

Una nueva atribución al taller pictórico de los Oscáriz: el retablo mayor de Inza

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA*

El retablo mayor de la parroquia de Santiago de Inza es una de las obras significativas de la pintura navarra del siglo XVI que todavía está sin documentar. El estudio de las tablas pictóricas, con motivo de la reciente restauración del retablo¹, nos ha permitido por afinidad estilística atribuirlo a uno de los talleres pamploneses más importantes de la segunda mitad del Quinientos, el de los Oscáriz, en el momento que estuvo en el tercer cuarto de la centuria bajo la dirección de Ramón de Oscáriz, su miembro más destacado, cuyo estilo pictórico se desenvuelve entre la tradición gótica hispanoflamenca propia del primer tercio de siglo y las nuevas corrientes italianas importadas a mediados del mismo.

HISTORIA DEL RETABLO: TRASLADOS, INTERVENCIONES Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

El retablo es una obra mixta, compuesto por escenas pictóricas y esculturas en la calle central, además de altorrelieves en las entrecalles y frontón de remate. Su pintura sobre tabla fue realizada con la técnica de pincel al

* Doctora en Historia. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra.

¹ El estudio histórico-artístico se ha realizado en el marco de los trabajos de conservación y restauración del retablo mayor de la parroquia de Santiago de Inza, llevados a cabo entre agosto de 2006 y marzo de 2007 por la empresa Artelan Restauración S.L. y financiados por el Servicio de Patrimonio Histórico del Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana. Agradecemos a los profesores M^a Concepción García Gainza y Pedro Echeverría Goñi su disponibilidad en las consultas realizadas al respecto y a la empresa Artelan la cesión de las fotografías del retablo de Inza que ilustran el presente texto.

aceite de lino, en cuya mazonería y tablas se empleó madera de tilo, mientras que las tallas se esculpieron con madera de nogal. Este bien mueble no fue concebido para estar colocado en el presbiterio de la actual parroquia de Inza, un templo erigido bajo la misma titularidad que el retablo en la primera mitad del siglo XVIII, sino que tras su ejecución entre las décadas 60 y 70 del Quinientos fue colocado en el interior de la iglesia existente por aquellos años. Como refiere Goñi Gaztambide, tras la celebración del concilio de Trento hubo en toda la diócesis de Pamplona un desmedido afán de creaciones artísticas, ya que *ni las antiguas iglesias ni los viejos altares satisfacían ya. Todos los pueblos deseaban tener templos y retablos nuevos en consonancia con el gusto de la época*².

A comienzos del último cuarto del siglo XVI el retablo presidía el interior de la parroquial, ocupando el espacio de la cabecera tras el altar mayor. Poco después, en el primer tercio del XVII tuvieron lugar una serie de arreglos en el templo por parte del cantero Juan de Yerabide, quien a fines de 1616 se comprometió a ejecutar las bóvedas contando con la ayuda de su hijo Esteban, por cuyo trabajo percibió sucesivos pagos de acuerdo con la estima realizada por el veedor de obras del obispado de Pamplona Francisco Palear Fratrín³. La documentación no especifica si la nueva cubrición correspondía al espacio de la nave únicamente o también al ámbito del altar mayor con las consiguientes dificultades para preservar el retablo. La iglesia contaba además con otros dos retablos colaterales, el de San Blas y el de Nuestra Señora del Rosario, siendo éste, a raíz de la visita que hizo en 1679 el doctor Larrañaga, dorado y estofado por Juan de Munárriz, labor que valoró Juan de Irigoyen en 1.242 reales⁴.

El año de 1713 las bóvedas de la parroquial se encontraban nuevamente en estado de ruina, por lo que el veedor de obras del obispado pamplonés Juan Antonio de San Juan⁵ redactó una serie de capítulos para su reparación. Pero dichas obras no se pudieron llevar a cabo, ya que a finales de 1714 un corrimiento de tierras avanzó hacia la población de Inza, provocando a principios de 1715 la destrucción de la mayor parte de sus casas, viéndose también seriamente afectada la fábrica de la iglesia⁶. Por ello, los vecinos requirieron el informe de un reputado ingeniero militar vecindado en estos años en San Sebastián, Hércules de Toreli, quien el 15 de febrero de 1715 acudió a

² GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Los navarros en el Concilio de Trento y la reforma tridentina en la diócesis de Pamplona*, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1947, p. 297.

³ Archivo Parroquial de Santiago de Inza, Libro de Cuentas (1609-1729), fols. 2, 4-4v, 5, 13v, 20v, 28-28v. Archivo Diocesano de Pamplona (ADP), Secr. Treviño, C/ 275, nº 21; Secr. Treviño, C/ 331, nº 1; Secr. Ollo, C/ 704, nº 13; Secr. Treviño, C/ 449, nº 12; Secr. Mazo, C/ 490, nº 17. Juan de Yerabide también intervino en el abovedamiento del campanario a partir de 1618, percibiendo en total por la obra de cantería 372 ducados y 9 reales y por la de carpintería del campanario 67 ducados. Archivo Parroquial de Santiago de Inza, Libro de Cuentas (1609-1729), año 1630.

⁴ Archivo Parroquial de Santiago de Inza, Libro de Cuentas (1609-1729), año 1683.

⁵ AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 97-100.

⁶ Un completo estudio al respecto es el de ELÓSEGUI, J., "El terremoto de Inza (1714-1715)", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra (CEEN)*, año VIII, nº 24, Pamplona, 1976, pp. 373-404. Sobre el desplazamiento de tierras véase también OLZA ZUBIRI, M., "El corrimiento de tierras de Inza y su posible influencia en la mente de un vecino del lugar", *CEEN*, año IX, nº 25, Pamplona, 1977, pp. 47-52.

la localidad navarra para supervisar los daños que había provocado el desprendimiento de tierras y rocas. Toreli aconsejó

que por ahora no se hagan las obras que se pensaban ejecutar en la iglesia [...] hasta que se bea el paradero de dicha tempestad, y que si llegare a penetrar a dicha iglesia se desmonte luego quanto se pueda trasladando su retablo y lo demas que hai en ella a puesto más seguro y decente...⁷.

Un mes más tarde, el 5 de marzo de 1715, el escribano Juan Bautista de Larreta visita el lugar y en su informe refiere que la iglesia

ha dado grande ruina y amenaza desde los cimientos asta la bobeda con gran peligro de caerse por cuia razon e visto que se an sacado el retablo y los dos colaterales della y quitados los bultos que se allavan en la dicha parroquia los quales se allan en la ermita que se llaman Santa Cruz del dicho lugar, aviendo llegado a ella que esta en una questa mui distante del dicho lugar y de poca cavidad, pues no llegan a 23 codos en lo largo, y en lo ancho a 12 codos [...] y e bisto que el retablo principal y colateral del glorioso San Blas con su bulto y el sagrario que avia en la dicha iglesia se allan en la dicha ermita [...] y se llevaron en prozesion con diferentes vezinos que concurrieron, ecepto el colateral y la imagen de Nuestra Señora del Rosario que se allan en la casa abacial del dicho lugar⁸.

De la lectura de este testimonio deducimos que el retablo mayor no pudo montarse de nuevo en la ermita, ya que era un edificio de modestas dimensiones, por lo que seguramente sus tablas e imágenes se guardaron por separado en el santuario, con los consiguientes inconvenientes en lo que respecta a su preservación. El traslado de los retablos fue un acierto por parte de los vecinos del pueblo, ya que a finales de dicho mes de marzo la iglesia se demurró.

Tras un largo proceso con el fin de buscar el terreno apropiado para erigir la nueva parroquia⁹, se iniciaron las obras en 1716, que fueron contratadas por el cantero vecino del lugar Pedro de Balda según el condicionado de José de Goyenechea, veedor de obras del obispado de Pamplona¹⁰. Dicho templo quedó concluido en su mayor parte para 1721, siendo supervisada su fábrica por Francisco de Ibarra¹¹, maestro cantero de Los Arcos¹². En el caso del libro de cuentas de la parroquial hay un absoluto silencio con respecto a este acontecimiento tan importante para la localidad, ya que a la visita del año de 1715, cuando se produce la mayor parte de la demolición de las casas y el templo, sucede la de 1721 en la que se refiere que *se a fabricado de nuevo la*

⁷ ELÓSEGUI, J., *op. cit.*, p. 381. ADP, Secr. Villanueva, C/ 1790, nº 9, fols. 28-28v.

⁸ ELÓSEGUI, J., *op. cit.*, p. 384. ADP, Secr. Villanueva, C/ 1790, nº 9, fol. 31.

⁹ Archivo General de Navarra (AGN), Protocolos Notariales, Lecumberri, Beltrán Latiegui, 1715.

¹⁰ Archivo Parroquial de Santiago de Inza, Libro de Cuentas (1609-1729), año 1729. En la construcción de este templo también participó Manuel de Elorrio, vecino de Alegría. ADP, Secr. Villanueva, C/ 3.243, nº 8.

¹¹ A este artífice se deben también el pórtico de la parroquia de la Asunción de Sesma (1728) y la contratación de la sacristía, camarín y torre del santuario de Nuestra Señora de Codés, obras estas últimas que dejó inconclusas a su muerte en 1733. AZANZA LÓPEZ, J. J., *op. cit.*, pp. 227, 481-483 y 373.

¹² La construcción del nuevo templo parroquial de Inza fue abordada por ELÓSEGUI, J., *op. cit.*, pp. 386-388, 394-397.

*dicha iglesia parrochial en que se han gastado muchas cantidades*¹³. Dos años más tarde, en 1723, los regidores de Inza firmaron un acuerdo con Miguel de Pellejero, maestro fustero natural de Uztegui, por el que éste se comprometió a cubrir el tejado de la iglesia, torre y sacristía *de buen armazon y buenos materiales de roble*, finalizando su labor para 1726¹⁴. Por lo que respecta al retablo, las cuentas de 1727 nos informan que en dicho año se trasladó el Santísimo Sacramento a la parroquial y se pagaron 64 reales a Martín de Albiti, maestro arquitecto, *por sentar el retablo y los colaterales de la iglesia vieja en la nueva*¹⁵, presidiendo desde entonces y hasta nuestros días el presbiterio de dicho conjunto.

En 1807 se concedió la correspondiente licencia del obispado de Pamplona para hacer un nuevo sagrario, tabernáculo y credencia, piezas que se ejecutarían de acuerdo al condicionado dado el 1 de agosto de dicho año por Francisco Goñi, maestro arquitecto y Pedro Beintenilla, maestro dorador y pintor, ambos vecinos de Pamplona, por la suma de 160 pesos fuertes. Una de las primeras condiciones impuestas era que dichas obras debían ocupar el espacio existente para ello. El sagrario se realizaría con madera de pino de buena calidad de Aragón, *con sus capiteles con sus colognas*, dorado al interior y exterior y lo demás imitando jaspes semejantes a los acometidos en el tabernáculo de la iglesia de Uztegui¹⁶. En la actualidad el retablo alberga en la calle central del primer cuerpo un sagrario de metal, que hasta la presente restauración finalizada en febrero de 2007 apoyaba en una tabla pintada con temática de caza. Tras la última intervención se ha eliminado dicha pintura cinegética y el sagrario ha sido colocado a un nivel inferior dentro del espacio destinado para ello.

Los problemas de filtración de agua en la zona de la cubierta de los diferentes edificios parroquiales que han albergado el retablo han afectado seriamente el estado de conservación de este bien mueble, a lo que se deben sumar otros factores como los años que estuvo desmontado en la ermita de la Santa Cruz mientras se erigía la nueva parroquial barroca, el humo de las velas, etcétera. Todas estas circunstancias provocaron que el retablo sufriera a lo largo de los siglos diversos repintes, sobre todo en la zona del ático, siendo el más patente el realizado en el XVIII, cuando la mazonería y las tallas fueron re-doradas y repolicromadas, además de aplicársele con posterioridad una capa de barniz generalizado tanto a la arquitectura del retablo como a las tablas pictóricas, lo que ha motivado que las pinturas hayan llegado hasta nosotros sumamente oscurecidas, sin apenas poder percibir la iconografía y policromía de las mismas. Con la última restauración del retablo acometida entre los años 2006-2007, gracias a la financiación de la Institución Príncipe de Viana, se le ha devuelto a esta obra parte de su esplendor originario, recuperando el colorido original de las tablas de pintura del siglo XVI mediante su limpieza, lo que nos ha permitido acometer su estudio histórico-artístico, si bien tanto en la mazonería como en las esculturas y altorrelieves se ha mantenido el dorado y policromía aplicado en el siglo XVIII.

¹³ Archivo Parroquial de Santiago de Inza, Libro de Cuentas (1609-1729), año 1721.

¹⁴ AGN, Protocolos Notariales, Lecumberri, Beltrán Latiegui, 1723.

¹⁵ Archivo Parroquial de Santiago de Inza, Libro de Cuentas (1609-1729), año 1727.

¹⁶ ADP, Gobierno de la Diócesis, A 8, nº 41, año 1807.

AUTORÍA Y ESTILO

En lo tocante a los orígenes del retablo, tan sólo contamos con los datos que nos transmite el propio bien mueble, ya que por el momento no se ha hallado dato documental alguno sobre la autoría del artista que pintó sus tablas, ni los artífices que acometieron la mazonería y tallas, así como el periodo cronológico concreto de su ejecución. Quizás por ello, a lo que se sumaba el ennegrecimiento de las escenas pictóricas tras posteriores repintes, impidiendo apreciarlas en su integridad y apuntar el nombre de un pintor y una datación más ajustada, los historiadores del arte del siglo XX no le prestaron atención en sus estudios, desapareciendo de las páginas dedicadas a la pintura de la época, tanto a nivel nacional¹⁷ como en el marco regional¹⁸. Con motivo de la publicación del *Catálogo Monumental de Navarra* esta obra fue recogida en el primer tomo correspondiente a la merindad de Pamplona (1994), realizándose tanto el estudio de la traza como del programa iconográfico, si bien en lo referente a su creador únicamente se apuntó su pertenencia a un pintor del taller de Pamplona¹⁹. En la última revisión que se ha realizado de la pintura del siglo XVI en la comunidad foral, dentro del marco de una publicación conjunta sobre *El arte del Renacimiento en Navarra*, el retablo mayor de Inza, uno de los pocos retablos pictóricos renacentistas existentes en el noroeste de Navarra, sigue sin documentar²⁰.

En nuestro caso, una profunda prospección documental por los diferentes archivos navarros no ha aportado ningún tipo de información al respecto. No obstante, con la última restauración las tablas pictóricas han recuperado el colorido originario del siglo XVI, lo que nos ha permitido estudiarlas y atribuir las a la mano de los Oscáriz. Éste es uno de los talleres de pintura pamploneses más importantes de los dos últimos tercios del siglo XVI y uno de los más prolíficos, activo alrededor de setenta años bajo la dirección consecutiva de su fundador Menaut de Oscáriz, su hijo Ramón de Oscáriz, cuya primera obra documentada es de principios de la década de los 50, y el sobrino de éste, Pedro de Alzo y Oscáriz, que se hizo cargo de la dirección del obrador en 1575 tras la muerte de su tío y hasta su propio fallecimiento en 1596, lo que supuso la extinción del fructífero clan.

¹⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae*, XII, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1954. CAMÓN AZNAR, J., *La pintura del siglo XVI, Summa Artis*, XXIV, Madrid, Espasa-Calpe, 1970. BUENDÍA, J. R., "Pintura", en *Historia del Arte Hispánico*, III. *El Renacimiento*, Madrid, Alhambra, 1988, pp. 251-252, le dedica unas líneas al taller de los Oscáriz, sin referir el retablo de Inza. ÁVILA, A.; BUENDÍA, J. R.; CERVERA VERA, L.; GARCÍA GAINZA, M. C. y SUREDA PONS, J., *Historia del Arte Español. El Siglo del Renacimiento*, Madrid, Akal, 1998, p. 221.

¹⁸ CASTRO, J. R., "La pintura en Navarra en el siglo XVI", *Revista Internacional de Estudios Vascos (RIEV)*, XXV, 1934, pp. 553-586. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La pintura del Renacimiento en Navarra", *Príncipe de Viana (PV)*, t. IV, nº 13, Pamplona, 1943, pp. 421-444. *Ibidem*, "Nuevas pinturas del Renacimiento en Navarra", *PV*, t. VIII, nº 27, Pamplona, 1947, pp. 159-170. CASTRO ÁLAVA, J. R., *Cuadernos de arte navarro, a) Pintura*, Pamplona, Imprenta Provincial, 1944. *Ibidem*, "La pintura (Siglo XVI)", *Temas de Cultura Popular*, nº 51, Pamplona, 1969. CASADO ALCALDE, E., *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1976. BUENDÍA, J. R., "Renacimiento", en *Navarra. Tierras de España*, Madrid, Fundación Juan March, 1988, pp. 224-263.

¹⁹ GARCÍA GAINZA, M. C.; ORBE SIVATTE, M.; DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra, V*. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1994, p. 121.

²⁰ FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.); ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GARCÍA GAINZA, M. C., *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 272 y 274.

Las obras de los Oscáriz presentan una uniformidad de estilo que perduró durante el largo periodo que el taller permaneció abierto, a pesar de la variada participación de diferentes manos, lo que dificulta, sin una base documental, atribuir el retablo mayor de la parroquial de Inza a un artífice en concreto. No obstante, tenemos la certeza de que el retablo se acometió en el momento en el que estaba al frente del obrador Ramón de Oscáriz en el tercer cuarto del siglo XVI, más concretamente entre los años 60 y 70 del Quinientos, de acuerdo asimismo con la traza arquitectónica del retablo, aunque tampoco descartamos del todo la posibilidad de que la obra pudiese ser concluida por el sobrino y heredero de Ramón, el pintor Pedro de Alzo y Oscáriz. Basta comparar las pinturas de Inza con las obras documentadas y atribuidas de Ramón de Oscáriz, sobre todo los retablos mayores de Cía, Arre y Lete, para apreciar la identidad de estilo.

La profesora García Gainza, en su minucioso estudio sobre los Oscáriz, aportó numerosos pormenores sobre esta familia de pintores, su taller, colaboradores y buena parte de su obra²¹, del que tomamos algunos de los datos referenciados a continuación. Ramón de Oscáriz se formó junto a su padre Menaut de Oscáriz (1485-c 1549), con el que aprendió las artes pictóricas, desde el dorado y esgrafiado de talla hasta la pintura de pincel al aceite sobre tabla. De su progenitor recibió un taller acreditado que supo hacer progresar hasta alcanzar el mayor prestigio, para lo cual resultaron decisivos tanto su calidad artística superior como los sólidos soportes económicos que le proporcionaron sus dos enlaces matrimoniales, el primero en 1556 con Juana de Berrio, hija del señor de Laquidáin, y el segundo en 1570 con Magdalena de Aria, hermana del escribano real Miguel de Aria. Además, consiguió el noble cargo de Rey de Armas (26 de abril de 1557), puesto que afianzó su destacada posición social, ya que era de nombramiento real y su cometido consistía en custodiar los libros de armería o armoriales y expedir certificados de hidalguía a petición de los interesados²². Falleció en octubre de 1575, siendo enterrado en la parroquia de San Nicolás de Pamplona.

De entre los colaboradores de Ramón de Oscáriz destaca en primer lugar Pedro de Alzo y Oscáriz († 1596), hijo de su hermana, la pintora Catalina de Oscáriz y del escribano real Pedro de Alzo, sobrino que heredó a Ramón, ya que éste no tuvo hijos en ninguno de sus dos esponsales. También son importantes los nombres de Miguel de Lecároz y Miguel Tomás de Carcastillo, cuñado de Ramón, además de trabajar ocasionalmente en el taller otros pintores, como Juan de Goñi y Arrue o Juan García de Araiz, hijo de Isabel de Oscáriz, destacando sus intensos contactos con entalladores de la Barranca como Miguel Marsal, Pedro de Landa y Juan de Landa, vecinos de Villanueva de Araquil, así como con el veedor de obras del obispado pamplonés, Juan de Villarreal²³.

²¹ GARCÍA GAINZA, M. C., "Los Oscáriz, una familia de pintores navarros del siglo XVI", *PV*, t. XXX, n.º. 114 y 115, Pamplona, 1969, pp. 5-52.

²² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 76 y 89-91.

²³ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., "El taller pictórico de Pamplona en el siglo XVI", en *El arte en Navarra. 2. Renacimiento, Barroco y del Neoclasicismo al arte actual*, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 345-346. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GARCÍA GAINZA, M. C., *Catálogo Monumental de Navarra*, v, pp. 311-312.

De la prolífica actividad artística llevada a cabo por Ramón de Oscáriz²⁴ forman parte los retablos mayores de Eguiarreta –primera obra documentada (1551-1553) y cuyo trabajo había sido comenzado por su padre²⁵–, Aguinaga –conservado en el Museo Diocesano de Pamplona²⁶–, Sarriguren –continuado por Pedro de Alzo y terminado por Juan de Landa²⁷–, Ilundáin, Berriosuso –concluido por Pedro de Alzo²⁸–, Iroz –en colaboración con Pedro de Alzo y Juan de Goñi (1578)²⁹–, Ichaso –junto con Miguel Tomás de Carcastillo³⁰–, Igal (desaparecido), Sansomáin (del que solo queda una tabla)³¹, Lizasoain –iniciado por Menaut de Oscáriz–, el desaparecido retablo de San José y Santo Tomás de la catedral de Pamplona (1570) –contratado inicialmente por Juan de Goñi³²– a lo que se suman las atribuciones de los retablos mayor y colateral de Lete (1554)³³ y los retablos mayores de Aldaz³⁴, Aquerreta³⁵, Setuáin –conservado en el Museo de Navarra–, Cía³⁶, Arre³⁷ y Orisoain, entre otros.

El estilo pictórico de Ramón de Oscáriz, minuciosamente estudiado por García Gainza, se desenvuelve bajo una doble influencia. Las escenas muestran un compromiso entre las formas de tradición flamenca y las renacentistas de procedencia italiana, como ocurre con todas las artes figurativas del siglo XVI, poseyendo aquéllas mayor peso. Este dualismo selectivo contempla la utilización de grabados alemanes y flamencos para temas tan patéticos como los de la Pasión de Cristo, en tanto que para otros episodios como los maria-

²⁴ Véase GARCÍA GAINZA, M. C., “Los Oscáriz...”, pp. 5-52.

²⁵ JIMENO JURIO, J. M., “Autores y fecha del retablo de Eguiarreta (Araquil)”, *PV*, t. XXVII, nº 102-103, Pamplona, 1966, pp. 227-228. GARCÍA GAINZA, M. C.; ORBE SIVATTE, M.; DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra*, v* pp. 157-158.

²⁶ SALES TIRAPU, J. L. y URSÚA IRIGOYEN, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona*, III, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 158, nº 625. GARCÍA GAINZA, M. C.; ORBE SIVATTE, M.; DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra*, v**. *Merindad de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1996, p. 72.

²⁷ BERMEJO, A., “Algunas precisiones sobre la obra y muerte de Pedro de Alzo y Oscáriz”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXIII, Zaragoza, 1988, pp. 113-115.

²⁸ GARCÍA GAINZA, M. C.; ORBE SIVATTE, M.; DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra*, v*, pp. 46-47. SALES TIRAPU, J. L. y URSÚA IRIGOYEN, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona*, II, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 39, nº 130. En 1592 todavía se le debían pagos a Pedro de Alzo.

²⁹ SALES TIRAPU, J. L. y URSÚA IRIGOYEN, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona*, I, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 241, nº 833. GARCÍA GAINZA, M. C. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra*, IV*. *Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1989, p. 372.

³⁰ GARCÍA GAINZA, M. C.; ORBE SIVATTE, M.; DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra*, v*, pp. 264-265.

³¹ GARCÍA GAINZA, M. C.; HEREDIA MORENO, M. C.; RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra*, III. *Merindad de Olite*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1985, p. 166.

³² FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Barroco”, en *La Catedral de Pamplona*, II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, p. 57. MORALES SOLCHAGA, E., “El gremio de San José y Santo Tomás de Pamplona hasta el siglo XVII”, *PV*, t. LXVII, nº 239, Pamplona, 2006, pp. 808-809.

³³ GARCÍA GAINZA, M. C.; ORBE SIVATTE, M.; DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra*, V**, pp. 103-104.

³⁴ *Ibidem*, pp. 125-126.

³⁵ GARCÍA GAINZA, M. C. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra*, IV*, p. 348.

³⁶ GARCÍA GAINZA, M. C.; ORBE SIVATTE, M.; DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra*, v*, pp. 86-87.

³⁷ GARCÍA GAINZA, M. C.; ORBE SIVATTE, M.; DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra*, v*, pp. 645-646.

nos se emplearon más frecuentemente estampas italianas. En el caso concreto de Pedro de Alzo, adquirió en 1581 *veynte y cinco piezas y tablas de pinturas en pinzel obra del Flandes*³⁸, lo que confirma documentalmente y explica cómo llegaban a manos de artistas navarros pinturas flamencas. En la mayor parte de los casos las estampas suministran los esquemas generales, siendo interpretadas libremente por los pintores en el resto de sus elementos, simplificando la composición, posesión que justifica la superior calidad de algunas obras.

De Flandes procede el dramatismo con que Oscáriz concibe las escenas que representan temas de la Pasión y de martirio, con composiciones impetuosas, dotadas de movimiento en ropajes y cabellos, enmarcadas en arquitecturas o paisajes, con un tratamiento naturalista, colocando en un primer término guijarros junto a los que crecen pequeñas plantas de variados tipos. Los fondos se ven invadidos por paisajes con frondosas vegetaciones atravesados por sinuosos ríos y caminos que enlazan con ciudades amuralladas y torreones cilíndricos, formados habitualmente por dos pisos de arquerías cubiertos por chapiteles cónicos que rematan en aguja. Los cielos a base de estratos horizontales son en su parte más alta nocturnos.

Estas influencias de origen flamenco se combinan con otras italianas de carácter manierista manifestadas en el alargamiento de las figuras y su elegante porte, la monumentalidad de los apóstoles y santos o la grandilocuencia del gesto de los personajes. La consulta de estampas italianas justifica asimismo la plasmación de escenas de composición cuidada y equilibrada, con un estudio de la perspectiva lineal y las arquitecturas de enmarque, en las que predominan las formas monumentales de corte clásico, mediante los embaldosados en damero, zócalos, gradas, *loggias*, nichales y entablamentos clasicistas.

Sus tipos físicos son fácilmente reconocibles, con rasgos faciales muy particulares, de cabezas redondeadas, en cuyos rostros Oscáriz prolonga la línea de la frente y la nariz sin solución de continuidad, como apuntó en su día Navascués³⁹. También son característicos, fundamentalmente en los personajes femeninos, los ojos de párpados abultados y pupilas altas, las cejas marcadas con una simple línea, los pómulos salientes, el mentón prominente, la boca pequeña formada por labios gruesos, especialmente el inferior, y fruncidos en uve y las manos de dedos finos y largos, muy bellas. Los rostros de las mujeres están generalmente enmarcados por una larga melena dividida en dos por raya central que cae sobre los hombros, pintando cada cabello con precisión de grabador. Los personajes masculinos presentan una contextura recia y se cubren con amplios mantos que proporcionan volumen.

La minuciosidad con que intenta resaltar la transparencia de los velos, cuyos pliegues se marcan con líneas en blanco y que parecen movidos por el viento, el detallismo en los bordados y los aspectos nimios del ropaje son también rasgos de raigambre flamenca. Oscáriz viste a sus personajes con ricas telas y pieles, como refleja en las pesadas capas y dalmáticas, mostrando

³⁸ GARCÍA GAINZA, M. C., "Los Oscáriz...", pp. 11, 44-45 (doc. 14).

³⁹ NAVASCUÉS Y DE PALACIO, P., "Ramón de Oscáriz, pintor navarro del siglo XVI", *PV*, t. XXVI, nº 98-99, Pamplona, 1965, p. 104.

un tradicional apego por los brocados, algunos de tonos amarillentos que imitan el oro de los pintores hispanoflamencos. Las coronas, diademas de perlas y piedras preciosas, y los aderezos constituyen otra de las aficiones de filiación flamenca de nuestro pintor, pródigo en la imitación de estas artes suntuarias.

El artista cubre sus tablas con un colorido vivo a base de rojos, azules, verdes, malvas, salmones y amarillos en las indumentarias, utilizando colores convencionales como el azul oscuro y el anaranjado en los celajes crepusculares, el blanco amarillento y el azul verdoso en los fondos arquitectónicos y las pinceladas blancas para resaltar algunos perfiles.

ARQUITECTURA Y ESCULTURA DECORATIVA DEL RETABLO

El retablo mayor de Inza (Fig. 1) presenta una traza recta, adintelada, de líneas verticales y horizontales, cuyo único movimiento viene proporcionado por los entrantes y salientes de los frisos que separan los distintos cuerpos que conforman la obra. Consta de un pequeño banco, tres cuerpos de tres calles, que en el caso del primer piso presenta cuatro entrecalles más estrechas, que se reducen a dos entrecalles en el segundo y tercer cuerpo, rematado en ático triple coronado por frontón triangular en su parte central. Los elementos sustentantes del primer cuerpo son pilastras cajeadas, los del segundo y tercero columnas jónicas con el tercio inferior decorado y los del ático también columnas jónicas con todo el fuste estriado, apeando las que flanquean la tabla central sobre altos pedestales rectangulares. Este tipo de columnas respaldan la tendencia, una vez superada la media centuria, a desarrollar soluciones de mayor clasicismo en los soportes, frente a los típicos balaustres de la fase anterior.

La decoración de la estructura arquitectónica del retablo se reduce, por un lado, a los querubines de los frisos que separan los diferentes cuerpos y ático, cabezas de angelitos de pelo moreno con suaves carnaciones en las mejillas y alas doradas. En el caso de los soportes, las columnas del segundo y tercer cuerpo tienen talladas en su parte inferior cabezas de angelitos con motivos vegetales y cartelas, completándose la ornamentación escultórica de la mazonería con los aletones colocados en los extremos el segundo piso y en el remate, decorados con motivos vegetales y sobre los que se recuestan niños desnudos o *ignudi*⁴⁰, coronándose el frontón de la parte superior por una cruz flanqueada por dos flores circulares a modo de rosetas.

Las cajas de las calles laterales del primer cuerpo están ornamentadas en su parte superior con motivos geométricos de tipo manierista, compuestos por rombos, rectángulos, etc., que forman una cadeneta, solución a base de rectángulos y rombos que también recibe la parte superior de la caja central del ático, decoración que confirma la avanzada cronología del retablo dentro del siglo XVI. No se conserva la arquitectura del hueco central del primer

⁴⁰ El retablo mayor de la parroquia de San Juan de Ilundáin presenta en el remate del segundo cuerpo este mismo tipo de cartelas flanqueadas por *ignudi* recostados, obra que también fue policromada por los Oscáriz. GARCÍA GAINZA, M. C. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, IV**, pp. 65-66.

cuerpo, que ha sido rehecho en el transcurso de la última restauración y que acoge un sagrario de orfebrería de cronología posterior al retablo, delimitado por un entablamento moldurado sustentado por dos columnas con basa y capitel corintio. Sobre él, la calle central del segundo piso presenta la forma de una hornacina decorada por casetones con rosetas doradas sobre un fondo azul. La calle central del tercer cuerpo muestra en su parte superior la misma decoración casetonada, en este caso sin rosetas, que oculta bajo la última capa de pintura la decoración originaria renacentista a base de motivos geométricos.



Fig. 1. Retablo mayor de Inza

Desconocemos la autoría de los artífices que llevaron a cabo la mazonería del retablo, así como las figuras escultóricas y altorrelieves que lo completan, recordando únicamente que los Oscáriz tenían una estrecha relación con entalladores de la Barranca como Miguel Marsal, Pedro de Landa y Juan de Landa, vecinos de Villanueva de Araquil, por lo que quizás pudieran haber intervenido en esta obra.

La policromía actual de la arquitectura del retablo corresponde al último repinte acometido en el siglo XVIII, a base de dorado combinado con el azul azurita del fondo de los frisos que dividen los distintos cuerpos de la pieza, de las partes bajas de las columnas del segundo y tercer cuerpo, del fondo de los aletones y de la parte interior del frontón del ático.

EL DISCURSO ICONOGRÁFICO

El retablo de Inza fue erigido bajo la titularidad del apóstol Santiago, estando la mayor parte de las escenas dedicadas a capítulos de la vida de Cristo y de la Virgen, junto a representaciones de santos, santas mártires, evangelistas, apóstoles y profetas. La iconografía se plasma en las tablas pintadas y tallas alojadas en la calle central, junto a los altorrelieves de las entrecalles del primer cuerpo y el ático. Los temas representados siguen las directrices propias del momento, ya que los episodios de la Pasión de Cristo suelen ubicarse en las partes bajas para mover a devoción a los fieles, mientras que uno de los cuerpos del retablo suele acoger temas marianos y de la infancia de Cristo, como la Anunciación o la Epifanía.

Las pinturas

En el banco del retablo se suceden, en seis tablas rectangulares, la representación pictórica de santos y santas emparejados, siendo ésta una de las iconografías favoritas de Ramón de Oscáriz que repite en muchas de sus obras, como podemos apreciar en los retablos de Eguiarreta, Lete, Aquerreta y Setuáin, si bien habitualmente los representa de cuerpo entero, mientras que excepcionalmente en Inza las tablas tan sólo acogen la representación de bustos hasta la altura de los hombros, incluyendo en algún caso las manos. Los personajes están enfrentados y acompañados de sus atributos, quedando además identificados con su nombre escrito en letras capitales en el interior de medallones circulares, colocados a veces sobre fondos paisajísticos que proporcionan profundidad a la escena, cubierta por un celaje oscuro. En el caso de las santas, sus figuras están enmarcadas individualmente por sencillos medallones, mientras que las parejas de santos se disponen dentro de un mismo enmarque ovalado, quedando el resto del soporte ocupado por un fondo neutro.

La primera tabla del lateral izquierdo o lado del evangelio está dedicada a Santo Domingo de Guzmán y San Francisco (Fig. 2), los iniciadores de la orden de predicadores, razón por la que quizás han sido emparejados en esta escena. El fundador de los dominicos viste el hábito de la orden junto a un ramo de azucenas florecidas, símbolo de la castidad que adorna a este fraile⁴¹. San Francisco levanta su mano derecha dejando ver en la palma uno de los estigmas que recibió en el monte Alvernia en 1224, heridas similares a las que

⁴¹ GIORGI, R., *Santos, Los diccionarios del Arte*, Barcelona, Electa, 2005, p. 104.

sufrió Cristo en la cruz y que son su principal atributo⁴². A continuación Santa Margarita de Antioquía y Santa Engracia, con la palma del martirio, plasmadas como mujeres jóvenes, bellas, con un rostro de rasgos finos y melena suelta que es cubierta por un tocado blanco. El grupo de San Ambrosio y San Jerónimo, dos de los cuatro doctores de la Iglesia romana, motivo por el que quizás son representados juntos, deja ver al fondo una arquitectura, cubierto todo ello por un cielo nublado de tonos azulados. El obispo de Milán aparece revestido con el traje episcopal, mitra sobre la cabeza y capa pluvial, ornamentos sagrados ricamente decorados con pedrería. Frente a él San Jerónimo, ataviado de cardenal con el capelo rojo y portando en su mano el crucifijo.



Fig. 2. Retablo mayor de Inza. Detalle del banco

⁴² *Ibidem*, p. 132.

Continuando por el lateral derecho, la siguiente pareja está formada por San Gregorio Magno y San Agustín (Fig. 3), los otros dos doctores de la Iglesia romana. San Gregorio bendice con su mano derecha luciendo dos bellos anillos, vestido con ropas papales y tiara sobre la cabeza, formada por tres coronas enjoadas superpuestas que indican que el papa es el padre de reyes y príncipes, el rector del mundo y el vicario de Cristo⁴³. San Agustín, en su condición de obispo, aparece plasmado como tal, con la mitra enriquecida con piedras preciosas, la capa pluvial cuya orla muestra una rica labor de bordado y el báculo. Entre los dos santos y como fondo de la escena se advierten edificios de apuntados tejados y una elevada torre, muy del gusto de Oscáriz y en la línea de la pintura flamenca.



Fig. 3. Retablo mayor de Inza. Detalle del banco

⁴³ *Ibidem*, pp. 149-150.

En la tabla de Santa Lucía y Santa Apolonia, que al igual que las otras mártires son figuradas como mujeres jóvenes, el pintor se recrea en el elaborado y lujoso tocado de la primera, quizás en recuerdo de su buena situación económica de noble siciliana⁴⁴, portando en su mano el atributo del plato con los ojos que la identifica junto a la palma del martirio. Santa Apolonia muestra un bello peinado que recoge su pelo rubio con una serie de trenzas y se acompaña del atributo de su martirio, unas tenazas que sustentan un diente⁴⁵. Tanto en la representación de estas dos virtuosas mujeres, como en las anteriormente referidas Santa Margarita y Santa Engracia, apreciamos el tipo humano característico de Oscáriz, fácilmente reconocible, con cabezas redondeadas, prolongación en los rostros de la línea de la frente y la nariz, ojos de párpados abultados y pupilas altas, cejas marcadas con una simple línea, pómulos salientes, mentón prominente y boca pequeña formada por labios gruesos, especialmente el inferior, y fruncidos en uve. La última tabla aún a San Antón y San Fermín, primer obispo de Pamplona y patrono de Navarra, ataviado con los ornamentos episcopales, junto al báculo de finas labores de orfebrería.

El discurso de la Pasión de Cristo arranca en las tablas pictóricas del primer cuerpo con la Oración en el huerto de los olivos (Fig. 4). Cristo está arrodillado, según recoge el evangelio de San Lucas, en medio de un paisaje rocoso gris orando, como indica la disposición de sus manos unidas alzadas. Sobre una nube aparece un ángel que porta en sus manos un cáliz con la hostia suspendida encima, aludiendo a la pasión que le espera al Señor, a la vez que le reconforta⁴⁶. En el fondo de la escena, bajo un cielo oscuro, se dibuja la silueta de los edificios de la ciudad, entre los que sobresale la característica torre circular formada por distintos pisos de arquerías y cubierta por un chapitel cónico rematado en afilada aguja, muy similar a las arquitecturas de fondo de algunas de las pinturas de los retablos de Eguiarreta, Lete y Sarriguren. En la lejanía un grupo de personas armadas y abanderadas avanzan hacia el lugar donde se encuentra Jesús, anunciando su prendimiento. En un primer plano tres apóstoles permanecen dormidos, San Pedro, Santiago y el joven San Juan. Es una pintura muy cuidada en los detalles paisajísticos, como las ramas de los árboles con sus hojas y las hierbas que crecen en la pradera, minuciosidad de plantas y arbustos que es un rasgo del flamenquismo característico del pintor. Las figuras están bien ejecutadas, aunque las manos de Cristo presentan un tamaño mayor al que proporcionalmente le corresponden y los dos apóstoles que duermen sobre las rocas presentan una postura un tanto forzada, sobre todo Pedro, cuya cabeza no acaba de encajar correctamente en el cuerpo.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 223.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁶ El cáliz es una metáfora de la que se sirve Cristo para hablar de su Pasión como de una copa de hiel que debe beber, metáfora que ha sido literalmente tomada por los artistas. En el siglo XVI casi siempre se representa en la escena de la Oración en el monte de los olivos un cáliz apoyado sobre una roca con una hostia suspendida encima. Sólo Lucas menciona la aparición de un ángel que generalmente lleva la cruz y que luego toma el cáliz. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 445-446.



Fig. 4. Retablo mayor de Inza. Oración en el huerto de los olivos

Esta misma iconografía de la Oración en el huerto de los olivos también fue tratada por los Oscáriz en el retablo mayor de Lete (1554) (Fig. 5), con una composición similar, si bien en este caso Jesucristo reza con los brazos levantados hacia el cielo, pintura para la que, en opinión del profesor Echeverría Goñi, Ramón de Oscáriz calcó el buril de la Oración de Getsemaní de Durero⁴⁷ (Fig. 6). Esta misma escena se repite en el retablo de Aquerreta, que reproduce con pequeñas variantes el esquema anterior, como el disponer la figura de Cristo orando hacia el lateral derecho y con las manos unidas. Pero,

⁴⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GARCÍA GAINZA, M. C., *op. cit.*, p. 289.

sin lugar a dudas, es la escena de la Oración del huerto de los olivos del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Cía (Fig. 7) la que muestra mayor similitud con la pintada en Inza, tanto en la disposición de los apóstoles y de Cristo reconfortado por el ángel con el cáliz y la escena que anuncia el prendimiento del fondo, como en la utilización de los colores, resaltando la túnica amarilla del apóstol traidor entre el grupo de los soldados, tras los cuales en el horizonte se dibuja la silueta de una ciudad formada por altos edificios bajo un cielo de celajes oscuros.



Fig. 5. Retablo mayor de Lete. Oración en el huerto de los olivos (foto CMN)



Fig. 6. Alberto Durero. Oración en el huerto de los olivos

La otra tabla del primer cuerpo escenifica la Lamentación sobre Cristo muerto (Fig. 8). La puesta en escena gravita en torno al cadáver de Jesús y su madre, transida de dolor, como reflejan su rostro y manos orantes. El artista se concentra en la descripción de los principales personajes, de rostros expre-



Fig. 7. Retablo mayor de Cía. Oración en el huerto de los olivos

sivos, tratados con un dramatismo de raigambre flamenca, tal y como acostumbra Oscáriz. Por su parte la Magdalena, arrodillada junto al tarro de perfumes, de larga y rizada cabellera cubierta por un velo transparente, presenta en su rostro los rasgos característicos del pintor, la línea continua de frente y nariz y los labios gruesos, en una composición similar a la Magdalena de la escena de la Piedad del retablo de Aguinaga. El cuerpo sin vida de Cristo, de tonalidad blanquecina grisácea, muestra la musculosa anatomía de un hombre joven que está apoyado sobre la piedra de la Unción cubierto por un lienzo blanco, en postura sedente, sustentado por San Juan Evangelista para evitar que se desplome. El brazo izquierdo que cae inerte a lo largo de su torso es representado con la palma de la mano hacia fuera, en una composición de claro influjo miguelangelesco, al igual que sus piernas, cruzándose la derecha por delante de la izquierda. Esta disposición del cuerpo de Cristo puede estar tomada del grabado de Marcantonio Raimondi de la Lamentación



Fig. 8. Retablo mayor de Inza. Lamentación sobre Cristo muerto

de la Virgen (Fig. 9), si bien en éste Jesucristo está totalmente tendido sobre la piedra de la Unción⁴⁸. El dibujo es correcto, al igual que el canon de las figuras, aunque la cabeza de Cristo es pequeña en relación al cuerpo. Por lo que respecta a la policromía, el foco de luz se centra en el blanco del lienzo que protege el cadáver de Cristo y de la vestimenta de María Magdalena, que contrasta con el rico colorido empleado en los ropajes del resto de los personajes, como el rojo, verde, salmón, marrón y negro. Al fondo vuelven a figurar las arquitecturas características y las murallas, recortadas por las figuras de José de Arimatea y Nicodemo.

⁴⁸ BARTSCH, A., *The Illustrated Bartsch. The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, vol. 26, Nueva York, Abaris Books, 1978, p. 52.



Fig. 9. Marcantonio Raimondi. Lamentación de la Virgen

Esta tabla tiene mucho en común con la misma escena de la Lamentación sobre Cristo muerto del retablo mayor de Lete (Fig. 10), fundamentalmente en la disposición en diagonal del cuerpo sin vida de Cristo sentado sobre unos escaños con la mano izquierda retorcida y los pies cruzados, composición que según Ángulo Íñiguez está copiada de una estampa de Eneas Vico⁴⁹. Otra pintu-

⁴⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "Nuevas pinturas del Renacimiento...", p. 163.

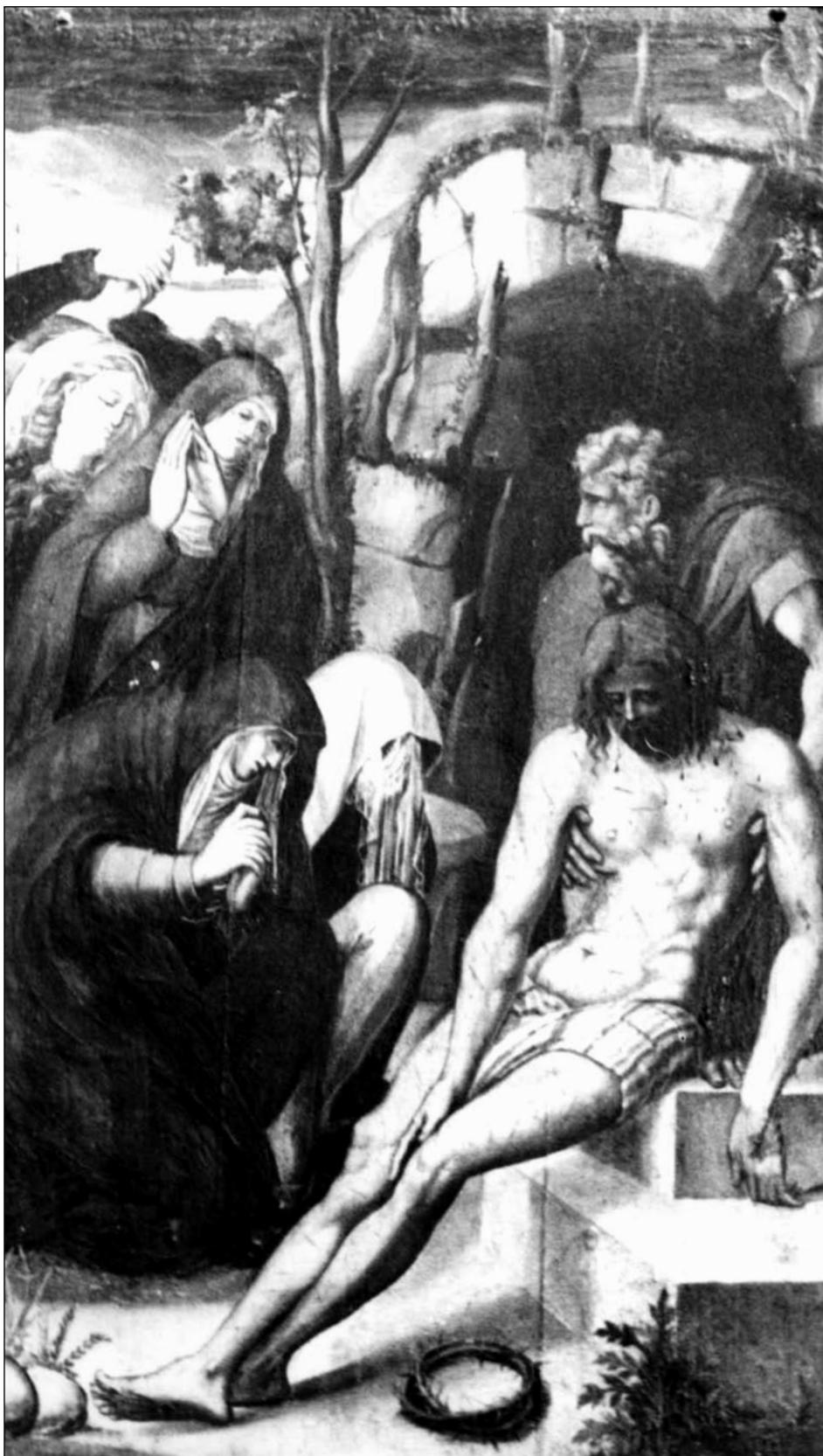


Fig. 10. Retablo mayor de Lete. Lamentación sobre Cristo muerto (foto CMN)

ra del mismo tema del retablo de Cía (Fig. 11) muestra gran parecido compositivo con la de Inza, tanto en la colocación del cuerpo de Cristo sobre un escaño, como en la disposición de los pies cruzados y el modo de apoyar los brazos, el izquierdo retorcido sobre el escaño y el derecho sustentado por la Magdalena, cuya mano besa al postrarse en tierra delante de su Señor, junto a los dos varones tocados de turbantes que dialogan entre sí, si bien en este retablo es la Virgen María quien sustenta el cuerpo sin vida de su hijo.

El segundo cuerpo del retablo de Inza continúa con la escena de la Transfiguración del Señor sobre el monte Tabor (Fig. 12), donde su divinidad se revela a los ojos deslumbrados de los tres apóstoles predilectos, San Pedro, San Juan y Santiago. El Redentor, en medio de una nube luminosa que simboliza el Espíritu Santo, planea encima del monte con las manos extendidas, bendiciendo con la derecha, con una vestidura blanca que cubre todo su cuerpo, acompañado por Moisés y Elías, que simbolizan la Ley y los profetas. Dios Padre hace oír su voz para proclamar que Jesús es su Hijo, de ahí la inscripción en latín: HIS EST FILIVS MEVS DILECTVS IN QVO MIHI BENE COMPLACVIT (*Éste es mi hijo amado, en quien tengo mi complacencia*, San Mateo, 3-17). Debajo de ellos, en un espacio terrenal, los apóstoles contemplan admirados el acontecimiento postrados de rodillas en el suelo. San Pedro levanta la mirada hacia el



Fig. 11. Retablo mayor de Cía. Piedad (foto Archivo J. E. Uranga)

Señor y le interpela con un brazo en alto, aludiendo quizás al momento en el que le propone la construcción de las tres tiendas. La huella de Oscáriz se deja ver de nuevo en el tratamiento del paisaje, salpicado por un edificio circular precedido de una *loggia* y de las figuras humanas. Es una pintura bien dibujada, con rostros de finas facciones y delicadas manos de dedos alargados, trazo que se recrea en los pliegues de las vestimentas. En la parte superior de la tabla dominan los tonos azules del cielo junto al resplandor amarillo anaranjado que emana de la figura de Cristo, mientras que en la parte baja del cuadro predominan los tonos verdes del monte y de la vestimenta de Santiago, que armonizan con el marrón del paisaje rocoso, la arquitectura de fondo y el rojo del primer plano del manto de San Pedro.



Fig. 12. Retablo mayor de Inza. Transfiguración del Señor

La siguiente tabla, que ocupa el espacio de la entrecalle, representa al apóstol San Pedro (Fig. 13), erigido, envuelto en el manto rojo que confiere volumen a la figura de canon proporcionado, sujetando las dos llaves, de oro y plata, atributo que lo identifica, y cuyos pies desnudos apoyan en un suelo salpicado de piedras y verdes hierbas, recortándose su figura sobre el fondo de los edificios que componen una ciudad. La tabla de la entrecalle del lateral derecho acoge la figura de San Pablo Apóstol (Fig. 14), en una composición similar a la de San Pedro, con sus atributos, empuñando en su mano derecha la espada por el mango, dispuesta hacia arriba, mientras que con el brazo izquierdo sujeta un libro que apoya sobre su cuerpo, en referencia a las cartas escritas a las primeras comunidades cristianas. Con la postura de los pies, inestable, el derecho por delante hundiéndose en la tierra y el izquierdo cruzado por detrás, el artista ha intentado dar movimiento a la figura. Esta representación de San Pablo guarda gran similitud con una estampa del mismo tema de Marcantonio Raimondi (Fig. 15), por lo que es probable que Oscáriz la tuviese en su poder y la copiase⁵⁰.

En la tabla de la Anunciación (Fig. 16) los protagonistas forman una composición triangular, separados por un jarrón central con lirios que aluden a la pureza de María y dispuestos en primer plano sobre un suelo embaldosado a colores, recurso típico para lograr la perspectiva. El ángel Gabriel dispuesto en pie saluda a María, transmitiéndole el mensaje divino de su futura concepción, elevando el dedo índice que apunta hacia el cielo donde está Dios Padre y la paloma



Fig. 13. Retablo mayor de Inza. San Pedro

⁵⁰ BARTSCH, A., *op. cit.*, p. 104.



Fig. 14. Retablo mayor de Inza. San Pablo

del Espíritu Santo. Como insignia de su misión, el ángel porta un bastón de mensajero en torno al cual se enrolla en espiral una filacteria en la que está escrito el propio texto de su mensaje, la salutación angélica: AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINVS TECVM, esto es, *Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor está contigo*. La Virgen, que ora ante el libro abierto depositado en un reclinatorio, se gira hacia el ángel juntando las manos en señal de sumisión a la voluntad divina. Cubre su cabeza con un velo de transparencias que deja ver la melena castaña y el rostro de una mujer joven, delicada, de ojos bajos, a la manera italiana. Su silueta permanece sobre un fondo oscuro que alude a la traducción literal de las palabras del Evangelio: *El Espíritu Santo te cubrirá con su sombra*. Es una pintura muy minuciosa, tanto en el tratamiento de los objetos que componen la escena, por ejemplo el reclinatorio o el jarrón del flores, a la manera florentina, como en la manera de dibujar los rostros, muy finos, con suaves carnaciones, o en las vestimentas de los personajes, muy ampulosas que proporcionan volumen a las figuras y movimiento a través de los pliegues de las mismas. En esta tabla Oscáriz pudo adoptar como punto de partida el grabado de la Anunciación de Marcantonio Raimondi (Fig. 17), en el que se armonizan los mismos protagonistas y elementos que en la co-

respondiente pintura del retablo: además de la Virgen arrodillada sobre el reclinatorio y el ángel que apenas roza el suelo, se incluyen la paloma del Espíritu Santo y Dios Padre⁵¹. Seguramente el artista usó además otra

⁵¹ *Ibidem*, p. 25.



Fig. 15. Marcantonio Raimondi. San Pablo



Fig. 16. Retablo mayor de Inza. Anunciación

fuente, de la que quizás tomase diversos detalles, como el característico jarrón del primer plano o la posición de la paloma sobre la cabeza de María. El retablo mayor de San Román de Arre (Fig. 18) también cuenta con una escena dedicada a la Anunciación, muy parecida a la de Inza, al igual que la escena con el mismo tema del retablo mayor de Cía (Fig. 19), de esquema similar si bien en este caso el ángel aparece a la izquierda y la Virgen en el lateral derecho.



Fig. 17. Marcantonio Raimondi. Anunciación



Fig. 18. Retablo mayor de Arre. Anunciación (Foto Archivo J. E. Uranga)



Fig. 19. Retablo mayor de Cía. Anunciación

El último cuerpo del retablo se inicia con la tabla de la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a los convertidos (Fig. 20), iconografía muy interesante si tenemos en cuenta que no es muy frecuente esta advocación mariana en el siglo XVI y menos fuera de Aragón, ya que el momento en que más se desarrolla la devoción es en el XVII, cuando se suceden numerosos hechos

prodigiosos atribuidos a esta Virgen, como el famoso milagro de Calanda (1640), siendo nombrada patrona de la ciudad de Zaragoza el 27 de mayo de 1642 y desde 1678 del reino de Aragón⁵². De hecho, los Oscáriz no habían tratado este tema con anterioridad. La imagen mariana erguida y con el niño en sus brazos ocupa la parte superior y central de la pintura navarra, colocada sobre una elevada columna de capitel corintio y rodeada de cuatro ángeles con las alas desplegadas, envolviendo tanto a la Virgen como a las criaturas angélicas un halo de luz anaranjada. Esta misma composición de los cuatro ángeles que flotantes en el cielo sustentan a la Virgen se repite en el retablo mayor de Aquerreta, en la escena correspondiente a la Asunción de María a los cielos, obra atribuida a Ramón de Oscáriz. Es probable que el pintor a la hora de componer estas tablas se inspirase en el grabado de la Coronación de la Virgen de Cornelis Cort⁵³.

María se encuentra de pie, en ligero contraposto, con corona de reina que enmarca un rostro redondeado y de facciones delicadas, como corresponde a una mujer joven, luciendo los cabellos sueltos y rizados sobre los hombros cubiertos por una túnica amarilla y manto azul que envuelve todo su cuerpo. Sostiene con el brazo izquierdo el cuerpo desnudo de su hijo, manteniendo ambos una relación cariñosa y maternal. Debajo de ella, en torno al fuste de la columna, se disponen ocho varones, postrados en tierra, que le miran en actitudes muy variadas. Entre estos hombres podemos identificar a Santiago Apóstol con el bastón de peregrino entre sus brazos orantes, el sombrero colgando a la espalda, cubierta por una capa verde, y nimbo de santidad sobre la cabeza. Al fondo se aprecian unos edificios, a la manera de los que suele pintar Oscáriz en sus obras y que se supone pretenden en este caso recrear la ciudad de Zaragoza, lugar en el que la Virgen María portada por ángeles desde Jerusalén antes de su Asunción al cielo se apareció durante la noche a Santiago Apóstol y a los conversos que estaban orando a las orillas del río Ebro⁵⁴. Una de las primitivas xilografías que representa la Venida de Nuestra Señora compone el frontispicio del libro *Missa dedicationis apostolice ymo Angelice Basilice Beate Marie Maioris et de Pilari civitatis Cesarauguste regni Aragonum* (1545-1547), en la que quizás se pudo inspirar nuestro pintor. En esta obra, de reducidas dimensiones, la Virgen sostiene al niño en su lado derecho, flanqueándola en la zona superior cuatro ángeles que portan libros y ciriales y, en la zona inferior, Santiago, los varones apostólicos y la familia real en actitud piadosa⁵⁵.

⁵² Sobre esta iconografía pueden consultarse los trabajos de LÓPEZ SERRANO, M., "Iconografía de Santiago en los libros y grabados de la Biblioteca de Palacio", *Reales Sitios*, año VIII, núm. 28, Madrid, 1971, pp. 60-61. CENTELLAS, R., "El poder de la imagen: Iconografía de la Virgen del Pilar", en *El Pilar es la columna. Historia de una devoción*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 133-151.

⁵³ BARTSCH, A., *The Illustrated Bartsch, Netherlandish artists: Cornelis Cort*, vol. 52, New York, Arabis Book, 1986, p. 130.

⁵⁴ TORRA DE ARANA, E., "La tradición y la devoción pilarista", en *El Pilar es la columna. Historia de una devoción*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 9-28.

⁵⁵ CENTELLAS, R., *op. cit.*, p. 140. ROY SINUSIA, L., *Huellas del Pilar. Colección de grabados del Cabildo Metropolitano de Zaragoza*, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 1998, pp. 19-20. *Ibidem*, "Grabados y estampas, cauce de expresión para la religiosidad popular", *Memoria Ecclesiae*, Oviedo, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2002, p. 375.



Fig. 20. Retablo mayor de Inza. Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a los convertidos

Santa Bárbara (Fig. 21) ocupa el espacio destinado a la entrecalle, dispuesta en pie, con la palma del martirio y las escrituras, sobre un fondo paisajístico y precedida por piedras redondeadas y pequeñas hierbas muy del gusto del pintor. Está representada como una mujer joven, de cabellos rubios divididos por raya central y sueltos que caen sobre los hombros y espalda, enmarcando un rostro delicado de ojos bajos, con apliques de carmín en las mejillas y labios sonrosados. En el lado izquierdo se alza una torre con tres ventanas, su atributo, vanos que hacen referencia a su devoción por la Santísima Trinidad y donde al convertirse al cristianismo decidió vivir como ermitaña. Es una figura que guarda bastante semejanza con la Santa Bárbara que Oscaíz pintó en el retablo de Eguiarreta emparejada en este caso con Santa Lu-

cía, tanto por los rasgos físicos de la mujer, como por su disposición y atributos, así como con la Santa Bárbara del mismo autor del retablo de Aquerreta emparejada con Santa Apolonia.

En la siguiente entrecalle figura otra virgen mártir, Santa Catalina de Alejandría (Fig. 22), en una composición similar a la anterior, identificada por sus atributos, la corona que ciñe sobre su cabeza y que recuerda su origen real, la rueda dentada a sus pies, instrumento de su martirio, la palma de mártir que sujeta con su mano izquierda a la vez que un libro abierto y la espada con que fue decapitada en la mano derecha. Aparece en actitud reflexiva, con los ojos bajos, quizás meditando el texto que acaba de leer. Del gusto de Oscáriz es la estrecha veladura que la mártir lleva al cuello, que transparenta escote y túnica, así como las piedras redondeadas colocadas en primer término junto a pequeñas hierbas. Esta Santa Catalina presenta los mismos rasgos físicos en su rostro que los utilizados por el pintor en la tabla de la Virgen del Pilar, ciñendo en su cabeza una corona dorada enjoyada con pedrería de similar diseño.



Fig. 21. Retablo mayor de Inza. Santa Bárbara



Fig. 22. Retablo mayor de Inza. Santa Catalina de Alejandría

La última historia acomodada en el lado de la epístola está dedicada a la Epifanía (Fig. 23). Sentada en la basa de una columna la Virgen María sostiene sobre sus rodillas al niño cubierto por un velo transparente, el cual sustenta en su mano izquierda la bola del mundo mientras bendice con la diestra. Melchor, postrado en tierra, le besa el pie en signo de respeto y devoción, mientras apoya la mano derecha en su presente, un tarro colocado en el suelo, junto al que ha depositado su corona y cetro. El anciano rey luce un atuendo decorado con finas labores de bordado en tonos dorados, al gusto de los pintores hispanoflamencos, al igual que los otros dos monarcas, lujosamente ataviados con ricas prendas, como el armiño, y tocados en sus cabezas con sombrero y corona, sujetando en su mano derecha el cetro y en la izquierda los recipientes en forma de copón que van a ofrecer al Niño. La escena se completa con ruinas clásicas y un fondo salpicado por edificios de torres circulares y *loggias* sobre cuyo cielo aparece el resplandor de una estrella.



Fig. 23. Retablo mayor de Inza. Epifanía

Esta es una pintura sumamente cuidadosa en los detalles, tanto de las vestimentas, fundamentalmente de los Magos, como en los atributos o edificios, además de mostrar un rico colorido. La tonalidad de la piel de la Virgen y el Niño es más blanquecina, para indicar la importancia y santidad de estos personajes, con suaves toques de carmín sobre las mejillas. Esta Epifanía guarda gran relación de estilo con la misma pintura del retablo de Cía (Fig. 24) –de in-



Fig. 24. Retablo mayor de Cía. Epifanía (foto Archivo J. E. Uranga)

dudable inspiración italiana para Navascués⁵⁶—, ya que reproduce la misma composición en la disposición de la Sagrada Familia, si bien en Cía el niño aparece sentado en el regazo de su madre cuando recibe el beso del rey Melchor postrado en el suelo, mientras los otros dos personajes reales charlan detrás, estando ataviados todos ellos con ricas capas bordadas y coronas de filigrana. Llamamos la atención sobre la capa de Melchor, una lujosa prenda de brocado, muy similar a la que lleva en la tabla de Inza, si bien en Cía la parte superior de la misma está compuesta por armiño. Este tipo de bordados en tonalidades doradas, que también se reproducen en otra escena del retablo de Cía, en la correspondiente a la aparición del ángel San Miguel a San Gregorio (Fig. 25), recuerda asimismo las decoraciones de las ostentosas vestimentas de las damas que componen las escenas de la vida de San Juan Bautista del retablo de Setuáin —actualmente en el Museo de Navarra—, obra atribuida a Ramón de Oscáriz, concretamente en la entrega de la cabeza del santo a Herodías.



Fig. 25. Retablo mayor de Cía. Aparición del ángel San Miguel a San Gregorio

⁵⁶ NAVASCUÉS Y DE PALACIO, P., *op. cit.*, p. 106.

Finalmente, en el ático (Fig. 26) dos profetas flanquean la tabla del Calvario, dispuestos en pie sobre un fondo paisajístico y un suelo salpicado de redondeadas piedras junto a pequeñas hierbas. Ambos sustentan en sus manos una larga filacteria con una inscripción en latín, quedando parte de las letras que componen la leyenda ocultas como consecuencia de disponer dicho letrero enrollado. El de la izquierda, el más joven, con una corona sobre el tocado de la cabeza, nos deja ver en la inscripción de la filacteria un texto del Salmo 128 de la *Vulgata*, como se apunta en la propia tabla: SVPPRA DORSVM MEVM: FABRICAVERVM PECADORES; PROLONGAVERUNT INIQUITATEM SVAM, cuya traducción al castellano correspondiente al Salmo 129.3 es: *Clavaron un arado en mis espaldas y abrieron largos surcos*. El otro profeta es Zacarías; sustenta en sus manos una inscripción que pertenece a dos capítulos de su libro en los que predice la venida y sufrimientos de Cristo. La primera parte de la filacteria corresponde al capítulo 12-10⁵⁷, del que se toma tan sólo una frase: ...ET ASPICIENT AD ME; QVEM CONFIXERVNT (...y me mirarán a mí, a quien traspasaron). El resto de la leyenda corresponde al capítulo 13-6: ET DICETVR EI: QVID SUNT PLAGAE ISTE IN MEDIO MANVVM TVARUM (*Y le preguntarán: ¿Qué heridas son éstas en tus manos?*).



Fig. 26. Retablo mayor de Inza. Detalle del ático

Ambas tablas, que aluden a los sufrimientos de Cristo, son las indicadas para acompañar la pintura del Calvario, compuesta por la Virgen María con las manos unidas en oración y San Juan Evangelista con similar gesto, colocados en pie a los lados de la talla de Cristo Crucificado. La imagen de la Virgen es quizás la que más afectada se ha visto por los repintes posteriores barrocos, resultado de los cuales nos encontramos ante una pintura de peor calidad que el resto de las figuras que componen el retablo. Es muy probable que la composición originaria fuese muy parecida a la pintura del Calvario

⁵⁷ ... et aspicient ad me. Quem confixerunt, plangent quasi planctu super unigenitum et dolebunt super eum, ut doleri solet super primogenitum.

que remata el ático del retablo de San Miguel de Cía, como se aprecia en la disposición de los personajes, el tipo físico, los habituales paisajes, el colorido, así como la gran similitud de la cabeza de San Juan en ambos retablos.

Algunos estudiosos consideran que ciertas pinturas del segundo y tercer cuerpo del retablo de Inza han sido trastocadas, seguramente con motivo del traslado de la obra a la nueva iglesia edificada tras el corrimiento de tierras en el siglo XVIII. Así, en el segundo piso, presidido y dedicado a Santiago, la tabla de la Anunciación, que ocupa la calle lateral derecha, pasaría al tercer cuerpo, dedicado a la Virgen María, ocupando el espacio de la tabla de la Virgen del Pilar en la calle extrema de la izquierda, con lo que ésta pasaría al segundo cuerpo dedicado al patrón de España, Santiago, y por lo tanto en una iconografía más uniforme, ya que en esta tabla pictórica se representa el momento en que la Virgen se apareció al Apóstol Santiago, el titular de este retablo.

La escultura figurativa

Este retablo de tablas pictóricas se completa con una serie de esculturas que ocupan la calle central del retablo, además de relieves escultóricos en las entrecalles del primer cuerpo y frontón de remate. Los altorrelieves de las entrecalles representan a los cuatro evangelistas acompañados de sus símbolos, San Marcos con el león, San Juan con el águila, San Mateo con un ángel y San Lucas con el toro; figuras de cuerpo entero, en posturas inestables y sustentando en sus manos el evangelio. Todos ellos están enmarcados por una hornacina y apoyan sus pies en una sencilla peana.

La calle central está presidida por la talla de Santiago Matamoros, titular de la iglesia, representado a caballo, blandiendo la espada contra los infieles, tipo iconográfico característicamente hispano –como el de peregrino adorando a la Virgen del Pilar–, que se difundió después de la aparición del santo en la batalla de Clavijo en el año 844 y que durante el Renacimiento tuvo mucho éxito⁵⁸. El escultor se pudo inspirar a la hora de modelar esta pieza en alguna de las numerosas representaciones grabadas de Santiago Caballero que corresponden tanto a las obras biográficas como a las que tratan de la Orden de Santiago, en las que el tipo ecuestre del Apóstol es el obligado⁵⁹.

Como el máximo defensor de la cristiandad en España, el Apóstol empuña con su mano izquierda la cruz y la banderola blanca. Sobre su cabeza de rostro barbado y mirada concentrada en el infinito lleva uno de sus atributos, una concha prendida en el sombrero, en alusión al peregrinaje a Santiago de Compostela, mientras su cuerpo queda envuelto en un manto volado al viento. El blanco del pelaje del caballo contrasta con los arreos de tono dorado y con la vestimenta del santo en la que se combinan el azul y rosa con toques también dorados.

⁵⁸ CABRILLANA CIÉZAR, N., *Santiago Matamoros. Historia e imagen*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 1999.

⁵⁹ La talla muestra gran parecido con dos grabados xilográficos, uno que corresponde a la *Compilación de los establecimientos de la Orden de la Cavalleria de Santiago del Espada* (Sevilla, 1503), y otro ejemplo en la portada de la edición leonesa de 1555 de la *Regla y establecimientos de la Orden de la Cavalleria del Señor Sanctiago del Espada*. Ambos grabados son reproducidos por LÓPEZ SERRANO, M., *op. cit.*, pp. 62 y 63.

En el grupo formado por la Virgen con el Niño, sobre el manto plegado de María que cubre sus pies se sienta el hijo, protegido con un pañal corto blanco, quien al igual que su madre dirige la mirada al frente, apoyando su mano izquierda sobre una media esfera que está depositada en el libro que sujeta la Virgen, mientras bendice con el brazo derecho dispuesto en alto. Esta talla presenta gran afinidad con la Virgen con el Niño del retablo mayor de Arre.

Por lo que respecta al Crucificado del Calvario del ático, es un Cristo muerto con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho y una musculosa anatomía de esbeltas proporciones, como corresponde a los cristos crucificados renacentistas⁶⁰. En la melena ondulada, que no oculta la cara barbada, se entrelaza una corona de espinas causante de las gotas de sangre que tiñen la frente. Su rostro triangular, de arqueadas cejas, ojos cerrados y boca entreabierta, transmite una expresión tranquila tras terminar los tormentos de la Pasión. Es un crucificado de tres clavos, con los brazos extendidos sobre el travesaño y con los pies ligeramente flexionados y cruzados, el derecho por delante del izquierdo, con una posición del cuerpo frontal y paralelo al palo de la cruz, cuerpo que se cubre por un corto y ceñido paño de pureza anudado en la cadera izquierda.

El retablo se remata por un frontón triangular en cuyo tímpano sobresale el busto en altorrelieve del Padre Eterno, un varón de melena ondulada que cae sobre los hombros y barba partida en dos mechones, sustentando con la mano izquierda la bola del mundo de tonalidad dorada sobre la que asienta la cruz, mientras bendice con la mano derecha en alto.

⁶⁰ GARCÍA GAINZA, M. C., "Crucificados del siglo XVI", *El arte en Navarra. 2. Renacimiento, Barroco y del Neoclasicismo al arte actual*, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 353-368.

RESUMEN

El retablo mayor de Santiago de Inza es una de las obras significativas de la pintura navarra del siglo XVI que todavía está sin documentar. El estudio histórico-artístico del mismo nos ha permitido por afinidad estilística atribuirlo a uno de los talleres pamploneses más importantes de la segunda mitad del Quinientos, el de los Oscáriz, cuando estuvo dirigido en el tercer cuarto de la centuria por Ramón de Oscáriz, en cuya pintura confluye la tradición gótica hispanoflamenca propia del primer tercio de siglo y la influencia renacentista italiana importada a mediados del mismo. La iconografía de las pinturas está dedicada a capítulos de la vida de Cristo y de la Virgen, junto a representaciones de santos, evangelistas, apóstoles y profetas, algunos de los cuales tienen como punto de partida estampas alemanas o italianas como las de Dürero o Marcantonio Raimondi.

ABSTRACT

The main altarpiece of Saint James of Inza is one of the most outstanding works of the Navarre painting of the XVI century that is still without written evidences. The historical and artistic study of it allowed us, due to its stylistical affinity, to attribute this altarpiece to one of the most important painting workshops of the second half of the XVI century, the Oscariz workshop. In the last third of the century this workshop was directed by Ramon Oscariz, in his paintings the gothic Spanish-Flemish tradition and the renaissance Italian influences coincide. The iconography of the paintings is devoted to episodes of the life of Christ and the Virgin, and some saints, evangelists and prophets, some of them inspired in some German and Italian pictures such as Dürero's and Marcoantonio Raimondi's.