

Príncipe de Viana

Enero-Abril 2012

Año LXXIII Núm. 255



SEPARATA

**El manierismo rafaelesco en las tablas del retablo
de Echano, hoy en Sarriguren**

Pedro Luis Echeverría Goñi

El manierismo rafaelesco en las tablas del retablo de Echano, hoy en Sarriguren

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI*

La desaparición y dispersión de una buena parte de los retablos de tablas pintadas y el picado sistemático de muchos de los templos construidos en el siglo XVI en Navarra ha consolidado la tesis de que los gustos estéticos de esta tierra, lo mismo que otras del norte de la Península, se decantaron más hacia las artes volumétricas, cantería y retablística e imaginería¹. Nada más lejos de la realidad, pues a lo largo de toda la centuria las artes del color (pintura, policromía y pinceladura) predominaron (primera mitad) o, al menos, tuvieron un papel primordial en el exorno de nuestras iglesias, incluso en las últimas décadas de la centuria, cuando ya en la Contrarreforma se impone la escultura romanista.

Aunque lejos del lugar para el que fue concebido, la ermita de San Pedro de Echano, su retablo es uno de los dos que han sobrevivido de los doce conjuntos pictóricos del Renacimiento que tenemos documentados en la Valdorba. Esa misma falta de correspondencia entre los retablos conservados y los documentados, si no mayor, se puede comprobar en la vecina merindad de Sangüesa, cuyo taller pictórico fue uno de los más activos en la primera mitad del siglo XVI². Aunque ensambladas en una mazonería de tradición gótica, las

* Universidad del País Vasco.

¹ J. R. Buendía, «Pintura», en *Historia del Arte Hispánico, III. Renacimiento*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 202. Nos dice que en zonas de cristianos viejos como Navarra, el País Vasco o Galicia no precisaban tanto de programas pictóricos de carácter narrativo para catequizar al pueblo como otras zonas de gran presencia mudéjar como Andalucía, Toledo o Levante.

² P. L. Echeverría Goñi, «El taller pictórico de Sangüesa en el Primer Renacimiento y su filiación aragonesa», en M.^a C. García Gainza y R. Fernández Gracia, *Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro, Actas de Congreso Nacional, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, 2008, p. 264.

tablas de Echano se adhieren plenamente a la manera rafaelsca en canon, esquemas compositivos y paleta.

Tras esta introducción con unas consideraciones previas y un planteamiento de la cuestión, hemos estructurado el artículo en cuatro apartados. En el primero tratamos del destino original del retablo de San Pedro, su ermita románica en Echano (Olóriz), pues una obra situada fuera del contexto para el que fue creada pierde muchas de sus claves de interpretación; además hacemos una relación de los distintos traslados e intervenciones sufridas por este mueble desde 1975, fecha de su mudanza a la parroquia de San Pedro de Tafalla, hasta 2009, cuando ha sido colocado en la capilla de la parroquia nueva de Sarriguren. A continuación enumeramos en el segundo punto los retablos de tablas pintadas que presidieron en el segundo tercio del siglo XVI muchos templos y ermitas de la Valdorba, habiendo desaparecido desgraciadamente la mayor parte de ellos. Fueron sus autores pintores de los talleres de Pamplona y Sangüesa, destacando entre los establecidos en la capital del Reino Miguel de Baquedano, maestro activo en esta comarca en las décadas de los 50 y los 60 del siglo XVI, en cuyo círculo podemos incluir, en ausencia de otra documentación, el retablo de San Pedro de Echano.

En los dos últimos apartados se hace una descripción y valoración del retablo, en primer lugar a su refractaria mazonería gótica con guardapolvos que, sin embargo, se decora con una bella ordenanza de grutescos «del romano» estofada. El núcleo de este estudio se refiere a las tablas rafaelscas y a los grabados de A. Veneziano y M. Raimondi en los que se inspiran, agrupándolas por los ciclos de los evangelistas y apóstoles emparejados, más las monografías de Santa Catalina de Alejandría y el Calvario.

LA ERMITA DE SAN PEDRO DE ECHANO Y LAS VICISITUDES DE SU RETABLO

Situada en el término de Olóriz, es un edificio románico del último tercio del siglo XII, en el que se aprecia ya la influencia cisterciense. Con la primitiva advocación de Santa María debió ser originalmente la capilla de un palacio del señor de Orba³, hoy desaparecido, al igual que fueron capillas de señoríos otras ermitas de la Valdorba como las de San Pedro de Lepuzain o San Bartolomé de Benegorri. Con su planta de una nave de bóveda de cañón apuntado y ábside semicircular, es una obra muy representativa de un conjunto de templos románicos derivados de la iglesia del castillo de Loarre y que formaría familia en la Valdorba con la iglesia de Olleta o la ermita del Santo Cristo de Cataláin con escultura del taller del maestro Esteban. Del mayor interés es su escultura monumental que se concentra en la portada con representaciones de un banquete presidido por el señor de la zona, músicos y otros personajes, los capiteles historiados y los canecillos⁴.

³ T. Biurrún Sotil, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, Aramburu, 1936, pp. 677-678.

⁴ A. Ortega Alonso: *Valdorba románica*, Tafalla, Altaffaylla, 2005, pp. 36-47. *Ibid.* <http://www.romanicoennavarra.info/echano.htm>; C. Fernández-Ladreda (dir.), J. Martínez de Aguirre y C. J. Martínez Álava, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 105-108.

En 1534 Echano pertenecía al comendador Gonzalo de Liñán⁵, vecino de Tafalla y gentilhombre de la casa del duque de Nájera. A mediados del siglo XVI, época en la que se debió ejecutar el retablo objeto de este estudio, era señor del lugar y patrono de su iglesia don Martín de Huarte y Olóriz quien, como heredero del capitán Tristán de Huarte y Ana de Olóriz y Liñán, había recibido por parte de su madre el mayorazgo de Arrazubi, San Román y Echano⁶. Suponemos que Martín de Huarte contribuyó a la financiación de este retablo, como hizo, según hemos documentado, Martín Ximéniz, palaciano de Oricin, quien en 1541 pagaba en especie a Juan de Bustamante por la pintura del retablo mayor de este pueblo, realizado por el mazonero Guillén de Oberón y por el citado pintor⁷, que no ha llegado a nuestros días. Ximéniz poseía también en San Pedro de Echano, lugar desolado de la Valdorba, una «casa y torre de hijosdalgo cumplida, cerrada de pared de piedra», «grande y espaciosa» con su palomar, molino y tierras⁸. Finalmente, sabemos que todavía en 1593 la iglesia de Echano tenía un abad propio que proponía el señor del lugar⁹.

La impresión que hoy produce al espectador la contemplación de la ermita de San Pedro de Echano no se corresponde sin embargo con el brillante exorno cromático que esta iglesia –ahora desnuda– tuvo a lo largo de los siglos modernos, como la poseyeron otros templos románicos de la Valdorba y del resto de Navarra. El picado de sus paredes para sacar la piedra y resaltar la pureza de las partes labradas, así como el traslado, dispersión o eliminación de sus ajuares, en muchos casos producido en tiempos relativamente recientes a partir de los años 60 del siglo pasado, hace que solo unos pocos edificios románicos conserven todavía parte de lo que fueron sus programas pictóricos góticos como la iglesia de Santa María de Eristain, en esta misma comarca de la Valdorba, o las pinceladuras renacentistas, como la cripta de Santa Margarita de Gallipienzo o las parroquias de San Andrés de Mendilibarri y Santiago de Olejua. Sin embargo, hoy nos parece natural verlas desnudas de sus revestimientos pictóricos y polícromos y carentes de retablos y otros elementos de su ajuar.

En lo que se refiere a la última restauración de la ermita de San Pedro de Echano sabemos por el informe final¹⁰ que se eliminaron los «elementos extraños», es decir, el coro de madera y el tabique que cerraba el ábside y se quitó igualmente «la gruesa capa de cal que embadurnaba las paredes –la limpieza de los capiteles constituyó una verdadera obra de artesanía–, lo que obligó a completar impostas y elementos que se encontraban rotos, así como a susti-

⁵ F. Pérez Ollo, *Ermitas de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1982, p. 187.

⁶ Archivo General de Navarra (AGN), Procesos, sign. 37284 (1557) y 280695 (1550).

⁷ Archivo Diocesano de Pamplona (ADP), Archivos parroquiales, caja 356, n.º 3, Oricin, Libro de cuentas de fábrica de 1670 a 1811. Contiene un cuadernillo de cuentas de 1541 a 1549, ff. 30v-38 (pagos de la primicia por el retablo a los maestros) y 31 (pago de seis robos de trigo de Martín Ximéniz a Juan de Bustamante como parte de pago por la pintura del retablo).

⁸ AGN, Procesos, sign. 144124 (1550). http://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Pedro_de_Etxano.

⁹ F. Pérez Ollo, *Ermitas...*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰ J. M.ª Yáñez Orcocoyen, «Restauración de la iglesia de San Pedro de Echano», *Príncipe de Viana*, 152-153, 1978, pp. 479-481.

tuir sillares»¹¹. Pese a esta concienzuda labor, todavía algunos restos delatan lo que fue su revestimiento polícromo original, como los dorados de las bolas de algunos capiteles con decoración vegetal. Este coro había sido fabricado en 1849 por varios canteros y José Esnaola, carpintero de Garínoain, autor del antepecho de balaustres torneados y la escalera de acceso¹². Sustituyó al coro original que fue deshecho por el cantero Simón Izpura¹³. En ese mismo año se pagaba «el blanqueo y las pinturas de la ermita», lo que, junto al aderezo del altar con atril, candeleros, sacras y vinajeras, importó la suma de 434 reales¹⁴. También fueron eliminados en 1978 «la nueva habitación del ermitaño», construida por los canteros Silvestre Aldunate y Bautista Inchauspe en 1815¹⁵, o las dos verjas que había realizado hacia 1860 el estañero Manuel Irisarri, vecino de Tafalla¹⁶.

Sabemos que existió una cofradía o hermandad de San Pedro de Echano que fue extinguida por el obispo Melchor Ángel Gutiérrez Vallejo, si bien, en 1832, Pedro Valencia obtuvo permiso del obispado de Pamplona para utilizar las rentas de las tierras de la basílica y la citada hermandad, así como la venta de fincas para atender con su producto al mantenimiento y culto de la basílica, así como para celebrar misas y aniversarios por los cofrades fallecidos¹⁷. Junto a la ermita se localizaba la casa de la cofradía, de la que no ha quedado el menor resto. Tan solo ha llegado a nuestros días el último libro de cuentas de la ermita de San Pedro de Echano, habiendo desaparecido el libro antiguo en 1811, entre otras piezas saqueadas por los franceses¹⁸.

En la actualidad no queda en su interior ningún elemento del ajuar primitivo, del que fue pieza destacada el retablo mayor de tablas pintadas renacentista, que fue trasladado a la parroquia de San Pedro de Tafalla y recientemente se ha colocado en la capilla de la nueva parroquia de Santa Engracia de Sarriguren. La que fuera su titular, una talla gótica de San Pedro papa de la segunda mitad del siglo XIV, en actitud de bendecir, se guarda en la parroquia de Olóriz, al igual que otra talla de la Virgen con el Niño, asimismo gótica de comienzos de esa centuria, conocida como la Virgen del Río, que fue la primitiva advocación de esta iglesia¹⁹. Ambas tallas han sufrido a lo largo de los siglos diferentes renovaciones, mostrando ambas en la actualidad burdos repintes. Así, sabemos que en 1742 don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de la diócesis de Pamplona, manda «que se retoquen las ymagenes de Nuestra Señora y de San Pedro Advincula», lo cual aún no se había ejecutado en 1825²⁰.

¹¹ *Ibid.*, p. 481.

¹² ADP, caja 794, n.º 5, Libro de cuentas de la basílica de San Pedro de Echano (1805-1907), ff. 6v-7.

¹³ *Ibid.*, f. 6v.

¹⁴ *Ibid.*, ff. 7v-8.

¹⁵ *Ibid.*, f. 12.

¹⁶ *Ibid.*, f. 18.

¹⁷ *Ibid.*, ff. 1-1v.

¹⁸ *Ibid.*, f. 11.

¹⁹ F. Pérez Ollo, *Ermitas...*, *op. cit.*, p. 187; C. Fernández-Ladreda, *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, pp. 372-373.

²⁰ ADP, caja 794, n.º 5, Libro de cuentas de la basílica de San Pedro de Echano (1805-1907), f. 11.

Este retablo se mantuvo en el ábside de la ermita de Echano hasta comienzos de la década de los 70 del siglo pasado. Desmontado hacia 1972, sus piezas estuvieron amontonadas en el pavimento de la iglesia hasta 1975, cuando, tras la restauración de la parroquia de San Pedro de Tafalla y el desmontaje de su retablo, se trasladó aquí, convirtiéndose en su nuevo retablo mayor, al que se incorporó una talla barroca de San Pedro en cátedra. Despojada de la pieza fundamental de su ajuar, la ermita de San Pedro de Echano fue restaurada en 1978 y declarada Bien de Interés Cultural por Decreto Foral 236/1993, de 26 de julio. En 2005 este retablo fue trasladado al muro frontal del brazo del crucero, al lugar que hasta ese momento ocupaba el retablo de la Virgen del Pilar, y en su hornacina central se colocó una talla barroca de San Esteban, que se guardaba en la sacristía.

Depositado en el Museo Diocesano de Pamplona, fue limpiado y restaurado por CSP. La Catedral. Servicios para el Patrimonio, bajo la dirección de Patxi Roldán Marrodán entre fines de 2008 y 2009 como preparación para su traslado y colocación en su nuevo destino²¹. Se encontraron con un mueble en mal estado con cresterías y molduras redoradas y abundantes lagunas, repintes y barnices amarillentos en las tablas; a lo que había que añadir las tensiones producidas por el embarrotado aplicado en 1975. Solo en algunas zonas imprescindibles como el Calvario se realizaron reintegraciones puntuales con acuarela. En septiembre de ese año de 2009 fue colocado como altar principal en la capilla de la iglesia nueva de Santa Engracia de Sarriguren, que se hizo precisamente para acoger este retablo. En su hornacina central se ha colocado una imagen gótica de la Virgen con el Niño que, procedente de Sansoain, se custodiaba en el Museo Diocesano de Pamplona²².

LOS RETABLOS DE PINTURA DE LA VALDORBA Y ATRIBUCIÓN DEL DE ECHANO

Aún cuando la casi totalidad de las parroquias y ermitas de la Valdorba carecen de retablos de pintura del siglo XVI por las renovaciones posteriores al dictado de las modas y los discutibles gustos del siglo pasado, o muestran sus paredes picadas y desprovistas de su ajuar, con la sola excepción de la parroquia de San Martín de Orísoain, sabemos que un buen número de ellas estuvieron totalmente pinceladas y contaron con un retablo de «tableros de pinzel» como las de Oricin, obra del entallador Guillén de Oberon y del pintor Juan de Bustamante (1541-1544)²³, Lepuzain, San Pedro de Echano y Benegorri, realizados probablemente por Miguel de Baquedano, Sansomáin y Orísoain, por Ramón de Oscáriz; Bariáin, para cuyo retablo pintó Pedro de Gámiz, vecino de Vitoria, seis tablas por cesión de Juan de Goñi; Amátriain y Olleta, cuyo autor fue Pedro de Sarasa y Navardún, pintor de

²¹ CSP. La Catedral. Servicios para el Patrimonio, Memoria de intervención, Retablo de Echano (5 de octubre de 2009).

²² C. Fernández-Ladreda, *Imaginería...*, *op. cit.*, p. 381. Fue transformada en Virgen del Rosario y revestida en el siglo XVIII con telas encoladas.

²³ ADP, Archivos parroquiales, caja 356, n.º 3, Oricin, Libro de cuentas de 1670 a 1811. Incluye un cuadernillo de cuentas de 1541 a 1549, ff. 30v-31, 33-36 y 38 (pagos a Guillén de Oberon y tasación del retablo) y 31, 32v y 37 (pagos a Juan de Bustamante).

Sangüesa. La desaparición de muchos de estos retablos es un fenómeno del siglo pasado, como el que presidía la ermita de San Miguel de Bézquiz, desmantelada en 1910-1911 y cuyas tablas estuvieron recogidas en la sacristía de la parroquia hasta 1947, año en que se vendieron²⁴. Estas renovaciones cromáticas del siglo XVI se inscriben en una tradición secular que viene de la Edad Media, como lo atestiguan las pinturas murales góticas que aún se conservan en las iglesias de Eristain y Olleta, si bien la mayor parte de estas últimas fueron arrancadas y trasladadas a soporte móvil y se custodian en el Museo de Navarra de Pamplona. También se decantaron por la pintura en el exorno de los edificios civiles, como el palacio de cabo de armería de Solchaga, obra de estilo Reyes Católicos, en cuya antigua capilla se conservan aún bajo el enlucido pinturas murales en grisalla con escenas de la Pasión. Los únicos restos de estos retablos que han quedado suelen ser algunas de las tallas que ocupaban las calles centrales de los retablos, los titulares o las imágenes de los calvarios, como las de San Andrés y el Crucificado de Oricin, San Bartolomé y Cristo crucificado de Benegorri, la Virgen del Rosario de Iracheta, San Pedro de Echano (hoy en Olóriz), y San Juan y algunas piezas reutilizadas en el retablo neoclásico de Solchaga²⁵.

En el heterogéneo panorama de la pintura del segundo tercio del siglo XVI en Navarra sobresale en el taller de Pamplona la tripleta formada por Juan del Bosque, Juan de Bustamante y Miguel de Baquedano. Son estos los maestros que mejor reflejan en su obra la asimilación gradual del Renacimiento a través del uso de grabados alemanes primero e italianos ya a mediados de la centuria.

Miguel de Baquedano (c.1517-1565) puede ser calificado sin duda como un pintor rafaelesco, detectándose el empleo sistemático en la escasa obra conservada de su mano de grabados de M. Raimondi, A. Veneziano, G. B. Franco y otros seguidores de Rafael²⁶. Son escasas y poco relevantes las referencias de archivo sobre sus obras y prácticamente inexistentes las referidas a su biografía. Se le documentan obras de su oficio, «tableros de pinzel» y dorados en dos áreas bien localizadas en Navarra, los valles septentrionales en las décadas de los 40 y los 50, y la Valdorba en los 50 y los 60 del siglo XVI.

Su primera intervención conocida es la tasación que en 1540 realizó junto a Miguel Tomás de Carcastillo I de las tablas pintadas por Juan de Bustamante en el retablo mayor de Huarte-Pamplona²⁷. En el valle de Basaburúa ejecutó desde 1546 los retablos mayores de las parroquias de Ichaso —el conjunto de tablas más importante conservado—, Udabe y Beramendi²⁸, estos dos últimos desaparecidos; y en el de Esteribar, el de Olloqui, realizado para 1553, aunque

²⁴ F. Pérez Ollo, *Ermitas...*, *op. cit.*, p. 59.

²⁵ M.^a C. García Gainza, *et al.*, *Catálogo monumental de Navarra*, t. III, *Merindad de Olite*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1985, pp. 146 (Benegorri), 152 (Iracheta), 353 (Echano), 360 (Oricin) y 362-363 (Solchaga).

²⁶ J. R. Buendía, «Pintura...», p. 229; *idem*, «Arte», en *Navarra. Tierras de España*, Madrid, Fundación Juan March, 1988, pp. 256-258; M. Chen, «La pintura del Renacimiento en el foco de Pamplona antes de la Contrarreforma», tesis doctoral inédita, 1997.

²⁷ C. Pellejero, «Un notable pintor estellés del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, 12, 1943, p. 325.

²⁸ A. Bermejo Barasoin, «Dos artistas del Valle de Basaburúa: Juan de Landa y Miguel de Baquedano», *Notas y Estudios de Ciencias Sociales*, 1, 1988, pp. 75-92.

iniciado en la década anterior²⁹, y asimismo desaparecido. En 1542 se ordena en un mandato de visita la ejecución y la pintura de un sagrario para la parroquia de Iturmendi por el pintor pamplonés, que seguramente no llegó a realizar³⁰. En la Valdorba, no ha llegado a nuestros días el retablo mayor de Benegorri (1560-1562), contratado por Baquedano y cedido a Ramón de Oscáriz y Miguel Tomás de Carcastillo, ni el atribuido por J. R. Buendía de Lepuzain³¹. Creemos que también debe ponerse en su órbita el primitivo retablo de la ermita de San Pedro de Echano en Olóriz, hoy en la capilla de la parroquia nueva de Sarriguren, y objeto de este estudio. Al final de su época fecunda documentamos otra tasación, la que realizó en 1561, junto al pintor castellano Martín Domínguez de Camporredondo, de la pintura y dorado del retablo mayor de Larraya, que había ejecutado Pedro Belandía de Robledo en 1557. Ni esta ni la retasación llevada a cabo por Juan de Flandes satisficieron al autor³².

De las mazonerías de sus retablos se encargaron previamente entalladores como Miguel de Gárriz o Juan de Aizpún, vecinos de Pamplona, y Juan de Landa, vecino de Villanueva de Araquil. Se relacionó estrechamente con los mejores pintores de su época como Gracián y Juan de Bosque, Juan de Bustamante, Pedro de Sarasa y Navardún, maestro destacado del taller de Sangüesa³³, Ramón de Oscáriz y Miguel Tomás de Carcastillo, a quienes cedió, de alguna forma, el ser los continuadores de su obra en el taller de Pamplona. En 1553 el pintor Miguel de Baquedano recibía pagos por la caja de la imagen titular del retablo de Urdániz y por una cruz de madera dorada que había contratado en mayo del año anterior³⁴.

Así pues, podemos atribuir las tablas de Echano a Miguel de Baquedano, pintor que trabaja en pueblos de la Valdorba desde mediados del siglo XVI, por el empleo sistemático de estampas rafaelescas y los propios rasgos manieristas de estas pinturas. Son figuras de esbelto canon, paleta tornasolada y características personales similares a las que vemos en otras obras suyas como los retablos de Ichaso y Lepuzain, este último en paradero desconocido. Junto a la inspiración en grabados de M. Raimondi y Agostino Veneziano, podemos señalar entre sus firmas, presentes aquí los rostros de algunos apóstoles como San Pedro o Santo Tomás, peculiares posturas de los pies como los de San Bartolomé, los fondos desnudos con proyecciones hori-

²⁹ ADP, Archivos parroquiales, caja 41, n.º 2, Libro de cuentas de Olloqui de 1540 a 1851, *s/f*.

³⁰ N. Arbizu, «El devenir histórico de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi», *Príncipe de Viana*, 125, 1992, p. 23.

³¹ J. R. Buendía, «Pintura...», *op. cit.*, p. 229.

³² P. L. Echeverría Goñi, «La policromía del Renacimiento en Navarra», Universidad de Navarra, tesis doctoral, 1987, t. 3, inédito.

³³ AGN, Procesos, sign. 64220, Pedro de Sarasa, pintor vecino de Sangüesa, contra Pedro Gómez sobre la indemnización por una agresión (1542). Entre los testigos presentados por el maestro en ese mismo año, Menaut de Oscáriz, Juan de Gante y Francés Moret, también pintores de Pamplona, figura un joven Miguel de Baquedano, que declara tener veinticinco años y conocer bien a Sarasa «por vista, abla e conversación». En línea con las preguntas formuladas en estas pruebas testificales declara que en su oficio un obrero a jornal podía cobrar tres reales de plata al día, pero que Sarasa no trabajaba a jornal, sino que tenía dos o tres oficiales de continuo a sus órdenes en su taller y que, hasta recuperarse de sus heridas, dejaba de ganar un ducado al día.

³⁴ ADP, Archivos Parroquiales, Urdániz, caja 171, n.º 3, Libro de cuentas de fábrica de 1542 a 1793, *s/f*.

zontales de las sombras, algunas ruinas y edificios, así como ciertos arbustos repetidos que vemos en la tabla del Calvario. No obstante, pensamos que en esta obra pudo haber intervención del taller.

LA MAZONERÍA DEL RETABLO. EL GUARDAPOLVOS Y SUS GRUTESCOS

El antiguo retablo de San Pedro de Echano constituye un ejemplo más de la falta de sincronía que se advierte en muchas obras renacentistas entre una mazonería aún gótica y las tablas que en ella se alojan, que se adscriben al manierismo rafaelesco³⁵ (fig. 1). Tanto su traza de casillero y desarrollo plano como los elementos de su léxico, pilares con florias, cresterías, guardapolvos y bancal corrido, muestran el arraigo en estas tierras de los retablos «del moderno» o a la flamenca³⁶. Llama la atención en pleno siglo XVI la pervivencia del pie o bancal rectangular con su marco que, dispuesto a modo de frontal, desborda en anchura a los cuerpos y constituye una pieza independiente del resto. Este banco se articula en cinco calles por medio de cuatro pilares con florias, en tanto que las tablas de los evangelistas están coronadas por arcos conopiales con cresterías. Sobre él, se alza el retablo propiamente dicho, que se compone de dos cuerpos con tres calles y ático. Jalonan éste otros cuatro pilares divididos en dos cuerpos con basas góticas y florias de cuatro espigas. Las tablas de los apóstoles están guarnecidas por tubas o cresterías con follajes organizados a *candelieri*. La hornacina central, que se destaca invadiendo el segundo cuerpo, no lleva ningún dosel, adopta forma ochavada y ha sido renovada y modificada con la peana del titular, con motivo de su traslado a la parroquia de San Pedro de Tafalla.

Recorre el guardapolvos, pieza que constituye una pervivencia del retablo gótico en el segundo tercio del siglo XVI, una bella ordenanza de grutescos a la romana estofada en fondo azul de azurita, en la que encontramos figuras aladas en cuclillas, máscaras foliáceas en las peanas, corazas, manoplas y trofeos, aves de largos cuellos, cartelas correiformes, *draperies* o telas colgantes y colgantes de frutos, motivos similares a los que encontramos en paneles ornamentales de Nicoletto Rosex da Modena, Agostino Veneziano, Daniel Hopfer, el monogramista IB y otros de la segunda y la tercera décadas del siglo XVI. El repinte, que ocultaba estos vistosos motivos ornamentales del Renacimiento y potenciaba el aspecto «gótico» de esta obra, fue eliminado al colocar el retablo en el presbiterio de la parroquia de San Pedro de Tafalla.

³⁵ M.^a C. García Gainza, *et al.*, *Catálogo monumental...*, *op. cit.*, XXVIII-XXIX. «Es obra representativa de las contradicciones del Renacimiento en estas tierras».

³⁶ R. Serrano, *et al.*, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1992, pp. 39-44.



Figura 1. Sarriguren. Parroquia nueva de Santa Engracia. Capilla. Antiguo retablo mayor de la ermita de San Pedro de Echano (Olóriz).

LOS TABLEROS DE PINCEL RAFAELESCOS Y SUS FUENTES GRÁFICAS

Si exceptuamos el primitivo titular del retablo, la talla gótica de San Pedro papa, que se guarda en la parroquia de Olóriz, el programa iconográfico lo forman tableros renacentistas al óleo que representan a San Lucas, San Marcos, Santa Catalina de Alejandría, San Juan y San Mateo, en el banco, San Pedro y Santiago el Mayor, y San Andrés y San Pablo, en el primer cuerpo, San Bartolomé y Santo Tomás, y San Simón y San Felipe, en el segundo, y el Calvario en el ático. Las diferencias que a simple vista se advierten entre los apóstoles, figuras serenas, más aplomadas y estáticas, y los evangelistas, que

adoptan rebuscadas posturas manieristas³⁷, se deben a los diferentes grabados rafaelescos empleados³⁸. En el primer caso advertimos la interpretación de varias estampas de apóstoles de Marcantonio Raimondi, basadas en originales de Rafael, como algunas de las series conservadas en los gabinetes de estampas de la Biblioteca Nacional de París, del Rijksmuseum de Ámsterdam y del British Museum de Londres. En el banco se copian literalmente los evangelistas grabados en 1518 por Agostino Veneziano a partir de una creación de Giulio Romano.

El bancal del retablo de Echano sirve de marco para las pinturas de los evangelistas, que escoltan a Santa Catalina de Alejandría. En ellos la simbología se corresponde perfectamente con la función del banco como asiento del retablo. Los autores de los cuatro Evangelios canónicos son los depositarios de la verdad revelada y, por lo tanto, fundamentos de toda la doctrina cristiana. Sus acertados esquemas compositivos manieristas reproducen con gran fidelidad, solo que invertidos, los de las estampas de una serie creada por Giulio Romano y difundida por los grabados de Agostino Veneziano, incluso en pequeños detalles iconográficos. Además, se han trasladado a las tablas los tronos de nubes en los que asientan y los resplandores que los circundan, convertidos en aureolas doradas y contornos de luz anaranjada que recrean un ámbito sobrenatural. Su originalidad reside en que en sus tablas y filacterias figuran los nombres que identifican a cada evangelista, al igual que ocurre, con un marcado carácter catequético, en los apóstoles. Así en la tabla y la filacteria que leen los evangelistas del lado del evangelio leemos: «·S·/LV/CAS» y «·S· MARCOS», en tanto que en la tablilla que lee San Juan pone «·S·/IO/AN» y, finalmente, sobre la filacteria del último evangelista aparece «·S· MATEO». Estos temas no son muy frecuentes en los retablos navarros del siglo XVI, al igual que ocurre en el vecino reino de Aragón, donde destacan las cuatro tablas de los evangelistas del retablo principal de Fuentes de Ebro (Zaragoza), pintados al óleo por el maestro italiano Tomás Peliguet entre 1541 y 1545. Se inspiran asimismo en los grabados de la serie creada por Giulio Romano, incluso en sus fondos dorados con resplandores³⁹.

En otras copias pictóricas de estas estampas vemos sobre los mismos soportes escrito el inicio del texto de cada evangelio (retablo mayor de la parroquia de Carbonero el Mayor (Segovia) (1553-1558)⁴⁰, y se sustituyen las nubes y los resplandores que irradian por unos marcos de representación más realistas como habitaciones con sillas y escritorios (antiguo retablo mayor de la parroquia de

³⁷ M.^a C. García Gainza, *et al.*, *Catálogo monumental...*, *op. cit.*, p. 473. «Estilísticamente contrastan en el retablo las figuras del banco, de concepción más nerviosa y ondulante, inspirados por el Manierismo, con el resto que ofrecen un porte más aplomado y sereno. En cualquier caso la calidad del conjunto es discreta y el colorido, especialmente en los tornasoles llameantes de las áureas de los Evangelistas es el propio de los Manieristas».

³⁸ La manera rafaelesca del alto Renacimiento italiano se va introduciendo en Navarra a través del grabado en el segundo tercio del siglo XVI, tanto en pintura (Juan de Bustamante) como en escultura (fray Juan de Beauves). A. Ávila Padrón, «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de las estampas», *Archivo Español de Arte*, 225, 1984, pp. 71, 85 y 88.

³⁹ C. Morte García (comisaria), *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Ibercaja, 1990, pp. 117-119.

⁴⁰ F. Collar de Cáceres, «Informe histórico-artístico», *Retablo de Carbonero el Mayor. Restauración e investigación*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003, pp. 26-28.

Itoiz, hoy lateral de San Juan Evangelista en la catedral de Pamplona)⁴¹, o paisajes (retablo de Santiago en la parroquia de Paracuellos de Jiloca (Zaragoza). Los grabados de los evangelistas de esta serie de A. Veneziano también sirvieron de modelos para otros personajes de autoridad como los profetas Ezequiel (San Mateo) y Zacarías (San Marcos) de las tablas de Santa María del Rey de Atienza (Guadalajara) (a. 1540), realizadas por Juan de Soreda⁴².

Aunque los evangelistas están representados aislados entre pilares, han sido agrupados de dos en dos, según la ley de la correspondencia, San Lucas (fig. 2) y San Marcos (fig. 3), cuyos gestos y miradas se orientan hacia su derecha, en el lado del evangelio, y San Juan (fig. 4) y San Mateo (fig. 5), que lo hacen hacia su izquierda, en el de la epístola, convergiendo todos hacia la tabla central de Santa Catalina. Sin embargo, la jerarquía espiritual entre ellos la ostenta San Juan, que se representa en la estampa escribiendo sobre una tablilla que, como signo de autoridad, se equipara a las Tablas de la Ley, si bien en la pintura solo señala su nombre. Junto a él, San Mateo mira al ángel que sostiene el tintero, en el momento de recibir la inspiración de la revelación. Tanto San Lucas como San Marcos se hallan leyendo otra tablilla y una filacteria respectivamente. Asimismo entre los cuatro evangelistas se produce una alternancia entre los soportes de sus evangelios, tablilla y filacteria.



Figura 2. Agostino Veneziano. Grabado de San Lucas, a partir de Giulio Romano (1518). Londres (izda.). Tabla de San Lucas, retablo de Echano (dcha.).

⁴¹ P. L. Echeverría Goñi, «Pintura», en R. Fernández Gracia (coord.), P. L. Echeverría Goñi y M.^a C. García Gainza, *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, p. 289; P. L. Echeverría Goñi, «Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y la copia», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1, 2006, pp. 170-171.

⁴² A. Ávila Padrón, «Influencia de la estampa en la obra de Juan de Soreda», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII, 1981, p. 84; F. J. Ramos Gómez, *Juan Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 2004, p. 153.



Figura 3. Agostino Veneziano. Grabado de San Marcos, a partir de Giulio Romano (1518). Londres (izda.). Tabla de San Marcos, retablo de Echano (dcha.).



Figura 4. Agostino Veneziano. Grabado de San Juan, a partir de Giulio Romano (1518). Londres (izda.). Tabla de San Juan, retablo de Echano (dcha.).

El estatismo de los apóstoles contrasta con la agitación y la expresividad de los evangelistas, que derivan de los grabados de Veneziano y se caracterizan por sus variados escorzos, telas voladas y el culebreo de nubes, filacterias y cabellos rizados, si bien se simplifican, como vemos por ejemplo en las gue-

dejas de la melena de San Juan. Así pues, nos encontramos ante una de las traslaciones más completas de estas invenciones de Giulio Romano por medio del dibujo subyacente a la pintura del Renacimiento en Navarra. Su única originalidad reside en la aplicación local del color, como las nubes grisáceas, los resplandores con círculos concéntricos anaranjado, amarillo y, en el centro, blanco, y las prendas con alternancias y correspondencias cromáticas.



Figura 5. Agostino Veneziano. Grabado de San Mateo, a partir de Giulio Romano (1518). Londres (izda.). Tabla de San Mateo, retablo de Echano (dcha.).

San Lucas viste túnica roja, sobretúnica verde y manto rosado y en la tablilla que está leyendo aparece bajo su nombre un escudete correiforme a modo de colofón. Junto a él, San Marcos, hombre maduro con barba y pelo negros con canas, lleva túnica rosa con mangas grisáceas y manto gris violáceo. Además de por su rostro juvenil y cabellos rubios, San Juan destaca por su túnica blanca grisácea con lazada al hombro y manto granate claro. Por último, San Mateo viste túnica verde y manto rojo, bicromatismo por excelencia de nuestra pintura del siglo XVI. El vestido del ángel que le acompaña es azul, como corresponde a su condición celestial. Las pieles del toro de San Lucas y del león alado de San Marcos son de tonos locales marrones, ostentando el primero cuernos en forma de lira, característicos del ganado pirenaico del país.

Al igual que Santo Tomás, Santa Catalina de Alejandría se halla doblemente identificada por la inscripción del sitial en el que asienta: «S · / CATALINA»; y por el texto que podemos leer en el libro abierto sobre sus rodillas: «CATHARINA / (garabato) / GAVDET / VIRGO / (garabato)». Sentada sobre un pedestal de piedra, lleva sus atributos específicos, el emperador Majencio que, coronado, asoma a su izquierda los instrumentos de su martirio, la rueda dentada, a su derecha, y la espada que sujeta con la mano izquierda, y el libro abierto, símbolo de su

sabiduría, sobre su rodilla. La puesta en escena nos la sitúa en una habitación que se nos descubre por un cortinaje verde, sugiriendo la perspectiva lineal mediante un embaldosado. La modulación de esta dependencia se completa con los despieces de sillar dibujados en sus paredes. Dilata este espacio una ventana con un paisaje con algunas ruinas y restos clásicos.

La contemplación de la tabla de Santa Catalina, única imagen femenina de este retablo, delata también su filiación rafaelesca. Aún cuando el maestro de Urbino representó en una tabla a esta santa girada de tres cuartos (1507-1508) (National Gallery de Londres), también con la mano en el pecho, en la pintura de Echano se nos muestra sedente a la manera de las Madonas de Rafael, grabadas por Raimondi como la Virgen sobre nubes. No obstante, pensamos que esta Santa Catalina guarda más semejanza con la alegoría de la Filosofía, dibujada y grabada por Marcantonio Raimondi⁴³ a partir de un dibujo perdido de Rafael para un bajorrelieve pintado sobre la escuela de Atenas, en la Estancia de la Signatura del Vaticano (fig. 6) que guarda cierto parecido, aunque con diferencias iconográficas, con la alegoría pintada en la bóveda. Su actitud piadosa, con la mano izquierda sobre el pecho, y declamatoria, con la mano derecha extendida, se repiten, lógicamente invertidas, en nuestra tabla. Nada debe extrañar el uso de este modelo, pues Santa Catalina fue considerada por la Iglesia como patrona de la Filosofía, por haber salido airosa en un debate sostenido en Alejandría con cincuenta oradores paganos famosos por su sabiduría a los que, según la Leyenda Dorada, acabó convirtiendo⁴⁴.

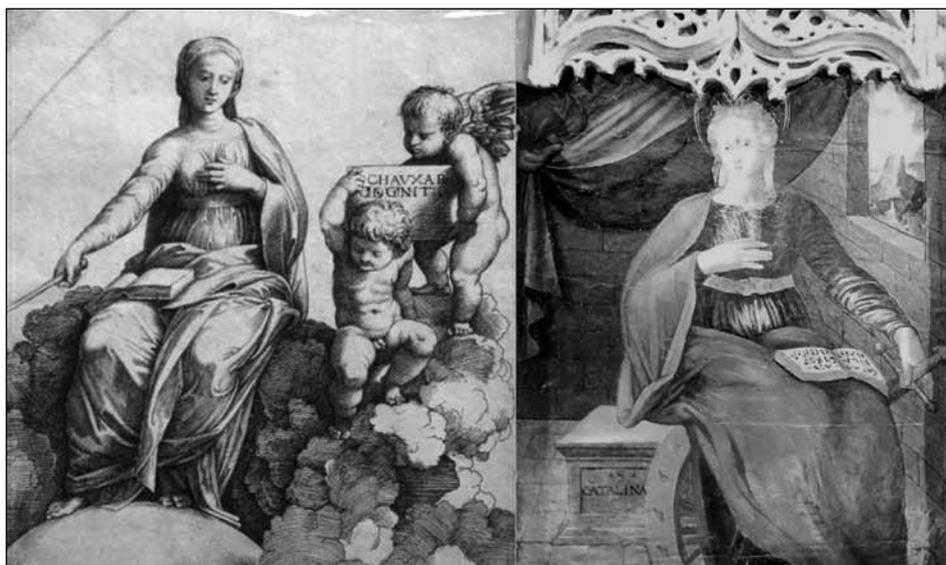


Figura 6. Marcantonio Raimondi. Grabado de la Filosofía, a partir de Rafael (izda.). Tabla de Santa Catalina de Alejandría, retablo de Echano (dcha.).

⁴³ K. Oberhuber (ed.), *The Illustrated Bartsch*, 27. *The Works of Marcantonio Raimondi and his school*, New York, Abaris Books, 1978, p. 71, 381 (289). Philosophy alter Raphael, London.

⁴⁴ S. de la Vorágine, *La leyenda dorada*, vol. 2, Madrid, Alianza Forma, 2004, pp. 768-769. Llamados por el emperador para debatir con la doncella, refutó todos sus argumentos recurriendo a citas de filósofos como Platón y, tras convertirse, murieron en la hoguera. Más adelante (pp. 772-773) se nos dice que Catalina «dominó todas las ramas de la ciencia filosófica» y todos los conocimientos de la «filosofía o sabiduría práctica».

Se le representa como una bella joven rubia de rostro ovalado y ademanes elegantes más propios de una Madona rafaesca. Viste túnica azul y manto rojo, siguiendo la consabida alternancia de tonos frío y caliente en las prendas. No faltan algunas irisaciones como los virados anaranjados sobre el hombro derecho de la santa o verdosos en la parte baja de la falda. Está distinguida por un nimbo y lleva corona y un velo, pudiéndose apreciar bien las transparencias del mismo sobre el cuello. Finalmente, corresponde con su rango un artístico cinturón amarillo, en tanto que el anillo que luce en su dedo corazón alude a sus desposorios místicos con Cristo y a su condición virginal.

La iconografía de santos y santas aislados, emparejados o en tripletas ante pretilos, doseles, paisajes y fondos neutros es una de las más repetidas en la pintura del Renacimiento en Navarra. Estos temas y, más específicamente, las agrupaciones de dos en dos procedían de una tradición asentada desde fines del siglo XV y comienzos del XVI en el arte hispano-flamenco o tardogótico, como podemos ver en grabados de Martín Schöngauer, Israel Van Meckenem y diversos monogramistas como el Maestro ES, lo que tendrá continuidad en otras estampas ya renacentistas de Alberto Dürero, Hans Springinklee, Hans Burkmaier o Lucas de Leyden, y en pinturas de Rafael como Platón y Aristóteles de la Escuela de Atenas en la Cámara de la Signatura del Vaticano. Podían pertenecer a los mismo ciclos, como los que agrupan a evangelistas, apóstoles, fundadores de órdenes, Padres de la Iglesia, obispos, diáconos y santas vírgenes, o se representaban entremezclados sin coherencia temporal, de serie o de sexo, para demostrar así la invariabilidad y universalidad del mensaje evangélico.

Son muy frecuentes los retablos pictóricos del segundo tercio del siglo XVI en Navarra que incluyen santos y santas emparejados, principalmente en los segundos cuerpos, como podemos ver en conjuntos del taller de Pamplona como los retablos mayores de Burlada (hoy en el Museo de Navarra), Cizur Mayor, Eguiarreta, Aquerreta, Lete y Berriosuso. Por influencia aragonesa, las agrupaciones de santos son también una especialidad de los pintores del taller de Sangüesa, de lo que son buenos ejemplos varias tablas de Itoiz (hoy en la catedral de Pamplona), los antiguos de Gallipienzo, Mendinueta, Arce y Olaverri o en el retablo del Rosario de la iglesia de San Martín de Uncastillo. En algunos de ellos encontramos, junto a otras agrupaciones, parejas de apóstoles, como en los retablos mayores de Lete y el antiguo de Setuáin. No obstante, el único que muestra ocho apóstoles emparejados en cuatro de sus tablas es el de Echano, organizados jerárquicamente de izquierda a derecha y de abajo arriba en dos registros, San Pedro y Santiago el Mayor (fig. 7) y San Andrés y San Pablo (fig. 8) en el primer cuerpo, y San Bartolomé con Santo Tomás (fig. 9) y San Simón Zelote y San Felipe (fig. 10), en el segundo, identificados por los rótulos con sus nombres en letras capitales. No resulta habitual este protagonismo en los retablos renacentistas, destacando en este sentido en España el retablo de la capilla de los Apóstoles de la catedral de Cuenca, que acoge una completa representación del Colegio en doce tablas rafaescas ejecutadas a partir de 1560, aunque aquí los apóstoles aparecen aislados. Por razones estilísticas han sido atribuidas al pintor Martín Gómez el Viejo, a quien se deben los bocetos y las primeras tablas, y, una vez fallecido este, a su hijo Diego Gómez, autor material de la mayor parte⁴⁵.

⁴⁵ J. Bermejo Díez, *La catedral de Cuenca*, Cuenca, Caja de Ahorros Provincial de Cuenca, 1977, pp. 52-55. P. M. Ibáñez Martínez, *Pintura conquense del siglo XVI*, en *El Renacimiento pleno*, vol. 2, Cuenca, Diputación de Cuenca, 1994, pp. 241-249.



Figura 7. Tabla de San Pedro y Santiago el Mayor, retablo de Echano.



Figura 8. Tabla de San Andrés y San Pablo, retablo de Echano.



Figura 9. Tabla de San Bartolomé y Santo Tomás, retablo de Echano.



Figura 10. Tabla de San Simón y San Felipe, retablo de Echano.

En varios de los grabados de apóstoles de Marcantonio Raimondi apreciamos semejanzas con las figuras de Echano. En primer lugar, las jambas laterales que los encuadran son asimismo el marco de representación en la serie del apostolado del italiano de la Biblioteca Nacional de Francia en París. Así, el rostro de perfil e inclinado de San Felipe y la forma de sujetar el libro con la mano izquierda se repiten en este mismo santo, si bien la cruz que en el grabado de Ám-

sterdam⁴⁶ es corta se convierte en un bastón en cruz latina en la tabla (fig. 11). El San Simón de Echano coincide con el grabado de San Matías (París y Londres)⁴⁷ en la forma de sostener el atributo con la mano derecha desplegada, en tanto que con la izquierda se recogen ambos un repliegue del manto; además, los dos muestran un nudo del manto sobre el hombro derecho (fig. 12). En la manera de blandir el cuchillo, cruzado ante el cuerpo del grabado de San Bartolomé (París) coincide este mismo apóstol pintado en la tabla, cambiando únicamente la mano (fig. 13). El rostro barbado de San Bartolomé guarda gran parecido con el de San Pablo (Londres)⁴⁸ de otro grabado de Raimondi, el de Santa Cecilia con santos (1515-1516). Una actitud similar se aprecia entre la forma de sujetar la espada en el grabado de San Pablo (Londres)⁴⁹, y la sierra en la tabla de Santo Tomás (fig. 14). También siguen el mismo esquema el San Pedro de Echano y un grabado de este apóstol conservado en la serie de Ámsterdam⁵⁰ y en la Biblioteca Municipal de Lyon en su disposición frontal, el manto que lo envuelve y la situación de sus manos que, sin embargo, portan las llaves de una forma diferente (fig. 15). San Andrés sujeta la cruz aspada de forma similar a la del grabado de este apóstol de la misma serie. Otros gestos como el de las manos con índices desplegados, típicos del grabador florentino, como vemos por ejemplo en San Pedro de la Virgen con los apóstoles (1520), se emplean aquí en San Pedro, Santiago y San Andrés. También la disposición de los pies de San Pedro en su tabla de Echano es muy similar a la que adoptan en grabados de Raimondi San Mateo y Santo Tomás (Viena)⁵¹.



Figura 11. Marcantonio Raimondi. Grabado de San Felipe. Ámsterdam (izda.). Tabla de San Felipe, retablo de Echano (dcha.).

⁴⁶ K. Oberhuber (ed.), *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, p. 97, 69 (75).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 165, 135 (120).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 151, 1166 (101).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 104, 76 (76).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 93, 65 (74).

⁵¹ *Ibid.*, pp. 99, 71 (75) y 100, 72 (75).



Figura 12. Marcantonio Raimondi. Grabado de San Matías. París/Londres (izda.). Tabla de San Simón, retablo de Echano (dcha.).

Ya San Pablo, en su carta a los Gálatas 2:9, equipara a Pedro, Santiago y Juan a «columnas que sostenían la Iglesia», aplicándoseles además otras metáforas similares como las de pilares y puertas del cielo. Como es habitual, San Pedro está caracterizado como un anciano con cabello corto y barba canosos y lleva las dos llaves, una dorada y la otra plateada, del reino de los cielos y del infierno, respectivamente. A su lado, Santiago el Mayor, hermano de San Juan y uno de los primeros llamados por Cristo, muestra los atributos de peregrino, el bordón y el sombrero de ala ancha colgado por detrás con la vieira entre las aspas formadas por dos bastoncillos, en tanto que en su mano izquierda lleva el libro, atributo genérico de los apóstoles. De su dedo índice pende un rosario, atributo poco habitual que debemos poner en relación con una costumbre medieval de los peregrinos a Santiago, quienes antes de iniciar su viaje dejaban sus bienes en un monasterio, cuyo abad entregaba a cambio al peregrino el bordón, la calabaza, el morral y el rosario⁵². El hermano de Simón Pedro, San Andrés, sostiene la cruz aspada en la que fue martirizado y el

⁵² En dos series grabadas del apostolado de Lucas Cranach el Viejo, Santiago el Mayor lleva, junto a los atributos que le caracterizan como peregrino, el rosario en su mano izquierda.



Figura 13. Marcantonio Raimondi. Grabado de San Bartolomé (izda.). Tabla de San Bartolomé, retablo de Echano (dcha.).

libro. Al lado de San Andrés, en correspondencia con San Pedro, se dispone a San Pablo (como apóstoles de judíos y gentiles respectivamente), que agarra la espada de dos manos con la que fue decapitado y el libro. San Bartolomé cruza el cuchillo de su desollamiento, y Santo Tomás porta erróneamente una sierra (atributo de San Simón Zelote) y el único libro abierto, donde se puede leer: «SANCTO // THOM(A)S // APOSTOLO // DE // COMVN». En lugar de la sierra, San Simón empuña un bastón nudoso, y San Felipe se apoya en un bastón en forma de cruz latina y porta el libro cerrado en su mano izquierda.

Si exceptuamos la pareja formada por San Pedro y Santiago el Mayor, en la que ambos miran hacia el espectador, haciéndonos partícipes de la escena, los dúos restantes de apóstoles se representan dialogando mediante los giros de sus cuerpos y las miradas. Algunos aparecen frontales como San Simón, otros girados de tres cuartos, como San Bartolomé, e incluso San Felipe presenta su rostro de perfil. Rostros como los de San Pedro o Santo Tomás son característicos de varios personajes masculinos de Miguel de Baquedano, como podemos ver por ejemplo en el retablo de Ichaso, obra en la que también encontramos posiciones de pies muy parecidas a las de San Bartolomé. En general, los apóstoles de Echano poseen cánones alargados con microcefalia y adoptan posturas severas, con estudiados escorzos (San

Pedro) y contrapostos (San Andrés y San Pablo), sugiriendo la profundidad en ausencia de fondos, las sombras que ellos mismos proyectan sobre el suelo. El lenguaje de sus manos es muy variado, pues suelen portar su atributo específico en la mano derecha, en tanto que con la izquierda sostienen el libro o un repliegue del manto.



Figura 14. Marcantonio Raimondi. Grabado de San Pedro. Londres (izda.). Tabla de Santo Tomás, retablo de Echano (dcha.).

La paleta empleada aquí es la habitual del Manierismo, con colores tornasolados, afectados por la luz, como rosas, anaranjados, amarillos y verdes. Los tonos fríos y calientes se compensan entre sí en las túnicas y mantos de los apóstoles, como en las de San Felipe –roja y azulada–, o San Pablo, verde y rojo respectivamente. Sus ropajes están bastante pegados a sus cuerpos, con buenos estudios de claroscuro en los plegados. En los mantos de San Simón, San Felipe o San Pablo se repiten las lazadas con las que sujetan sus mantos sobre el hombro.

Como si de estatuas se tratara, los apóstoles emparejados se sitúan en unas hornacinas fingidas rematadas por arcos de medio punto. Las jambas laterales las vemos también en el apostolado de Raimondi, conservado en la Biblioteca Nacional de Francia en París. Desde un punto de vista lumínico, cada dúo se aloja en un fondo contrapuesto sombra/luz, por lo que los rótulos con sus nombres aparecen escritos en blanco y negro respectivamente. En varios de los

pavimentos, como los de San Andrés y San Pablo o San Simón y San Felipe, se dibuja un empedrado irregular. La proyección horizontal de las sombras de los pies de los apóstoles para sugerir la profundidad se repite de forma muy similar, sobre suelos asimismo despejados, en las escenas de la vida de San Pedro, pintadas por Miguel de Baquedano en el retablo principal de Ichaso.



Figura 15. Marcantonio Raimondi. Grabado de San Pedro. Lyon (izda.). Tabla de San Pedro, retablo de Echano (dcha.).

La indumentaria de San Pedro muestra varias irisaciones, pues viste túnica azul, si bien la manga derecha es verdosa, y manto rojo, que sobre los hombros es amarillo. El juego cromático de las prendas de Santiago el Mayor consiste en una túnica verde y manto rojo que se realzan mutuamente, una banda amarilla que cruza su cuerpo, y sombrero negro de ala. San Andrés se distingue por la brillante tripleta de su túnica azul, manto rojo y, sobre los hombros, amarillo, en tanto que San Pablo contrapone un manto verde amarillento con lazada al hombro a una túnica roja; bajo la túnica asoma otra prenda azulada. San Bartolomé lleva sobretúnica roja y manto verde, a los que se añaden las bocamangas azules y el cinto blanco. Por su parte, Santo Tomás muestra túnica blanca, sobretúnica azul y manto de un vistoso color rojo, que se anuda

sobre el hombro derecho. San Simón viste túnica verdosa, sobretúnica roja con doble botonadura lateral, y manto amarillo con la habitual lazada, y en las rojas de San Felipe, la armonía se establece entre la túnica roja y el manto azul, asimismo con lazada en el hombro izquierdo.

La tabla del Calvario (fig. 16), enmarcada por pilares pintados en los que apea un arco rebajado, está presidida por un Cristo crucificado muerto de tres clavos con los pies cruzados y paño de pureza con nudo volado, característico de los grabados alemanes de A. Dürero y L. Cranach. La Virgen muestra la mirada baja y las manos juntas en señal de aceptación y viste los colores canónicos de túnica grana, manto azul y toca blanca. San Juan dirige nuestra atención hacia Cristo con el gesto de su mano y su mirada hacia lo alto, y viste manto rojo y túnica amarilla. El fondo de paisaje, con el celaje sumido en dramáticas tinieblas, se vuelve más realista con los edificios, torreones y cúpulas que componen la ciudad amurallada de Jerusalén y un árbol frondoso tras la Virgen y algunos arbustos característicos de Baquedano en los planos más próximos al espectador.

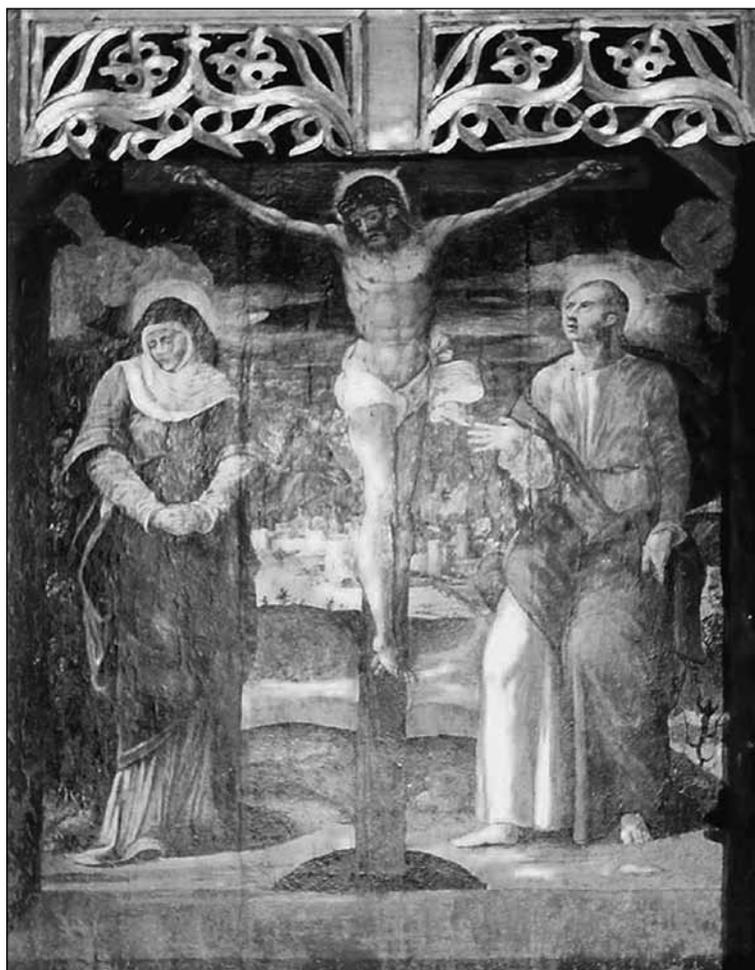


Figura 16. Tabla del Calvario, retablo de Echano.

RESUMEN

El manierismo rafaesco en las tablas del retablo de Echano, hoy en Sarriguren

En este artículo se analiza el antiguo retablo de Echano en su primitivo destino, la ermita románica de San Pedro, así como su contexto artístico, los retablos de pincel renacentistas de la Valdorba, en su mayor parte desaparecidos. Destacamos la falta de sincronía entre su mazonería de tradición gótica y sus grutescos y tablas manieristas de hacia 1550, que atribuimos al pintor pamplonés Miguel de Baquedano y su taller. Esta posible autoría se basa en la utilización de estampas rafaescas, la comparación con otras obras suyas y unas firmas de estilo características. La indagación en las fuentes gráficas de inspiración nos ha permitido identificar en sus tablas desde la copia literal a la adaptación de grabados de Marcantonio Raimondi y Agostino Veneziano.

Palabras clave: retablo; tablas de pincel; Echano; siglo XVI; Manierismo; Miguel de Baquedano; Rafael; grabados; Raimondi; Veneziano.

ABSTRACT

The Raphaelian Mannerism in the altarpiece paintings of Echano, today in Sarriguren

In this article Echano's antique altarpiece is analyzed in his primitive destination, San Pedro Romanesque hermitage, as well as his artistic context, the painted Renaissance altarpieces of the Valdorba, mostly missing. We emphasize the lack of synchrony between his masonry of Gothic tradition and their grotesques and mannerists painting woods of about 1550, which we attribute to the Pamplona painter Miguel de Baquedano and his workshop. This possible authorship is based on the utilization of Raphaelian prints, the comparison with other of his works and some typical signatures of style. The investigation in the graphical sources of inspiration has allowed us to identify the literal copy as well as the adjustment of engravings of Marcantonio Raimondi and Agostino Veneziano.

Keywords: altarpiece; painted woods; Echano; xvith century; Mannerism; Miguel de Baquedano; Raphael; engravings; Raimondi; Veneziano.

