., 1, pp. 107-111 (XXI).

<sup>91</sup> Ibid., pp. 97-99 (XV).



a)



b)

Eremutarrak.

- a) San Anton.
- b) San Paulo eremutarra.

Eremitas.

- a) San Antón.
- b) San Pablo ermitaño.



a)



b)

Apezpikuak.

- a) San Nikolas Barikoa.
- b) San Blas.

Obispos.

- a) San Nicolás de Bari.
- b) San Blas.

Avilako apezpiak erretaulan lau **apezpiku** jartzea agindu zuen, dagoeneko aipatutako San Agustín eta San Anbrosio batetik, Elizaren Aita gisa, eta herrian hainbat gaitzen aurka itzal handia zuten beste bi santuren tailak bestetik, San Nikolas Barikoarena eta San Blasena; hauek bigarren gorputzeko horma-konka batzuetan daude. **San Nikolasek**<sup>92</sup>, Myrako apezpiak, eliz atorra, estola, euritakoa eta mitra ditu jantzirik, eta apezpiku makulua darama. Ezkerreko eskuan zabalik duen liburuaren gaineanurre koloreko hiru bola daude, santuak hiru ahizpa ezkongaberi, ezkontzearren, eman zizkien hiru ezkonsariak gogorazten dituztenak. Epistolaren aldean jarrita dagoenarekiko korrespondentzian, **San Blasen** mukuluak<sup>93</sup>, Sebasteko apezpikua izaki eliz atorra, estola, gerrikoa eta euritakoa jantzita dituela, mitra du buruan, eta ezkerreko eskuan makulu bat darama. Bere bitartekaritzari esker gazte batek eztarrian zeukan arrain-hezur bat bota zuelako miraria gogoratz, lepora darama eskua, eztarriko gaitzeturako zaindaritzat hartua izan baita.

El obispo de Ávila dispuso la colocación en el retablo de cuatro **obispos**, los ya citados San Agustín y San Ambrosio como Padres de la Iglesia y otras dos tallas de santos populares abogados frente a distintos males, San Nicolás de Bari y San Blas, que se alojan en hornacinas pares del segundo cuerpo. **San Nicolás**<sup>92</sup>, obispo de Myra, viste con alba, estola, capa pluvial y mitra y porta el báculo episcopal. Sobre el libro abierto de su mano izquierda se disponen tres bolas doradas que recuerdan las tres dotes que dio el santo a tres hermanas solteras para contraer matrimonio. En correspondencia con el se dispone en el lado de la epístola el bulto de **San Blas**<sup>93</sup> que, como obispo de Sebaste, viste alba, estola, cíngulo y capa pluvial, se toca con la mitra y lleva en la mano izquierda un báculo. En recuerdo del milagro de la expulsión de la espina del pez a un joven mediante su intercesión, se lleva la mano al cuello, ya que tradicionalmente ha sido considerado como abogado de las afecciones de garganta.



Santu osatzaileak  
a) San Sebastian.  
b) San Roque.

Santos sanadores.  
a) San Sebastian.  
b) San Roque.



<sup>92</sup> Ibid., 37-43. orr. (III).

<sup>93</sup> Ibid., 164-167. orr. (XXXVIII).

<sup>92</sup> Ibid., pp. 37-43 (III).

<sup>93</sup> Ibid., pp. 164-167 (XXXVIII).

Jasokundearen alde banatan daude, hirugarren gorputzean, San Sebastianen eta San Rokeren altuerliebeak, inolako zalantzak gabe aro modernoko izurrite garrantzitsuenen aurkako **bitarteko santuenak**. Gainera, On Rodrigo Mercadoren debozio partikularrak izateaz gain, Oñatin oso kultu garbia zuten santuak ziren, ermita bana eskaini baitzieten herrian. Elkarturik aurkituko ditugu, era berean, Oñatiko San Migeleko Pietatearen kaperako erretaulan; obra hau ere gure aholkulari ospetsuak bultzatu zuen. Bi mende geroago, aipatu parrokiako erretaula nagusian aurkituko ditugu atzera. Jasokundetik eskuinera jarrita dagoela, **San Sebastian**<sup>94</sup>, Erromako jauregiko guardiako ofiziala bera, adabegiz beteriko enbor bati lotuta dago, eta bakarbakarrik garbitasun oihal batez estalita, kristautasunari uko ez egiteagatik gezikatzen ari diren eszenan. Ikonografia hau nagusi izan zen XVI. mendean zehar, izurriaren aurkako bitarteko zela-eta; izan ere kondairaren arabera bizirik atera zen Diokleziano enperadoreak agindutako bi martirio saiakeretatik. Gainera, bere historiagatik gorputz biluzi eder baten estudio anatomikoa zeharo justifikatuta zegoen kasu apurretako bat zen, Errenazimentuko humanismoaren arabera kreazioko izakirik ederrena zelako.

Honekiko korrespondentzian, epistolaren aldean **San Roque** ikusiko dugu, lur hauetan itzal handieneko santu osatzaleetako beste bat berau. Erromara eginiko bidaia gogoratzu, bere ondasun guztiak pobreei eman ostean errores janzen da, kapa, bizkarreko eta bi giltza dituen kapelu hegaldunaz. Ezaugarri sorta honen osagarri, pordoia eta zorroa ditu. Aingeru bat sendatzen ari zaion ultzera erakusten du, eta ezkerrean, berriz, txakurtxo bat dago, atzeko hanketan zutik, honexek ekartzen zion eta, Jainkoak hala nahi zuela, janaria.

Erretaula honetan lau aldiz errepikatzen da sustatzailearen **armarri-ikurra**, fundatu zuen unibertsitateko hainbat zonatan ikusten dugun moduan. Marko korreiformetan sarturik, aldare parean, hirugarren gorputzeko muturretan, eta atikoko bankuan Aita Betierekoaren irudiaren pean daude. Lehen eta azken kasuan kapelua daramate koroa gisa, eta kasu guztietan, aldarekoan izan ezik, mutiko batzuk dituzte eusle. Armarri-ikurrik bi eguzki antropomorfo ditu, hauek zerrenda batez bereizita daude, eta harrizko blasoietako batzuetan, honako ikurritz hau darama latinez: SOL IUSTITIAE XPO DEUS NOSTER A SOLIS ORTU USQUE AD OCASUM, hau da, Kristo, Zuzentasunaren eguzki, egunsentitik iluntzera arte. Testu honen inspirazio iturria 113,3 Salmoan dago, honakoa baitio: “Egusentitik iluntzera arte, Jainkoaren izena goretsia izan bedi”.

Hieroglifiko honi loturik, berriz, jarri behar da bankuaren eskuinean **Justizia** agertzea. Aipatua bertute kardinal bat da, modu alegorikoan leinargiko andere erromatar batez irudikatua; honek eskuinaz ezpata zuzen bati eusten dio,

A ambos lados de la Asunción se localizan en el tercer cuerpo los altorrelieves de San Sebastián y San Roque, sin duda los dos **santos intercesores** frente a pestes más importantes de la época moderna. Se trata además de devociones particulares de don Rodrigo Mercado, de santos con un culto local muy acendrado en Oñati, donde ambos tuvieron dedicadas ermitas. Asociados, los encontramos asimismo en el retablo de la capilla de la Piedad de San Miguel de Oñati, obra inspirada por nuestro ilustre mentor, y dos siglos después en el retablo mayor de la citada parroquia. Colocado a la derecha de la Asunción, **San Sebastián**<sup>94</sup>, oficial de la guardia palatina romana, se halla atado a un tronco nudoso, tan solo cubierto por un amplio paño de pureza en la escena de su asaeteamiento por no querer renegar del cristianismo. Esta iconografía se impuso durante el siglo XVI debido a su condición de intercesor antipestífero al haber sobrevivido, según la leyenda, a dos intentos de martirio por orden del emperador Diocleciano. Además es uno de los contados casos en los que por su historia quedaba justificado el estudio anatómico de un bello cuerpo desnudo, es decir, el ser más bello de la creación según el humanismo renacentista.

En correspondencia encontramos en el lado de la epístola a **San Roque**, otro de los santos sanadores o “de necesidad” más populares en estas tierras. En recuerdo de su viaje a Roma, tras haber entregado todos sus bienes a los pobres, viste con traje de peregrino con capa, esclavina y sombrero de ala con dos llaves. Completan esta caracterización el bordón y el morral. Exibe la úlcera que está siendo curada por un ángel, mientras a su izquierda se alza sobre los cuartos traseros un perrito que le traía providencialmente alimentos.

En cuatro ocasiones se repite en este retablo el **escudo-emblema** de su promotor, al igual que ocurre en diferentes zonas de la universidad por el fundada. Incluidos en marcos correiformes se emplazan en el frente del altar, que es una reproducción del original, los extremos del tercer cuerpo y en el banco del ático bajo la figura del Padre Eterno. En el primero y el último caso van coronados por el capelo y en todos, salvo el del altar, se hallan sostenidos por muchachos tenantes. Representa dos soles antropomorfos separados por una banda y va explicitado, en algunos de los blasones pétreos, por el siguiente lema en latín: SOL IUSTITIAE XPO DEUS NOSTER A SOLIS ORTU USQUE AD OCASUM, es decir, Cristo, sol de Justicia, desde la salida del sol hasta el ocaso. La fuente de inspiración de este texto se encuentra en el Salmo 113,3, donde leemos “Desde la salida del sol hasta su ocaso, sea alabado el nombre del Señor”.

En relación con este jeroglífico, se debe poner la aparición a la derecha del banco de la **Justicia**, virtud cardinal representada de forma alegórica por una noble matrona romana que sostiene firmemente con la diestra una espada

<sup>94</sup> Ibid. 111-116. orr. (XXIII).

<sup>94</sup> Ibid. Pp. 111-116 (XXIII).

tinko eutsi ere, legeak berak bezala ez baitu okertu behar; eta ezkerraz balantza bati, legeak bezala zuzentasun prinzipioari eutsi behar baitio. Diadema itxurako txirikorda bat du buruan, eta mahuka potortuzko jantzia, Jasokundeak bezalaxe. Gure pertsonaia kultuak ikur hau aukeratu izanak

recta que, como la ley, no debe torcerse, y con la izquierda una balanza, pues como ella ha de mantener el principio de equidad. Está tocada con una trenza en forma de diadema y viste una saya con mangas abullonadas, al igual que la Asunción. La elección de este emblema por nuestro culto



Bertuteak

a) Justizia.

b) Sendotasun zuhurra.

Virtudes.

a) Justicia.

b) Fortaleza prudente.

gogora dakarkigu Egipton eskubide, lege eta zuzentasun ororen iturria faraoia zela, eta honen agintea eguzki Jainko Osirisengandik zetorrela. Oraindik ere bada programa originalean identifikazio zailagoko beste bertute bat, sakristiariako atearen eskuin aldean kokatutako panel erliebedun batean. **Sendotasun zuhurraren<sup>95</sup>** alegoria bat dateke, ezen kasket, koraza eta kapaz jantxitako emakume bat da irudia, eta ohikoa ez bada ere alkabuz bat du arma; ezkerreko eskuan, berriz, suge bat dauka, gaitzaren sinboloa eta

personaje nos recuerda que en Egipto la fuente de todo derecho, ley y justicia era el faraón, cuya autoridad emanaba, a su vez, de Osiris, el dios sol. Aún resta del programa original una virtud de más compleja identificación en un panel en relieve situado a la derecha de la puerta que da paso a la sacristía. Puede tratarse de una alegoría de la **Fortaleza prudente**<sup>95</sup>, pues representa a una mujer vestida con yelmo, coraza y capa y armada excepcionalmente con un arcabuz, en tanto que en la mano izquierda lleva una

<sup>95</sup> RIPA, C.: Iconología. I eta II. aleak. Akal. Arte y estética. Madrid, 2002, 440. or. (sendotasuna eta zuhurtzia).

Egile italiar honek aipatzen du, halaber, "filosofoek diot moduan zeruko esferen mugimenduak sortarazten duen" inteligentzia; baina, sugea bezala, lehenik lurrean arrastaka ibili behar dela zeruko gauzak ulertu ahal izateko (*Ibid.*, 533-534. orr.); eta Konkordia militarra ere aipatzen du (*Ibid.*, 240. or.), eskuan suge bat duen gerlari bat erakusten digun zuhurtzia militarri buruzko Francesco Colonnaren hieroglifiko bat jasoz (COLONNA, F.: Sueño de Polifilo. Ed. de Pilar Pedraza. Colegio Oficial de Aparejadores y A.T. Murtzia, 1981, 209. or., 19. atala).

<sup>95</sup> RIPA, C.: Iconología. Tomos I y II. Akal. Arte y estética. Madrid, 2002, p. 440 (fortaleza y prudencia).

Este autor italiano alude también a la inteligencia que "produce el movimiento de las esferas celestes como dicen los filósofos" pero que, al igual que la serpiente, es primero preciso arrastrarse por la tierra para llegar a comprender las cosas del cielo (*Ibid.*, pp.533-534) y a la Concordia militar (*Ibid.*, p. 240), recogiendo un jeroglífico de Francesco Colonna sobre la prudencia militar con un guerrero que sostiene en su mano una culebra (COLONNA, F.: Sueño de Polifilo. Ed. de Pilar Pedraza. Colegio Oficial de Aparejadores y A.T. Murcia, 1981, p. 209, cap. 19).

zuhurtziaren ezaugarria bera, eta esfera bat ari da zapal-tzen.

Sancti Spiritus kaperako erretaula, aholkulariaren maila intelectualari dagokion moduan, **irudi eta testu** biltze eder bat da, zeren eta bere programa -tartean On Rodrigoren debozio partikularrak dituena- filakteria bidez identifikatu edo zehaztuta baitago profeten izenekin, anagrammekin eta Bibliako eta Ama Birjinaren eta hildakoen ofizioletako liburueta berisetekin, latinez idatzita daude-eta hizki kapitaletan<sup>96</sup>. Irudiak katekesi adierazgarria ziren moduan analfabetoentzat, testuetako latina eliteen hizkuntza jasoa zen. Ildo honetatik, egoki izango da hemen gogoratzea Mercado apezpikuak eta hainbat liburu-inprimatziale eta idazlek eginiko eskriturak, aipatutako 1548ko memorialean jasoak, batez ere 1537an Pierres Esteban izeneko inprimatziale frantses batekin Brebiario edo otoitz-liburu batzuen gainean eginikoa<sup>97</sup>. Apezpikuaren liburuen artean, ondasunen inventarioan honakoak aipatzen dira: Palentziako brebiario handi bat, hiru brebiario erromatar zahar, brebiario erromatar handi bat, eta brebiario erromatar txiki bat, biblia hainbat eranskinez, salterio edo salmo-liburu bat, hamar pasiogorputz eta jai liturgiko garrantzitsuenak jasotzen dituen egutegi erromatar bat<sup>98</sup>.

Profeta nagusiak, hala nola bankuan irudia duen Isaías eta profeta eta aztia zen Jeremias, Habakuk eta Balaamekin batera, goiko partean irudikatuta daude, eta zaharberritze lanen ostean identifikatu ahal izan dira, inguratzen dituzten filakterietan agertu diren inskripzioez; San Joan Bataiatzailearen aita zen Zakarias, aldiz, bankuan kokatuta dagoela, buru gainean altxatzen duen liburuko testuari esker ezagutu ahal izan dugu, Aurrendariaren iragarpeneren profeziari baitagokio testua<sup>99</sup>; osterantzean, atikoko azkeneko profeta identifikatzeko geratu da, filakteriarik ez du eta. Jasokundaren kaparen ifrentzua jori esgrafiatura dago, hondo urdinaren gainean, zeruko ereginaren koroa jarria duen Mariaren anagramez. San Agustinek, Eliza Latinoaren Gurasoetako bat eta filosofiaren zaindaria bera, garrezko disko edo eguz-

serpiente, símbolo del mal y atributo de la prudencia, a la par que pisa una esfera.

El retablo de la capilla del Sancti Spiritus constituye, como corresponde a la categoría intelectual de su mentor, un bello compendio de **imagen y texto**, ya que su programa, que incluye las devociones particulares de don Rodrigo, está identificado o explicitado por filacterias con los nombres de los profetas, anagramas, versículos de la Biblia y de libros de oficios de la Virgen y de difuntos, escritos en latín en letras capitales<sup>96</sup>. Si las imágenes constituían una expresiva catequesis para los analfabetos, el latín de los textos era el lenguaje culto de las élites. A este respecto, resulta oportuno recordar aquí las diferentes escrituras suscritas entre el obispo Mercado y diferentes impresores y escritores de libros que se recogen en el citado memorial de 1548, principalmente la formalizada en 1537 con un impresor francés llamado Pierres Esteban sobre unos Breviarios o libros de rezos<sup>97</sup>. Entre sus libros se enumeran en el inventario de bienes “*un breviario grande de Palencia*”, “*tres breviarios romanos antiguos*”, “*un brebeario romano grande*” y “*un briario romano pequeño*”, “*la biblia con adiciones*”, “*un salterio*” o libro de salmos, “*diez cuerpos de pasiones*” y un “*calendario romano*” con las principales festividades litúrgicas<sup>98</sup>.

Los profetas mayores Isaías, efigiado en el banco y Jeremías, junto a Habacuc y Balaám, profeta y mago, representados en la parte superior, han podido ser identificados gracias a las inscripciones con sus nombres que aparecen, tras la restauración, en las filacterias que los envuelven, en tanto que Zacarías, padre de San Juan Bautista, situado en el banco, ha sido reconocido gracias al texto del libro que levanta sobre su cabeza, que corresponde a la profecía del anuncio del Precursor<sup>99</sup>, quedando el último profeta del ático sin identificar al carecer de filacteria. El envés de la capa de la Asunción está profusamente esgrafiado en fondo azul por anagramas de María con coronas de reina de los cielos . San Agustín, uno de los Padres de la Iglesia Latina y patrón de la

<sup>96</sup> Erretaula idazkuntzarako orri gisa azertua da lehendik ere Ikus PEÑA SANTIAGO, C. de la: “El valor de la palabra en el retablo español. De finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo”. Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos, IV. Universidad de Murcia (2002).

[www.um.es/tonosdigital/2num4/estudios/retablo.htm](http://www.um.es/tonosdigital/2num4/estudios/retablo.htm).

<sup>97</sup> V.E.K.A. Auzi zibilak. Lapuerta. Ahantzak C 738 / 3. Pedro de Santestebanek Avilako apezpikuaren aginduz eginiko eskritura publico-en memoria. “En el año MDXXXVII” se consigna, entre otros trasladados de protocolos notariales, “la saca de una obligación que otorgó Pierres (Es)teban ?, impresor, sobre los briarios”

<sup>98</sup> V.E.K.A. Auzi zibilak. Quevedo. Amaituak C 160/4. Apezpikuaren ondasunen inventarioa, 154-155. orr.

<sup>99</sup> Eskerrak eman nahi dizkiegu Andres Ibañez eta Antonio Badiolari, Gasteizko Apaizgaitegiko Liburutegiko arduradunei alegia, Zakarias, San Anton Abade eta San Paulo eremutarrak daramatzaten liburuetako latinezko testuak identifikatzeko unean eskaini dizkiguten aholkuengatik.

<sup>96</sup> Del retablo “como página en la que se escribe y su razón de ser” se ocupa PEÑA SANTIAGO, C. de la: “El valor de la palabra en el retablo español. De finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo”. Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos, IV. Universidad de Murcia (2002).

[www.um.es/tonosdigital/2num4/estudios/retablo.htm](http://www.um.es/tonosdigital/2num4/estudios/retablo.htm).

<sup>97</sup> A.R.Ch.V. Pleitos civiles. Lapuerta. Olvidados C 738 / 3. Memorial de escrituras públicas expedidas por Pedro de Santesteban por encargo del obispo de Ávila. “En el año MDXXXVII” se consigna, entre otros trasladados de protocolos notariales, “la saca de una obligación que otorgó Pierres (Es)teban ?, impresor, sobre los briarios”

<sup>98</sup> A.R.Ch.V. Pleitos civiles. Quevedo. Fenecidos C 160/4. Inventario de bienes del obispo, fols. 154-155.

<sup>99</sup> Queremos agradecer el asesoramiento de don Andrés Ibáñez y don Antonio Badiola, encargados de la Biblioteca del Seminario de Vitoria, en la identificación de los textos en latín de los libros que portan Zacarías, San Antón Abad y San Pablo ermitaño.

ki erliebedun txiki bat dauka mitran, eta diskoaren barrenean IHS edo Kristoren anagrama.

San Lukasen ebanjelioko lehen kapituluan Zakariasen profezia dago jasota, eta honixe dagozkio Oñatiko bankuko hurrengo berset hauek; goiko lerroan (Z)ACA(RIAS) identifikatu ostean, eta hutsuneak osatutik, honakoa irakur dezakegu:

*BENEDICTVS DOMINVS DEVS ISRAEL, QVIA VISITAVIT, ET FECIT REDEMPTIONEM PLEBIS SUAE. ET EREXIT CORNV SALVTIS NOBIS: IN DOMO DAVID PUERI SVI. SICVT LOCVTVS EST PER SANTORVM, QVI A SAECVLO SVNT, PROPHETARVM EIVS, SALVTEM EX INIMICIS NOSTRIS, ET DE MANV OMNIVM, QVI ODERVNT NOS. AD FACIENDAM MISERICORDIAM CVM PATRIBVS NOSTRIS).*

Honen itzulpenak zera diosku: "Bedeinkatua izan bedi Jauna, Israelen Jainkoa, bere herria bisitatu eta berrerosi zuelako. Bere zerbitzari Dabiden familiaren indar salbatzailea sortarazi du, antzinatik agindua zuen moduan bere profeta santuen bidez, gure etsaietatik eta gorrotatzen gaituzten guztien boteretik salbatzeko. Horrelaxe erakutsi zien Jaunak bere miserikordia gure gurasoei" (Lucas 1, 68-72a)

Ebanjelarietako bakoitzak bere liburu kanonikoa du, zabalik, latinez idatzitako berset batzuez, San Markosen liburuaren kasuan izan ezik, erabat galdu baita. San Joanen liburuko orrialdeetako batek bere ebanjelioaren lehen bersetan jasotzen du: *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM, ET VERBUM ERAT APVD DEVUM, ET DEVS ERAT VER(BVM),* hau da, "Hasieran Hitza bazen. Hitz Jainkoaren ondoan zegoen eta Hitz Jainko zen" (Juan 1,1). Hasiera honetan oinarritzen da ebanjelariaren sinbolo edo tetramorfoa, arranoa, Kristoren Jainkozko sorrerarekin lotzen dena. Beste orrialdean, neurri batean estalita baitago pasatzearan tolestutako batez, bakar-bakarrik testuaren erdia irakur daiteke. San Lukasen ebanjelioko orrialdeetan Jesusen jaiotzaren iragarpena kontatzen duen bersetan aukeratu zuten: *IN ILLO TENPORE MISSVS EST ANGELVS GABRIEL A DEO IN CIVITATEM GALILEAE CVI NO(MEN NAZARETH),* eta honek, itzulita, zera diosku: "Garai hartan –jatorrizkoan seigarren hilean badio ere- Jainkoak Gabriel aingerua bidali zuen Galileako hiri batera, Nazarethera" (Lucas 1,26). San Mateoren testuak, luzeenak, ekialdeko aztien etorrera aipatzen du, eta honakoa dio: *NATVS ESSET IESVS IN BETHLEHEM IVDA IN DIEBVS HERODIS REGIS, ECCE MAGI AB ORIENTE VENERVNT IEROSOLIMAM, DICENTES: VBI EST QVI NATVS EST REX*



Liburu Zakariasen profeziaz.

Libro con la profecía de Zacarías.

filosofía, ostenta en su mitra un pequeño disco flamígero o sol en relieve que encierra el IHS o anagrama de Cristo.

En el primer capítulo del evangelio de San Lucas, se incluye la profecía de Zacarías, a la que corresponden los siguientes versículos del banco de Oñati que, tras la identificación de la línea superior como (Z)ACA(RIAS) y completadas las lagunas, dicen así: *BENEDICTVS DOMINVS DEVS ISRAEL, QVIA VISITAVIT, ET FECIT REDEMPTIONEM PLEBIS SUAE. ET EREXIT CORNV SALVTIS NOBIS: IN DOMO DAVID PUERI SVI. SICVT LOCVTVS EST PER*

*SANCTORVM, QVI A SAECVLO SVNT, PROPHETARVM EIVS, SALVTEM EX INIMICIS NOSTRIS, ET DE MANV OMNIVM, QVI ODERVNT NOS. AD FACIENDAM MISERICORDIAM CVM PATRIBVS NOSTRIS).* Su traducción dice así: "Bendito sea el Señor, Dios de Israel, porque ha visitado y redimido a su pueblo. Nos ha suscitado una fuerza salvadora en la familia de David, su siervo, como había prometido desde antiguo por medio de sus santos profetas, para salvarnos de nuestros enemigos y del poder de todos los que nos odian. De este modo mostró el Señor su misericordia a nuestros padres" (Lucas 1, 68-72a)

Los evangelistas muestran sus respectivos libros canónicos abiertos con unos versículos en latín, salvo en el de San Marcos que se ha perdido totalmente. Una de las páginas del de San Juan recoge el primer versículo de su evangelio: *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM, ET VERBUM ERAT APVD DEVUM, ET DEVS ERAT VER(BVM)*, es decir, "Al principio ya existía la Palabra. La Palabra estaba junto a Dios y la Palabra era Dios" (Juan 1,1). En este arranque se fundamenta el símbolo o tetramorfos del evangelista, el águila, que se pone en relación con la generación divina de Cristo. En la otra página, parcialmente tapada por una doblada al pasar, solo se puede leer la mitad del texto. En las páginas del evangelio de San Lucas se escogió el versículo que relata el anuncio del nacimiento de Jesús: *IN ILLO TENPORE MISSVS EST ANGELVS GABRIEL A DEO IN CIVITATEM GALILEAE CVI NO(MEN NAZARETH)* que, traducido, significa "En aquel tiempo –en lugar de al sexto mes del original– envió Dios al ángel Gabriel a una ciudad de Galilea llamada Nazareth" (Lucas 1,26). El texto de San Mateo, el más extenso, se refiere a la venida de los magos de oriente y dice así *NATVS ESSET IESVS IN BETHLEHEM IVDA IN DIEBVS HERODIS REGIS, ECCE MAGI AB ORIENTE VENERVNT IEROSOLIMAM, DICENTES: VBI EST QVI NATVS EST REX*

EIVS IN ORIENTE..., hau da, "Jesus Belenen jaio zen, Judeako herri batean, Herodes zelarik errege. Garai hartan, ekialdeko jakintsu batzuk Jerusalenen aurkeztu, eta zera galdetu zuten: Non dago juduen errege jaio berria? Haren izarra ikusi dugu ekialdean (eta hari gurtza egitera gatoz)" (Mateo 2, 1-2). San Markosen ebanjelioa San Joan Bataitzalearen predikazioarekin hasten da, "basamortuan deidarka ari den ahotsarekin"; hau lehoiarekin identifikatu da.

San Anton eta San Paulo eremutarrek bere otoitz-liburuak erakusten dituzte, hildakoen elizkizunetan eta Ama Birjinaren ohorezko arrendi txikerrean zabalik, hurrenez hurren. Antonianoen fundatzaileak zabalduriko orrialdeetan hildakoen elizkizunetako –OFICIVM DEFVNTOR(VM)- berset bat irakurtzen da, Joben jakinduriazko liburutik ateratako bat, honakoa dioena: MANV(S) TVAE FECERVN(T) ME TOTVM IN CIRCVUITV ET SIC REPENTE ME PRAECIPITAS ME. MEMENTO... (Job 10, 8-9), eta honen itzulpena honakoa da: "Zure eskuek itxuratut ninduten, gauza egin ninduten eta gero, suminduraz, suntsitu egin nahi naute!. Gogora ezazu..." (buztina lantzen den moduan egin ninduzuela, eta hautsetara itzuli behar nauzula). 118. salmoaren hasiera, 73. berseta, errepikatzen du ezen "Zure eskuek egin eta itxuratut naute..." dio. San Paulo eremutarraren debozio liburuan Ama Birjinaren ofizioko –OFICIVM BEATE MARIA- (Officium Beatae Mariae Virginis) matutietako sarrera bat irakurtzen dugu, beste ofizio batzuetan ere agerdena eta salmoetako batean oinarrituta dagoena, honako testu honekin: VENITE EXVLTEMVS DÓMINO, IVBI(LÉMVS DEO SALVTARI) NOST(RO): PRAE(OCCVOEMUS)..., honako itzulpenaz: "Zatozte, kanta diezaiogun pozarren Jainkoari, goretsi dezagun gure salbazioaren Haitza, goazen" (haren aurrera eskerronezko ekintzez, goretsi dezagun salmoez (95. salmoa (94). Erreinuko salmoa. Deia).

## II.5. Erreperitorio profano. Zaharkinak, groteskoak, bestioiak eta zaldiak.

Unibertsitateko kaperako erretaularen bazter edo sostengu zonetan, esate baterako banku nagusian eta gorputzetakotan, pilastra, balaustre, mentsula eta kiribiltzarretan, erreperitorio profano trinkoa dugu, motibo eta grotesko askotarikoez, XVI. mendearen erdialdeko eskultore-apaintzaileen

IVDEORVM, VIDIMVS ENIM STELLAM EIVS IN ORIENTE..., esto es, "Jesús nació en Belén, un pueblo de Judea, en tiempo del rey Herodes. Por entonces unos sabios de oriente se presentaron en Jerusalén, preguntando: ¿Dónde está el rey de los judíos que acaba de nacer?. Hemos visto su estrella en el oriente (y venimos a adorarlo)" (Mateo 2,1-2). El evangelio de San Marcos se inicia con la predicación de San Juan Bautista, la "voz que clama en el desierto", que se ha identificado con el león.

San Antón y San Pablo ermitaño presentan sus respectivos breviarios abiertos en las páginas que tratan del oficio de difuntos y el oficio parvo en honor de la Virgen María respectivamente. El fundador de los antoninos muestra las páginas abiertas en un versículo del oficio de difuntos –OFICIVM DEFVNTOR(VM)-, extraido del libro sapiencial de Job que reza así: MANV(S) TVAE FECERVN(T) ME TOTVM IN CIRCVUITV ET SIC REPENTE ME PRAECIPITAS ME. MEMENTO... (Job 10, 8-9) que, traducido, significa : "Tus manos me formaron, me plasmaron y luego, en arrebato, me quieren destruir!. Recuerda..."(que me hiciste como se amasa el barro y que al polvo has de devolverme). Repite el

inicio del Salmo 118, versículo 73 que dice "Tus manos me han hecho y me han formado...". En el libro devocional de San Pablo ermitaño leemos un Introito de maitines del oficio de la Virgen María –OFICIVM BEATE MARIA- (Officium Beatae Mariae Virginis), común a otros oficios e inspirado en uno de los salmos con el siguiente texto: VENITE EXVLTEMVS DÓMINO, IVBI(LÉMVS DEO SALVTARI) NOST(RO): PRAE(OCCVOEMUS)..., cuya traducción es "Venid, cantemos gozosos al Señor, aclamemos a la Roca de nuestra salvación, vayamos" (ante el con acciones de gracias, aclamémosle con salmos) (Salmo 95 (94). Salmo del Reino. Invitatorio).

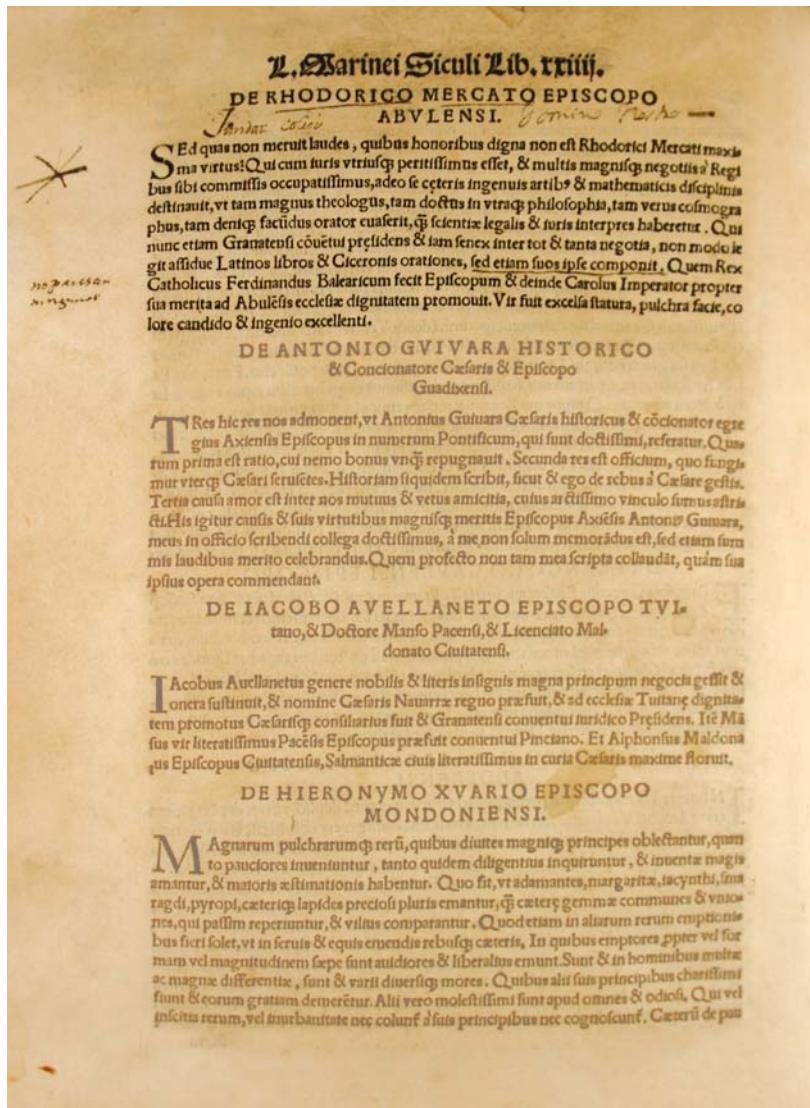
## II.5. El repertorio profano. Antigüallas, brutescos, bestiaciones y caballos.

Inunda las zonas marginales o de asiento del retablo de la capilla universitaria, como el banco principal y los de los cuerpos, pilastras, balaustres, ménsulas y aletones, un denso repertorio profano con gran variedad de motivos y grutescos, que demuestran una vez más la capacidad crea-



San Anton. Liburua, hildakoen elizkizunetan zabaldua.

San Antón. Libro con el oficio de difuntos.



sormen eta konbinaziorako gaitasunaren lekuko garbitzat<sup>100</sup>; eta hauetakoak ziren Pierres Picarten taldea osatzen zutenak. Dena dela, gure ustez, motibo hauetako batzuak Oñatiko erretaulan duten kokapenari erreparatuta, erregistren halako izaera neoplatoniko bat antzematen da oro har, eta lengoaia kultu baten bidez kristau programaren mezuarekiko konbergentzia lortu nahi bat<sup>101</sup>. Teología

Lucio M. Sículo. On Rodrigo Mercadori buruzko biografi azalpena. [L. Marinei Siculi... Opus de rebus Hispaniae memorabilibus...]. Excusum Compluti: Michael de Eguía, 1530. -[8]h., CLXXV h.; 30 cm. (O.U.A.ko liburutegia, R. 1842).

Lucio M. Sículo. Semblanza de don Rodrigo Mercado. [L. Marinei Siculi... Opus de rebus Hispaniae memorabilibus...]. Excusum Compluti: Michael de Eguía, 1530.-[8]h., CLXXV h.; 30cm. (Biblioteca A.U.O., R. 1842).

tiva y combinatoria de los entalladores de mediados del 1500<sup>100</sup>, como los que componían el equipo de Pierres Picart. No obstante, creemos advertir, por la localización de algunos de estos motivos en el retablo de Oñati un cierto sentido general por registros de carácter neoplatónico, que pretende con un lenguaje culto, la convergencia con el mensaje del programa cristiano<sup>101</sup>. Como principio básico de esta teología humanista, presente también en esta obra, destacamos

cómo el alma humana, emanación del alma universal, se une al cuerpo en la tierra que se convierte, por su sometimiento a las pasiones, en cárcel para el espíritu. Por ello es preciso realizar tras la muerte un proceso de purificación que libere el alma inmortal de su prisión material, para que pueda ascender al cielo, donde el amor humano se vuelva a reunir con el amor divino<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Ildo hotenat abiatzen da COLLAR DE CÁCERES, F.: "Informe histórico-artístico", non: Retablo de Carbonero el Mayor. Restauración e investigación. Instituto de Patrimonio Histórico Español. Madrid, 2003, 53. or; izan ere, erretaula segoviar hotentako (1548) frisoen taila lana aipatzen duelarik, esaten du "funtsean apaingarri izaera duela, izaki hibrido, irudi fitomorfo, kimera, kapritxo, burezur, soin-erredola eta motibo militarrak sartu baititu errepertorioan ... ", eta hurrena eransten du "...hostaje bizidun' hotentan egiaztatzen dela ikono balioa duten irudi eta konposizioen presentzia, nahiz inolaz ere ez sikiera gutxieneko mailan lotutako programa ikonografiko baten barnean".

<sup>101</sup> CHASTEL, A.: Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico. Cátedra. Madrid, 1982, 17. or.; aipatu egiten du kristautasunaren aurretik jakinduriaren eta pentsamendu kristauaren arteko erabateko bat etortzea "teología planotípica" tzat definitzen duenean; eta 205-214. orriean, Elizaren "berritzeari" eta profanoaren eta sakratuaren arteko konbergentziari buruz ari da.

WIND, E.: Los misterios paganos del Renacimiento. Bartzelona, 1972, 30-31. orr.

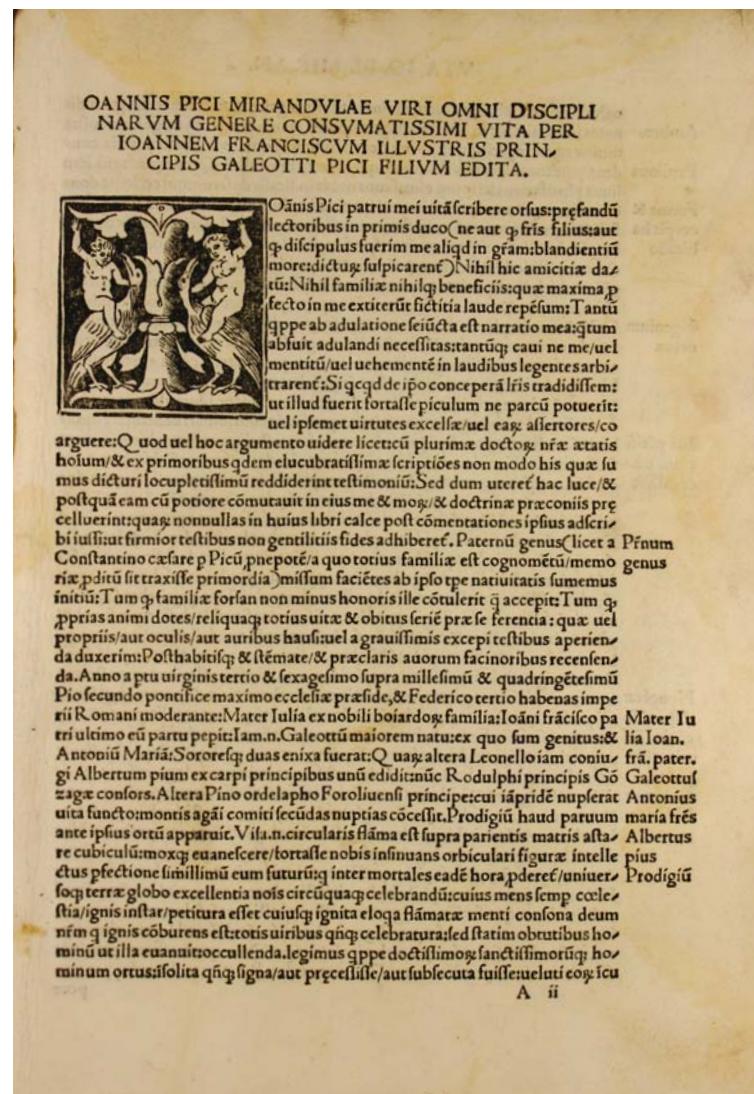
<sup>100</sup> En este sentido se pronuncia COLLAR DE CÁCERES, F.: "Informe histórico-artístico", en Retablo de Carbonero el Mayor. Restauración e investigación. Instituto de Patrimonio Histórico Español. Madrid, 2003, p. 53, donde, refiriéndose a la obra de talla de los frisos de este retablo segoviano (1548), nos dice que "tiene en esencia un carácter ornamental, dando cabida a un imaginativo repertorio de seres híbridos, figuras fitomórficas, quimeras, caprichos, amorinos, calaveras, tarjas y motivos militares..." y añade que "...se constata la presencia en todo este "follaje habitado" de figuras y composiciones con valor iconológico, aunque en modo alguno dentro de un programa iconográfico mínimamente hilvanado".

<sup>101</sup> CHASTEL, A.: Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico. Cátedra. Madrid, 1982, pp. 17, afirma la concordancia absoluta entre el saber precristiano y el pensamiento cristiano" en lo que define como "Theología platónica" y 205-214, sobre la "renovatio" de la Iglesia y la convergencia de lo profano y lo sacro.

WIND, E.: Los misterios paganos del Renacimiento. Barcelona, 1972, pp. 30-31.

Pico della Mirandola, Giovanni. [Ioannis Pici Mirandulae omnia opera].- Venetiis: Gulielmum de Fontaneto de Monferrato, 1519.-4-E5; 32 cm.-R.1340 (O.U.A.ko liburutegia, R. 1842).

Pico della Mirandola, Giovanni. [Ioannis Pici Mirandulae omnia opera].- Venetiis: Gulielmum de Fontaneto de Monferrato, 1519.-4-E5; 32cm.-R.1340 (Biblioteca A.U.O., R. 1842).



humanista honen oinarrizko printzipiotzat, obra honetan ere ageri baita, azpimarratuko dugu giza arimak, arima unibertsalari dariona izaki, gorputzarekin bat egin duela lurrean, eta gorputz hori, pasioen mendeko izatean, espirituarentzako kartzela bihurtzen dela. Horregatik, heriotzaren ondoren garbitze edo purifikazio prozesu bat egin behar da, arima hilezkorra kartzela material horretatik askatzeko, zerura igo ahal izan dadin, han giza maitasunak bat egingo baitu, atzera, maitasun jainkotiarrekin<sup>102</sup>.

Ezin dugu ahantzi unibertsitatearen fundatzailea, On Rodrigo Mercado de Zuazola, zuzenbide bietako, hots, teólogo zein filósofi zuzenbideko jurista nabarmena izan zela eta, haren liburutegia osatzen zuten liburueta batzuei eta unibertsitatea eta erretaula hau betetzen dituzten programa profanoei erreparatuz gero, ikusiko dugu pentsamendu neoplatonikoaz blai zegoela. Zendu zenean ikastetxeari eman zizkion liburu en artean, berez adierazgarri gertatzen dira hainbat pentsalari neoplatonikorenak, hala nola Pico della Mirandola, Angelo Poliziano eta Lorenzo Vallarenak, Erasmo Rotterdamgo, Alonso de Madrigal "El Tostado", San Agustín, San Jerónimo eta San Tomás Aquinokoarenak, Ovidioren Metamorfosiak-ekin, Boccaccio-ren Genealogia deorum-ekin edota Plinio Zaharraren Historia Naturalarekin batera<sup>103</sup>. Liburu hauen bidez ezagut dezakegu Pierres Picartek eta bere eskultore-apaintzaileek grotesko errepertorio bikain baten bidez islatu zuten erre-gistrokako programa profanoa.

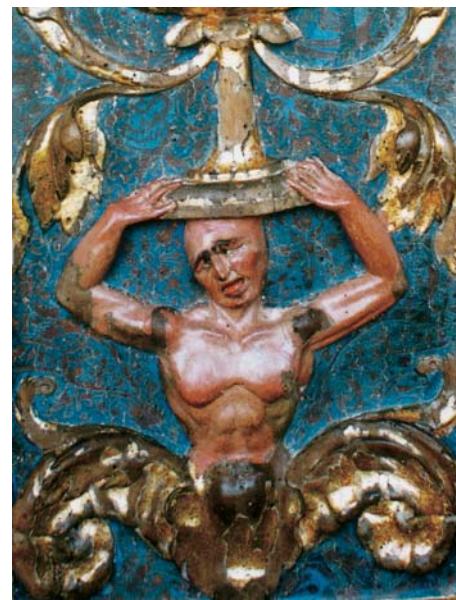
<sup>102</sup> PARKER, A.A.: La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680). Cátedra. Madrid, 1986.

<sup>103</sup> V.E.K.A. Auzi zibilak. Quevedo. Amaitzuak C 160/4. Apezpikuaren ondasunen inventarioa, 153atz-155. orr. Apezpikuaren liburu en inventarioa. Haren liburutegia osatzen zuten liburu en artean, bere pentsamenduaren adierazgarri ditugu hainbat ale, hala nola "Genealogía de Juan Vocação" (153atz) edo "las obras del Tostado en veinte y dos cuerpos" (154.a).

No podemos olvidar que el fundador de la universidad, don Rodrigo Mercado de Zuazola fue un destacado jurista en ambos derechos, teólogo y filósofo y, si atendemos a algunos de los títulos que integraban su biblioteca y a los programas profanos que ilustran la universidad y este retablo, estaba imbuido del pensamiento neoplatónico. Entre los libros que donó a su muerte al colegio resultan por sí mismo significativos los de pensadores neoplatónicos como Pico de la Mirandola, Angelo Poliziano y Lorenzo Valla, Erasmo de Rotterdam, Alonso de Madrigal "El Tostado", San Agustín, San Jerónimo y Santo Tomás de Aquino, junto a las Metamorfosis de Ovidio, la Genealogía deorum de Boccacio o la Historia Natural de Plinio el Viejo<sup>103</sup>. Con estos libros podemos conocer el programa profano por registros que plasmaron Pierres Picart y sus entalladores por medio de un extraordinario repertorio de grutescos.

<sup>102</sup> PARKER, A.A.: La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680). Cátedra. Madrid, 1986.

<sup>103</sup> A.R.Ch.V. Pleitos civiles. Quevedo. Fenecidos C 160/4. Inventario de bienes del obispo, fols. 153v-155. Inventario de los libros del obispo. Entre todos los títulos que conformaban su librería, resultan representativos de su pensamiento títulos como la "Genealogía de Juan Vocação" (153v) o "las obras del Tostado en veinte y dos cuerpos" (154).



Frisoak.

- a) Irudi landareztatua.
- b) Zentauromakia.
- c) Zaldi eta lehoi buruak.
- d) Kerubin hegaldunak.

Frisos.

- a) Figura vegetalizada.
- b) Centauromaquia.
- c) Cabezas de caballos y leones.
- d) Querubines alados.

Pentsamolde paganoaren eta Bibliaren arteko kontzilia-zio ahaleginari humanismo kristau esan izan zaio, mito klasikoaren moralizazioa baitu oinarri, Agerkundearekiko konkordia lortzeko bidean. Bere oinarrizko dogma, A. Chastelek dioen moduan, “arimaren hilezkortasuna eta unibertsaltasuna”<sup>104</sup> da, unibertso neoplatonikoaren hiru mailen bidez lortzen dena, arima gatibu duen naturaren eta materiaren garbitze prozesu bati esker<sup>105</sup>. Horren adierazpen plastikoa, erretaula honetan, Pierres Picartek berak “zaharkin”, “grotesko”, bestioi” eta “zaldi” izendatzen dituen horiek dira; hau da, naturako hiru erresumen arteko grotesko metamorfosidunen ordenantzak, putti edo Kupido irudi-txoen ugaritasuna, aurkakoen bategiteak, psicomakiak eta aurkari moralen arteko borrokak, thiasos edo itsas segizioak, bahiketak, jainkoak, munstroak eta girlanda arteko izaki hegaldunak. Zokaloak eta lehen bi gorputzetako bankuek, unibertso neoplatonikoaren beheko erregistroei dagozkie-nak, sortze naturala irudikatzen dute, materiak eta maitasun arruntak arima zapaltzea, landaretze eta hibridatze proze-suen bidez; hauekin batera, eszena bortitzak eta espiritu-a bere gorputz-kartzelatik askatzearren irriken aurka gertatzen diren borrokak ageri dira. Hirugarren gorputzeko bankuan lehoi eta zaldi- buruak ikusiko ditugu, hegaldunak batzuk, girlanda eta aingeruz lotuak, harrokeria mendean hartzearen adierazgarri. Azkenean, arimaren zeruratzea adierazteko, putti edo kerubin hegaldunak ageri dira girlanda arte-an<sup>106</sup>; hauek, ohi den moduan, azkeneko frisoan daude.

Erreperitorio profanoak, bazter ingurueta erromatar erako erliebe landuek erakutsiak, garrantzi handia hartzen du hemen, Pierres Picart eskultore-apaintzaileak parte hartu zuen beste lan batuetan gertatzen den bezala; esana ikus dezakegu, adibidez, Oñatiko Unibertsitateko fatxadan edo Albeizko erretaula nagusian. Picartek jorratzen dituen gaien

El esfuerzo de conciliación entre el pensamiento pagano y la Biblia es conocido como humanismo cristiano, pues se basa en la moralización del mito clásico para hacerlo concordar con la Revelación. Su dogma clave es, en palabras de A. Chastel, “la inmortalidad y la universalidad del alma”<sup>104</sup> que se alcanza a través de los tres niveles del universo neoplatónico con un proceso de depuración de la naturaleza y la materia que la aprisiona<sup>105</sup>. Su expresión plástica la constituyen en este retablo lo que el propio Pierres Picart designa como “antigoallas”, “brutescos”, “bestiones” y “caballos”, es decir, las ordenanzas de grutescos con metamorfosis entre los tres reinos de la naturaleza, profusión de putti o amorcillos, uniones de contrarios, psicomaquias y luchas entre antagonistas morales, thiasos o cortejos marinos, raptos, dioses, monstruos y seres alados entre guirnaldas. El zócalo y las bancos de los dos primeros cuerpos, correspondientes a los registros inferiores del universo neoplatónico, representan la generación natural, la opresión del alma por la materia y el amor vulgar mediante procesos de vegetalización e hibridación, así como escenas violentas y luchas contra las pasiones para liberar al espíritu de su prisión corpórea. En el banco del tercer cuerpo nos encontramos ya con cabezas de león y de caballo, algunas aladas, enlazadas por guirnaldas y ángeles, como expresión del sometimiento del orgullo. Finalmente, el ascenso del alma a la región celestial se expresa mediante cabezas de putti o querubines alados entre guirnaldas<sup>106</sup>, situados, como suele ser habitual, en el último friso.

El repertorio profano, representado por los relieves labrados del romano de las zonas marginales de la mazonería, adquiere aquí una gran relevancia, al igual que ocurre en otras empresas en las que intervino el entallador Pierres Picart como la fachada de la Universidad de Oñati o el reta-

<sup>104</sup> CHASTEL, A.: Op. aip., 210. or.

<sup>105</sup> GARCÍA ALVÁREZ, C.: El simbolismo del grutesco renacentista. Leongo Unibertsitatea. Leon, 2001, 181. or. (M. Ficino-ren hiru maila existencialen eta arimaren eraldaketa faseen arteko korrespondentzia) eta 428-429. orr. Halaz, esate baterako, Leongo korosteko lau paneletan ildo neoplatonikoari jarraiki identifikatzen ditu arimaren askatze eta igotze faseak.

<sup>106</sup> Aurreko oharrean aipatutako Carlos García Álvarezena obra izugarri garrantzitsua da, ez soilik groteskoetako bakoitzaren interpretazioa errazten duelako, baizik eta Errenazimentuko programa neoplatonikoena ere ahalbidetzen duelako. Ildo honetatik, interesarri gertatu da gu goiz hasi izana era honetako irakurketetan, ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. eta ORBE SIVATTE, A. de: Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla. Panorama, 19. zk. Nafarroako Gobernua, 1991, 37-41. orr. (ikono apaindura) eta 55-67. orr. (programa profano); hauez gain, honakoa: OCHAGAVIA RAMÍREZ, M<sup>a</sup> T.: “El mundo mitológico de Forment”, Damián Forment, escultor renacentista lanean. Erakusketa katalogoa. II.4. atala. Donostia, 1995, 83-96. orr., ORICHETA GARCÍA, A.: La sillería coral del convento de San Marcos de León. Leongo Unibertsitatea. Leon, 1997, 211-251. orr. VI.a La representación profana, MORTE GARCÍA, C.: “Estudio histórico-artístico”, non: El retablo mayor de la catedral de Barbastro. Restauración. Zaragoza, 2002, 41-60. orr. Iconografía profana.

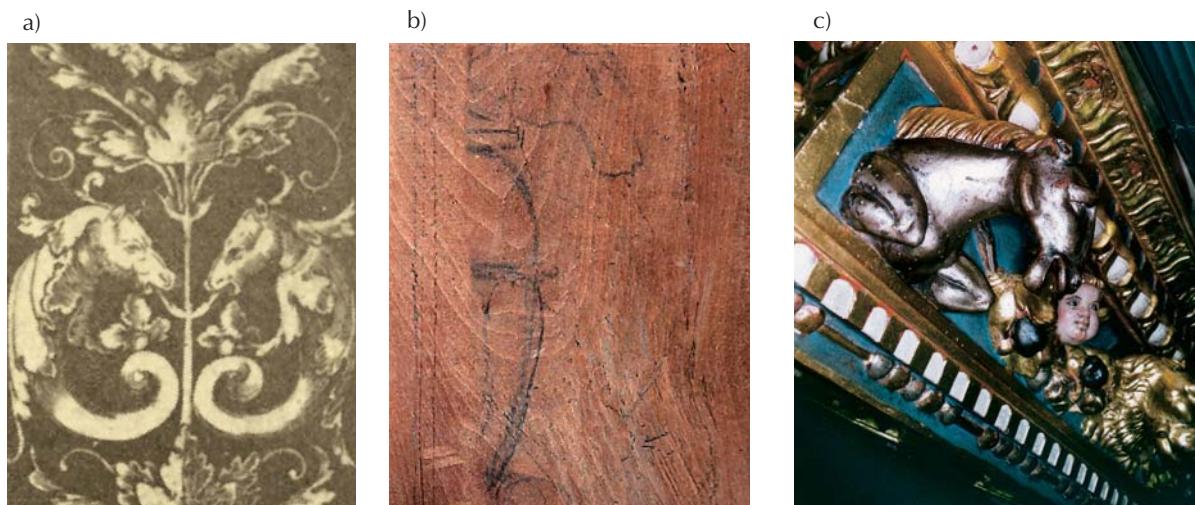
<sup>104</sup> CHASTEL, A.: Op. cit., p. 210.

<sup>105</sup> GARCÍA ALVÁREZ, C.: El simbolismo del grutesco renacentista. Universidad de León. León, 2001, pp. 181 (correspondencia entre los tres niveles existenciales de M. Ficino y las fases de transformación del alma) y 428-429. Así por ejemplo en los cuatro paneles del trascoro de la catedral de León identifica en clave neoplatónica las diferentes fases de liberación y ascenso del alma.

<sup>106</sup> Una obra de capital importancia que facilita no solo la interpretación de cada uno de los grutescos sino de los programas neopláticos del Renacimiento es la de Carlos García Álvarez, citada en la nota anterior. También han resultado interesantes en este sentido nuestra temprana incursión en este tipo de lecturas, ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y ORBE SIVATTE, A. de: Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla. Panorama, nº 19. Gobierno de Navarra, 1991, pp. 37-41 (ornamentación icónica) y 55-67 (programa profano), así como los estudios de OCHAGAVIA RAMÍREZ, M<sup>a</sup> T.: “El mundo mitológico de Forment”, en Damián Forment, escultor renacentista. Catálogo de exposición. Cap. II.4. San Sebastián, 1995, pp. 83-96, ORICHETA GARCÍA, A.: La sillería coral del convento de San Marcos de León. Universidad de León. León, 1997, pp. 211-251. VI. La representación profana, MORTE GARCÍA, C.: “Estudio histórico-artístico”, en El retablo mayor de la catedral de Barbastro. Restauración. Zaragoza, 2002, pp. 41-60. Iconografía profana.

anitzasuna, zalantzak gabe, grotesko, domina eta beste apaingarri batzuei buruzko kartoi, marrazki eta grabatuak edukitzearen ondorioa da; izan ere, gauza bera gertatu zen XVI. mendeko bigarren hereneko beste eskultore frantses batzuekin, Juan de Junirekin esaterako, hainbat grotesko liburu zeuzkan eta<sup>107</sup>. Ikastetxeko erretaulako erreperitorio profanoaren esangura orokorra, oro har bederen, apezpi-kuaaren borondateari zor badiogu ere, motibo zehatzak eskultore-apaintzaile frantziarraren kontua izango ziren ezen, Diego de Siloe bezala, espezialista handitzat har dezakegu “hostotza eta irudiz”<sup>108</sup> betetzeko lanean; hau horrela izateak, gainera, motibo batzuen erabilera aleatorioaren eta eremuen arteko transposizioen zergatia emango liguke. Motiboetako batzuk errepikatu egiten dira unibertsitateko fatxadan harriz landuta, besteak beste lehoi-buruak, idi-buruak, burezur hegaldunak, puttiak, zaldiak, hermesak buru gainean saskiak dituztela, fruitu-kordak, kopak, ainge-

blo mayor de Albéniz. La variedad temática de la que hace gala Picart se debe, sin duda, a la posesión de cartones, dibujos y grabados de grutescos, medallas y otros ornamentos, al igual que ocurre con otros escultores franceses del segundo tercio del siglo XVI como Juan de Juni, que disponía de varios libros de grutescos<sup>107</sup>. Aún cuando el sentido general del repertorio profano del retablo del Colegio se debe, en líneas generales, a la voluntad del obispo, los motivos concretos debieron correr a cargo del entallador galo, a quien podemos considerar, al igual que a Diego de Siloe, un gran especialista en “cargar de follajes y figuras”<sup>108</sup>, justificándose así el uso aleatorio de algunos motivos y las trasposiciones de ámbitos. Varios de los motivos se repiten labrados en piedra en la fachada de la universidad como cabezas de león, bucráneos, calaveras aladas, putti, caballos, hermes con cestos sobre las cabezas, ensartos de frutos, copas, cabezas de angelitos aladas, dragones, grifos y



rutxo-buru hegaldunak, dragoiak, grifoak eta mozorroak. Azkenean, ikusi ahal izan dugu erromatar erako apaindurako panel hauetako batzuk errepikatu egiten direla, ez soilik Picarten taila lanetan, baizik eta baita erromatar eran tailatzen duten beste batzuetan, esate baterako Andres Araozen ofizialenetan.

**Motibo zoomorfoen** artean nagusi, argi eta garbi, hainbat irudikapen motatan ageri diren zaldiak, batzuetan errealistak baitira, edo landareztatuak, hipokanpoak, zentauroak, iktio-

a) Zaldi buruetako maisua. Apaindurazko atala  
b) Zaldi burua. Atzelde baten marrazkia.  
c) Zaldia.

a) Maestro de las cabezas de caballo. Panel ornamental  
b) Cabeza de caballo. Dibujo en un reverso.  
c) Caballo.

máscaras. Finalmente, hemos comprobado cómo varios de estos paneles ornamentales al romano se repiten no solo en obras de talla de Picart, sino también en las de otros entalladores a la romana como los oficiales de Andrés de Araoz.

<sup>107</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, Mª A.: “Datos para la biografía de Juan de Juni”. B.S.A.A., LVII (1991), 339. or. Paper eta estampa liburuen artean zeuden honakoak: “otro libro de brutescos”, “otros dos librillos de medallas antiguas”, eta “otro librero de historias de triunfos”, traza eta ereduekin eta antigoleko zein aro modernoko zenbait historia eta irudiekin batera.

<sup>108</sup> GÓMEZ-MORENO, M.: Las águilas del Renacimiento español. Xarait. Madril, 1983, 97. or. Sigüenza aitaren testua Granadako San Jeronimoren monasterioko kaperari buruz.

<sup>107</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, Mª A.: “Datos para la biografía de Juan de Juni”. B.S.A.A., LVII (1991), p. 339. Entre los papeles y libros de estampas se incluían “otro libro de brutescos”, “otros dos librillos de medallas antiguas” y “otro librero de historias de triunfos”, junto a trazas y modelos como varias historias y figuras antiguas y modernas.

<sup>108</sup> GÓMEZ-MORENO, M.: Las águilas del Renacimiento español. Xarait. Madrid, 1983, p. 97. Texto del padre Sigüenza sobre la capilla del monasterio de San Jerónimo de Granada.

zentauroak, zaldi-buruak eta buru hegaldunak. Figurazio kopuruari begiratuta bigarren animalia lehoia da, ia-ia soilik adats handiko buru gisa ageri dena. Gehien errepikatzen diren animalia fantasiazkoak dragoiak, kimerak, basiliskoak eta beste hainbat munstro dira. Hegaztiak eta ahari-burezurrak ere ikusten ditugu, eta baita zezenenak ere, nahiz gutxiago izan. **Errepresentazio antropomorforik** ugarienak puttiak dira, maitasunaren eta bertutearen garaipenaren adierazle baitira, eta aingeru-burutxo hegaldunak, panel, ereinotz-koroa eta netoetako bustoak –hauen artean, agian, Merkurio, Martitz eta Venus bereiz daitezke-, harroin-irudiak, hermesak, burezurrak eta burezur hegaldunak. Ageri diren **landare elementuak** zurtoinak eta kimuk, girlandak, eta kordak, otarrak, edalontziak, kopak eta kornukopia fruitudunak dira. Beste motibo batzuk maskorrak, arreok, armak, draperia edo oihal zintzilikatuak, kartela korreiformeak, edikuluak eta templeteak dira, besteak beste.

Lerro hauetan ez dugu inolako asmorik **ikonograma grotesko**<sup>109</sup> bakoitzaren deskripzio zehatz-zehatza egiteko, errepiaken monotonoan ez erortzearen; oso bestela, programaren zentzu orokorra nabarmendu nahi dugu, mailaka joanez, eta gai garrantzitsuenetako batuetan sakondu. **Banku edo barreneko munduan** gorputza arimaren kartzela gisa erakusten digun ideia neoplatonikoa adierazten da, aurpegian sufrikarioa erakusten duten mentsula gisako bi harroin-irudiren bidez, Migel Anjelen esklaboen ikuspegi peninsular goiztiar batean. Interpretazio hau sendotu egiten da bietako batean, garezur bat (heriotza) baitu oinetan, suge baten (gaitzaren) kontrako borrokan ari den bitartean. Mentsulen albo-aldeek marko gisakoa egiten diete antzeko konposizio groteskoei, hermes bat<sup>110</sup> (euskarri bihurturiko gizakiaren andeatzea) eta, honen gainean, kopa eta putto bat direla. Beste bi paneletan ordenantz ederrak aurkituko ditugu, irudi landareztatu bat kukubilko dugula (materiak harrapatutako gizakia), balaustre itxurako kopa bat eta, honen gainean, bi ahari-bururi eusten diela.



Harroin-irudia, burezur eta sugeduna.  
Telamón con calavera y serpiente.

Entre los **motivos zoomórficos** predominan con claridad los caballos bajo distintas representaciones, realistas, vegetalizados, hipocampos, centauros, ictiocentauros, cabezas de caballo y cabezas aladas. El segundo animal en número de figuraciones es el león, casi exclusivamente en forma de cabeza de gran melena. Los animales fantásticos más repetidos son los dragones, quimeras, basiliscos y monstruos variados. También vemos aves y bucráneos de carnero y, en menor medida, de toro. Las **representaciones antropomórficas** más abundantes son los putti, que aluden al triunfo del amor y la virtud, cabecitas de ángel aladas, bustos contenidos en paneles, laureas y netos, entre los que tal vez se pueda distinguir a Mercurio, Marte y Venus, telamones, hermes, calaveras y calaveras aladas. Los **elementos vegetales** que aparecen son tallos y vástagos, guirnaldas, y ensartos, cestas, vasos, copas y cornucopias con frutos. Otros motivos son las conchas o veneras, arreos, armas, draperies o telas colgantes, cartelas correiformes, edículos y templete, entre otros.

No es nuestro propósito aquí hacer una descripción prolífica de cada uno de los **iconogramas grutescos**<sup>109</sup> para evitar repeticiones monótonas, sino más bien insistir en el sentido general programático por peldanos y profundizar en algunos de los temas más relevantes. En el **banco o mundo inferior**

se expresa la idea neoplatónica del cuerpo como cárcel del alma por medio de dos telamones de rostros sufrientes a modo de ménsulas, en una temprana versión peninsular de los esclavos miguelangelescos. Esta interpretación se refuerza en uno de ellos con la presencia de una calavera

(muerte) a sus pies y una serpiente (el mal) con la que lucha. Las caras laterales de las ménsulas sirven de marco a composiciones grotescas equivalentes con un hermes<sup>110</sup> (degradación del hombre convertido en soporte) y, sobre él, una copa con un putto. En otros dos paneles hallamos bellas ordenanzas con una figura vegetalizada en cuclillas (el hombre atrapado por la materia), que sostiene una copa abalaustrada y, sobre ella, dos cabezas de carnero.

<sup>109</sup> GARCÍA ALVAREZ, C.: Op. aip., 191-194. orr. Ikonograma groteskoen eta bere adiera sinbolikoen arteko korrespondentziaren eskema. Oso hiztegi erabilgarria da, ahal dugun neurrian hurrengo lerroetan jarraitu egindo duguna.

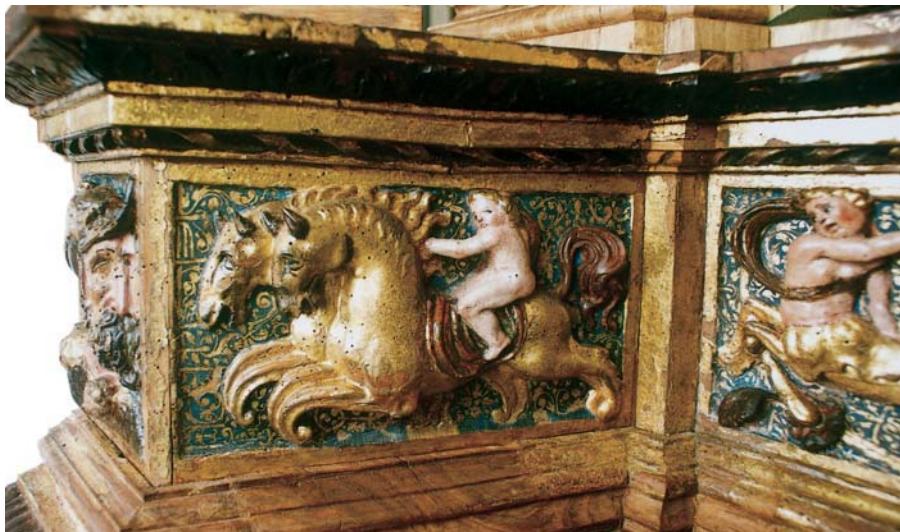
<sup>110</sup> MÜLLER PROFUMO, L.: Op. aip., 203-208. orr. VIII. atala. El soporte “animado”: cariátides, telamones, hermes y términos en la primera mitad del quinientos.

SEBASTIAN LÓPEZ, S.: “Los soportes antropomorfos y sus variaciones”. Fragmentos, (1986), 67-77. orr.

<sup>109</sup> GARCÍA ALVAREZ, C.: Op. cit., pp. 191-194. Esquema de las correspondencias de los iconogramas grutescos con sus significaciones simbólicas. Se trata de un útil diccionario que vamos a seguir en la medida de nuestras posibilidades en las líneas que siguen.

<sup>110</sup> MÜLLER PROFUMO, L.: Op. cit., pp. 203-208. Cap. VIII. El soporte “animado”: cariátides, telamones, hermes y términos en la primera mitad del quinientos.

SEBASTIAN LÓPEZ, S.: “Los soportes antropomorfos y sus variaciones”. Fragmentos (1986), pp. 67-77.



Puttoa zaldi gainean.

Putto sobre caballos.

**Lehen bi gorputzetako bankuetan**, barreneko mailetan, hogeita bat zaldi, hamahiru hipokanpo, zazpi zentauro, zazpi kimera, sei dragoi, hiru munstro, bi ahuntz eta gorputz osoko lehoi bat daude. Lehen bi friso hauetako protagonista behinenak **puttiak** edo Kupido iruditxoak dira, maitasunaren eta arimaren sinboloak<sup>111</sup>, 51 guztira; aitzitik, buru hegaldun bakarra dago. Gainera, buru gainean fruituz betetako buru-babesak daramatzaten bi mutiko eta ereinotz-koroa bat, emakume baten bustoa duen bat, identifikatu ditugu. Puttiak, oro har, jarrera dialektikoan daude, eta bizioak irudikatzen dituzten animalia eta munstroekiko psikomakietan; horrelakoak dira zaldi gainean hauak menderatzeko ahaleginetan ari direnak, irriken menderatzea sinbolizatzen baitute. Beste motibo ohikoago batzuk sei mozorro dira, hauetako bat landareztatuta dago (materiak harrapatutako gizakia), lau garezur (heriotza), hegalduna horietako bat (arima garbituaren igotzea), lau kornukopia (espirituzko ondasunen ugaritasuna), ontzi fruitudunak (bertutearen garaipena), bi maskor (maitasunaren jaiotza) eta bi ahari burezur (arima zerura igotzea).

Bankuaren gaineke frisoko paneletako bat eta lehen gorputzeko beste bi behintzat itsasoko olatuen gainean garatzen dira, eta **thiasos**<sup>112</sup> batí dagozkio; honetan puttiak, tritonak eta oihal-hegalez hornitutako nereidak daude,

En los **bancos de los dos primeros cuerpos**, estadios inferiores, contamos veintiún caballos, trece hipocampos, siete centauros, siete quimeras, seis dragones, tres monstruos, dos cabras y un león de cuerpo entero. Los principales protagonistas de estos dos primeros frisos son los **putti** o amorcillos, símbolos del amor y del alma<sup>111</sup>, en número de 51, no encontrando por el contrario más que una cabecita alada. Además hemos identificado dos muchachos con capaces de frutos sobre la cabeza y una laurea con un busto femenino. Los putti se disponen por lo general en posiciones dialécticas y en psicomáquias con animales y monstruos representativos de los vicios, como los que, montados sobre caballos intentan domeñarlos, simbolizando el dominio de las pasiones. Otros motivos más característicos son seis máscaras, de las que una está vegetalizada (el hombre atrapado por la materia), cuatro calaveras (la muerte), una de ellas alada (ascenso del alma purificada), cuatro cornucopias (abundancia de bienes espirituales), jarros con frutos (triunfo de la virtud), dos conchas (nacimiento del amor) y dos bucráneos de carnero (ascensión del alma al cielo).

Al menos uno de los paneles del friso situado sobre el banco y otros dos del primer cuerpo se desarrollan sobre las olas del mar y corresponden a un **thiasos**<sup>112</sup> con putti, trito-

<sup>111</sup> CHASTEL, A.: Op. aip., 80. or., honetan diosku puttoa bertutearen ideiari lotuta dagoela, musikaren eta dantzaren bidez, eta 81. or. "En suma, la danza de los putti es el equivalente natural, terrestre, del corro de los ángeles que acompañan en el cielo los acontecimientos sagrados".

DEMPSEY, Ch.: Inventing the Renaissance Putto. The University of North Carolina Press. Londres, 2001, 1-61. orr., I. atala. Donatello and the Invention of the Putto, eta 63-106. orr., II. atala, Spiritelli d'Amore.

<sup>112</sup> CUMONT, F.: Recherches sur le symbolisme funéraire des romains. Paris, 1966, 156, 347 eta 505. orr.

BIALOSTOCKI, J.: "The Sea-Thiasos in Renaissance sepulchral art". Studies in Renaissance and Baroque art. Londres, (1967), 69-74. orr.

ROHDE, E.: Psiqué, la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos. Mexiko, 1983, 285-287. orr. Sobre las Islas de los Bienaventurados.

<sup>111</sup> CHASTEL, A.: Op. cit., pp. 80, nos dice que el putto está asociado a la idea de la *virtus* a través de la música y la danza, y 81. "En suma, la danza de los putti es el equivalente natural, terrestre, del corro de los ángeles que acompañan en el cielo los acontecimientos sagrados".

DEMPSEY, Ch.: Inventing the Renaissance Putto. The University of North Carolina Press. London, 2001, pp. 1-61, cap. 1. Donatello and the Invention of the Putto, y 63-106, cap. 2, Spiritelli d'Amore

<sup>112</sup> CUMONT, F.: Recherches sur le symbolisme funéraire des romains. Paris, 1966, pp. 156, 347 y 505.

BIALOSTOCKI, J.: "The Sea-Thiasos in Renaissance sepulchral art". Studies in Renaissance and Baroque art. London (1967), pp. 69-74.

ROHDE, E.: Psiqué, la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos. Méjico, 1983, pp. 285-287. Sobre las Islas de los Bienaventurados.



Thiasoa. Venus frisoan.

Escena de Thiassos.

zaldi, hipokanpo eta zentauro gainean zamalka doazela. Arimen Paradisurainoko bidaia irudikatzen dute, eta irudietako batzuk izaki psikoponpoak diren bitartean, besteak munstro gaiztoak dira. Bigarren frisoko beste panel batean, simetri ardatza Venus da, maskor baten gainean dagoela, adatsa haizetan eta oihal zabala duela; alde banatan, berriz, putti batzuk beren zaldiak menderatzeko ahaleginetan ari dira, eta hurreko beste eszena batean bi triton ari dira bi itsas munstrori hiruhortzekoak sartzen; beste bi zaldizko ere ikusten ditugu, fruituz betetako bi buru-babes erakusten dituztela. Gainera, beheko bi friso hauetan hiru panel daude, eta hauetan puttiek hipokanpo bikoitzak menderatu nahi dituzte. Beste bi paneletan garezurrak dituzten iktio-zentauroak agerি dira; izaki híbrido hauek grina gaiztoak eta heriotza adierazten dituzte. Bigarren frisoan, gainera, **zentauromakia** bat agerি da, Ozkabarteko erretaula nagusi-

nes y nereidas con telas voladas que cabalgan a lomos de caballos, hipocampos y centauros, es decir, representan el viaje de las almas hasta el Paraíso, correspondiendo algunos de ellos a seres psicopompos y otros a monstruos malvados a los que deben de enfrentarse. En otro panel del segundo friso, sirve como eje de simetría Venus, recogida sobre una concha con los cabellos al viento y también con una tela volada y, a ambos lados, varios putti intentan dominar a sus caballos, en tanto que en otra escena próxima vemos a dos tritones que clavan sus tridentes a dos monstruos marinos, y a otros dos jinetes que muestran dos capacetes de frutos. Además, se representan en estos dos frisos inferiores tres paneles con putti que intentan controlar a hipocampos dobles y otros dos con ictiocentáureos con calaveras, seres híbridos que aluden a las bajas pasiones y a la muerte. En el segundo friso aparece además una



Iktiozentaura garezurraz.

Ictiocentaur con calavera.

ko friso batekoa bezalakoa<sup>113</sup>, eta baita borrokak ere, satiro-en artekoa bata eta bi putti munstroen aurka ari direna bestea. Paneletako batzuetan maitasunaren eta beronen fruituen ikonogramak dira simetri ardatza, hala nola puttiak, buru gainean fruituz betetako otarrak daramatzaten mutikoa, maskor bat, putto hegaldun baten burua edo emaku-mezko busto bat duen ereinotz-koroa; alde banatan, berriz, dragoiak ditugu atzera, hosto-irudiak, zutitutako zaldien gaineko puttiak eta ahuntzak eta beste grotesko batzuk.



Marcantonio Raimondi. Lehoiaren ehiza.

Marcantonio Raimondi. Caza del león.

Thiasos, garaipen, bahiketa eta borroka eszenak dituzten itsas frisoak, azken batean, sarkofago erromatarretatik eratorriak dira, haietatik erreproduzitu zituzten-eta Errenazimenduko artistek, hala nola Andrea Mantegnak, Codex Escurialensis-en egile Ghirlandaioren dizipulu anonimo batek (marrazkiak), Girolamo Mocettok (grabatuak), Severo de Rávenak (brontzeak) edo Giulio Romanok<sup>114</sup>. Thiasosa edo zeru-ozeanoan zehar arimek Dohatsuen Irletaraino egiten duten bidaia, izaki psikoponpoak lagun dituztela eta itsaso-ko munstroen aurkako borroka egin behar dutela, erretauletan arimaren zeruranzko bide kristauarekin errazen parekatzen den fabula klasikoetako bat da. Horrela ikusten dugu Espania iparraldeko hilobi eta erretaula ugaritan, esaterako

**centauromaquia**, similar a la de un friso del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada<sup>113</sup>, y sendas luchas entre sátiros y dos putti con monstruos. En varios de los paneles actúan como eje de simetría iconogramas del amor y sus frutos como putti, muchachos con cestos de frutas sobre la cabeza, una concha, una cabeza de putto alado o una laurea con un busto femenino, en tanto que a ambos lados se repiten dragones, figuras foliáceas, putti sobre caballos encabritados y cabras y otros grutescos.

Los frisos marinos con escenas de thiasos, triunfos, raptos y luchas derivan, en última instancia, de sarcófagos romanos, de donde fueron reproducidos por artistas del Renacimiento como Andrea Mantegna, un discípulo anónimo de Ghirlandaio, autor del Codex Escurialensis (dibujos), Girolamo Mocetto (grabados), Severo de Rávena (bronces) o Giulio Romano<sup>114</sup>. El thiasos o viaje de las almas a través



Lehoiaren ehiza.

Caza del león.

del océano sideral hasta las Islas de los Bienaventurados con seres psicopompos que les ayudan y monstruos marinos con los que deben de luchar es una de las fábulas clásicas que se equipara más fácilmente en los retablos al camino cristiano del alma hacia el cielo. Así lo podemos ver en sepulcros y numerosos retablos del norte de España como

<sup>113</sup> OCHAGAVIA RAMIREZ, M<sup>a</sup>. T.: Op. aip., 86-87. orr. Gatazka hau bi zentauoren arteko borroka baten antzera interpretatzeko du; zentauroetako batengan animalia alderdia eta senaren irrikak dira nagusi, eta bestearrengan, berriz, giza alderdia eta jakinduria.

<sup>114</sup> Libro de dibujos o antigüedades de mano con 75 hojas útiles. D. Ghirlandaioren dizipulu batek 1493-1494 epean kopiatutako marrazkiak, 27. or.

The Illustrated Bartsch, 13. liburukia (2. zatia). Early Italian Masters, M.J. Zucker. Abráis Books. New York, 1984, 67. or, 017 S1. G. Mocetto-ren frisoa, ninfa eta tritonak dituena.

POPE-HENNESSY, J.: Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. Phaidon Press. London, 1965, 133. or., 477. or.

BOBER, P.P. and RUBINSTEIN, R.: Renaissance artists & Antique Sculpture. A Handboof of Sources. Harvey Müller Publishers. Londres, 1987, 131-132. orr., 100. zk.

<sup>113</sup> OCHAGAVIA RAMIREZ, M<sup>a</sup>. T.: Op. cit., pp. 86-87. Interpreta este combate como una sincreisis o lucha de contrarios entre dos centauros, en uno de los cuales predomina la parte animal y sus instintos pasionales, y en el otro, la parte humana y la sabiduría.

<sup>114</sup> Libro de dibujos o antigüedades de mano con 75 hojas útiles. Dibujos copiados por un discípulo de D. Ghirlandaio en 1493-1494, p. 27.

The Illustrated Bartsch, vol. 13 (part. 2). Early Italian Masters, por M.J. Zucker. Abráis Books. New York, 1984, p. 67, 017 S1. Friso con ninfas y tritones de G. Mocetto.

POPE-HENNESSY, J.: Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. Phaidon Press. London, 1965, p. 133, fig. 477.

BOBER, P.P. and RUBINSTEIN, R.: Renaissance artists & Antique Sculpture. A Handboof of Sources. Harvey Müller Publishers. Londres, 1987, pp. 131-132, nº 100.

Ozkabarteko nagusietan eta talde ozkabartearreko beste batuetan, Uxanabillan, Barbastroko katedralekoan eta, Picarten beraren orbitaren barnean, Albeizkoan<sup>115</sup>. Oñatin dagoen beste gai bat, abiapuntu ikonografikoa Kristo aurreko III. mendeko sarkofago erromatarretan duena, **lehoi ehiza** da<sup>116</sup>; adibidez, Balbino enperadorearen ikus dezakegu, Louvreko Museoan, edo Reimsko Museokoan, hauek izan zituzten-eta inspirazio iturri A. Veneciano edo M. Raimondi bezalako grabatzaleek<sup>117</sup>. Beste hainbeste esan dezakegu hegaztiei buruz ezen, elkarren aurrez aurre daudela, bertutearen ontzi bateko frituak mokokatzen ari dira, bigarren frisoko panel batean simetri ardatza diren bitartean. Paradisuko gozamenetako partaidetzaren sinboloa dira eta antzekotasun handia dute sarkofago erromatarretako erliebeen, hauetan hegazterrenak, paradisuko hegaztiak eta arranoak izaten baitira, kratera edo ontzi handietatik edaten ari direla, misterio bakotarretarako hastapena sinbolizatzu<sup>118</sup>.

**Hirugarren gorputzeko bankuan**, igotzeko inguru jada, hoげita lau zaldi-buru ikusten ditugu, horietatik sei hegaldunak Pegasoren errepresentazio gisa, hau ospearen animalia baitzen; eta zazpi lehoi-buru fruitu girlandaz eta haur-burutxo hegaldunez lotutako konposizioen ardatz gisa, bi satiro adardunez gain. **Azkeneko bankuan**, hamasei putti edo kerubin hegaldunen buruk zero ingurura garamatzate, arimaren garaipena eta betierekotasuna iragarriz<sup>119</sup>. Irudi



Hegaziak fruituei mokoka.  
Aves picoteando frutos.

los mayores de Santo Domingo de la Calzada y otros del grupo calceatense, Genevilla, el de la catedral de Barbastro y, dentro de la obra del propio Picart, el de Albéniz<sup>115</sup>. Otro tema presente en Oñati, que tiene su punto de partida iconográfico en sarcófagos romanos del siglo III antes de Cristo es la **caza del león**<sup>116</sup>, como se puede ver en los del emperador Balbino del Museo del Louvre o en el del Museo de Reims, en donde se inspiraron grabadores como A. Veneciano o M. Raimondi<sup>117</sup>. Otro tanto podemos decir de las aves que, afrontadas, picotean de los frutos de un vaso de la virtud, que sirven de eje de simetría en un panel del segundo friso. Simbolizan la participación de los goces del paraíso y muestran gran afinidad con los relieves de sarcófagos romanos con pavos, aves del paraíso y águilas que beben de cráteras, simbolizando la iniciación en los misterios báquicos<sup>118</sup>.

En el **banco del tercer cuerpo**, ya en la

zona de ascenso, vemos veinticuatro cabezas de caballo, de las que seis son aladas, representando a Pegaso, el animal de la fama, y siete cabezas de león como eje de las composiciones vinculadas por guirnaldas de frutos y cabecitas de niños aladas, más dos sátiro con cuernos. En el **último banco** nos trasladan a la zona celestial dieciséis cabezas de putti o querubines alados, aludiendo al triunfo del alma y a la eternidad<sup>119</sup>. En esta imagen se fusionan el Cupido de la

<sup>115</sup> REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>. J.: Op. aip., 199. or.

OCHAGAVIA RAMIREZ, M<sup>a</sup>. T.: Op. aip., 87-88. orr. ECHEVERRIA GOÑI, P.L. eta ORBE SIVATTE, A. De: Renacimiento y Humanismo..., 56-66. orr. MORTE GARCIA, C.: "Estudio histórico-artístico...."

<sup>116</sup> ANDREAE, B.: L'art de l'ancienne Rome. Paris, 1988, 450-43. orr. Lehoiaren aurrean garaile zena, hura heriotzaren sinbolo zaharra baitzen, betiko bizitzara heltzen zen. Gure kasuan, puttoak maitasunaren garaipena erakusten du, indarraren eta heriotzaren gaine-koa. Ikonografiaz antzekotasun handia du Herkulesen Nemeako lehoiaren aurkako borrokarekin.

<sup>117</sup> The Illustrated Bartsch. Vol. 14. liburukia (2. zatia), 104, 416. orr. (313) eta 110, 422 (317) orr.

<sup>118</sup> REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>. J.: Op. aip., 211. or.

<sup>119</sup> Giza arimaren hiru zatiko eskeman, burua, adimenaren eta arimaren egoitza izaki, "gorputzeko zatirik duin eta nobleena" zen, pentsalari neoplatonikoen iritziz. GARCÍA ALVAREZ, C.: Op. aip., 180. or. Molanus-en arabera, burutxo hegaldun hauen ezaugarri nagusiak inteligentzia eta mugimendu bizkortasuna dira (REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>. J.: Op. aip., 149. or.)

MIRANDOLA, P. de la: De la dignidad del hombre...Apéndice II. Del ente y el uno, 110. or. Kerubinen imitazioa proposatzen du ezen, "lehenik, purifikatu egiten dira, gero argia jasotzen dute eta, azkenean, akasgabetasunera iristen dira".

<sup>115</sup> REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>. J.: Op. cit., p. 199.

OCHAGAVIA RAMIREZ, M<sup>a</sup>. T.: Op. cit., pp. 87-88. ECHEVERRIA GOÑI, P.L. y ORBE SIVATTE, A. De: Renacimiento y Humanismo..., pp. 56-66. MORTE GARCIA, C.: "Estudio histórico-artístico...."

<sup>116</sup> ANDREAE, B.: L'art de l'ancienne Rome. París, 1988, pp. 450-43. El vencedor del león, símbolo antiguo de la muerte, accedía a la vida eterna. En nuestro caso, el putto ejemplifica el triunfo del amor sobre la fuerza y la muerte. Su iconografía es muy semejante a la de la lucha de Hércules contra el león de Nemea.

<sup>117</sup> The Illustrated Bartsch. Vol. 14 (part. 2), pp. 104, 416 (313) y 110, 422 (317).

<sup>118</sup> REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>. J.: Op. cit., p. 211.

<sup>119</sup> En el esquema tripartito del alma humana, la cabeza, sede del intelecto y residencia del alma, era, según los pensadores neoplatónicos, "la parte más digna y noble del cuerpo". GARCÍA ALVAREZ, C.: Op. cit., p. 180. Según Molanus las características principales de estas cabecitas aladas son la inteligencia y la rapidez de movimientos (REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>. J.: Op. cit., p. 149).

MIRANDOLA, P. de la: De la dignidad del hombre...Apéndice II. Del ente y el uno, p. 110. Propone la imitación de los querubines que, "lo primero, se purifican, luego son iluminados y por fin llegan a perfectos".

honetan bat egiten dute mitologia klasikoko Kupidok eta aingeru kristauak<sup>120</sup>.

**Pilastretako** taila-apainduraren bidez, sinbolizatu egiten da, halaber, arimaren igotzea, gorputzkako gainjartzeak bertikalean jarraitzen du eta. **Lehen gorputzeko** pilastren barreneko aldeak gisa balio du hainbat elementuren-tzat, hala nola hermes draperiadun eta putti txilibitudun eta sugedunentzat; hauek gizakia materiaren mendean geratzea erakusten dute. Pilastra hauen erdialdeko inguruan edikulu irekiak daude, bi pisukoak, kupula, frontoi edo serliarraz errematatuak, eta puttiak dauzkatelarik maitasunaren tenplu bihurtzen dira, Rafael eta Giovanni de Udinek asmatu eta, besteari beste, Agostino Venecianok graba-tuetan bezala. Goiko inguruua, ezkerretik eskuinera, putti dragoidun batez, fruta-otar batez eta gizonezko zein emakumezko bustoz okupatuta dago.

**Bigarren gorputzeko** pilastretan, zonakako bana-keta berak bizimodu aktiboaren berezko armak erakus-ten dizkigu beheko ingurue-tan, hala nola kaskoa, buira-ka eta arkua, ezkutua eta ezpatak, eta kasketak; lehen-biziko fruitu-kordak maita-sunaren emaitza aipatzeko, eta erremate gisa, berriz, arimaren igotzea sinboliza-tzen duten motiboak, hala nola ahari eta lehoi-buru hegaldunak eta putti-buru hegaldun bat. Kapitel sasi-korintiarretako akanto hostoei eta kaulikulu edo zurtoinei beste motibo batzuk gehitzen zaizkie lehen gorputzean, eta neurri batean baita bigarrenean ere, hirugarrenean erabat desagertu arte. Gehien ageri direnak, nabarmen, kupido-burutxo hegaldunak, bakarrik edo konbinaturik (sei), zaldi gainean (hiru), putti gisa (bi) eta beste zenbait dira. **Hirugarren gorputzeko** pilastrek, behetik gora, lehenbizi idi-buruak, mozorroak, irudi landareztatu bat, kasket bat eta kerubin-buru bat erakusten dizkigute. Hauen gainean fruitu-kordak daude,



a) - b) - c) gorputzetako pilastrak.  
Pilastras de los tres cuerpos a) - b) - c).

mitología clásica y el ángel cristiano<sup>120</sup>.

Por medio de la decoración de talla de las **pilastras** se simboliza también el ascenso del alma, siguiendo su superposición por cuerpos en sentido vertical. La parte inferior de las pilastras del **primer cuerpo** sirve de marco para máscaras, hermes con draperies, putti con siringas y serpientes, es decir, alusivos al sometimiento del hombre por la materia. La zona intermedia en estas pilastras está ocupada por edificios abiertos de dos pisos rematados en cúpula, frontón o serliana que, ocupados por putti, se convierten en templos del amor, a la manera de los ideados por Rafael, Giovanni de Udine y grabados, entre otros, por Agostino Veneciano. La zona superior está ocupada de izquierda a derecha por un putti con un dragón, un cesto de frutas y bustos masculinos y femeninos.

La misma división por zonas en las pilastras del **segundo cuerpo** nos ofrece en las partes bajas armas propias de la vida activa como casco, carcaj y arco, escudo y espadas, y yelmos, los primeros ensartos de frutos en alusión a la fructificación del amor para rematar con motivos que simbolizan el ascenso del alma como las cabezas de carnero y de león y una cabeza alada de putti. A las hojas de acanto y los caulículos de los capiteles pseudoco-

rintios se agregan algunos motivos en el primer cuerpo y parcialmente en el segundo para desaparecer en el tercero. Predominan con claridad aquellos en los que aparecen cabecitas aladas de amorcillos solas o combinadas (seis), sobre los caballos (tres), putti (dos) y otros. Las pilastras del **tercer cuerpo** nos muestran de abajo arriba, en primer lugar bucráneos, máscaras, una figura vegetalizada, un yelmo y una cabeza de querubín. Sobre ellos se disponen ensartos de frutos como triunfos del amor para culminar en máscas-

<sup>120</sup> MÜLLER PROFUMO, L.: Op. aip., 166. or. "Adibide hauetako putti hegalduna irudi florentziar eta donatelloar ohikoa da. Mitología paganoa eta erlijio kristaua bateratzeko ahalegin baten irudi sinbólikoa da, antzinako Kupidoaren eta putto-aren trukagarritasun semantikoak ahalbidetzen duena." (gaztelaniatzotik itzulia).

<sup>120</sup> MÜLLER PROFUMO, L.: Op. cit., p. 166. "El putti alado de estos ejemplos es una imagen típicamente florentina y donatelliana. Se trata de una imagen simbólica de una tentativa de fundir la mitología pagana y la religión cristiana posibilitada por la intercambiabilidad semántica entre el Cupido antiguo y el *putto*".

maitasunaren garaipenaren adierazgarri, eta guztiaren buru gisa, berriz, mozorroak, putti-buruak eta lehoi-buru uztaidun bat, piztueraren eta hilezkortasunaren sinboloa berau.

**Kolomak** eta **balaustreak** ez dira salbuespena, zeren eta euskarria baitira dagoeneko aipatu dugun mailakatze horretako, nahiz eremu-transposizio batzuk ere gertatzen diren, eskultore-apaintzaileen ezkjakintasunaren ondorioz, askoz interes handiagoa zuten eta groteskoen apaingarri eta konbinazio eginkizunean. **Lehen gorputzeko** kolomen erdi-ko inguruan pitxarrak eta fruta-otar bat ikusiko ditugu, kasu guztietan mozorro, lehoi-buru, hostozko irudi erdi eta hermesen gainean. Batzuek, goiko erregistroan, maskor gaineko puttia dute, garezur batekin (eros-thanatos) eta hiru Kupidotxo elkarturekin, eta besteek, berriz, mozorro grotesko bat, dragoi bat eta hosto-irudi erdi bat daukate errematerako.

**Bigarren gorputzeko** balaustreetan motiboak beheko herenean, lehen lepoan eta lehen kopan helduleku en atzean mailakatzen dira; goiko aldeak, aldiz, hostozko estaldura simple bat besterik ez dauka. Aurreko gorputzean puttiek koroatzen bazituzten grotesko ordenantzak, honetan beheko aldean kokatuta ikusten ditugu, hainbat formatan, hala nola buru hegaldun (hiru), gorputz oso (bi) eta hostozko eran, beti-beti girlanda eta fruitu-kordekin. Eta gainera garezur hegaldun bat, frutiak mokokatzen ari diren hegaztiak eta lehoi-buruak ere aurkituko ditugu. Lepoetan, zazpi balaustretan ahari-buruak tailatu zituzten, adarrak elkarren artean gurutzatuta dituztela; sakrifioko animalia honek arima zeruraztea adierazten du. Balaustreetako bakar bat da inguru honetan putti-buru hegaldunak dituena. Goiko erregistroan anitzasun handiagoa ikusten dugu, hiruko lehoi-buruak (hiru), mozorroak (bi), garezurrak, idi-buru hegaldunak eta fruitu-korda bat daude eta. **Hirugarren gorputzak** dauzkan sei balaustreek bakar-bakarrik beheko herenean dute grotesko apaindura: hostozko mozorroak (bi), satiro adarrak dituen beste bat, bi lehoi-buru, hegazti bat eta girlandak, lehoi-buru uztaidun bat, girlanda eta puttia, eta kerubin uztaidun bat, girlandarekin eta bi lehoi-bururekin batera.

**Kiribiltzaretako** bakoitzean, behetik gora, groteskoak mailakatzen dira: aurpegi bizarduneko iktiozentauro bat, honek beregandik urrunetz eusten dio fruta saski bat; agure aurpegia duen zurtoin baten gaineko putti bat eta, azkenean, esfinge edo izaki babesle bat, agure aurpegikoa hau ere, Zoan Andrearen tailerreko grabatu batetik eratorria. Muturretan, buru gainean frutaz betetako buru-babesak

ras, cabezas de putti y una cabeza de león con argolla, símbolo de la resurrección y la in mortalidad.

Las **columnas** y los **balaustres** no son una excepción, pues sirven de soporte para la estratificación ya citada, si bien con algunas transposiciones de ámbitos, debido al desconocimiento de los entalladores, más interesados por el papel ornamental y combinatorio de los grutescos. En la zona central de las columnas del **primer cuerpo** se disponen invariablemente jarrones y un cesto de frutas que se alzan sobre máscaras, cabezas de león, medias figuras foliáceas y hermes. Varios de ellos acogen en el registro superior a putti sobre concha, con calavera (eros-thanatos), tres amorcillos enlazados, en tanto que los otros se rematan con una máscara grotesca, un dragón y media figura foliácea.



Balaustrea.  
Balaustre.

En los balaustres del **segundo cuerpo** los motivos se escalonan en el tercio inferior, la primera garganta y la primera copa tras las asas, mostrando la parte superior un simple revestimiento foliáceo. Si en el cuerpo anterior los putti coronaban las ordenanzas de grutescos, en éste los vemos situados en la parte inferior bajo formas diversas de cabezas aladas (tres), cuerpo entero (dos) y foliáceo, siempre con guirnaldas y ensartos de frutos, y encontramos además una calavera alada, aves que pican frutos y cabezas de león. En las gargantas se tallaron en siete balaustres cabezas de carnero con cuernos entrelazados, animal del sacrificio que significa el ascenso del alma al cielo. Solo uno de los

balaustres lleva en esta zona cabezas de putti alados. Mayor variedad vemos en el registro superior con tripletas de cabezas de león (tres), máscaras (dos), calaveras, bucráneos alados y un ensarto de frutos. Los seis balaustres que jalonan el **tercer cuerpo** se hallan decorados con grutescos tan solo en el tercio inferior que nos presenta máscaras foliáceas (dos), otra con cuernos de sátiro, dos cabezas de león, un ave y guirnaldas, cabeza de león con argolla, guirnalda y putti, y querubín con argolla, guirnalda y dos cabezas de león.

En cada uno de los **aletones** se escalonan de abajo arriba grutescos con un ictiocentáuro de rostro barbado que sostiene, alejándolo de si, un cesto de frutas, un putti montado sobre un tallo con rostro de anciano y, finalmente, una esfinge o ser protector con rostro asimismo de anciano, que deriva de un grabado del taller de Zoan Andrea. En los extremos se emplazan dos putti con capacetes de frutas



a) G.I. maisua. Zoan Andrearen tailerra. Esfingea.  
b) Kiribiltzar groteskodunak.

a) Maestro G.I. Taller de Zoan Andrea. Esfinge.  
b) Aletón con grutescos.



dauzkaten bi putti daude, maitasuna loratzearen sinbolo gisa, On Rodrigo Mercadoren armarri-ikurraren eusle. Atikoko bi albo-tinpanotxoen aldamenean -hauetan bi gizonezko busto daude-, eseritako puttiak ikusten ditugu; hauetako eskuineko biek frutaz betetako otarrak daramatzate buru gainean. Maskor txiki batzuen gainean bi putti altxatzen dira, aldamenean mozorroak dauzkatela, materiaren gaineko garaipenaren irudi gisa; eta eskuinekoan, gainera, arimaren igotzearen sinbolo gisa eduki zitzakeen bi ahari-buruetako bat ikusten da.

Aita Betierekoa hartzen duen zirkuluerdi formako erre-matean, programa sakratua osatzeko, erretaulako beste inguruetañan gertatzen den moduan, ikonograma profanoak daude, adibidez ahoan uztaiak dituzten lehoi-buruak, eta uztaiotatik zintzilik, bizitza betiereko eta zerutiarren sinbolo diren fruituzko girlandak; hiru buruon artean, hiru goiaingeruak irudikatzen dituen busto hegaldunen triada bat dago. Lehoi-buru uztaidunen jatorria gai bakotarra zuten sarkofago erromatarretan dago, haietan babesle eginkizuna baitzuten, arimen hilezkortasuna bermatzearen<sup>121</sup>. Tinpanoan gailur itxura emanet, berriz, bi dragoi beldurgarri, etzanda, aurpegiera gogorrekro irudi bat erdian dutela.

sobre sus cabezas, símbolo de la fructificación del amor, como tenantes de los escudos-emblema de don Rodrigo Mercado. Flanquean los dos timpanillos laterales del ático, que acogen dos bustos masculinos, putti sedentes, de los que los dos de la derecha sostienen sobre sus cabezas cestos con frutas. Sobre unas pequeñas veneras se alzan dos putti con máscaras a su lado, representando el triunfo sobre la materia, y en el de la derecha se conserva, además, una de las dos cabezas de carnero que debió poseer, símbolo del ascenso del alma.

En el **remate** semicircular que alberga al Padre Eterno, el programa sacro es complementado, al igual que ocurre en el resto del retablo, por iconogramas profanos, como son las cabezas de león con argollas en sus bocas de las que penden guirnaldas de frutos, símbolo de la vida eterna y celestial, entre las que se dispone una tríada de bustos alados que representan a los tres arcángeles. Las cabezas de león con argollas tienen su origen en sarcófagos romanos de tema báquico en donde tenían un carácter protector para garantizar la inmortalidad de las almas<sup>121</sup>. Perfilan la rosca del tímpano a modo de cresterías dos dragones monstruosos recostados que centran un rostro de expresión adusta.

<sup>121</sup> REDONDO CANTERA, Mª. J.: Op. aip., 209-210. orr. Jaso egiten du motibo honek jatorrian zuen eginkizun apotropaikoa zein apaingarri gisako esangura.

<sup>121</sup> REDONDO CANTERA, Mª. J.: Op. cit., pp. 209-210. Recoge tanto la función original apotropaica de este motivo como su sentido ornamental.

## II. 6. Erromatar erako polikromia. Lehenbiziko groteskoak.

Oñatiko Unibertsitateko kaperako erretaula Lehen Errenazimientu gaztelauaren punta-puntako obra gisa baloratzean, oso elementu garrantzitsua dugu erakusten digun erromatar erako polikromia, ezen manierismo fantastikoaren motiboetako batzuen bereganatze goiztiar bat erakusten digu<sup>119</sup>. Hala ere, kontserbazio egoera onean iraun, atzera pintatu ez, eta kalitate handia izan arren, orain arte oharkabean igaro zaigu. Ikusi genuen moduan, Avilako apezpiku bera izan zen 1544 eta 1545 bitartean erretaula urezatatzeko eta kaperako pintzeladura egiteko agindua eman ziena bere elizbarrutiko bi margolari eskarmen handikori, Fontiverosko biztanle Jeronimo Rodríguez eta Kristobal de Bustamanteri<sup>120</sup>; hauek elkarrekin aritzen ziren horrelako enkarguei ekin ahal izateko. Bi urte lehenago, Avilako aipatu herrixka horretan, San Joan Gurutzekoa jaio zen, idazle mistiko eta poeta itzal handikoa bera, nahiz, era berean, arotz, eskultore-apaintzaile eta pintore ere izan zen.

Erretaula hau **urrezatatzeko baldintzak** gorde ez badira ere, nahikoa zehaztasunez berreraiki ditzakegu, pintore berbereket eta garaikide zitzuten beste batzuek eginiko antzeko batzuei esker<sup>121</sup>, eta iraun duen polikromiaren argitan inolaz ere. Klausuletan igeltsu lodi, igeltsu hil eta bol edo buztin gorritzko prestatze lanaren faseak jaso ohi ziren,urre finezko urezatatu txartatua ere bai bi eta hiru marai bitarte izanik orriko, bigarren mailako zonetako zilarreztatze gardenduarekin eta kolore fin-fin eta altuzko ñabartuarekin batera; hauen artean nagusi izaten ziren Sevillako urdina (azurita), Indietako gorrirmina, Veneziako berun-zuria eta lur-berdea (kupritsa). Lanen artean, pintzelez egindakoak baino gehiago dira txantiloi bidez esgrafiatu edo grabatutako motibo geometrikoak, esate baterako horma-konken hondoan estofatutako grotesko ordenantzak eta mendel apaingarri batzuk. Enkoadratze, bazter eta hondo batuetan pikatu edo “distira pikatu” batzuk ere aurkitzen ditugu, Euskal Herriko garai bereko beste obretan ageri ez diren batzuk alegia, eta zigilatuak edo urezatatzeko nahasturabernizaz eta txantiloi bidez mantuetako ifrentzu garden-duen gainean atxikitako motiboak, loretxo, apaingarri geometriko edo anagramak kasu. Alabaina, ez dira aurkitu eskuizkribuetan aipatzen diren koloreen gaineke urrutzeko gainloreak.

<sup>122</sup> ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Políromía del Renacimiento en Navarra. Nafarroako Gobernua. Iruña, 1990, 229-236. orr. Pintura del Romano y Manierismo fantástico.

Ibid.: Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña. Donostia, 1999, 41-53. orr. Pintura del Romano y Manierismo fantástico.

<sup>123</sup> V.E.K.A. Auzi zibilak. Lapuerta. Ahantziak C 738 / 3. Pedro de Santestebanek Avilako apezpikuaren aginduz eginiko eskritura publikoen memoria.

<sup>124</sup> GARCÍA CHICO, E.: Op. aip., 27, 29, 30-31 eta 54-55. orr. PARRADO DEL OLMO, J.M.<sup>a</sup>: Op. aip., 461-462. eta 500-501. orr.

## II. 6. La policromía del romano. Los primeros grutescos.

En la valoración del retablo de la capilla de la Universidad de Oñati como obra puntera del Primer Renacimiento castellano juega un papel de primer orden su policromía del romano con una temprana adopción de algunos motivos del manierismo fantástico<sup>122</sup> que, pese a su buen estado de conservación, ausencia de repintes y calidad, ha permanecido hasta ahora inédita. Como vimos, fue el propio obispo de Ávila quien encargó entre 1544 y 1545 el dorado de este retablo y la pinceladura de la capilla a dos experimentados pintores de su diócesis, Jerónimo Rodríguez y Cristóbal de Bustamante, vecinos de Fontiveros<sup>123</sup>, que formaban compañía para poder abordar estos encargos. Dos años antes nacía en la citada aldea abulense San Juan de la Cruz, insigne escritor místico y poeta, aunque también carpintero, entallador y pintor.

Aún cuando no se ha conservado el **condicionado para el dorado** de este retablo, podemos reconstruirlo con bastante fidelidad gracias algunos similares de los mismos pintores y otros coetáneos<sup>124</sup>, siempre a la luz de la policromía conservada. Las cláusulas solían tratar de las diferentes fases del aparejado con yeso grueso, mate y bol, el dorado bruñido con oro fino de entre dos y tres maravedís el pan, plateado con corlas en zonas secundarias y el matizado con colores muy finos y subidos, entre los que predominaban el azul de Sevilla (azurita), el carmín de Indias, el albayalde de Venecia y el verde tierra (cardenillo). Entre las labores se imponen las esgrafiadas o grabadas de motivos geométricos aplicados con plantilla sobre las ejecutadas a punta de pincel, como las ordenanzas de grutescos estofadas en los fondos de las hornacinas y algunas cenefas. También encontramos unos picados y “picados de lustre” en algunos encuadramientos, orillas y fondos, inéditos en otros conjuntos coetáneos del País Vasco, y estampillados o motivos dorados adheridos al mixtión con plantillas sobre los enveses corlados de los mantos, como florecillas, ornatos geométricos o anagramas. No se localizan, sin embargo, los recamados de oro molido encima de los colores a los que se alude en los textos manuscritos.

No obstante, color por color, el que predomina en el retablo del colegio es el amarillo refulgente del oro y, sobre él, repartidos algunos colores. El **dorado** se aplica con total

<sup>122</sup> ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Políromía del Renacimiento en Navarra. Gobierno de Navarra. Pamplona, 1990, pp. 229-236. Pintura del Romano y Manierismo fantástico.

Ibid.: Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento. La pinceladura norteña. San Sebastián, 1999, pp. 41-53. Pintura del Romano y Manierismo fantástico.

<sup>123</sup> A.R.Ch.V. Pleitos civiles. Lapuerta. Olvidados C 738 / 3. Memorial de escrituras públicas expedidas por Pedro de Santesteban por encargo del obispo de Ávila.

<sup>124</sup> GARCÍA CHICO, E.: Op. cit., pp. 27, 29, 30-31 y 54-55. PARRADO DEL OLMO, J.M.<sup>a</sup>: Op. cit., pp. 461-462 y 500-501.

Dena dela, koloreei erreparatuta, ikastetxeko erretaulan nagusi dena urre hori distiratsua da; honen gainean, hanhemena, beste kolore batzuk daude. **Urreztatzea** eskuabal baliatu da, besteak beste San Joan ebanjelariaren altuerliebean eta San Migelen tailan ikusten dugun moduan; izan ere, hauen jantziak –tunika, mantua eta koraza- eta adatsak urreztatuta daude, ia-ia beste inolako lanik egin ez dietela. San Sebastianen altuerliebea gehiegizko urreztatzearren beste adibide bat, zona desegokietan ere egin baita, esate baterako santua loturik dagoen zuhaitz enborrean edota soketan beretan ere, mendel esgrafiatu simple bat besterik ez duen oihalaz eta nahastura-bernziaz urreztutako adatsaz gain. San Nikolas Barikoren tailak liburu gainean daramatzan hiru bolak eta kapa erabat urreztaturik dauzka, eta honetan, esgrafiaturako kiribilak dituen mendel bat beste lanik ez du, eremu urdinean. Erretaula honetako frisoetako taila profanoen artean goitik behera urreztatutako elementuak daude, hala nola lehoiak, hegaztiak eta garezurrak. Urreztatzea nahastura-bernzia zona zehatzetan erabilten da, Ama Birjinaren, goiaingeruen, San Joan ebanjelariaren eta San Sebastianen adatsean esaterako, eta motiboetan, lirio, izar eta irudi geometrikoetan, txantiloi bidez eginak baitira mantuen ifrentzuetan.

Erretaulako zona askotan **zilar kolorea** ikusten dugu, hala erliebe lanetan nola tailan. Zilarrezko orriz estalitako zonak, esaterako jantzien ifrentzuak edo koloma eta balaustreen eremu batzuk, kolore gardeneko “esmaltez” osatuta daude, nagusiki laka berdexka, urdin edo gorrixkez. Agiri batzuetan esaten badute ere esmalteak zilar gainean urre gainean baino biziago ateratzen direla, lehenak ilundu egin dira zillarraren oxidazioaz denbora igaro ahal, eta halaz, gorri koloreak orain marroi itxura du. Kuprits kolorea zona urreztatuetan ikusten da garbien, kapiteletako hosto batzuetan adibidez. Jantzi batzuen ifrentzuak, besteak beste San Ambrosioren euritakoarena eta San Joan ebanjelariaren, San Nikolasen edo San Markosen mantuenak, zilar garden-duaz apainduta ageri dira, eta honen gainean urreztatzeko nahastura-bernziaz eginiko motibo txikiak daude. Eztainuari esker, lodiera handiagoko xaflatan jarrita baitago, metalezko piezak ezagutzen dira, San Antonen panpalina kasu.

Erliebe lanak imitatzeko, urreztatutako inguru batzuetan **“pikatuak”** egin zituzten; hauek, punta desberdinako hainbat burdina erabiliz eginak izaki, marko eta erronbozko enkoadratze gisa balio dute, eta jantzi inguruetara mugatzen dira, San Joan ebanjelariaren tunikaren lepoko mendel loretxodunera esaterako, eta, urre gaineko distira-pikatu

generosidad, como se comprueba en el altorrelieve de San Juan evangelista y en la talla de San Miguel, en los que tanto sus prendas –túnica, manto y coraza– como sus cabellos se hallan dorados sin apenas labores. El altorrelieve de San Sebastián es otro ejemplo de exceso de dorado aún en zonas impropias como el tronco del árbol al que aparece anudado el santo o las propias cuerdas, además del paño con una simple cenefa esgrafiada y los cabellos dorados al mixtión. La talla de San Nicolás de Bari muestra las tres

bolas que porta sobre el libro y la capa totalmente doradas, sin apenas otras labores que una cenefa con roleos esgrafiados en campo azul. Entre la talla profana de los frisos de este retablo apreciamos temas exclusivamente dorados como leones, aves y calaveras. El dorado al mixtión se utiliza en zonas específicas como los cabellos de la Virgen, los arcángeles, San Juan evangelista y San Sebastián y en los motivos como flores de lis, estrellas y geométricos, salpicados por medio de plantillas en los enveses de los mantos.

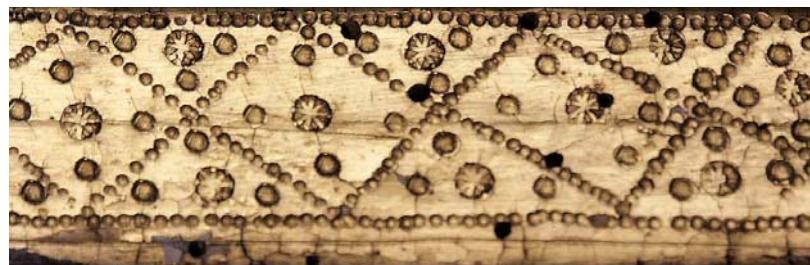
Comprobamos la presencia del **plateado** en abundantes zonas del retablo, tanto de la mazonería como en la talla. Las zonas cubiertas por pan de plata como los enveses de las prendas o algunos campos de las columnas y balaustres se revisten con corlas o “esmaltes” de colores transparentes, principalmente lacas verdosas, azules y rojizas. Aún cuando en algunos documentos se dice que los esmaltes salen más vivos sobre plata que sobre oro, sin embargo los primeros se han oscurecido con la oxida-

ción de la plata con el paso del tiempo, adquiriendo por ejemplo el rojo un tono marrón. El verde cardenillo se aprecia en toda su pureza más en las zonas doradas, como en algunas hojas de los capiteles. Los enveses de varias prendas como la capa pluvial de San Ambrosio y mantos como los de San Juan evangelista, San Nicolás o San Marcos aparecen revestidos con plata corlada sobre la que se distribuyeron pequeños motivos dorados al mixtión. Por medio del estaño, aplicado en láminas de mayor grosor, se identifican las piezas metálicas, como por ejemplo, la campanilla de San Antón.

Para imitar labores en relieve se realizaron sobre algunas zonas doradas los denominados **“picados”** que, realizados con hierros de diferentes puntas, sirven como marcos y encuadramientos de rombos y se reservan a zonas de la indumentaria como la cenefa del cuello de la túnica de San



San Sebastianen eremu urreztatuak.  
Zonas doradas en San Sebastián.



Marko pikatuduna.

Marco con picados.

gisa, hondoetara, lehen gorputzko pilastren hondoetan ikusten dugun moduan, edota jantzietaera, San Anbrosio-ren euritakoan eta estolan ageri den bezala.

“Polikromiaren arau hispaniarra” den **azurita/urre horizko bikromatismo urdina** friso eta netoak bezalako zonetan kokatzen da erretaula honetan, jori esgrafiaturako eremuez eta, argiago inolaz ere, hirugarren gorputzko pilastretan, banku mentsuladunean eta zirkuluerdi formako errematean, hau da, zero inguruau. **Zuri/urre konbinazio** iradokitzaleak, XVI. mendearren lehen herenaren amaiera aldean bikromatismo nagusia izan zenak –ondoko Pietateko erretaulan ikusten dugun moduan-, eutsi egiten dio bere protagonismoari horma-konketako kasetoietan, maskorreta-ko galloietan, kaxetoiduretan, bigarren gorputzko pilastren eremuan, hirugarren gorputzko balaustreen barreneko herenean eta ildaskaduretan eta, batez ere, eliz jantzi piezetan, hala nola eliz atorretan, farfail itxura duten esgrafiatu fin eta joriez, eta beste objektu batzuetan, liburu

Juan evangelista con florecillas y, como picados de lustre sobre el oro, a fondos como los de las pilastras del primer cuerpo o de vestiduras como la capa pluvial y la estola de San Ambrosio.

El **bicromatismo azul de azurita/amarillo aureo**, que constituye la “norma hispana de la policromía” se localiza en este retablo en zonas como los frisos y netos, con campos profusamente esgrafiados y, con más claridad, en las pilastras del tercer cuerpo, el banco con ménsulas y el remate semicircular, es decir, la zona celestial. La evocadora **combinación blanco/oro**, que había sido el bicromatismo predominante a fines del primer tercio del siglo XVI, como se puede apreciar en el vecino retablo de la Piedad, mantiene aquí su protagonismo, aplicándose en los casetones de las hornacinas, gallones de las conchas, artesonados, campos de las pilastras del segundo cuerpo, tercio inferior y acanaladuras de los balaustres del tercer cuerpo y, sobre todo, en piezas de indumentaria litúrgica como las albas, con finos y profusos esgrafiados que simulan encajes, y otros

a)



Bikromatismoak. a) Urdin-urrea - b) Zuri-urrea.

Bicromatismos. a) Azul-oro - b) Blanco-oro.

irekiak kasu. Alabaina, gorria oso gutxi ageri da erretaula honetako polikromian, eta ia-ia mantuetako ifrentzu zilarreztatuetan emandako esmalteetan erabili gorriminera mugatzen da. Honetaz gain, tempera-gorria bakar-bakarrik jantzi mendel eta banda batzuetan ageri da, eta gailur-

b)



objetos como los libros abiertos. Sin embargo, el rojo tiene una escasa presencia en la policromía de este retablo, limitándose casi exclusivamente al bermellón utilizado en las corlas dadas sobre los enveses plateados de los mantos. Aparte de esto solo aparece el rojo al temple en algunas

a)



b)



c)



Lanen eta koloreen mailaketa pilastretan. a) pikatuak-urrea; b) Zuria-urrea; c) Urdina-urrea.  
Gradación cromática y de labores en las pilastras. a) picados-oro; b) Blanco-oro; c) Azul-oro.

segida baten antzera tinpano kurboaren gainean etzanda dauden dragoien aho gorrian.

Polikromiaren helburuak tailari sendotasuna, bizitasuna eta adierazgarritasuna ematea badira ere, ezin dugu duen balio sinboliko edo errealistako ahantzi, eskulturaren bidez eratutako programaren sendogarria da eta. Adieraziaren lekuko garbiak ditugu Ama Birjinaren tunika gorrixka eta kapa urdina Jasokundearen unean, San Jeronimoren kape-lua eta arropa purpura, apezpikuen eliz atorra zuriak edota bi santu eremutarren abituak, beltzez esgrafiatuak. Mundu neoplatonikoaren hiru mailak ere, nolabait, polikromiaren bidez adierazten dira, hiru gorputzetako pilastretan ikusten den lanen eta koloreen mailaketa baliaturik hain zuzen. Halaz, lehen gorputzekoetan, eremuak ureztaturik ageri dira, pikatu edo grofatu lan trinko batez gainera; bigarrenekoetan zuri eta urre koloreen arteko jokoa egiten da; eta hirugarrenekoetan argi eta garbi aurkituko dugu urdin eta urre kolorezko bikromatismoa. Estai honetan eta erremete-an hondo urdinak ditugu nagusi, hain zuzen querubin-buruekin batera zeruan koka gaitezen.

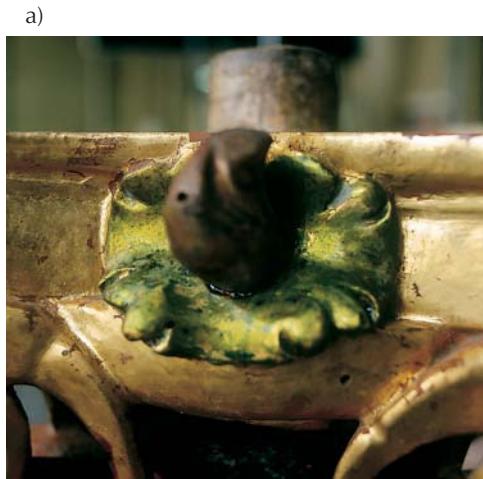
Zaharberritze lanaren analitikak aukera eman digu, berriro ere, XVI. mendeko eskulturan polikromiak bete duen eginkizun garrantzitsua egiazatzeko. Nolabait, naturako hiru erresumak hierarkia batean geratzen dira, meta-lezko estalduraren erabilera bidez; horixe ikusten dugu, esate baterako, pilastretan, motibo antropomorfoetan urre distiratsua ikusten dugula, zoomorfoek eta landare motiboek zilar gardendua daramaten bitartean. Kolorearen halako erabilera kanoniko bat ere ikusi ahal izan da, lehen gorpu-

cenefas y bandas de las prendas y en la boca roja de los dragones que, a modo de crestería, se recuestan sobre el timpano curvo.

Si bien los objetivos de la policromía son dar consistencia, vida y expresión a la talla, no se puede olvidar su valor simbólico o realista, que viene a reforzar el programa trazado con la escultura. Ejemplos ilustrativos son la túnica rojiza y la capa azul de la Virgen en su Asunción, el capelo y la ropa púrpura de San Jerónimo, las albas blancas de los obispos u los hábitos esgrafiados en negro de los dos santos ermitaños. Los tres niveles del mundo neoplatónico se expresan también de alguna forma con la policromía por medio de una gradación de labores y colorido en las pilastres de los tres cuerpos. Así, en las del primero, los campos aparecen dorados con una densa labor de picados o gofrados; en las del segundo se establece el juego de blanco y oro; y en las del tercero hallamos ya en toda su pureza el bicromatismo de azul y oro. Tanto en este piso como en el remate se imponen los fondos azules para situarnos, junto a las cabezas de querubines, en el cielo.

La analítica del trabajo de restauración nos ha permitido comprobar una vez más el importante papel que juega la policromía en la escultura del siglo XVI. De alguna forma, los tres reinos de la naturaleza quedan jerarquizados por el uso del revestimiento metálico, como se puede ver por ejemplo en las pilastras con la presencia de oro bruñido en los motivos antropomorfos, en tanto que los zoomorfos y los vegetales llevan plata corlada. También se ha precisado un cierto uso canónico del color, predominando las corlas

tzeko kolometan gardentze berdexkak, erretaulako frisoetan urdinak, eta jantzietao ifrentzuetan gorixkak nagusitu dira eta.



a)

verdosas en las columnas del primer cuerpo, las azules en los frisos del retablo y las rojizas en los enveses de las prendas.



b)



c)

#### Gardendu motak.

- a) Berdexkak.
- b) Gorrikkak.
- c) Urdinak.

#### Tipos de corlas.

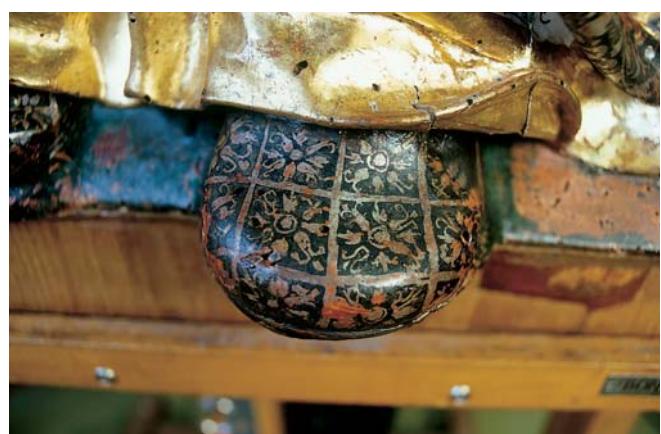
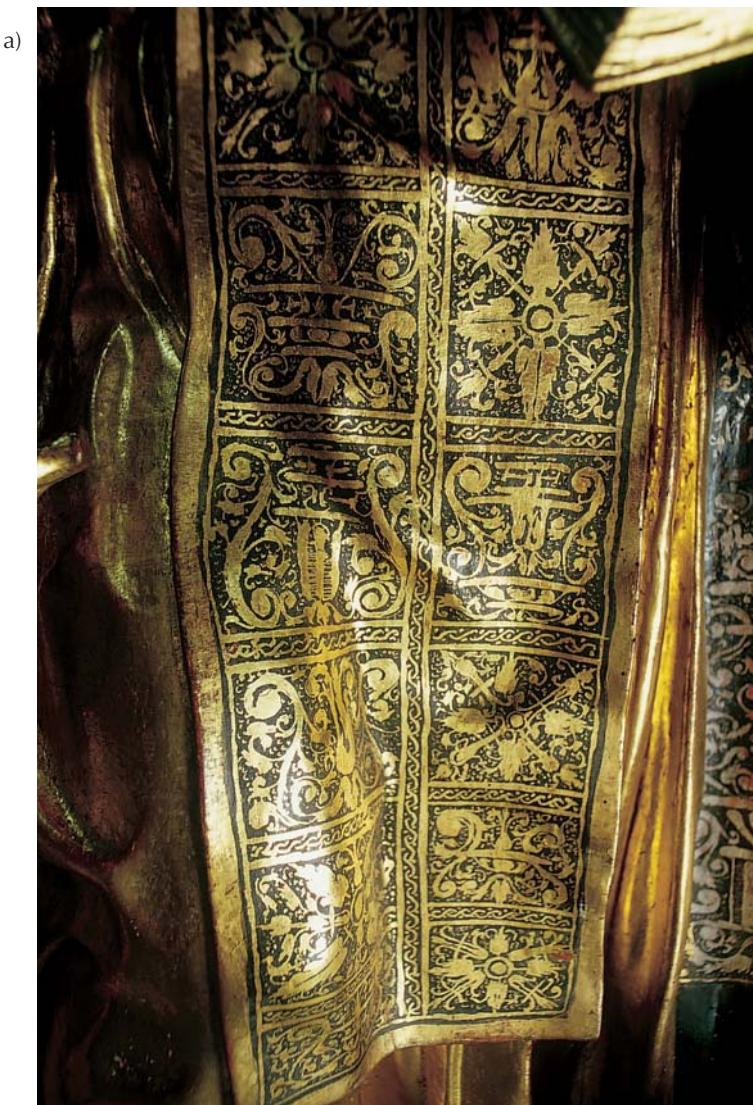
- a) Verdosas.
- b) Rojizas.
- c) Azules.

**Esgrafiaturek** bere aplikazio-eremu onenak, frisoetako hondo urdinez gain, tunika batzuetan dauzkate, hala nola eremu urdinezko San Lukasenean, apezpikuen eliz atorra zurieta, San Joanena bezalako mendeletan, eta San Gabriel eta San Rafaelena bezalako bandetan. Motibo geometriko askotarikoen artean kiribilak, pitxarrak, hegaztiak, haurrak eta kornukopiak dira. Apaingarri-diseinu ikusgarrienak beltzean esgrafiatura dagoen San Anton Abadearen abituko piezetan daude, batez ere sorbaldako saioaren koadrikuletan, nahiz badaramatzan, halaber, bizkarreko, bonet eta oinetakoetan ere. Azkeneko honek, arabesco eta kibisten konbinaketaz, Virgil Solis alemaniarraren ereduak dakarzki gu gogora<sup>125</sup>. Originalak dira, halaber, San Rokeren tunikan eremu beltzean esgrafiaturako obaloak. Ziztailu edo grafioaz San Lukasen zezenaren ilea irudikatzen da, arrakalak eginez, eta baita San Rafaelen arrainaren ezkatak ere, eta ebanjelarien tintontziak eta lumen zorroak ere horrelaxe daude apainduta. Esgrafiatura daude, era berean, Mariaren inizial

Las **labores esgrafiadas** encuentran sus mejores marcos de aplicación, junto a los fondos azules de los frisos, en algunas túnicas como la de San Lucas en campo azul, las blancas albas de los obispos, cenefas como la de San Juan y bandas como las de San Gabriel y San Rafael, Sus variados motivos geométricos incorporan roleos, jarrones, aves, niños y cornucopias. Los diseños ornamentales más espectaculares se concentran en piezas del hábito de San Antón Abad, esgrafiado sobre negro, principalmente en las cuadrículas del escapulario, aunque también en su esclavina, bonete y calzado. Este último nos recuerda, por su combinación de arabescos y lacería, a modelos del alemán Virgil Solís<sup>125</sup>. Originales son asimismo los óvalos esgrafiados en campo negro en la túnica de San Roque. Mediante el grafio se simula con rajados el pelaje del toro de San Lucas y las escamas del pez de San Rafael y se decoran los tinteros y las fundas de las plumas de los evangelistas. También van esgrafiados la inicial mariana coronada y las estrellas que

<sup>125</sup> Arabescos. Paneles decorativos del Renacimiento. Enciclopedia de la ornamentación. Gustavo Gili. México, 1996, 82. 86-89. orr.

<sup>125</sup> Arabescos. Paneles decorativos del Renacimiento. Enciclopedia de la ornamentación. Gustavo Gili. México, 1996, pp. 82 y 86-89.



**Esgrafiatuak.**

a) San Antonen sorbaldako saio esgrafiatura.

b) Eguzki-arrano imperial esgrafiatura.  
San Gregorio Handiaren kapa.

c) - d) - e) - f) Zapatak.

Labores esgrafiadas.

a) Escapulario de San Antón.  
b) Águila imperial esgrafiada.

Capa de San Gregorio Magno.

c) - d) - e) - f) Zapatos.



koroaduna eta Jasokundearen kapako buelta urdina betetzen duten izarrak. Beti-beti simetriaren legeari jarraiki, jantzieta beste komposizio grotesko esgrafiatu batzuk aurkituko ditugu, eta kopa, edalontzi eta iturrien alde banatan, “eremuei berdintasuna ematearren”, fruituak mokokatzen dituzten hegaztiak, kornukopia eta dragoiak eta candelieri erako apaindura ikusiko dugu, eremu urdin, beltz eta zurien gainean. Gairen bat marko eta guzti ageri zaigu, hain zuzen nabarmenarazteko, esate baterako eguzki-arrano burubiko eta koroatua; hau errepikatu egiten da, eremu zuri, gorri eta urdinian, San Gregorio Handiaren euritakoan edota San Nikolasenean.

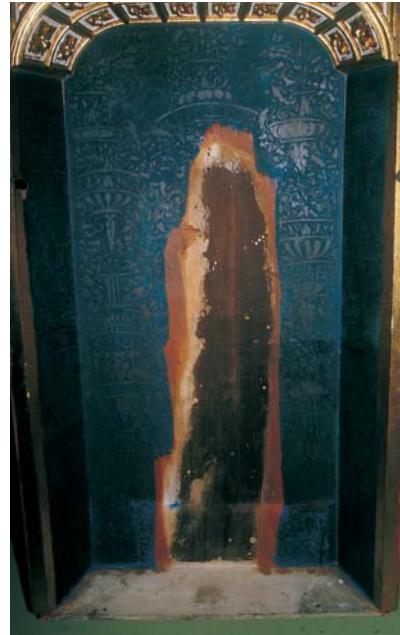
Bigarren eta hirugarren gorputzeko horma-konken hondoak zilarreztatuta daude, eta esgrafiatu ederrak dituzte, eremu urdinean, landare zurtoin eta kiribilez, groteskoz, haurrez eta hegazti eta dragoi batzuez; beti-beti simetria ardatzen edo argimutilen arabera antolatuta daude. Jasokundearen hondoia ikusgarria da; honetan, Ama Birjinak bi ume ditu eskolta gisa, koroatzen duten tailako bi aingeruen atzean. Horma-konka bietan ordenantzeta IHS edo Kristoren anagrama dago, eta ANNO hitza, nahiz honen ondoan ez den inolako zenbakirik. Espíritu Santuaren Etorreraren horma-konka da eskala txikiko motibo esgrafiatuak dituen bakarra, hondoan sakabanatuta baititu, bordatu lanak imitatz; aplikazio brokatuak gogorazten dituzte.

**Grotesko estofatuak** lehen gorputzeko oso zona zehatzetan daude nagusiki, esate baterako San Agustín, San Gregorio Handi, San Lukas eta San Anbrosioren apaingarri eta mendeletan, eta horma-konken hondoan zerrenda este-reotipatuekin. Avilako pintoreek lengoaia fantastikoa bere egina dutela erakusten duten motiboak San Gregorio Handi aita santuaren euritakoan zeharreko mendeletako groteskoak dira. Grisailaz eginda daudela hondo arrakalatu gainean, bordatu erliebedun itxura dute, hostozko giza irudi batez, eta honen besoetatik mozorroak, kerubin hegaldun baten burutxoa eta lepoaren goiko aldean idi-buru bat ateratzen dira; buru gainean beste irudi kopadun bat ageri da, eta zati bertikalean, berriz, medailoi bustodun bat. San Agustinen

inundan la vuelta azul de la capa de la Asunción. Siempre siguiendo la ley de la simetría hallamos en las distintas prendas otras composiciones grotescas esgrafiadas de las que, a ambos lados de copas, vasos y fuentes, se distribuyen, “para dar igualdad a los campos”, aves que picotean frutos, cornucopias con dragones y decoración a candelieri sobre campos azules, negros y blancos. Algún tema va enmarcado para así destacarlo como es el águila imperial bicéfala y coronada, que se repite en campos blanco, rojo y azul en la capa pluvial de San Gregorio Magno y, en algunas otras, como la de San Nicolás.

Los fondos de las hornacinas del segundo y el tercer cuerpo van plateados y muestran bellos esgrafiados en campo azul con tallos y zarcillos vegetales, grutescos, niños y algunas aves y dragones, siempre organizados en base a ejes de simetría o candelabros. Espectacular es el fondo de la Asunción, donde dos niños escoltan a la Virgen tras los dos ángeles de talla que la coronan. En dos de las hornacinas se incluyen en las ordenanzas el IHS o anagrama de Cristo y la palabra ANNO a la que no acompaña una cifra. La hornacina de la Venida del Espíritu Santo es la única que incorpora motivos geométricos esgrafiados de pequeña escala, salpicados en el fondo imitando bordados y que recuerdan a los brocados de aplicación.

Los **grutescos estofados** se localizan principalmente en zonas muy concretas del primer cuerpo como



Ordenanza grabatuak. Jasokundearen horma-konka.

Ordenanzas grabadas. Hornacina de la Asunción.



San Gregorioren kapa. Grotesko estofatuak dituen mendela. Capa de Gregorio. Cenefa con grutescos estofados.

meza-jantziak apaingarri liturgiko luxuzko bat imitatzen du, pintzelez marraztutako lepo luzeko hegaztiak, fruitu-kordak eta mozorroak dituela; mendel bordatuak, beriz, urdinez esgrafiaturako lanez itxuratzen dira. San Anbrosioren euritakoa ere grotesko beteta dago, eta hauen artean kartela correiforme mozorrodun bat, pitxar bateko fruituak mokatzen dituzten hegazti batzuk, eta idi-buru bat ikusten dira. San Lukasenurre koloreko mantuan grotesko finez apaindu eta ezten edo puntzoiz eginiko loretxo batzuez profilatutako mendel bat nabarmentzen da. Pintzelez eginiko motibo estilizatuen artean dragoi bat, mozorro bat eta zentauro bat bereizten ditugu.

Lehen gorputzko horma-konketako hondo ikusgarrietan grotesko estofatuzko ordenanza bat errepikatzen da, behetik gora baititu honakoak: putti elkartuzko triada bat<sup>126</sup>; zirkulu forman giza irudi bat kokoriko jarrita, landare-zangoak dituena eta besoak mozorro metamorfoseatzen



Grotesko estofatuak  
San Lukasen mantuan.  
Grotescos estofados en el  
manto de San Lucas.

ornamentos y cenefas de San Agustín, San Gregorio Magno, San Lucas y San Ambrosio y en los fondos de las hornacinas con tiras estereotipadas. Los motivos con los que los pintores abulenses demuestran su asimilación del lenguaje fantástico son los grutescos de las cenefas que recorren la capa pluvial del papa San Gregorio Magno. Realizadas en grisalla sobre fondo rajado simulan bordados en relieve con una figura humana foliácea de cuyos brazos salen máscaras, una cabecita de querubín alada y un bucráneo en la parte superior del cuello, y otra figura con una copa sobre la cabeza y un medallón con busto, en la parte vertical. La casulla de San Agustín imita un lujoso ornamento litúrgico con aves de largos cuellos, ensartos de frutos y máscaras dibujados a pincel, en tanto que las cenefas bordadas se simulan con labores esgrafiadas en azul. La capa pluvial de San Ambrosio está también salpicada por grutescos, entre los que se distinguen una cartela correiforme con máscara, unas aves que picotean los frutos de un jarrón, y un bucráneo. En el manto dorado de San Lucas resalta una cenefa decorada con finos grutescos y perfilada por florecitas pica-das con punzón. Entre los estilizados motivos a punta de pincel distinguimos un dragón, una máscara y un centauro.

En los fondos visibles de las hornacinas del primer cuerpo se repite una ordenanza de grutescos estofada, que está compuesta de abajo arriba por una tríada de putti enlazados<sup>126</sup>, en forma de círculo una figura humana en cuclillas con piernas vegetalizadas, cuyos brazos se metamorfosean



Grotesko ordenanza bat  
lehen gorputzko horma-  
konka batean.  
Ordenanza de grutescos  
en una hornacina del  
primer cuerpo.

<sup>126</sup> La Calahorrako jauregiko balkoi-ate bateko kolometako fustearen erdian elkarri loturik ageri diren irudi hirukote dantzarien artean hiru putti daude; hauek maitasun sakratua adierazten dute, eta XV. mendearen amaierako apaindura lonbardarretatik eratorriak dira. FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento. Generalitat Valenciana. Valentzia, 1987, 149 eta 154. orr.

Argimutil apaindura duten zerrenda batzuen beheko zatian, halaber, hiru putti eusle ageri dira, hain zuzen Barthel Beham-en 1526ko batean eta R.B. maisuaren 1535-1536ko beste batean bezala. WARNCKE, C.P.: Die ornamentale Groteske in Deutschland, 1500-1650. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1979. Band 1. Text und Bildokumentation, 32 eta 49. orr. Band 2. Gesamtkatalog, 159 eta 295. orr.

<sup>126</sup> Entre las diferentes tripletas de figuras danzantes que aparecen enlazadas en la mitad del fuste de las columnas de una puerta-balcón del palacio de La Calahorra, aparecen tres putti que representan el amor sagrado y derivan de decoraciones lombardas de fines del siglo XV. FERNÁNDEZ GÓMEZ, M.: Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento. Generalitat Valenciana. Valencia, 1987, pp. 149 y 154.

En la parte inferior de algunas tiras ornamentales con decoración de candelabros aparecen asimismo tres putti tenantes, como en una de 1526 de Barthel Beham y otra de 1535-1536 del Maestro R.B. WARNCKE, C.P.: Die ornamentale Groteske in Deutschland, 1500-1650. Verlag Volker Spiess. Berlín, 1979. Band 1. Text und Bildokumentation, pp. 32 y 49. Band 2. Gesamtkatalog, láms. 159 y 295.

direna; ertza mozorro eta hegazti-hegalez egina duen karte-la batean inskribatutako idi-buru bat; bi fruitu-korda dituen hermes bat; honen oinean, landare-zangoak dituzten bi putti eseri eta, azkenean, erremate gisa, pitxar frutadun bat. Pintzelez marraztutako beste grotesko ordenantza batzuek aldaketa batzuk erakusten dizkigute, hala nola maskorrak, lehoi- edo putti-buruak edo aingerutxo hegaldunak, medailoi bustodunak, hermes draperiadunak arku, buiraka eta gezia uztai batetik zintzilik dituztela, begietatik mozorroak eta munstroak ateratzen zaizkion idi-burua, eta fruta-otarrak mokokatzen dituzten ohiko hegaztiak.

Motiboetako batzuek, fruituak dituzten saskien aurrez aurre dauden lepo ikagarriko hegaztiekin esaterako, halako antzekotasun bat badute Ozkabarteko erretaula nagusiko kutxen hondoan Andres de Melgar pintoreak estofatuekin; N. Dacos-ek Melgarri atxiki dio New Yorkeko Museo Metropolitanoko hispaniar marrazkien koadernoko grotesko edo hostapainetako asko eta asko<sup>127</sup>. Ertz biribilduko kartela

en máscaras, un bucráneo inscrito en una cartela con bordes en máscaras y alas de ave, un hermes con dos ensartos de frutos y, a sus pies, dos putti sentados con piernas foliáceas y, finalmente, un jarrón con frutas de remate. Otras ordenanzas de grutescos dibujadas a punta de pincel nos presentan algunas variantes como conchas, cabezas de león y de putti o angelitos alados, medallones con bustos, hermes con draperies y con arco, carcaj y flecha suspendidos de una argolla, bucráneo de cuyos ojos brotan máscaras o monstruos y las habituales aves que picotean cestos de frutas.

Algunos motivos, como las aves de desmesurados cuellos afrontadas a cestos con frutos guardan una cierta afinidad con las estofadas en el fondo de las cajas del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada por el pintor Andrés de Melgar, a quien N. Dacos ha atribuido un buen número de grutescos del cuaderno de dibujos hispanos del Museo Metropolitano de Nueva York<sup>127</sup>. La presencia de



Haragi-koloreak. a) Jasokundea; b) San Pablo.  
Encarnaciones. a) Asunción; b) San Pablo.



<sup>127</sup> DACOS, N.: "Giulio Aquili, Andrés de Melgar et leurs grotesques. Rome, Valladolid, Santo Domingo de la Calzada". Dialoghi di Storia dell'Arte, 4/5 zk. (1997), 24-33. orr.

<sup>127</sup> DACOS, N.: "Giulio Aquili, Andrés de Melgar et leurs grotesques. Rome, Valladolid, Santo Domingo de la Calzada". Dialoghi di Storia dell'Arte, n° 4/5 (1997), pp. 24-33.

mozorrodunak egoteak, hermes eta draperiekin batera, Fontainebleau-ren manierismo fantastikoaren motiboen bereganatze goiztiar bat adierazten du. Azalera desberdinatarako beharrezko egokitzapenez, grotesko hauek oso zorrotz betetzen dute simetriaren legea, candelieri eran antolatzen baitira, Vatikanoko Logietan G. de Udinek eta Rafaelen egin konposizio groteskoen antzera.

Une honetako pintatze,urreztatze eta estofatze kontratuetañ behin eta berriz ageri bada ere zona biluziak kolore txartatu distiratsuaz estaltzeko baldintza, hemen olio-pinturaz emandako **haragi-kolore** guztiak mateak dira; eta Avila-ko bi pintoreek, gainera, kontraposizio garbia finkatu zuten, ile etaizar iluneko eremutar eta apezpikuei laka gorriaz emandako oliba-koloreak baitira alde batetik, esate baterako San Nikolasena, eta aingeru, Ama Birjina, San Joan Ebanjelari, San Sebastian eta puttien argiago eta gorrixkagoak bestetik. Bi kolore mota hauek azpimarratu egiten dute frisoetan zentauroen -hauek grina gaitztoen mendeantza daude- eta putti eta nereiden artean ezartzen den bertute/bizio kontraposizioa. San Anton eta San Pablo eremutarrak oso urtetsuak direla erakusten digu, halaber,izar eta adats urdinduak; San Joanen urre koloreko adatsak haren gaztetasun eta maila erakusten ditu, eta goiaingeruenak, beriz, hauen izaera zerutarra.

Hala, bada, Oñatiko Sancti Spiritus ikastetxeko kapera-ko erretaularen pintura,urreztatze eta estofatua aurreratu egin zitzaizkion, teknika eta motiboei errepreatuta, Euskal Herriko tailerretako polikromiari, hauetan ia-ia beste hamabost urte behar izan baitzituen manierismo fantastikoaren erreptorioa bere egiteko; izan ere, bereganatze hau gertatu zeneko XVI. mendeko 50eko hamarkadako azken urteetan egongo ginen. Eta, ikusi dugun moduan, 1544 eta 1545 bitartean Jeronimo Rodríguez eta Kristóbal de Bustamante pintore avilarrek egina izaki, Avilako elizbarruti zaharreko XVI. mendeko polikromiarekiko baloratu behar dugu ezen, nahiz oraindik azterzeke dagoen, badirudi hau ez zela Palentzia eta Valladolideko ondoko elizbarrutietan lortu zuen handitasun mailara iritsi. Balorazio hau egina du jada Parrado del Olmok. Honek, gainera, zehaztu du 40ko hamarkadan sartu zirela han groteskoak eta pintzel puntaz eginko pintura<sup>128</sup>; motibo eta procedura hauek aberastu egin zuten ordura arte funtsean landare-apaiingarri edo geometria esgrafiuetara mugatzen zen erreptorioa.

cartelas de bordes enrollados con máscaras, junto a los hermes y draperies denotan una temprana recepción de los motivos del Manierismo fantástico de Fontainebleau. Con las pertinentes adaptaciones a distintas superficies, estos grutescos se someten rigurosamente a la ley de la simetría, organizándose a candelieri a la manera de las composiciones grotescas de G. De Udine y Rafael en las Logias del Vaticano.

Pese a la cláusula repetitiva en los contratos de pintura, dorado y estofado de este momento de revestir las zonas desnudas a pulimento, las **encarnaciones** aplicadas al óleo aquí son todas mates, estableciendo los dos pintores de Ávila una clara contraposición entre las cetrinas con laca roja de ermitaños y obispos con cabellos y barbas oscuros, como por ejemplo San Nicolás, y las más claras y sonrosadas de ángeles, la Virgen, San Juan evangelista, San Sebastián y los putti, a base de bermellón. Estos dos tipos enfatizan la contraposición de virtud/vicio que se establece en los frisos entre los centauros, sometidos a las bajas pasiones, y los putti y las nereidas. La avanzada edad de San Antón y San Pablo ermitaño se plasma además en sus barbas y cabellos grisáceos, en tanto que el cabello dorado de San Juan denota su juventud y su rango y los de los arcángeles su condición celestial.

Así pues, la pintura, dorado y estofado del retablo de la capilla del colegio del Sancti Spiritus de Oñati se anticipa, por sus técnicas y motivos, en casi quince años a esa misma fase en la evolución de la policromía en los talleres locales del País Vasco, que solo incorporan el repertorio del Manierismo fantástico nunca antes de los últimos años de la década de los 50 del siglo XVI. Realizada, como vimos, entre 1544 y 1545 por los pintores abulenses Jerónimo Rodríguez y Cristóbal de Bustamante, debe ser valorada en la policromía del siglo XVI en la antigua diócesis de Ávila que, aunque no ha sido aún estudiada, parece que no llegó al grado de magnificencia que alcanzó en las vecinas diócesis de Palencia y Valladolid. Esta valoración ya fue hecha por Parrado del Olmo, quien precisa además que es en la década de los 40 cuando se introducen allí los grutescos y la pintura a punta de pincel<sup>128</sup>, motivos y procedimiento que vienen a enriquecer un repertorio que hasta entonces se limitaba prácticamente a decoraciones vegetales o geométricas esgrafiadas.

<sup>128</sup> PARRADO DEL OLMO, J.M<sup>a</sup>: Op. aip., 53. or.

Polikromia mota honen ale interesgarri bat dugu Carbonero el Mayor-eko erretaulako erliebe lanen ureztatze eta estofatua eta erretaulako taila; seguruenik Avilako pintore Diego Rosales eta Juan Velak egingo zuten, XVI. mendeko 40ko hamarkadaren bigarren erdialdean. COLLAR DE CACERES, F.: "Informe histórico-artístico", non: Retablo de Carbonero..., 19. or.

<sup>128</sup> PARRADO DEL OLMO, J.M<sup>a</sup>: Op. cit., p. 53.

Un interesante ejemplo de este tipo de policromía lo constituye el dorado y estofado de la mazonería y la talla del retablo de Carbonero el Mayor que debió ser realizado por los pintores abulenses Diego de Rosales y Juan de Vela en la segunda mitad de la década de los 40 del siglo XVI. COLLAR DE CACERES, F.: "Informe histórico-artístico", en Retablo de Carbonero..., p. 19.