

Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate

Por PEDRO ECHEVERRIA GOÑI
JESUS M.^a GONZALEZ DE ZARATE
JAVIER VELEZ CHAURRI

Se puede afirmar junto con Madrazo, Wilenski, Michiels y Díaz Padrón que los capítulos de la pintura flamenca de los siglos XV al XVII puede ser analizados en España con la misma precisión que en su solar de origen, debido a la abundancia de obras de esta escuela en colecciones reales, particulares y museos llegadas a nuestro país, al igual que los tapices, por las intensas relaciones políticas, comerciales y por las afinidades estéticas entre ambos pueblos¹.

A diferencia de Flandes donde la clientela pertenece a la clase burguesa adinerada, en España la adquisición de cuadros corre a cargo fundamentalmente del monarca, la familia real, la aristocracia y la Iglesia. En la mayor parte de los casos son obras realizadas en obradores flamencos e importadas para engrosar colecciones reales y adornar antecámaras palaciegas, dependencias monásticas, retablos y capillas parroquiales como los de la *Lanzada* de San Juan de Laguardia, obra plenamente rubeniana, y la *Piedad* de Gaspar de Crayer en la catedral de Santa María de Vitoria entre los ejemplos alaveses².

Por lo tanto, constituyen un exíguo grupo los pintores nórdicos que se desplazan ocasionalmente o permanecen algún tiempo en nuestro país como es el caso del propio Pedro Pablo Rubens durante sus misiones diplomáticas en 1603-1604, 1628-1629 y 1636 y, aún más excepcional, aquéllos de segunda fila que fijan definitivamente su residencia y su taller en la Península. En este contexto se sitúa la lle-

¹ *Pedro Pablo Rubens (1577-1640)*. Exposición homenaje. Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Madrid (197) pág. 9.

² *Ibid.*, pág. 41. VLIEGHE, H.: *Gaspar de Crayer*. Bruselas (1972), pág. 173. *Esplendores de España y las ciudades belgas, 1500-1700*. T. II Catálogo de la exposición de Europalia. Bruselas (1985), pág. 543, sección La Religión, C-54. Lienzo comentado por Matías Díaz Padrón.

gada de Pedro de Obrel a San Sebastián, desde donde sería reclamado su concurso por particulares e instituciones concretas de Navarra y el País Vasco, zona esta última carente de tradición pictórica por lo que en esta época se surtía de obras vallisoletanas, burgalesas y, en menor medida, madrileñas y aragonesas.

Las escuetas informaciones que se poseen sobre la figura del pintor flamenco son meras citas documentales inconexas y difícilmente relacionables que aparecen en el *Catálogo monumental* de la diócesis de Vitoria y en la *Historia de Oñate* de I. Zumalde³. Así pues, la bibliografía no nos ofrece sino nombres propios como los de los topónimos asociados con su vida: Flandes, San Sebastián, Salvatierra y Oñate, que no llegan a proporcionar una auténtica valoración biográfica del hombre ni, mucho menos, estilística de la obra.

El presente trabajo ofrece las novedades de ampliar la información biográfica y profesional del citado pintor y, fundamentalmente, el análisis estilístico e iconográfico de una obra que se inserta en la tradición flamenca de los grandes maestros desde Van der Weyden hasta Rubens y Van Dyck, coincidiendo con el floreciente segundo tercio del Barroco español. Además, la trascendencia de sus composiciones religiosas hemos de analizarla en función de los modelos plásticos que, hundiendo sus raíces en la estética nórdica, refuerzan la tendencia constante hacia el realismo en la Península⁴.

Siendo los comitentes esencialmente eclesiásticos, su pintura se encuentra conforme a los postulados emanados de la última sesión del Concilio de Trento y puestos en aplicación en su área de acción por las Constituciones Sinodales de Pamplona y Calahorra-La Calzada. Como Julián Gállego señala siguiendo al Padre Hornedo, no se ha de pensar que Trento genera un nuevo «hacer» en el arte peninsular, pues sus consecuencias están en consonancia con el robustecimiento del expresivismo que desde épocas medievales se manifestaba de forma singular en las artes figurativas del norte de España⁵.

³ PORTILLA VITORIA, M.J., AZCARATE RISTORI, J.M. y otros: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, T.V. Vitoria (1982), pág. 166-7. ZUMALDE, I.: *Historia de Oñate*. San Sebastián, (1957), págs. 527 y 530. La diferencia entre ambas obras radica en que, si bien las dos proporcionan el dato documental, la primera realiza un análisis superficial de las pinturas en tanto que la segunda no pasa a la descripción de los cuadros.

⁴ CAAMAÑO, J.M., *Berceo, como fuente de iconografía medieval*, Berceo (1969) pág. 188.

⁵ GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid (1972), pág. 216. HORNEDO, R.M.: *El arte en Trento y en el Concilio de Trento*. Razón y Fe (1945), pág.

CONTEXTO HISTORICO Y PERFIL BIOGRAFICO

El trasfondo político en que se desenvuelve la emigración de Pedro de Obrel y su asentamiento en San Sebastián exige mencionar como hitos cronológicos fundamentales el fallecimiento de la archiduquesa infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora en los Países Bajos en 1633 y el posterior nombramiento del cardenal infante don Fernando así como la independencia de las provincias unidas del Norte, actual Holanda en 1648 con sus importantes repercusiones políticas, sociales y económicas y la firma de la Paz de los Pirineos en 1659, mediante la que Francia acabó con el poderío del imperio hispano.

San Sebastián participa de manera relevante en los acontecimientos políticos que se desarrollan bajo el reinado de Felipe IV como lo ponen de manifiesto los fondos del Archivo del Corregimiento de Guipúzcoa en cuya sección de Tránsito de personas reales encontramos en 1643 un expediente sobre el traslado del cadáver del cardenal infante desde Bruselas hasta Castilla pasando por la capital donostiarra, en 1670 otro sobre el recibimiento que dispensó la ciudad al monarca en su viaje con motivo de los esponsales de su hija la infanta María Teresa con el rey de Francia Luis XIV⁶.

Sería el propio rey augsburgo quien, en atención a los servicios prestados desde tiempo inmemorial por la villa, a su presencia en ella con motivo de la paz de la Isla de los Faisanes y a la boda ya citada de su hija con el rey sol, concedería en virtud de una real cedula firmada en Madrid el 7 de marzo de 1662 el título de noble y leal ciudad, si bien los adjetivos no serían añadidos por problemas burocráticos hasta 1669⁷.

Desde fines del siglo XVI y hasta bien entrado el XVII San Sebastián se convierte en un activo puerto mercantil por donde sale hacia Europa la totalidad de la lana navarra y una parte de la castellana con lo que resulta menos afectada que los puertos de Deva, Bilbao o Santander por la crisis de la economía española en general y de la Mesta en particular⁸. En los intercambios comerciales con los

⁶ Índice de documentos y papeles del Archivo General de la M.N. y M.L. Provincia de Guipúzcoa, San Sebastián (1889). Sección de Tránsito de personas reales, legs. 4 y 5.

⁷ GOROSABEL, P. de: *Cosas memorables de Guipúzcoa*. T. IV. L.G.E.V. Bilbao (1971), págs. 480-481.

⁸ VALVERDE, L.: *Historia de Guipúzcoa*, en *Historia del País Vasco*. T. II. San Sebastián (1984), pág. 97. La autora califica al San Sebastián de comienzos del siglo XVII de «centro expedidor de lana navarra (que) se salva por ello de la crisis y se convierte en el primer puerto lanero del Cantábrico».

Países Bajos se favorecía la entrada de productos manufacturados y materias primas inexistentes como lienzos y telas pero no así de aquellos que entraban en competencia con la industria local como reflejan sendas cédulas reales de 1620 y 1629 prohibiendo la introducción de hierro de Lieja o solicitando al Tribunal de Justicia de Ultramar su aplicación⁹.

Pese a que en la segunda mitad del siglo XVII el puerto donostiarra tuvo algunos problemas con el resto de la Provincia para mantener su primacía y aunque Bilbao recupera el monopolio de la lana castellana, poseemos los testimonios documentales suficientes para afirmar la continuidad de las relaciones Flandes-San Sebastián en lo relativo a la importación de piezas, la emigración de gentes de los Países Bajos y el establecimiento de Consulados flamencos y franceses. Altamente ilustrativo resulta en este sentido un expediente de 1664 sobre la aprehensión de doscientas piezas de tejido de Cambrai, realizada en la aduana de Tolosa a un mercader de ese origen¹⁰.

Al menos en 1650 y 1680 aproximadamente constatamos la existencia en San Sebastián de una floreciente colonia flamenca constituida por mercaderes como Engelberto de Buononville, Enrique de Esmecieres o Juan Farinat, reforzada por gentes del norte de Francia singularmente de Lorena y Borgoña como Nicolás Guatie, Nicolás de Poncheau o Claudio Geno que servían productos como lienzos, joyas, piezas de orfebrería, relojes y tapices a plateros, pintores, mercaderes y sastres, abarcando ciudades próximas como Pamplona, Logroño e incluso Madrid. Junto a ellos se establecieron sus familias y gentes de otras profesiones en menor proporción entre las que cabe destacar por su cualificación a artistas como los pintores Antonio de Cler y el que nos ocupa Pedro de Obrel¹¹.

⁹ Índice de documentos y papeles del Archivo General... Sección de industria, artes, oficios y profesiones, legs. 24 y 25.

¹⁰ Ibid. Sección de Aduanas, Aranceles y Contrabando, legs. 46.

Debido a la desaparición de la casi totalidad de los instrumentos notariales de época moderna en San Sebastián por el incendio de 1813, hemos intentado reconstruir el contexto social y económico de la villa donostiarra a través de los fondos directos de los Archivos del Corregimiento de Guipúzcoa y del Diocesano de Pamplona y, de forma indirecta, por los Protocolos de esta misma ciudad.

¹¹ AGN. Prot. Not. Pamplona. Pedro Munárriz, 1667, núm. 58. Obligación del guarnicionero Bernardo de Anoz en favor del mercader flamenco Engelberto de Buononville, Ibid., núm. 75. Carta de pago de Ciprián Hugón en nombre de Enrique de Esmecieres, mercader flamenco residente en San Sebastián, en favor de Bartolomé Ipenza. Ibid., núm. 183. Auto otorgado entre Ciprián Hugón y Claudio Geno, natural de la villa de San Claudio en el condado de Borgoña. Ibid., núm. 198. Poder del dominico fray Francisco de Lizasoán en favor del mercader flamenco Juan Farinat, vecino de San Sebastián. Ibid. 1671,

El volumen de tráfico de mercancías y la densidad de ambas colonias justificaron la existencia de consulados que regulaban la actividad comercial de las mismas. Contaban con representantes consulares franceses, Fuenterrabía, Guetaria y San Sebastián, ciudad esta última a la que se refiere un expediente de 1663 sobre el establecimiento en ella de un cónsul galo¹²; así mismo para la capital donostiarra fue designado cónsul de los mercaderes don Pedro de Orischoth en base a una disposición de 1649 en los Estados Generales de las Provincias Unidas de la Tierra Baja¹³.

No poseemos noticias documentales sobre el perfil humano de *Pedro de Obrel* en su solar de origen flamenco con anterioridad a la llegada a España, a no ser su presumible origen francés como se desprende de su apellido lo cual no resulta nada inusual en las provincias del norte a partir de las guerras de religión en Francia y la existencia de una hijastra llamada Fausta Dicree o De Cree, fruto de un primer matrimonio en Flandes.

En lo que concierne a los años formativos en las artes de la pintura únicamente podemos significar su condición de dorador y estofador de retablos más la de pintor de lienzos, así como el ambiente artístico de los Países Bajos totalmente dominado en la primera mitad del siglo XVII por Rubens y Van Dyck, quienes relegan a un segundo plano a los talleres manieristas flamencos para, a su muerte, dejar el camino expedito a artistas como Jordaens y Teniers. A medio camino entre las épocas fecundas de estas parejas de artistas se sitúa la llegada a España de Pedro de Obrel, un pintor de segunda fila.

Se pueden barajar a falta de otros datos directos varias hipótesis sobre las causas de la venida a España de nuestro artista, relacionadas unas con una huida obligada por problemas religiosos, disensiones familiares o cuentas con la justicia y otras que tienen su raíz en el mercado artístico, pues a un pintor con limitaciones y ensombrecido por los grandes artistas del momento en Flandes se le abrían en el

núm. 65. Inventario de bienes de Enrique de Esmecieres. AD. Pamplona. Ollo. C/ 786, núm. 1. Proceso sobre malos tratos de María Gutiérrez, natural flamenca y residente en San Sebastián, contra Nicolás Guatie, natural de Lorena. *Ibid.*, C/ 874, núm. 22. Pleito sobre una deuda de Nicolás de Poncheau, mercader de San Sebastián, contra Pedro Luis de Mirabel.

¹² Índice de documentos y papeles del Archivo General... Sección de Comercio, leg. 36.

¹³ GOROSTIDI, M.^a del C.: *Un inventario inédito del siglo XVIII de datos referentes al comercio de San Sebastián*. Boletín de Estudios sobre San Sebastián (1979), pág. 305.

norte de España grandes perspectivas. Cada una de estas motivaciones por sí mismas o en relación con alguna de las otras pudieron dar lugar a este desplazamiento pero, en cualquier caso, su asentamiento en San Sebastián se produce al amparo de la pujante colonia de comerciantes flamencos allí establecida, a la que nos hemos referido en líneas anteriores. A partir de aquí sus vínculos con la capital donostiarra serán constantes como lo delata la obligación contenida en el contrato de las pinturas del retablo de Salvatierra «de dar fianças para todo lo que ba dicho y seguridad dello en la dicha villa de San Sevastian con aprocaçion de la justiçia de la dicha villa»¹⁴.

El San Sebastián que debió conocer nuestro pintor no diferiría mucho del casco medieval y moderno que resultó asolado por el incendio de 1813, de aquél cuyas calles presenciaron el paso de Felipe IV en 1660¹⁵ y que tres años más tarde contaba con «1.500 vecinos, mucha nobleza, dos parroquias, tres conventos de religiosos y otros tres de religiosas»¹⁶. Limitada la actividad artística de las parroquias a obras de complemento como coros, capillas y pórticos, serán precisamente los nobles, pero sobre todo las órdenes religiosas reformadas las encargadas del mecenazgo artístico por lo que es imprescindible aludir aquí a las fundaciones de Jesuítas y Madres Carmelitas Descalzas realizadas en la población en 1626 y 1663 respectivamente¹⁷.

Para adornar retablos de iglesias, refectorios y otras dependencias conventuales se recurre en Guipúzcoa, como ocurre en otras provincias del norte, a adquisiciones de lienzos de talleres periféricos vallisoletanos o aragoneses como es el caso de los cuadros que componen el retablo principal de la iglesia del antiguo convento carmelitano de Lazcano, obra de Vicente Berdusán¹⁸. A excepción del pintor

¹⁴ A.H.P. Vitoria. Salvatierra. Bernabé Ochoa de Chinchetru (1650), Leg. núm. 4.49, fol. 70 del contrato de pintura del retablo mayor de San Juan de Salvatierra por Pedro de Obrel.

¹⁵ INZAGARAY, R. de: *Historia eclesiástica de San Sebastián*. San Sebastián (1951) pág. 375-382. Durante su estancia de unos veinte días de duración, Felipe IV se alojó en el palacio del duque de Ciudad Real en la calle Mayor donostiarra, limitándose su aparición en público a la solemne procesión del Corpus Christi de 1660 con la asistencia de destacadas dignidades civiles y religiosas, entre las que se contaban el obispo de Pamplona.

¹⁶ MURUGARREN, L.: *La fundación de las carmelitas de San Sebastián*. Boletín de estudios históricos sobre San Sebastián (1971) pág. 195.

¹⁷ INZAGARAY, R. de: Ob. Cit. pág. 298. MURUGARREN, L.: Ob. Cit. (1971), pág. 195.

¹⁸ ECHEVERRIA GOÑI, P. y FERNANDEZ GRACIA, R.: *Vicente y Carlos Berdusán, pintores de Santa Teresa. Nuevos lienzos en Pamplona y Laz-*

guipuzcoano Ignacio de Iriarte (1621-1685) que, por otro lado, desarrolla toda su actividad en Sevilla en el género paisajístico y en relación con Murillo, estas tierras ni demandaron cuadros ni produjeron grandes pintores a no ser artistas de un Barroco popular como Isidro Adán de los Ríos, quien en 1663 se ocupaba a un tiempo de pintar ventanas «al olio» y de realizar un «quadro para el refectorio, de Santa Teresa con monjas y frailes de su horden y S. Pedro y S. Pablo a los lados»¹⁹ para la nueva fundación de las Carmelitas Descalzas de San Sebastián y Miguel de Ibiricu o Andrés de Armendáriz en Pamplona quienes, al igual que el pintor flamenco, además de la pintura de caballete se ocupaban del estofado de retablos²⁰.

El museo de San Telmo de San Sebastián custodia al igual que los de Bilbao y Vitoria, una buena representación de pinturas de las escuelas flamenca y holandesa de las que son buenos exponentes barrocos una *Sagrada Familia* de Rubens, un religioso Gilito Vandikiano y otros cuadros de Catarina Ykens, Nicols Berchem, Pieter Neefs, uno atribuido a Van Ostade y finalmente, un anónimo que representa la lucha de Jacob con el ángel²¹. Más extraordinario resulta el avencinamiento en San Sebastián de los pintores flamencos Pedro de Obrel y Antonio de Cler, contra quien en 1668 entabló un pleito de moralidad María de Iguerasarri²².

Sin salir de la diócesis de Pamplona encontramos a *Pedro de Obrel* en la capital del Viejo Reino al menos desde 1669 hasta su muerte que le sobrevino en 1671, ocupado presumiblemente en obras de su oficio que por aquel entonces se estaban realizando en la primera capilla de la Virgen del Camino de la parroquia de San Cernín, época a la que deben de pertenecer los lienzos de la *Inmaculada*. En Santa Teresa en Navarra. IV centenario de su muerte. Pamplona (1982), págs. 285-290.

¹⁹ MURUGARREN, L.: *La Basílica donostiarra y la fundación de las carmelitas*. Boletín de estudios históricos sobre San Sebastián (1968), pág. 54.

En el San Sebastián de 1662-63. Cuentas de la Basílica de Santa Ana. B.S.V. (1967). T. 3, pág. 451. Es digno de reseñar que en una relación de los contribuyentes para la reconstrucción de la incendiada Basílica de San Sebastián a comienzos de la década de los sesenta del siglo XVII aparecía el nombre de Isidro Adán de los Ríos, conocido como «El pintor», junto a los de varios parroquianos flamencos como Juan Bil y Baltero Adán, ambos mercaderes».

²⁰ AGN. Prot. Not. Pamplona. Pedro Munárriz, 1670, núm. 415. Inventario de bienes de Luis de Olo que incluye una declaración del pintor Andrés de Armendáriz sobre el precio de varios cuadros.

²¹ MANSO DE ZUNIGA, G.: *Museo de San Telmo*. Colección «Museos del País Vasco». L.G.E.V. Bilbao (1976), pág. 342.

²² AD. Pamplona. Olo. C/ 865, núm. 1. Pleito de moralidad de María de Iguerasarri, natural de Ezpeleta en la Baja Navarra y residente en San Sebastián, contra Antonio De Cler, pintor flamenco avencinado en la misma ciudad.

lada y el Bautismo de Cristo del estilo de Obrel, retirados en una dependencia. Es precisamente la escritura del testamento suscrita en Pamplona el 1 de enero de 1671 la que nos suministra la casi totalidad de los datos biográficos conocidos de este artista establecido en San Sebastián²³ (Fig. 1).

Fig. 1. — Firmas autógrafas de Pedro de Obrel en 1650 y 1671.

Por este texto manuscrito sabemos que Obrel estuvo casado en primeras nupcias con Magdalena de Abarzuza quien aportó una hija de un anterior matrimonio llamada Fausta De Ycree cuyo nombre y apellido nos indican el origen flamenco de su padre. Una vez viudo, contrajo nuevo matrimonio con la navarra Juana María de Arraiza con la que tuvo una hija llamada María Dionisia.

²³ AGN. Prot. Not. Pamplona. Miguel de Erice, 1671, núm. 1. Testamento del pintor flamenco Pedro de Obrel, residente en Pamplona.

Si atendemos al contenido de las mandas de su testamento nos presentan a un hombre católico, de una posición social estable a juzgar por las joyas y piezas de oro y plata que poseía y que así mismo encontramos en inventario de bienes de mercaderes como Enrique Desmecieres, flamenco residente en San Sebastián, o plateros de oro como el pamplonés Matías de Avila²⁴. Así pues, las relaciones profesionales y, por tanto, personales, entre suministradores de materias primas como mercaderes y batihojas y los artífices —pintores y plateros— eran muy intensas.

En este sentido llama la atención la satisfacción de las deudas contraídas en los últimos años de su vida no en metálico sino en género como mediante una «venturina luminada con sus extremos de horo» o piedra de cuarzo que dio al boticario Miguel de Salinas, los dos rosarios engarzados en plata con los misterios completos uno de coral y otro de cocos que empeñó para pagar al cirujano Pedro de Amátriaín y, por último, los dos anillos de oro y el vaso de plata con que satisfizo la deuda al mercader Pedro Hualde.

Es también la última disposición del pintor la que nos ilustra sobre su condición de dorador y estofador de retablos, ya que para pagar el alquiler de la casa de Pamplona donde vivía desde el uno de septiembre de 1669 entregó a su dueño Pedro Echeberz un sagrario totalmente policromado. Este dato manuscrito se corrobora con el dorado refulgente y los rameados contrarreformistas de las traspilastras del retablo de San Juan de Salvatierra.

Con las referencias que actualmente poseemos no podemos valorar de forma conveniente la intensidad de la relación entre nuestro artista flamenco y don Dionisio de Ollo, secretario eclesiástico del obispado de Pamplona en la segunda mitad del siglo XVII y personaje muy influyente en ambientes diocesanos y civiles. Pese a ello resulta esclarecedor el hecho de que en una de sus disposiciones posteriores encarece que «se le entreguen mis estampas y dibujos tocantes a mi oficio por el amor y cariño que le tengo», es decir, los instrumentos primordiales de trabajo del pintor legados a uno de sus mentores más cualificados.

En ausencia de hijos varones que pudieran continuar el taller familiar Pedro de Obrel dejó el legado a Juan López Pérez, su criado

²⁴ Ibid. Pedro Munárriz, 1667, núm. 57. Inventario de los bienes del platero de oro Matías de Avila, ordenado por la Real Corte y 1671, núm. 65. Inventario de pertenencias de Enrique de Esmecieres, mercader flamenco residente en San Sebastián.

y discípulo más aventajado, todo el utillaje propio del oficio junto a la moleta o piedra de moler colores, un tiento o «cabeza de un piloto» y otros grabados de su colección «por el amor y el cariño que le tengo».

Para asegurarse el cumplimiento de sus últimos mandatos designó como albaceas testamentarios a Juan Pérez de Arraiza y Melchor de Cos y por sobrecabazalero al citado Dionisio de Olo. Su segunda mujer Juana María de Arraiza quedó como heredera universal en tanto que a su hijastra Fausta De Ycree y a su hija María Dionisia de Obrel les dejó lo acostumbrado en las leyes del Reino de Navarra.

Desde el 1 de enero de 1671 en que otorga el testamento ante el escribano real de Pamplona Miguel de Erice hasta la fecha de su óbito pasaron dieciocho días, siendo enterrado tras los oficios pertinentes en la sepultura familiar de su primera mujer Magdalena de Abarzuza en la parroquia de San Saturnino, como lo había dispuesto en su última voluntad²⁵.

EL TESTIMONIO PICTORICO DE UN ARTISTA FLAMENCO

Nuestro estudio se va a fundamentar básicamente en los lienzos que componen el retablo mayor de la parroquia de San Juan de Salvatierra y en algunos otros que, con destino conventual, hizo para la villa de Oñate. En consecuencia, su producción se ajusta a una temática religiosa del Nuevo Testamento muy acorde al gusto de la época por las connotaciones judaizantes y reformistas que presentaba la Antigua Ley. Su estilo se adhiere a la corriente realista por la inspiración en estampas nórdicas y también en la pintura flamenca, aunque la interpretación de estos temas se caracteriza por un rico cromatismo en las indumentarias junto con perduraciones manieristas en actitudes y composiciones y ciertas incorrecciones de tipo académico que son una constante no sólo en este pintor sino de las escuelas hispanas de la primera mitad del siglo XVII.

Un retablo de pintura en Salvatierra. El ciclo de los Santos Juanes

Aunque actualmente no preside la iglesia de San Juan el retablo que, contratado por Lope de Larrea el 16 de diciembre de 1612 jamás

²⁵ Arch. Parroq. San Cernín de Pamplona. Libro II de difuntos desde 1623 hasta 1671, fol. 98 v. Partida núm. 145. Acta de defunción de Pedro de Obrel.

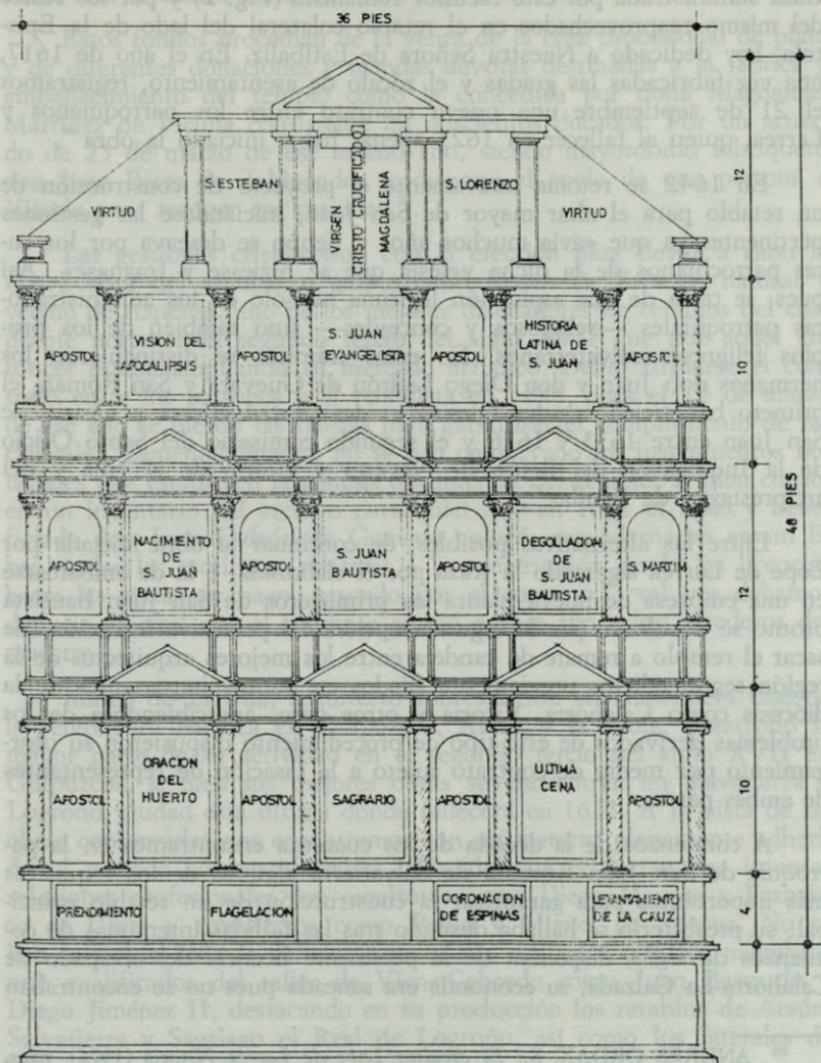


Fig. 2. — Traza y programa iconográfico del retablo de San Juan de Salvatierra contratado por Larrea (reconstrucción de S. Andrés Ordax).

llegó a ser realizado, podemos reconstruirlo fielmente a partir de la traza suministrada por este escultor romanista (Fig. 2) y por los restos del mismo reaprovechados en el retablo colateral del lado de la Epístola, hoy dedicado a Nuestra Señora de Estíbaliz. En el año de 1617, una vez fabricadas las gradas y el zócalo de asentamiento, registramos el 21 de septiembre un nuevo contrato entre los parroquianos y Larrea, quien al fallecer en 1623 apenas había iniciado la obra²⁶.

En 1642 se retoma nuevamente el proyecto de construcción de un retablo para el altar mayor de San Juan, iniciándose las gestiones pertinentes ya que «avía muchos años y tiempo se deseava por los curas parrochianos de la dicha yglesia que se hiziesse y fraguase». Así pues, se trata de una aspiración legítima no sólo de los administradores parroquiales —religiosos y concejiles— sino también de los propios feligreses salvaterranos. En estos trámites se distinguieron los hermanos don Juan y don Diego Ladrón de Guevara y San Román, el primero beneficiado de las iglesias unidas de Salvatierra y vicario de San Juan entre 1633 y 1676 y el segundo comisario del Santo Oficio de la Inquisición del Reino de Navarra y vicario de la villa y del arciprestazgo de Eguilaz²⁷.

Entre las alternativas posibles, de continuar la obra iniciada por Lope de Larrea siguiendo la traza por él elaborada, o la de embarcarse en una empresa de nueva planta los primicieros de San Juan Bautista pronto se decidían por la segunda opción. La primitiva intención fue sacar el retablo a remate de candelera entre los mejores arquitectos de la región según edictos previamente fijados en puntos importantes de la diócesis como Calahorra, Vitoria y otros pero, apercibiéndose de los problemas derivados de este tipo de procedimiento dispusieron su otorgamiento por medio de contrato sujeto a la tasación de representantes de ambas partes.

A comienzos de la década de los cuarenta encontramos en la parroquia de San Juan Bautista de Salvatierra algunos de los requisitos más importantes para garantizar la construcción de un retablo principal: su presbiterio se hallaba desnudo tras las fallidas intentonas de comienzos de siglo, disponían de la pertinente licencia del obispado de Calahorra-La Calzada, su economía era saneada pues no se encontraban

²⁶ ANDRES ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea*, Vitoria (1976), págs. 190-199.

²⁷ *Ibid.* Recoge una escritura sobre el nombramiento de mayordomos y contadores para la fábrica del retablo mayor de San Juan de Salvatierra A.H.P. Vitoria. Salvatierra. Francisco Ochoa de Arrizala. 1641 a 1656. Prot. Not. núm. 5504. fol. 16 y 17.

embarcados en empresas importantes ni tenían deudas y, además, contaban con el dinero suficiente para iniciar la obra.

Estos fondos procedían de la venta de la cruz procesional de plata y de diferentes donaciones y mandas devotas destinadas a la fábrica y embellecimiento del templo como la concedida por doña Magdalena Martínez de Vicuña consistente en doscientos ducados. Por un acuerdo de 23 de marzo de ese mismo año, siendo mayordomo fabriquero don Juan Pérez de Zaldueño, se dispone el envío de una persona a Vitoria para recoger esa cantidad²⁸.

Las gestiones cristalizaron con la elección para llevar a cabo la nueva obra del arquitecto guipuzcoano Mateo de Zabalia, natural y vecino de Azpeitia, uno de los mejores diseñadores de retablos del cuadrante norte en el segundo tercio del siglo XVII que por aquel entonces estaba ampliando su mercado artístico. Debíó firmarse el contrato entre los patronos y el retablista en 1646, pues el 13 de marzo de ese año se dieron las fianzas para garantizar el cumplimiento de las cláusulas. Lamentablemente no se han conservado los instrumentos notariales que establecen la génesis documental del retablo, si bien consta en un inventario del archivo parroquial que en 1661 el abad y beneficiado don Juan Ladrón de Guevara colocó, encuadradas en un libro, todas las escrituras relativas a la construcción desde las licencias hasta las cartas de pago, pasando por el contrato²⁹; tal vez debamos deducir de aquí que el finiquito se dió en ese año a los herederos del maestro.

Mateo de Zabalia, arquitecto sobresaliente en la primera fase de la retablistica barroca en Guipúzcoa, Alava y la Rioja, desarrolló la mayor parte de su actividad en el segundo tercio del siglo XVII en Guipúzcoa, si bien sus mejores obras se encuentran en Salvatierra y Logroño, ciudad esta última donde fallecerá en 1653. A la vista de las obras conservadas nos encontramos con un maestro plenamente adherido al período contrarreformista, filiación que refuerzan sus intensas relaciones profesionales con escultores como Diego Mayora y Francisco de Ureta y arquitectos como Pablo y Miguel de Zozaya. No se han calibrado todavía suficientemente sus contactos con los miembros más cualificados del taller de Viana-Cabredo como Juan Bazcardo y Diego Jiménez II, destacando en su producción los retablos de Ataún, Salvatierra y Santiago el Real de Logroño, así como los laterales de Santa María de Oxirondo de Vergara³⁰.

²⁸ Ibid. fol. 19.

²⁹ ANDRES ORDAX, S.: Ob. Cit. pág. 190.

³⁰ CANTERA ORIVE, J.: *El retablo mayor de Santiago el Real de Logroño*.

Serían el mismo beneficiado de San Juan, en este caso en compañía del también beneficiado Martín González de Heredia Santa Cruz y del mayordomo fabriquero Martín Díaz de Santa Cruz, las partes contratantes el 23 de marzo de 1650 con Pedro de Obrel de la pintura «con pinceles» para el ensamblaje arquitectónico recién fabricado. La obra a realizar en seis meses se presupuestó en 700 ducados pagaderos en tres plazos, 200 para los colores, lienzos, bastidores y otros materiales, otros 200 al concluir los cuadros de mayores dimensiones y los 300 restantes cuando hubiera acabado y emplazado la obra. El condicionado establece un programa iconográfico que en el retablo que hoy contemplamos ha sufrido una serie de variaciones que explicamos en la figura adjunta³¹ (Fig. 3).

No se puede disociar el estudio de este retablo de la figura de don Juan Ladrón de Guevara y San Román, erudito y amante de las artes como lo demuestran su biblioteca de humanidades y una respetable colección de lienzos y estampas de temas sacros. Por otra parte, su papel de mentor no se limita únicamente a sugerir el programa iconográfico sino que, dados sus conocimientos teóricos y de diseño, pudo participar en la traza del retablo y otras orientaciones estéticas sobre su pintura, pues hemos conservado de su mano algunos dibujos y trazas³² (Figs. 4 y 5).

Por su situación geográfica Salvatierra sirvió durante la guerra de

Berceo, (1960) págs. 331-343. IMAZ, J.A. y otros: *Ataun*, C.A.M. San Sebastián (1975), pág. 88. RAMIREZ MARTINEZ, J.M.: *Notas sobre Mateo de Zabalia (natural de Azpeitia), arquitecto de retablos*, Berceo (1980), págs. 101-109. PORTILLA VITORIA, M.J. y otros, Ob. Cit. T.V. págs. 166 y 653.

³¹ ANDRES ORDAX, S.: Ob. Cit., pág. 190. Se cita por vez primera el contrato de pintura del retablo de San Juan de Salvatierra.

³² Por el testamento conjunto que redactaron don Juan, don Diego y doña Mariana González de San Román, el 5 de marzo de 1676 (Arch. Parroq. Santa María de Salvatierra, leg 4. Testamentos, 101-119, núm. 103) sabemos que poseían la vivienda familiar en una casona de la calle Zapatería del barrio de San Jorge de Salvatierra. Entre sus herederos los principales beneficiarios fueron sus sobrinos don Diego de Luzuriaga, abogado de la Real Chacillería, que recibió toda su biblioteca y un apostolado que decoraba el salón y don Juan de Luzuriaga, a quien entregó un lienzo de San Pedro, antiguo donativo del obispo de Calahorra don Pedro González del Castillo; otros parientes allegados recibieron las láminas de San Francisco, la Virgen y el Nacimiento y los lienzos de la Inmaculada Concepción y del Bautismo de Cristo.

El espíritu medieval del Barroco del que nos habla Maravall queda patente en la lámina de la Muerte del libro de finados que nos muestra el esqueleto con los conocidos versos de Jorge Manrique sobre las postrimerías (libro IV de finados). Conservamos igualmente una traza de su mano en el libro III de bautismos para un retablo barroco para albergar las tallas de los Santos Juanes, éste no se llevó a efecto.

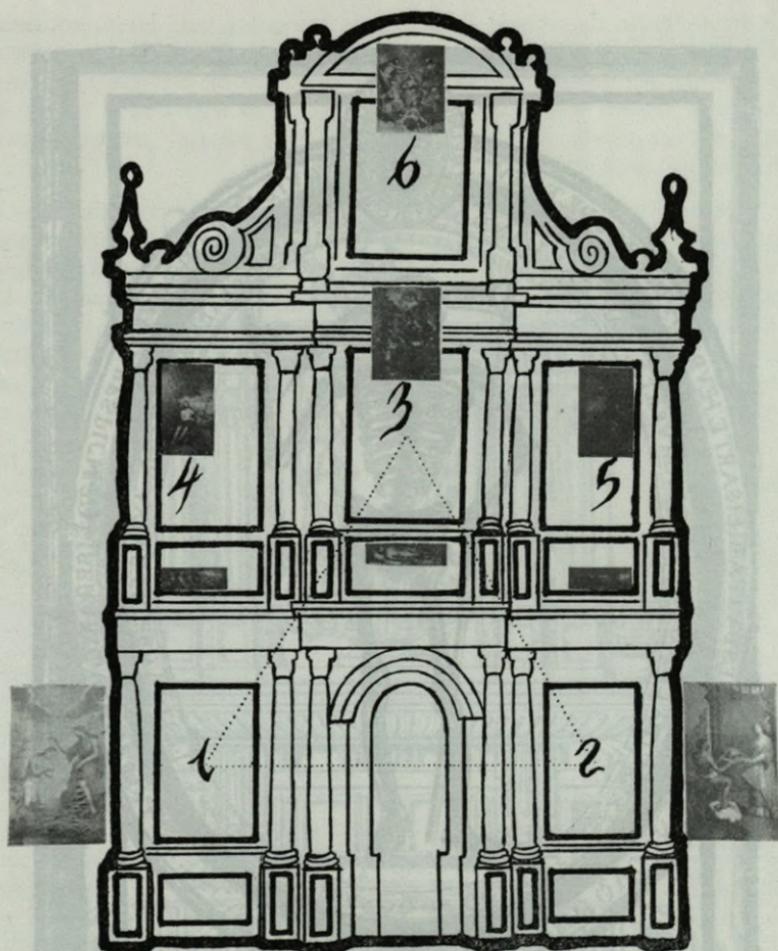


Fig. 3. — Traza y programa iconográfico actual. Sus variantes respecto al contrato.

1. Bautismo de Cristo.
2. Degollación del Bautista (Martirio de San Juan Evangelista).
3. Circuncisión de San Juan Bautista (Nacimiento del Precursor).
4. San Juan en el Desierto.
5. Visión de San Juan en Patmos.
6. Coronación de la Virgen.
7. Santos Niños (La Santa Cena).
8. Cristo muerto (Degollación del Bautista).
9. Entrega del Libro (Lavatorio).



Fig. 4. — Dibujo coloreado de Las Postrimerías (1642)

Juan Ladrón de Guevara y San Román.

(Arch. Parroq. San Juan Bautista de Salvatierra.
Libro 4.º de difuntos de 1642 a 1705, fol. 3).

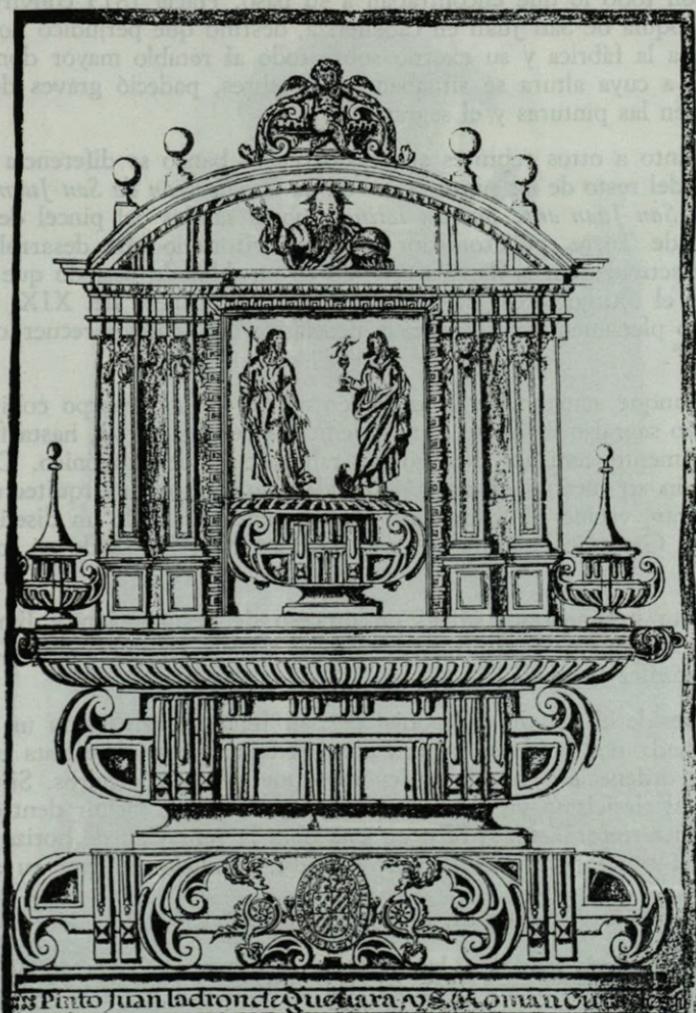


Fig. 5. — Traza para un retablo colateral de los Santos Juanes (1643).
Juan Ladrón de Guevara y San Román.

(Arch. Parroq. San Juan Bautista de Salvatierra.
Libro 3.º de bautizados de 1612 a 1708, fol. 49).

la Independencia de refugio a las tropas francesas que, en su retirada, asolaron todo lo que encontraban a su paso. Hacia 1813 convirtieron la parroquia de San Juan en caballeriza, destino que perjudicó notablemente a la fábrica y su exorno sobre todo al retablo mayor donde el banco, a cuya altura se situaban los pesebres, padeció graves desperfectos en las pinturas y el sagrario³³.

Junto a otros repintes apreciados en el banco se diferencia netamente del resto de las pinturas las de *La Predicación de San Juan Bautista* y *San Juan ante portam latinam* obras salidas del pincel de José López de Torre, policromador y pintor vitoriano que desarrolla su mayor actividad en la llanada oriental en un dilatado período que comprende el último tercio del siglo XVIII y el primero del XIX, participando plenamente de la esencia neoclásica con algunos recuerdos del rococó³⁴.

Aunque actualmente la calle central del primer cuerpo cobija un pequeño sagrario moderno y un crucificado del siglo XVI, hasta fechas relativamente cercanas albergó un tabernáculo decimonónico. De su ejecución se encargó Matías de Mendaza «profesor de arquitectura y escultura», vecino de Santa Cruz de Campezo siguiendo un diseño del maestro Gregorio Dombrasas» para la obra del tabernáculo en máquina³⁵.

Esta insigne obra sufrió un proceso de restauración y limpieza hacia 1960 por parte del restaurador del museo del Prado don Cristóbal González Quesada.

Preside el templo parroquial de San Juan de Salvatierra un retablo-fachada por las pretensiones arquitectónicas que manifiesta en su diáfana ordenación en calles y cuerpos que albergan cuadros. Si atendemos al clasicismo vignolesco de su traza se puede incluir dentro del tipo contrarreformista, si bien en esta obra la sensación de horizontalidad está superada por el impulso vertical, condicionado por su adap-

³³ PORTILLA VITORIA, M.J. y AZCARATE RISTORI, J.M., Ob. Cit. pág. 166-167.

³⁴ Ibid. Arch. Parr. San Juan Bautista de Salvatierra. Libro de Acuerdos y decretos desde 1800 hasta 1841, fol. 114 v. Petición de gratificación de José López de Torre, pintor de Vitoria en 1827.

³⁵ Ibid. fols. 109, 123, 127 V., 129 v., 130. En el remate redactado el 15 de noviembre de 1829 se especifica que su estructura había de ser de roble, madera «menos sensible y más permanente que las otras» en tanto que la talla se realizaría en madera de tilo «menos propensa a la carcoma». Una de las condiciones estipula «que toda la talla y adorno se haya de ejecutar con inteligencia, primor y gusto, imitando cuanto se pueda a la bella naturaleza como Madre de las Bellas Artes», frase en total sintonía con los presupuestos de la Academia.

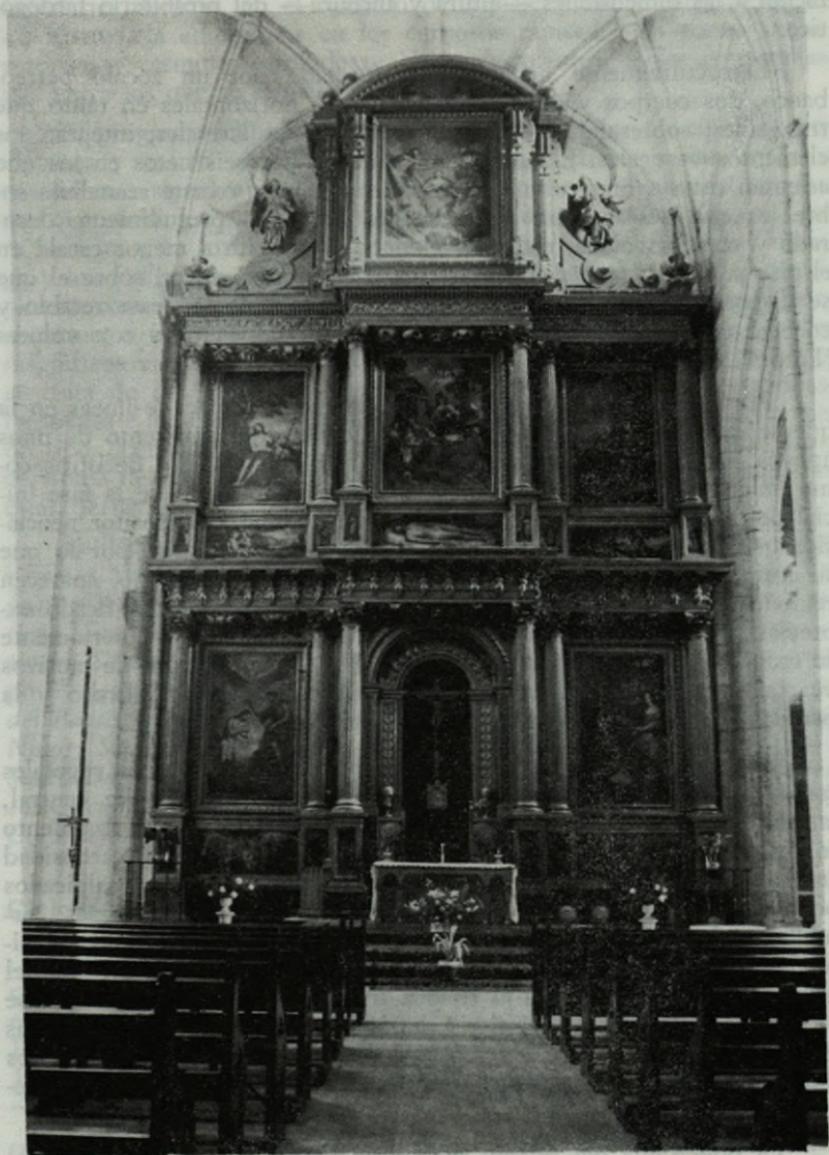


Foto 1. — Conjunto del retablo mayor de San Juan de Salvatierra.

tación a las dimensiones —altura y anchura— del presbiterio tardogótico.

Estructuralmente hablado está formado por un zócalo petreo, banco, dos cuerpos y ático como elementos horizontales en tanto que tres calles, sobresalida la central respecto a las laterales, integran los elementos verticales. El banco está jalonado por seis netos en los que asientan otras tantas columnas de orden corintio y fuste acanalado sobre las que descansa un entablamento con friso profusamente decorado y cornisa volada, estratificación que se repite a menor escala en el piso superior; forma el remate un sólo casetón central sobre el que se dispone un frontón curvo, el único que aparece en este retablo y conecta con su base más amplia por medio de aletones con volutas (Foto 1).

Presenta una traza arquitectónica de gran claridad de líneas en la que se destaca la calle central por medio del adelantamiento de unos apoyos —columnas y machones— y el retranqueamiento de otros como único atisbo de dinamismo en este organismo plano de la fase inicial del Barroco. Tanto el primitivo sagrario como el expositor neoclásico que lo sustituyó no han llegado hasta nuestros días, por lo que su antiguo asentamiento y la calle central del primer cuerpo, aparecen remodelados y ocupados por un sagrario moderno y un crucificado expuesta. Junto al adelantamiento de la calle noble delatan abiertamente su cronología de mediados del siglo XVII la incorporación de motivos vegetales carnosos, con un marcado sentido naturalista barroco y la perduración de remates de estirpe escurialense.

El denso repertorio ornamental se compone de motivos vegetales como los cogollos situados bajo los arquivadas de la calle central, cartelas cactiformes de hojas muy desplegadas y escaso rizamiento en las de las calles laterales, roleos vegetales de menor carnosidad en el friso del segundo cuerpo y algunos festones y ensartos salpicados por todo el retablo y otros de tipo geométrico como los gallones, cartelillas y dentículos que enmarcan los recuadros. En la cúspide se sitúan remates con bolas y flameros con asas. La saliente cornisa del primer cuerpo conecta con el friso a través de ménsulas a las que se adosan las imágenes de veintiseis puttis con los brazos cruzados y las piernas suspendidas, que, estereotipados, se alinean en el mismo. Los espacios libres están ocupados por casetones con cogollos y otros temas vegetales.

La policromía del retablo demuestra una pericia técnica del pintor-dorador que en lo artesanal es incluso superior a la competencia artística del pintor de caballete en los lienzos que, más que en las

superficies doradas, en el colorido del follaje o en la encarnación de los rostros, la admiramos en los carnosos rameados en tonos azules, verdosos y carmines estofados en los cajeamientos de las contrapilastras entre los que se salpican hermes y aves.

El programa iconográfico está dedicado a narrar en cinco lienzos mayores y cuatro menores —dos de ellos de fecha posterior— los pasajes más significativos de la vida de los Santos Juanes, a los que hay que añadir en orden a su tamaño la *Coronación de la Virgen*, *Cristo muerto*, y en los netos un *apostolado*, *San Francisco*, *Santo Domingo* y los *Padres de la Iglesia latina*. En una obra excepcionalmente de pintura como el retablo que nos ocupa la labor propiamente escultórica se reduce a los referidos niños desnudos del primer friso y a los dos magníficos arcángeles alados que, sobre las volutas, centran el ático; se trata de dos imágenes erguidas de gestos declamatorios, posturas inestables e indumentarias de pliegues aristados y agitados que, siguiendo tipos iconográficos creados por Bernini en San Andrea della frate de Roma delatan la generalización del arte de Gregorio Fernández en estas tierras³⁶.

La lectura racional del programa iconográfico nos ofrece en el banco a *San Andrés*, *San Simón*, *San Bartolomé*, *Predicación de San Juan*, *Cristo resucitado*, *San Judas Tadeo*, *San Pedro*, *San Juan*, *Santiago*, *San Mateo*, *San Felipe*, *Santo Tomás*, *San Juan ante portam latinam*, *Santiago el menor*, *San Matías* y *San Pablo*; en el primer cuerpo el *Bautismo de Cristo en el Jordán* y *Salomé recibiendo la cabeza del Bautista*; en el banco del segundo cuerpo *San Francisco*, *los Santos Niños*, *San Gregorio*, *San Agustín*, *Cristo muerto*, *San Ambrosio* y *Santo Domingo*; en el segundo cuerpo *San Juan Bautista en el desierto*, *Circuncisión del Precursor* y *San Juan en Patmos*, y en el ático, la *Coronación* y *Asunción de María*.

Ciclo de la vida de San Juan Bautista

Sin duda alguna son los temas referidos a San Juan Bautista los que tienen una mayor presencia en este retablo, algo que ya preveía el contrato al reservar la calle central y del Evangelio a la figura del Precursor mientras que el lado de la Epístola estaba dedicado a San Juan Evangelista³⁷. En el momento de la ejecución tal distribución su-

³⁶ MARTIN GONZALEZ, J.J.: *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid (1980), págs. 239-241. HIBBARD, H.: *Bernini*, Madrid (1982), págs. 179 a 183. Este tema de los ángeles se desarrolla con fuerza en la estética contrarreformista a partir de ejemplos como los elaborados por Bernini.

³⁷ Vid. nota 14.



Foto 2. — Salvatierra.
Bautismo de Cristo.



Foto 3. — Tiziano.
Bautismo de Cristo (1512).
Pinacoteca Capitolina de Roma.

frío varias modificaciones que al sustituir el martirio del Evangelista por la *Degollación del Bautista* una lectura de tipo piramidal con el ciclo de la vida de San Juan Bautista, ordenándose el resto de las composiciones conforme a esta estructura. En consecuencia, siguiendo este planteamiento, estudiaremos todo el conjunto.

La escena de *Bautismo de Cristo* viene dada por la inserción de dos figuras en un paisaje: Jesús arrodillado ante el Bautista se presenta como imagen de la humildad siguiendo una iconografía propia de la Contrarreforma de la que da cuenta Eimel Mâle³⁸. Entre las escasas variantes iconográficas que admite un momento evangélico tan bien precisado de la vida pública de Cristo como es su Bautismo que toma sus fuentes de Mateo 3,13-17, Lucas 3,31-22 y Juan 1,29-34, Pedro de Obrel va a continuar aquí y en el lienzo homónimo de San Cerrín

³⁸ MALE, E., *L'art religieux après le Concile de Trente...*, París (1932), pág. 261, Cap. VI-V.

de Pamplona el modelo descrito por San Juan tantas veces representado por Correggio y algunos pintores venecianos de la segunda mitad del siglo XVI, extremo que apreciamos aquí en el esquema compositivo y en el blando tratamiento de las carnes (Fotos 2 y 3).

Un elemento formal que influye en los demás del cuadro es la representación en primer término de una masa de vegetación oscura que parece enmarcar la escena en contraste con un fondo claro pero de atmósfera plomiza que difumina los contornos de los montes, en un recurso tenebrista característico del segundo tercio del siglo XVII. Junto al esquema de dos tercios de cielo y uno de tierra, habitual en la pintura flamenca de este momento, en esta escena de Salvatierra se distinguen una zona terrestre y otra celestial donde las nubes se abren para dar paso al Espíritu Santo en forma de paloma de una luz dorada propia de la estética medieval.

Todos estos contrastes lumínicos unidos a la coloración cetrina de San Juan están encaminados a destacar la figura de Cristo por medio de una coloración blanquecina casi lechosa sobre una antaomía suavemente modelada de sabor veneciano; su imagen queda resaltada así mismo por la transparencia del agua que permite ver las piernas y por los rayos de luz del Espíritu Santo. Ambos personajes determinan una composición asimétrica plenamente barroca formada por un juego de varias diagonales, algunas de ellas paralelas, como las del cuerpo oferente de Cristo y el báculo cruciforme de San Juan a las que se contraponen una nueva sugerida por el brazo derecho y la pierna del lado izquierdo del Precursor. Aunque apreciamos una cierta tendencia hacia la silueta triangular, el barroquismo está presente en la diagonal que cruza el cuadro desplazando toda la escena al triángulo inferior derecho.

Entre la gama cromática del cuadro destaca el rojo brillante del manto de San Juan que, impropriamente, recubre el habitual saco de camello (Mr. 1,6). En este cuadro como en el resto del conjunto de Salvatierra se aprecian a simple vista imprecisiones que ponen en evidencia las limitaciones del pintor del norte la Europa como son el escorzo de San Juan, la forma de aprehender la pátera que no la concha o la excesiva longitud de la pierna arrodillada de Cristo.

En la segunda escena se representa uno de los momentos subsiguientes al martirio del titular, *Salomé recibiendo la cabeza del Bautista* de manos del verdugo bajo cuyo pie yace el cuerpo decapitado del Santo, escena que transcurre ante un fondo arquitectónico que simula un palacio; no se trata de la simple recepción de la bandeja para entregársela a su vez a su madre Herodías y que ésta haga otro tanto

con Herodes, sino que en ese preciso instante la ofrece a la admiración de los fieles, ajustándose a la narración del evangelista Marcos (Mr. 16,17-28). El sentido elocuente del Barroco se manifiesta en la comunicación visual que se establece entre Salomé y el espectador; este recurso muy socorrido en la pintura del XVII, tiene sus antecedentes en la teoría del Primer Renacimiento como lo observamos en el tratado *de pittura*³⁹ y en realizaciones concretas como el fresco de la *Trinidad* de Santa María Novella de Masaccio (Foto 4).

Pese a encontrarnos con una cruenta escena de martirio conforme al gusto de pintores escurialenses como Navarrete «el mudo» o su seguidor Ribalta, en algunos de sus aspectos se relaciona más con el retrato cortesano y con la pintura de género por las calidades de los accesorios. La figura de Salomé nos recuerda inmediatamente los modelos de santas-estatuas del Barroco que son una transcripción pictórica de las imágenes procesionales de la época; está girada de tres cuartos, advirtiéndose en ella un incipiente movimiento a la manera de los retratos «a lo divino» de Zurbarán quien en 1640 pinta su *Santa Casilda*⁴⁰ (Foto 5).

Esta extraordinaria afinidad con las damiselas del pintor extremeño no ha de buscarse necesariamente en un contacto entre ambos artistas sino que bien podría deberse a la inspiración común en modelos flamencos de Pieter de Baillis basados a su vez en dibujos de David Teniers II⁴¹, o bien nos podríamos hallar ante dos artistas limitados, siempre guardando las distancias, en el arte de componer y en los estudios dibujísticos de taller pero que en contrapartida se detienen en pormenorizar telas y objetos; en este sentido es ilustrativa la común formación de ambos artistas en talleres de policromía, así como su posterior ejercicio en el dorado y estofado de retablos e imágenes.

A la vez en esta obra se vislumbran ecos de la pintura flamenca, nación a la que pertenecía Obrel, como las blancas carnes rubenianas de Salomé y la actitud del verdugo similar a la de uno de los sayones del conocido cuadro de la *Erección de la Cruz* de Rubens o el aire del pose vandyckiano de la hija de Herodías. Frente a un fondo de arquitectura renacentista veneciana destaca, dando unidad a la escena como

³⁹ ALBERTI, L.B., *De pittura*. En (L.B. Albertis Kleinere Kunstheovet. Schriften 1877).

⁴⁰ GUINARD, P.: *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*, Madrid (1972). SAEZ PIÑUELA, M.ª J.: *Los modelos femeninos del siglo XVII a través de los cuadros de Zurbarán*, GOYA, núm. 64 y 65 (1965), págs. 284 y ss.

⁴¹ PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Torpeza y humildad de Zurbarán*. GOYA (1965), pág. 273.



Foto 4.—Salomé recibiendo la cabeza del Bautista.



Foto 5. — Zurbarán. Santa Casilda (1640).
Museo del Prado de Madrid.

centro de atención, una bandeja con la cabeza del Bautista que manifiesta la predilección del artista barroco por las situaciones más cruentas que abundan en producciones como la del pintor sevillano Valdés Leal. Sobre otros valores plásticos resalta en la superficie del cuadro una verdadera sinfonía cromática de ascendencia veneciana, característica que, por otro lado, define a la pintura flamenca del siglo XVII a partir de los manieristas nórdicos, Rubens y Van Dyck.

El personaje femenino del cuadro, ataviado a la usanza borgoñona de mediados del siglo XVII, muestra un vestido de terciopelo ocre amarillento en su haz y verde veronés en el envés, como se puede apreciar en la vuelta que delicadamente ha levantado Salomé para evitar mancharlo de sangre; este repliegue que también se puede ver en las Santas de Zurbarán descubre una saya marrón ribeteada por un armiño moteado de clara alusión a las «vanitas» de su portadora. Su cuello va orlado por una pañoleta con finos flecos de encaje típico de lo flamenco en un tono gris plateado que hace juego con la camisa, cuya manga aflora en el brazo izquierdo. Como alusión a la soberbia y al ambiente cortesano la joven presenta un tocado de plumas multicolores de pavo real incorporado a una diadema de brillantes, pendientes con piedras engarzadas, gargantilla de doble fila de perlas con broche de rubíes y esmeraldas y otro más sencillo que culmina la botonadura y ciera la pañoleta. Toda la parafernalia que rodea a Salomé se opone a la austeridad del Bautista haciendo hincapié en elementos que acompañan la idea de la vanidad como apreciamos sen otras composiciones de carácter sacro, entre ellas algunas de la *Magdalena*⁴³.

El verdugo viste un calzón corto azul verdoso con el jubón remangado que oculta el cinturón del que pende una espada del seiscientos con el pomo dorado, empuñadura con anclas en espiral, gavilán arqueado y filo recto, muy utilizada en Holanda, Países Bajos en general y España en esa época⁴⁴. El tema de este lienzo ha sido muy utilizado para realzar la belleza seductora de Salomé, oponiéndola a la fealdad del verdugo que en muchos aspectos recuerda el repertorio de cabezas grotescas de Leonardo⁴⁴.

Nuevamente el grado de dignidad de los personajes del lienzo viene sugerido por la diferencia de coloración de la piel que adquiere

⁴³ FRIEDLAENDER, W.: *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid (1982), págs. 127-129.

⁴⁴ CASARIEGO, J.: *Tratado histórico de las armas*, Barcelona.

⁴⁴ GOMBRICH, E.H.: *El legado de Apeles*, Madrid (1982), pág. 123. Leonardo en su *Tratado* nos dice que «los rasgos bellos y feos se realizan mutuamente» idea que para Gombrich motivó que Bernardino Luini en 1525 pintara su *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*.

un valor canónico: así mientras el cuerpo yacente de San Juan muestra una tonalidad clara con matices sonrosados y la cabeza un tono morado propio del difunto o Salomé un tono blanquecino de color lechoso, el verdugo por su parte presenta en su torso desnudo una carnación morena reforzada por las sombras. Kowal al estudiar el *martirio de Santiago* de Ribalta nos dice que la tonalidad cetrina del verdugo responde a un sentimiento nacional frente al hereje, lo cual en nada debe extrañar por cuanto mediante estas composiciones se quería justificar la reciente expulsión de los moriscos⁴⁵.

Así pues, podemos ver los rojos en sus diferentes matices desde los carmines hasta los granas en los labios y una de las plumas del tocado de Salomé, en el manto que envuelve el cuerpo decapitado del Precursor y en los seis regueros de sangre que salen de su cuello con un tratamiento tan simplificado como lo hicieron algunos de los primitivos flamencos, entre ellos Van der Weyden en la *Degollación* del tríptico de la capilla real de Granada y Hans Menling en el mismo tema del retablo de los Santos Juanes en Brujas (Foto 6).

La triple gradación lumínica en esta escena nos ofrece un primer plano con los personajes bañados de luz, un segundo en penumbra y un tercero con las arquitecturas de fondo nuevamente iluminado; éste ritmo de contrastes claroscuro es muy utilizado por Francisco de Zurbarán. Ello es debido a los tres focos de luz existentes, el primero y más importante que penetra por un óculo ovalado adscrito en la parte superior derecha dando brillantez a Salomé, un segundo procedente del nimbo de la cabeza de San Juan y, finalmente, la iluminación natural de las arquitecturas del fondo.

En esta escena el pintor acercado en San Sebastián hace gala de una pintura de calidades, al imitar en cada objeto el material en el que se halla realizado como puede verse en los brillos del terciopelo o en el resplandor de la bandeja de peltre, a la vez que en contrapartida sus personajes están algo desproporcionados, no representa adecuadamente la ingravidez de los cuerpos estáticos, las sombras son irreales y muestra escaso interés por los fondos para eludir problemas de perspectiva, centrando la atención en las figuras. A la izquierda del espectador se esboza una arquitectura palaciega de líneas cerradas del Bajo Renacimiento italiano con la planta baja a modo de loggia recorrida por pilastras y dos pisos perforados con vanos adintelados y fron-

⁴⁵ KOWAL, D.M.: *Ribalta y los ribaltescos...*, Valencia (1985), pág. 46. Esta asociación podría ser válida para la obra de Ribalta en el retablo de Algemén inspirada en Navarrete «el Mudo».

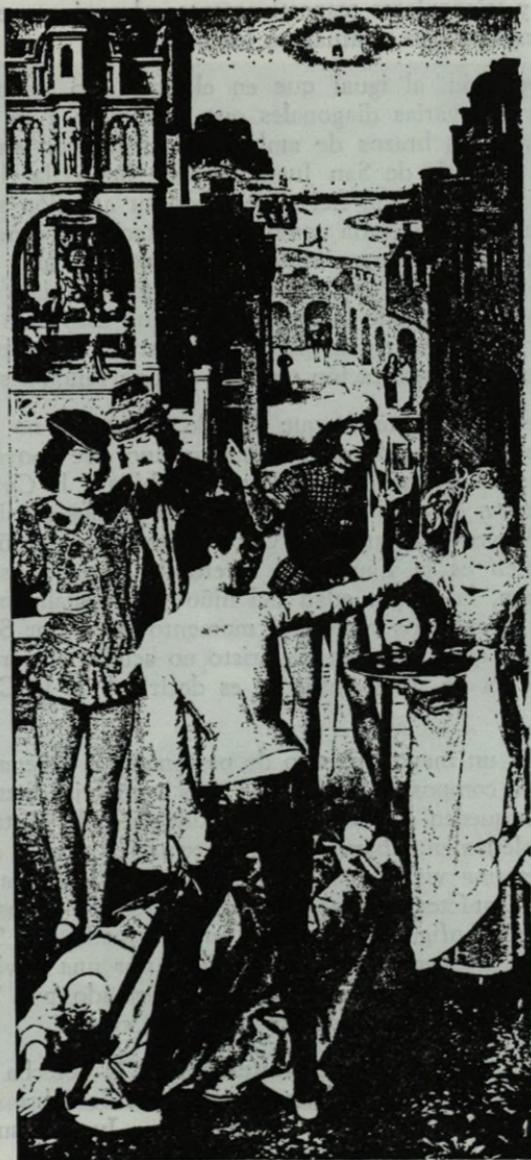


Foto 6. — Memling. Degollación de San Juan Bautista.
Retablo de los Santos Juanes (1479). Museo del Hospital de Brujas.

tones curvos y triangulares respectivamente; el conjunto está rematado por una balaustrada con estatuas en los netos.

Su composición, al igual que en el Bautismo, es asimétrica, al estar formada por varias diagonales que dan lugar a un esquema en H unificado por los brazos de ambos personajes con su centro geométrico en la bandeja de San Juan. En este lienzo la figura erguida de Salomé mira de reojo al fiel reclamando su atención sobre la bandeja con la cabeza seccionada como una invitación a venerarla. No se trataría por lo tanto de un simple acto de entrega del verdugo una vez cumplido su misión, o desde un punto de vista compositivo de un intento de enlace de los personajes, sino más bien estas primitivas intenciones quedan en un plano secundario ante la pretensión de ofrecer la cabeza a la veneración como si de una reliquia se tratase.

Parece ser que la escena que preside el retablo no corresponde, como se venía considerando, al nacimiento sino que apoyándonos fielmente en el texto evangélico se refiere más bien a la *Circuncisión de San Juan Bautista*. No son suficientes los dos grupos de sirvientes que junto con la Virgen y el arcángel Gabriel atienden al niño y a Santa Isabel, más bien es la figura del sacerdote Zacarías escribiendo el nombre de Juan, la propia edad del niño y, especialmente, la aparición de María lo que nos sugiere el momento pues, por Sor María de Agreda, sabemos que la Madre de Cristo no acudió al parto de Isabel sino al octavo día de su nacimiento, es decir, el de la Circuncisión⁴⁶ (Foto 7).

Al requerir un mayor número de personajes la escena se presta a mayores alardes compositivos y a una más compleja distribución por grupos que enriquecen el lienzo que preside la calle central. Se trata de una obra plenamente barroca por la temática propia de este momento como es una visión con difuminación de dos zonas, terrena y celeste y por el carácter escenográfico de sus fondos llenos de teatralidad. Dos grupos configuran la escena, uno formado por Santa Isabel sostenida por el arcángel Gabriel y atendida por una sirvienta y otro emplazado en el ángulo inferior izquierdo formado por San Juanito en brazos de la Virgen auxiliada por otras dos criadas.

Zacarías, en un primer plano referencial a la derecha del cuadro, recibe la inspiración celestial al tiempo que escribe sobre el libro por haber quedado mudo: *Ioannes est nomen eius* —Juan es su nombre—,

⁴⁶ MARIA DE AGREDA, *Mística de la Ciudad de Dios*, Madrid (1701). Parte II. Lib. III, Caps. XXI a XXIII, núms. 273-290.



Foto 7. — Salvatierra.
Circuncisión de San Juan Bautista.

pasaje bien descrito por San Lucas⁴⁷. En el tercio superior se sitúan angelotes en posturas variadas y cabezas de querubines alados que presencian el haz luminoso procedente del cielo como queda reflejado en el siguiente texto del mismo evangelista: «Y tú, ¡Oh niño!, serás llamado el profeta del altísimo: porque irás delante del Señor a preparar sus caminos enseñando la ciencia de la salvación a su pueblo, para que se obtenga el perdón de sus pecados, por las entrañas misericordiosas de nuestro Dios, que ha hecho que ese sol naciente haya venido a visitarnos de lo alto del cielo para alumbrar a los que yacen en las tinieblas y en la sombra de la muerte, para enderezar nuestros pasos por el camino de la paz (Lc. 2,76-79).

Se observa una clara correspondencia en el color de las prendas que visten los personajes del cuadro, pues a los rojos de las túnicas con velos grises de una de las sirvientas y Santa Isabel suceden los azules de la Virgen, el ángel y Zacarías, en tanto que las otras sirvientas de cada grupo llevan vestidos de color verde veronés; un factor de amenidad desde el punto de vista cromático es el ocre amarillento del manto del padre de San Juan.

Por medio de las miradas y los gestos se produce una interrelación física y espiritual entre los personajes que componen la escena y al mismo tiempo facilita la interpretación del creyente. La lectura del pasaje se inicia con la mirada estática de Zacarías que atiende el dictado divino, se continúa con el índice del brazo izquierdo de la sirvienta que señala la leyenda escrita en tanto que con la mano derecha conforta a Santa Isabel quien a su vez, sujetada por el ángel, mira solícita a San Juanito, figura neurálgica del otro grupo, con lo cual los dos grupos quedan perfectamente comunicados⁴⁸.

Dado que Zacarías era sacerdote y procedía de alto linaje la trama transcurre en una estancia lujosa formada por un pavimento de cuadrícula que proporciona una cierta perspectiva lineal de la que se liberan algunos personajes y objetos del cuadro y como fondo unas gran-

⁴⁷ Cuenta Lucas que Zacarías, el padre de Juan, quedó sin habla por no creer la profecía de que iba a tener un hijo, tras su nacimiento leemos: «El día octavo vinieron a la circuncisión del Niño y llamábanle Zacarías, el nombre de su padre. Pero su madre oponiéndose dijo: No, sino que se ha de llamar Juan... Al mismo tiempo preguntaban por señas al padre del Niño cómo quería que se le llamase. Y él pidiendo la tablilla o recado de escribir, escribió así: JUAN ES SU NOMBRE... al mismo tiempo recobró el habla y uso de la lengua y comenzó a bendecir a Dios...» (Lc. 2, 59-64).

⁴⁸ LEONARDO DA VINCI, *Tratado* III, 376. Para Leonardo la belleza que ha de lograr todo artista se consigue mediante la armonía entre lo físico y el movimiento como expresión del interior.

diosas columnatas de fuste moldeado en el centro y cortinaje recogido por bordones que confieren a la escena ese carácter teatral.

Mejor que en otros casos se observa aquí el exquisito estudio de calidades en los plásticos y apretados pliegues del manto de Zacarías y de las túnicas de las sirvientas que atienden al niño Juan y en la jofaina gallonada de bronce que ofrece medidos brillos metálicos o en el escritorio que ocupa el Sumo Sacerdote.

La relación entre personajes y su distribución en grupos que ya vimos conlleva la aparición de diferentes líneas diagonales, como la que desde los haces de luz celeste se continúa a través del ángel anunciador, Isabel y termina en Zacarías, la que se proyecta desde el pupitre hasta las cabezas de la sirvienta y la Virgen y finalmente la desarrollada por la sombra del pie del escritorio hasta el recipiente del agua.

* * *

Este ciclo de la vida de San Juan aparece con anterioridad en el tríptico de Roger Van der Weyden titulado la *Leyenda de San Juan* que, procedente de la capilla real de Granada, se halla en la actualidad en el museo de Berlín, presentando idénticos temas: *Circuncisión*, *Bautismo* y *Degollación*. Observamos cómo esta obra del siglo XV ya dispone la escena del Bautismo como lo hará la estética tridentina y la decapitación es muy similar a la de Pedro de Obrel por lo que creemos que, en gran medida, nuestro pintor flamenco es fiel a una tradición



Foto 8. — Van der Weyden.
Tríptico de la Leyenda de San Juan (1450?). Museo de Berlín.

iconográfica nórdica y continuador de ese expresivismo pictórico⁴⁰ (Foto 8).

Los santos Juanes

Al amparo de un marco nuevamente paisajístico encontramos la figura sesente de *San Juan Bautista en el desierto* que, como es habitual ya desde época medieval, señala con el índice de su mano derecha al cordero místico, mientras que con la izquierda sostiene el cayado cruciforme con la filacteria del «Ecce agnus Dei», atributos que denotan su misión anunciadora. Sor María de Agreda da cuenta en su obra de cómo Juan se retiró al desierto y en él fue alimentado por la intercesión de María Santísima. Nos dice que los ángeles enviados por la Virgen alimentaban al Bautista e incluso que su devoción a la Cruz fue tal que los ángeles le realizaron una a la que veneraba. El ermitaño, señala la ilustre franciscana, ya conocía los misterios que se iban a derivar de la Cruz, de ahí que con anterioridad al martirio de Cristo ya adorase este elemento por la significación de Redención que conlleva⁴¹ (Foto 9).

Adquiere una excepcional importancia por la superficie que ocupa en el lado izquierdo del lienzo una gran masa boscosa, pues más que de un árbol en concreto se compone de troncos y raíces cubiertas de musgo y trepaderas que semejan un organismo con vida y albergan diferentes especies de pajarillos, todo ello con un posible carácter semántico todavía por desvelar. Al igual que en el mismo tema del museo Lázaro Galdiano pintado por el Bosco presenta al Santo no ya en el desierto, como es tradicional, sino en un paisaje paradisíaco propio de la pintura flamenca y posiblemente inspirado en Isaías⁴² (Foto 10). Esta masa vegetal de una variada gama de tonos verdes y ocre constituyen la referencia oscura sobre la que destaca la figura iluminada del Bautista ante un fondo de celaje al amanecer de tintes desviados y nostálgicos al igual que en casos precedentes.

En correspondencia con el lienzo del Bautismo situado debajo de él, también en esta ocasión la composición muestra dos diagonales que lo atraviesan de izquierda a derecha, formadas por el desplazamiento del cuerpo de San Juan y la Cruz con la filacteria. Merece ser destacado

⁴⁰ PIJOAN, J., *Arte del Renacimiento en el Norte y Centro de Europa*, Summa Artis. T. XV, Madrid (1969), págs. 74-75.

⁴¹ MARÍA DE AGREDA, Ob. Cit. Parte II L. IV, Cap. XXVII-676 y L.V., Cap. XXI-942.

⁴² BANGO TORVISO, I. y MARIAS, F.: *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Madrid (1982), pág. 216.



Foto 9. — Salvatierra.
San Juan Bautista en el Desierto.



Foto 10. — El Bosco. San Juan Bautista en meditación (1503).
Museo Lázaro Galdiano de Madrid.



Foto 11. — Salvatierra. San Juan en Patmos.

sobre otros valores el tratamiento correcto del rostro, muy parecido al de Cristo en el tema del Bautismo y la entonación clara de su piel por ser el único personaje de la escena, lo que no evita las incorrecciones anatómicas a las que nos tiene acostumbrados el pintor flamenco.

A continuación se nos muestra el tema de *San Juan en Patmos* o la *Visión de la mujer apocalíptica* que refleja el momento en el que el evangelista, sentado sobre un peñasco y acompañado por el águila, se dispone a escribir los libros de *El Apocalipsis*. Responde este lienzo al texto de las visiones de San Juan donde leemos: «En esto apareció un gran prodigio en el cielo: una mujer revestida del sol, y la luna debajo de sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas; y, estando encinta, gritaba con ansias de dar a luz...» (Ap. 12, 1-2) (Foto 11).

La mujer apocalíptica ha sido vista por los teólogos como una referencia a la nueva Eva, a María Inmaculada que con la llegada de Cristo vence al dragón, es decir, al mal, al que estaba llamado el hombre tras la caída. Trens ve en esta figura un anuncio de la Inmaculada⁶², además la iconografía barroca de la Inmaculada toma con profusión

⁶² TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid (1946), págs. 55 a 64.

elementos descritos por San Juan en este pasaje, tal y como son el sol, la luna bajo sus pies, la corona de doce estrellas y la serpiente o dragón como imagen del diablo sometido del que se habla en el *Génesis* (Gn. 3,15). Sabido es que Juan de Juanes divulgó en la España del XVI la iconografía inmaculista que Pacheco en su *Arte de la Pintura* recogió literariamente si bien a partir de Ribera la Inmaculada del Barroco se despojará de los símbolos de la letanía lauretana, manteniendo los netamente apocalípticos: sol, luna y estrellas, como lo veremos de forma excelsa en Alonso Cano y Murillo y, de forma más popular, en la Virgen que el propio Obrel pintó para la parroquia pamplonesa de San Saturnino.

En el ángulo inferior derecho encontramos al discípulo predilecto de Jesús en su iconografía habitual como evangelista, sentado con el pergamino, la pluma y el tintero a punto de recibir la inspiración y con el atributo que le define como uno de los autores del Nuevo Testamento, el águila. Esta disposición es muy común en el norte europeo durante el siglo XVI ya que, a partir del foco italianizante de Augsburgo, se generaliza esta iconografía con Grünewald, Schöngauer, Altdorfer y Hans Burgkmair (Foto 12). Viste de acuerdo con su condición de apóstol con su túnica violacea y manto rojo en cuyos pliegues podemos observar de nuevo a un maestro hábil en las calidades y el detalle.

De miniatura podríamos calificar la figura que representa la aparición de la mujer apocalíptica de la que, pese a su reducido tamaño, podemos entrever una prefiguración de la Inmaculada con la luna a los pies, las manos juntas, el cabello suelto y los colores de su vestido con un valor convencional, rosa para la túnica y azul en el manto. Será, como en otros tantos casos Alberto Durero quien tras realizar la serie xilográfica de *El Apocalipsis* y en una segunda edición de hacia 1511, presenta como portada del libro sacro esta visión de San Juan con idénticos personajes y accesorios que acuñarán y difundirán esta iconografía⁵⁵ (Foto 13).

Al contrario que en el cuadro frontero, en éste de la Epístola, la masa boscosa sobre la que destaca el Evangelista, se localiza en el lado derecho del lienzo que queda dividido en dos partes iguales por una diagonal, una zona terrestre y otra celestial donde se produce la visión.

Temas marianos

Se aloja en el cuerpo ático del retablo una representación pictó-

⁵⁵ PANOFSKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid (1982), págs. 77 a 83.



Foto 12. — Burgkmair. San Juan en Patmos.
Detalle del tríptico de San Juan. Museo de Munich.



Foto 13. — Dürero.
Portada de la segunda edición de *el Apocalipsis* (1511).

rica de la *Coronación de la Virgen* cuyo esquema compositivo, que también puede ser entendido como de la *Asunción* nos recuerda inmediatamente al grabado del mismo título de Alberto Dürero tantas veces reproducido desde fines del siglo XVI y durante todo el XVII por pintores como el Greco, Ribera o el propio Velázquez (Fotos 14, 15 y 16). Hasta el pintor y grabador alemán esta iconografía sigue la particular de Fray Angélico en la que Cristo, a la misma altura que su Madre, aparece coronándola.

La Coronación y Asunción de Nuestra Señora son dos temas apócrifos ya que no figuran ni en la *Biblia* ni en los primitivos *Evangelios apócrifos*. En el arte estos temas marianos comenzaron a desarrollarse a partir del siglo XII en Italia o Francia y Zarnecki nos dice que el



Foto 14. — Salvatierra.
Coronación de la Virgen.



Foto 15. — Durero. Grabado de la
Coronación de María (1510).



Foto 16. — El Greco. Coronación de la Virgen (1603-1605).
Hospital de la Caridad de Illescas (Toledo).

ejemplo más temprano es del siglo XII, apareciendo en Santa María in Trastevere; para Emile Mâle el origen de esta representación se debe situar en una vidriera que el abad Suger mandó realizar para Notre-Dame de París⁶⁴. La razón del mantenimiento de esta iconografía apócrifa se debe, pese a los dictámenes de Trento, a la fuerza de la tradición popular y a la autoridad moral de los grandes maestros del arte.

Llama la atención que en la parroquia de Santa María de la misma villa de Salvatierra, el retablo colateral de Nuestra Señora del Rosario, sito en el lado del Evangelio y realizado a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, encontremos en el ático una pintura con la Coronación de la Virgen que básicamente sigue el mismo esquema que el creado por el pintor alemán; entre el resto de las pinturas de mediana calidad que lo forman aparecen en el banco las de Santo Domingo y San Francisco como en el retablo que nos ocupa.

Tres angelotes enlazados soportan la nube sobre la que, flanqueada por verdaderas piñas de cabezas de querubines alados, se alza la Virgen en actitud declamatoria a punto de ser coronada por Cristo a la izquierda y el Padre Eterno a la derecha. Es tan intenso el fulgor amarillento de la zona celestial donde aparece el Espíritu Santo que apenas destaca por su brillo la corona dorada de tres picos. El hecho de tratarse de la única escena cuyo fondo celeste es uniforme con nubes grisáceo-azuladas hace que reluzcan más colores como el rojo vivo del manto de Cristo, el verde-amarillento del Padre Eterno y el magenta de la túnica de la Virgen. Las incorrecciones técnicas más evidentes en este cuadro corresponden a Cristo, figura de brazos rígidos y largos y postura forzada que refleja, una vez más, lo limitado de recursos del artista.

Temas sacros del segundo bancal

El lienzo del *Niño Jesús y San Juanito* forma parte de la temática de Santos Niños en actitudes infantiles de juego pero siempre con carácter premonitorio de la madurez y la pasión que se encuentra muy difundida en el Barroco y tiene sus fuentes literarias de inspiración en el Pseudobuenaventura del siglo XIV llamado Juan de Caulibus en su obra *Meditationes vitae Christi*, escrita en la Toscana (Foto 17). No extraña por tanto que esta tradición apócrifa que no se halla ni en la *Biblia* ni en los *Evangelios apócrifos* se desarrolle con los grandes maestros florentinos del primer tercio del siglo XVI como Leonardo y

⁶⁴ Cfr. BROWN, J., *Visiones del pensamiento. Estudios sobre el Greco*. Madrid (1982), pág. 91. Nota 45.



Foto 17. — Salvatierra. Niño Jesús y San Juanito.

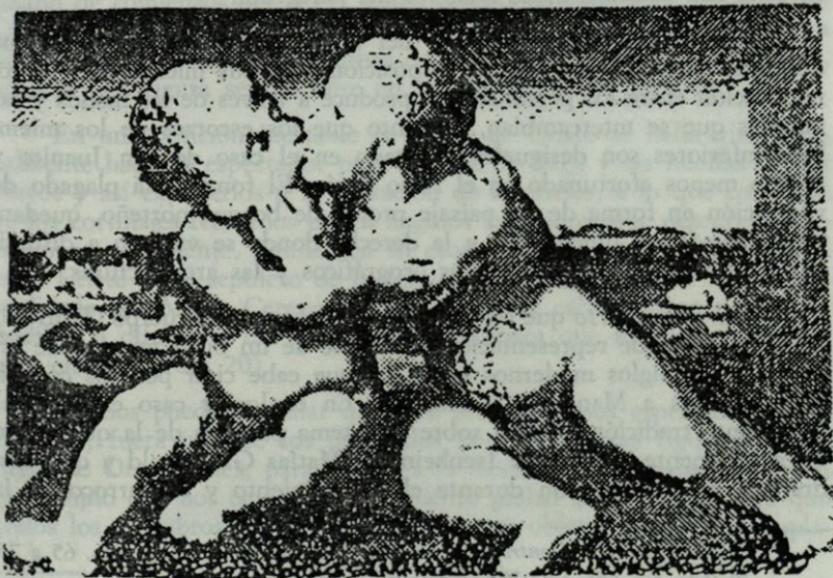


Foto 18. — Van Clève (1485-1540). Santos Niños.
Colección de la Casa Real de Mauricia en La Haya.

Rafael, si bien esta iconografía se divulgará en los Países Bajos mediante los grabados del llamado «Rafael holandés», Joos van Clève (Foto 18). Sabido es que estas composiciones llegaron a España, siendo incorporadas a su plástica por Morales, «el divino», en temas como el de *la Virgen, el Niño y San Juanito* de la catedral de Salamanca y, posteriormente, tras los grabados de Hugo Hermans y de Otto Vaeinius, se generalizan y aquí beben maestros de la talla de Murillo⁶⁵. Al igual que en la Coronación, este tema apócrifo no pudo ser depurado por Trento porque el ascendiente de los grandes maestros del Cinquecento italiano fijó el gusto popular del Barroco⁶⁶.

Este carácter prefigurador al que hemos hecho referencia está también presente en la escena de Salvatierra en los rostros de los niños que adoptan rasgos propios de adultos en cuerpos todavía infantiles con un sello marcadamente pasionario similar al que vemos en la escultura y pinturas conventuales de la España del siglo XVII y, además, como señala Schlösser no existía un tratado de anatomía referido a los niños⁶⁷. No faltan los atributos que los identifican como son la cruz con la filacteria anudada a escala equivalente, el cordero o el nimbo que rodea la cabeza de Jesús, quien, a su vez, lleva en la mano derecha una calabaza como atributo del peregrino.

Sugieren las líneas maestras del cuadro las dos diagonales que describen ambos niños por las disposiciones de sus miembros y la comunicación entre los personajes se produce a través de las manos y las miradas que se intercambian, en tanto que los escorzos de los miembros inferiores son desiguales, acertado en el caso de San Juanito y mucho menos afortunado en el Niño Jesús. El fondo está plagado de vegetación en forma de un paisaje propio de bosque norteño, quedando despejado un único claro a la derecha donde se vuelven a difuminar las siluetas de los accidentes orográficos y las arquitecturas.

El *Cristo muerto* que centra el banco del segundo cuerpo (Foto 19) ha sido objeto de representación por parte de un buen número de artistas de los siglos modernos entre los que cabe citar por sus conocidas versiones a Mantegna y Holbein. En cualquier caso existía una importante tradición nórdica sobre este tema patético de la que es un buen exponente el altar de Isenheim de Matías Grünewald y que tendrá una gran aceptación durante el Renacimiento y el Barroco en la

⁶⁵ SEBASTIAN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid (1981), págs. 65 a 75.

⁶⁶ MALE, E.: Ob. Cit. pág. 310 Cap. VII-III.

⁶⁷ SCHLÖSSER, J.: *La literatura artística*, Madrid (1976), pág. 215. Señala el autor que para los artistas «el niño venía el último en el conocimiento naturalista del cuerpo humano».

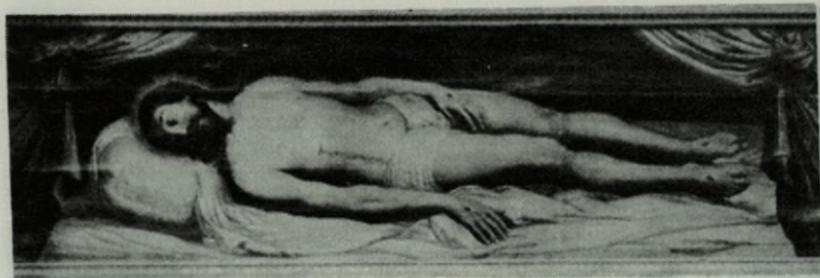


Foto 19. — Salvatierra. Cristo muerto.

escuela castellana de la mitad norte peninsular a diferencia de la escuela andaluza más reposada.

Más concretamente el tema reproducido en el retablo de Salvatierra constituye una transcripción pictórica de las estatuas yacentes de Gregorio Fernández en un momento en que el cuadro sustituye por su menor coste al tema escultórico. Aunque será el gran escultor vallisoletano de comienzos del XVII quien verdaderamente aísle la figura de Cristo de los grupos del *Santo Entierro* renacentistas como los de Juan de Juni, ya en el retablo romanista de Astorga, obra de Gaspar Becerra, aparece una figura semiyacente en relieve de Cristo muerto⁶⁸.

En una posición inestable la figura de Cristo se halla girada totalmente hacia el espectador para mostrar la llaga y las huellas de los clavos y así exponerlos a la adoración de los fieles, a lo que contribuye los cortinajes recogidos en los ángulos superiores que descubren teatralmente al yacente. Similar en su esquema aunque de mejor calidad es el Cristo en el sepulcro de la Iglesia de San Lorenzo de Valladolid, realizado por Mateo Cerezo, el cual reposa la cabeza sobre dos almohadillas a diferencia del de San Juan Bautista que lo hace sobre una más elevada (Foto 20).

No nos puede extrañar que este tema, por sus especiales connotaciones, fuera uno de los preferidos por los artistas figurativos del Siglo de Oro quienes, para invitar a la meditación, buscaban como en el ejemplo que nos ocupa un tratamiento global de la escena para que todos los miembros del cuerpo pudieran ser objeto de una contempla-

⁶⁸ MARTIN GONZALEZ, J.J.: Ob. Cit. pág. 189 y 201. VALDIVIESO GONZALEZ, E.: *La pintura del siglo XVII en Valladolid*, Valladolid (1971), págs. 200-201.

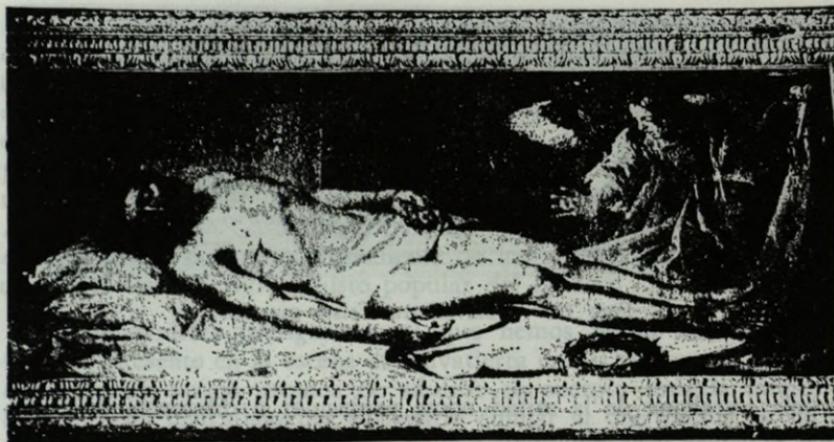


Foto 20. — Mateo Cerezo. Cristo en el sepulcro.
Iglesia de San Lorenzo de Valladolid.

ción frontal, a cuyo efecto tanto la pierna como el brazo del lado izquierdo se muestran en toda su extensión, cuando en virtud de una lógica visual deberían estar parcialmente ocultos.

Así pues, Cristo adopta una postura insólitamente frontal y rígida por lo que parece flotar sobre el lecho mortuario, mostrando una anatomía blanda y algo mejor tratada que en otros casos en este retablo en la que, no obstante, también se aprecian desproporciones. Lo más destacable en esta ocasión vuelven a ser los minuciosos pliegues de la almohada con una cenefa de encajes a lo flamenco, la sábana y el paño de pureza cuya blancura adquiere mayor luminosidad en el brusco contraste con el fondo neutro de color oscuro.

No podríamos facilitar una descripción más precisa de la fantasmagórica *Visión del ángel entre las columnas de fuego* del banco del segundo cuerpo que la que nos ofrece el propio evangelista Juan en su *Apocalipsis*: «Ví otro ángel poderoso que descendía del cielo envuelto en una nube; tenía sobre la cabeza el arco iris, y su rostro era como el sol, y sus pies como columna de fuego, y en su mano tenía un librito abierto y poniendo su pie derecho sobre el mar y el izquierdo sobre la tierra (miembros trastocados en la pintura de Obrel) gritó...» (Ap. 10,1-11). En esta escena se recoge el momento en que recibe el libro que, acto seguido, engullirá sabiéndole a miel primeramente para convertirse luego en fuego como le había anunciado el ángel (Foto 21).



Foto 21. — Salvatierra. Visión del ángel entre las columnas de fuego.



Foto 22. — Durero.

Grabado de San Juan devorando el Libro.

Xilografía de la primera edición de

El Apocalipsis (1498).

Una vez más nos debemos remitir a la obra gráfica de Durero para buscar el punto de partida más conocido de esta visión apocalíptica del ciclo de San Juan Evangelista, si bien con anterioridad ya la *Biblia* de Koberger representa este mismo tema que pudo inspirar al maestro alemán y, posteriormente, el grabador francés Duvet generalizará en sus composiciones los temas apocalípticos y entre ellos el que estamos estudiando⁹⁹. Se trata de una abstracción filosófica pero a la vez de un tema enormemente difundido en grabados, láminas y pinturas y, por lo tanto, al alcance de la comprensión de los feligreses (Foto 22).

En comunión con otras escenas del retablo el Evangelista viste túnica magenta y manto rojo lo que permite, junto con otros elementos fisionómicos y accesorios su rápida identificación. La masa boscosa del fondo se sitúa en el lado izquierdo donde una abundante vegetación presidida por un grueso tronco cobija al águila, símbolo de Juan, en tanto que el resto del cuadro se completa con un paisaje marítimo vacío sólo roto por el ángel que entrega el libro.

Padres de la Iglesia, Santos y Apóstoles de los bancos

Los netos del bancal del segundo cuerpo están ocupados en sus frentes por las pinturas de *San Francisco de Asís* y *Santo Domingo de Guzmán* que centran las de los *Padres de la Iglesia Latina* con el siguiente orden: San Ambrosio, San Gregorio Magno, San Jerónimo y San Agustín. Todos estos santos orientan sus cuerpos y miradas hacia *Cristo muerto*, el lienzo apaisado de la calle central. Tanto los fundadores de las Ordenes Mendicantes como los Santos Doctores, pilares de la Iglesia, sin representaciones de pequeño tamaño y aparecen erguidos con los atributos que les caracterizan, recortándose sobre un fondo de nubes plumizas similares en su tratamiento al resto de los celajes del retablo.

La devoción del comitente de la obra, don Juan Ladrón de Guevara y San Román, hacia las Ordenes Mendicantes era notable como lo delatan algunas mandas pías contenidas en su testamento en el que dejó dispuesto que «se digan por cada uno (de los hermanos) en el altar privilegiado de San Francisco, sito en la dicha iglesia de Santa María (misas), anteponiendo el cumplimiento de estas a todas las demás»¹⁰⁰. No extraña por tanto que se nos presente de forma ortodoxa a San Francisco con la Cruz y las huellas de los estigmas y a Santo Domingo

⁹⁹ PANOFSKY, E., Ob. Cit. pág. 77 a 83.

¹⁰⁰ Vid. nota 32.

con el perro portador del cirio en la boca como imagen de los predicadores.

El consabido contraste blanco-negro de los hábitos monacales de los santos Francisco y Domingo se enriquecen en el vestuario pontifical de los Santos Padres con los tonos rojos y carmines y los bordados simulados de sus capas plubiales que armonizan con los blancos plateados de los roquetes, gamas tan repetidas en este retablo por el pintor flamenco.

En la zona basal del retablo se alojan en las caras de los netos las representaciones de los *doce apóstoles* más el *Salvador* en correspondencia con su papel sustentante de la Iglesia, idea que proviene de San Juan cuando en el *Apocalipsis* señala: «Y el muro de la ciudad tenía doce cimientos, y en ellos los doce nombres de los doce apóstoles del Cordero» (Ap. 21,14). El banco es, como hemos indicado anteriormente, la zona más alterada de todo el retablo, que en lo que a pintura concierne ha consistido en la reposición de los dos lienzos apaisados obra de José López de Torre a comienzos del siglo XIX con los temas de la *Predicación de San Juan* y *San Juan ante portam latinam* y al retoque de los apóstoles que, por ello, presentan algunas incorrecciones que hacen difícil su justa catalogación.

Lienzos del convento de Santa Ana en Oñate

En los comienzos del siglo XVI se sitúan los orígenes del convento de Santa Ana en la villa de Oñate que, desde esa fecha hasta el año 1962 albergó a terciarias regulares de la Orden de San Francisco, también llamadas franciscanas isabelinas. La primitiva iglesia conventual de mediados de esa misma centuria fue sustituida por un nuevo templo barroco para cuya fábrica se iniciaron las gestiones en 1649⁶¹. En su interior ocuparon los altares colaterales los lienzos de la *Visión de San Antonio de Padua* y del *Angel de la Guarda*, situados respectivamente en los lados del Evangelio y la Epístola, que actualmente se guardan en el moderno convento de Clarisas construido en 1980; otro cuadro con el tema de la *Porciuncula* situado en el altar mayor no ha llegado hasta nuestros días⁶².

Se encargaron de la dotación artística del nuevo convento barroco de Santa Ana el caballero de la Orden de Santiago don Juan Bau-

⁶¹ ZUMALDE, I., Ob. Cit., pág. 527-530.

⁶² Agradecemos a la superiora y comunidad de las Madres Clarisas de Oñate, sus atenciones y facilidades prestadas en la realización de este trabajo.

tista de Hernani y don Domingo de Berganzo con sus respectivas esposas doña Ana de Ipeñarrieta y María de Ocariz, todos ellos vecinos de Oñate quienes, además de ejercer su patronazgo sobre todo el exorno de la iglesia y dependencias, se repartieron asimismo la financiación de los lienzos destinados a los retablos. El segundo de los comitentes citados auspició, según leemos en un memorial de obras anterior a 1653, diversas obras de arquitectura y exorno como las bóvedas, capilla de la Epístola, la sacristía, los retablos de pintura ya mencionados «para los altares colaterales de crucero y avaxo», un cáliz con su patena, las vinajeras, una costodia y parte de la regería⁶³.

El 1 de abril de 1655 se formalizó una escritura de contrato entre el mencionando don Domingo de Berganzo y el pintor residente en San Sebastián Pedro de Obrel para la realización de «tres lienzos de pintura para la iglesia del convento de Santa Ana de esta villa, es a saver, una para el altar mayor con la historia de la Prociuncula y otra de San Antonio de Padua con el Niño Jesús y la Gloria con ángeles y la otra del Angel de la Guarda con la alma y nueve bienaventuranzas y la Gloria a la parte de arriba y para abajo el demonio y siete pecados mortales y el infierno y las dichas pinturas y lienzos ha de hacer conforme los bastidores que se le han de remitir a la dicha villa de San Sebastián». El plazo otorgado para su realización fue de dos meses pues debía entregarlos a las religiosas el día tres de junio de ese mismo año y el precio establecido fue de 100 ducados de vellón a pagar en dos plazos, 300 reales al comienzo de la obra y los 800 restantes al finalizarla⁶⁴.

Son extraños los pintores del Barroco español que no tratan en su producción temas referidos a la Orden de San Francisco, resultando uno de los más solicitados el de la *Visión de San Antonio de Padua*, como el compuesto por Pedro de Obrel. En un marco clásico se produce la aparición del Niño Jesús al Santo lusitano que residió en el siglo XIII en el monasterio del Monte Paula, lo que viene a ser una anacronía propia de este momento (Foto 23).

Esta visión se manifiesta mediante una zona celestial poblada de querubenes que rodean al Niño Jesús quien, erguido, dirige su mirada al Santo, poniendo en relación los espacios divino y terrenal. Sobresale en este intento de comunicación no sólo el enlace visual sino también

⁶³ Arch. Convento de MM. Clarisas de Oñate, Leg. 1, núm. 14 Letra A. Memorial de las obras que hizo don Domingo de Bergando. Ibid. núm. 6. Escritura de don Domingo de Berganzo sobre diferentes tratados.

⁶⁴ ZUMALDE, I., Ob. cit., págs. 529-530. Arch. Prot. Oñate, leg. 3.179, fol. 131.



Foto 23. — Oñate. Visión de San Antonio de Padua.

el lenguaje expresivo de las manos, reforzando la inmediatez de la aparición el dinamismo de la capa roja del Niño y la posición adoptada por el santo. La iconografía de este popular santo franciscano presenta dos variantes principales en las artes figurativas ya que, si en la escultura se le representa portando al Niño sobre el brazo o en el libro, en pintura es más socorrida la imagen teatral del lienzo que nos ocupa como podemos ver en las obras de Ribera (1636) y Murillo (1670) (Foto 24).

Los atributos característicos de este Santo son además el libro y el ramo de lirios, muy repintado en este lienzo. Por su amor y devoción a Cristo infante cuenta la tradición que gozó en varias ocasiones de su presencia. En su condición de predicador era gran conocedor de las Sagradas Escrituras y cuenta el padre Ribadeneyra que su Biblia, con la que aleccionaba al pueblo fiel, le fue robada y gracias a su oración constante devuelta milagrosamente⁶⁵. La vida de pureza, que fue una constante en este fiel servidor de Cristo, queda explicada mediante el lirio, relación significativa que se relata en el *Cantar de los Cantares*.

A diferencia del lienzo de San Antonio, el del *Ángel de la Guarda*, presenta una iconografía más novedosa por los elementos que lo componen. En la parte central se encuentra un monumental ángel cuya mano izquierda reposa en la cabeza de un niño mientras que con la derecha señala una zona celeste en la que se aloja la Trinidad; a ambos lados y siguiendo una jerarquía propia del arte cristiano desde sus orígenes aparece una zona iluminada por la que ascienden las alegorías de las bienaventuranzas en tanto que a su izquierda, en una zona tenebrosa, avanzan una serie de personajes de ambos sexos hacia unas arquitecturas clásicas envueltas en llamas y humo (Foto 25).

La devoción al ángel de la guarda adquiere importancia a partir del siglo XVI, por lo que no extraña que sea en este momento cuando se irradia su iconografía que se asoció, al no existir otros precedentes, al Arcángel San Rafael con un niño como patrono de viajeros, pues nuestra vida no es sino una peregrinación hacia la Eternidad. Así, nos lo presenta Jerónimo Wierx en uno de sus grabados donde asimismo aparece la Trinidad y, bajo ella, los siete Arcángeles, siendo Rafael el único acompañado por un niño y, posteriormente, pasó a ser un ángel no diferenciado⁶⁶. La representación del alma en forma de niño es común en el arte cristiano desde época medieval como lo vemos en el sepulcro de doña Sancha del monasterio de benedictinas

⁶⁵ RIBADENEYRA. *Leyenda de Oro*, Madrid (1844), págs. 341 a 347. T. II.

⁶⁶ MALE, E.: Ob. Cit., pág. 300. Cap. VII-I.

de Jaca (siglo XII) y en época moderna con Pinturicchio y el Greco. En esta época se le atribuye la que dirige la mirada al ángel que, a su vez, con gesto luminoso, anuncia la Inmaculada.



Foto 24. — Ribera. Visión de San Antonio de Padua. (1636).
Academia de San Fernando de Madrid.

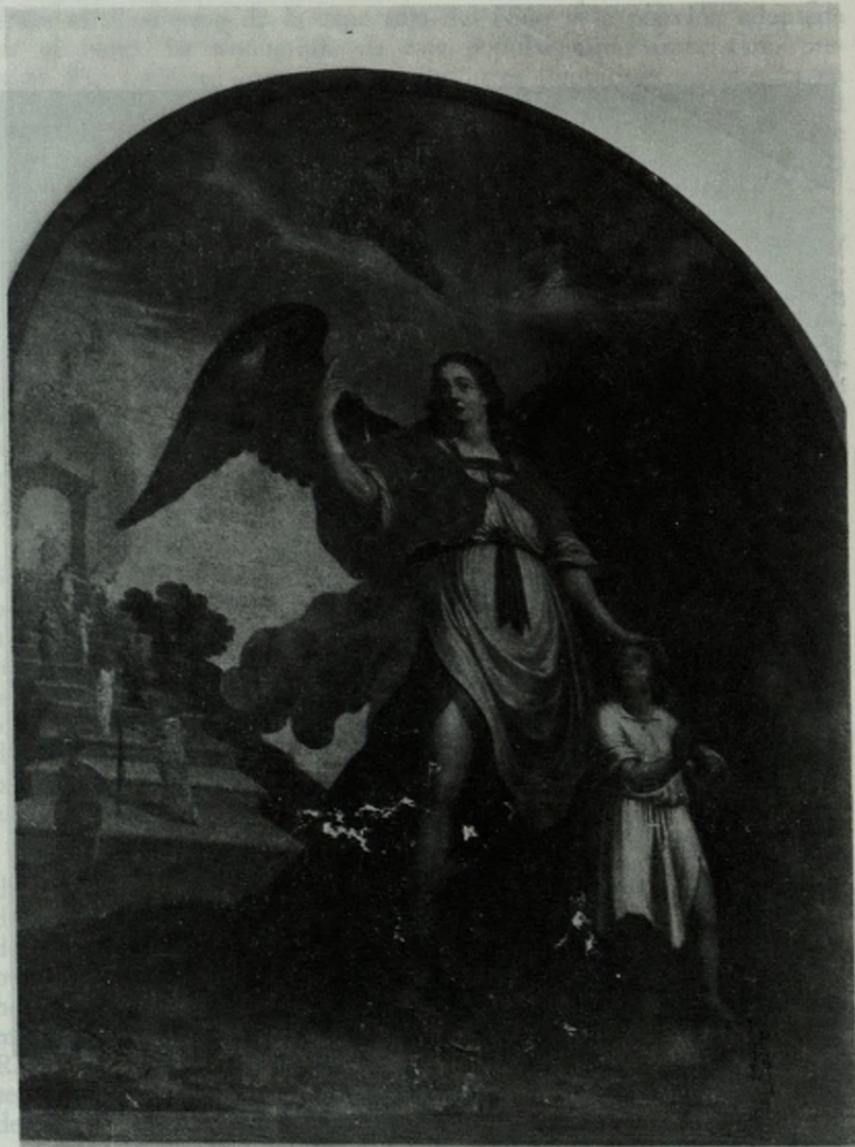


Foto 25. — Oñate. Angel de la Guarda. 341 a 347. T. II.
* MALB, E., Ob. Cit., pag. 300. Cap. VII. I.

de Jaca (siglo XII) y en época moderna con Patinir y el Greco. En este lienzo es el alma la que dirige su mirada al ángel que, a su vez, con gesto leonardesco anuncia la Trinidad.

La Santísima Trinidad es un tema polivalente asociado a diferentes representaciones como lo hemos visto en *la Coronación* de Salvatierra y, con un tratamiento parecido, en la obra que nos ocupa. Esta composición del Padre Eterno a la izquierda, Cristo a la derecha y el Espíritu Santo en el centro en forma de paloma fue muy divulgada por Durero y Tiziano, entre otros, oponiéndose a otro tipo de representaciones como la de Masaccio. No existe mejor descripción literaria sobre este tema que la realizada por Pacheco en su *Arte de la Pintura* donde leemos: «Conforme a esto la más recibida pintura de la Santísima Trinidad ha de ser pintar al Padre Eterno en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad, como se apareció a Daniel, profeta, con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos, y manto de brocado, o de otro color grave, como la túnica azul claro y el manto de morado alegre; y, a su mano derecha, sentado, Cristo nuestro Señor, como lo dice David y lo afirma la Santa Iglesia en el Credo. Píntese de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellísimo desnudo, con sus llagas en manos, pies y costado, con manto rojo, arrimado a la Cruz; o que ambos sostienen el mundo y bendicen los hombres; y en lo alto, en medio, el Espíritu Santo en forma de paloma...»⁶⁷.

Ambos laterales responden en función de la luz a la peculiar psicoquímica de la época moderna pues, como es sabido, la zona luminosa tiene una clara correspondencia con la virtud mientras que la oscuridad se relaciona con el vicio, como se puede ver por ejemplo en *el paso de la Laguna Estigia* de Patinir. La plasmación de estas dos zonas manifiesta el conocimiento del pintor flamenco de las escuelas italianizantes amantes del colorido y la luminosidad así como la tradición flamenca basada en el carácter expresivo y hasta caricaturesco de la imagen.

La zona de la luz, ocupada por ocho bienaventuranzas, recurre al gráfico tema de la escalera de Jacob como unión del cielo y la tierra en cuyos peldaños se disponen ascendiendo las alegorías, en su mayor parte con palmas de triunfo como se relata en *el Apocalipsis* (Ap. 7,9), diferenciándose con claridad la justicia, acompañada de la espada y la balanza, y la limpieza de corazón, mediante el corazón llameado o ma-

⁶⁷ PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*, Lib. III, Cap. XI.

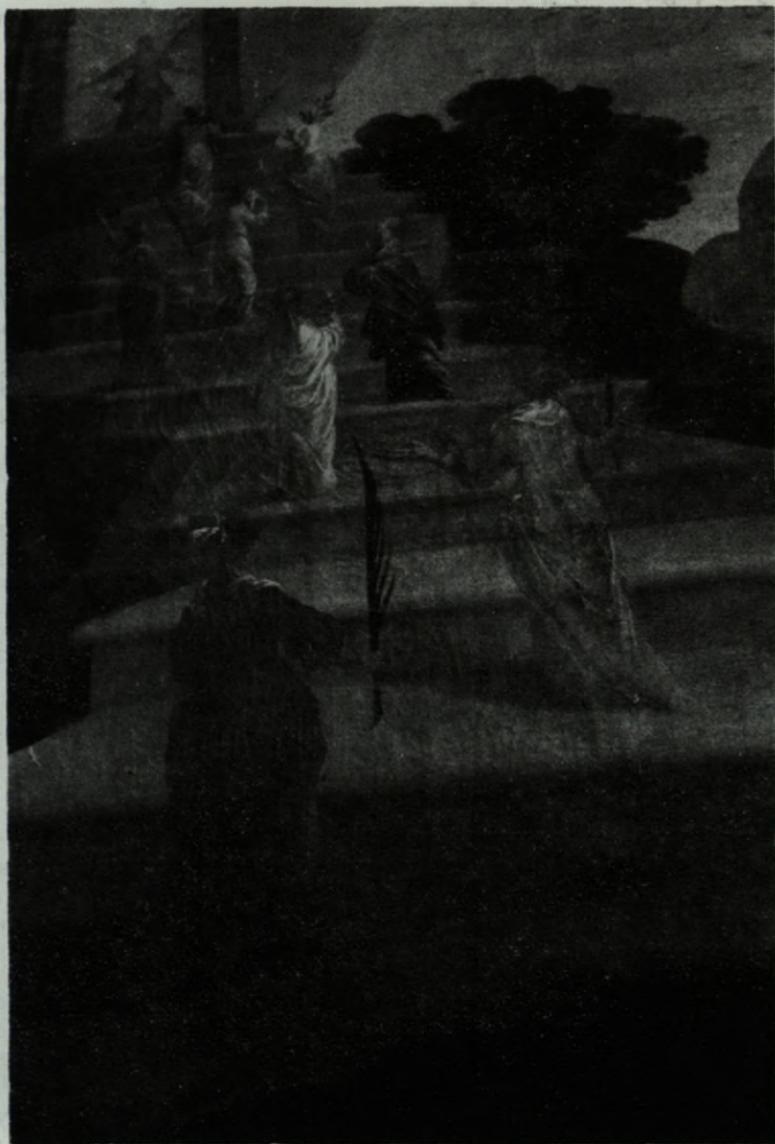


Foto 26.—Oñate. Detalle del *Angel de la Guarda*. Las bienaventuranzas.

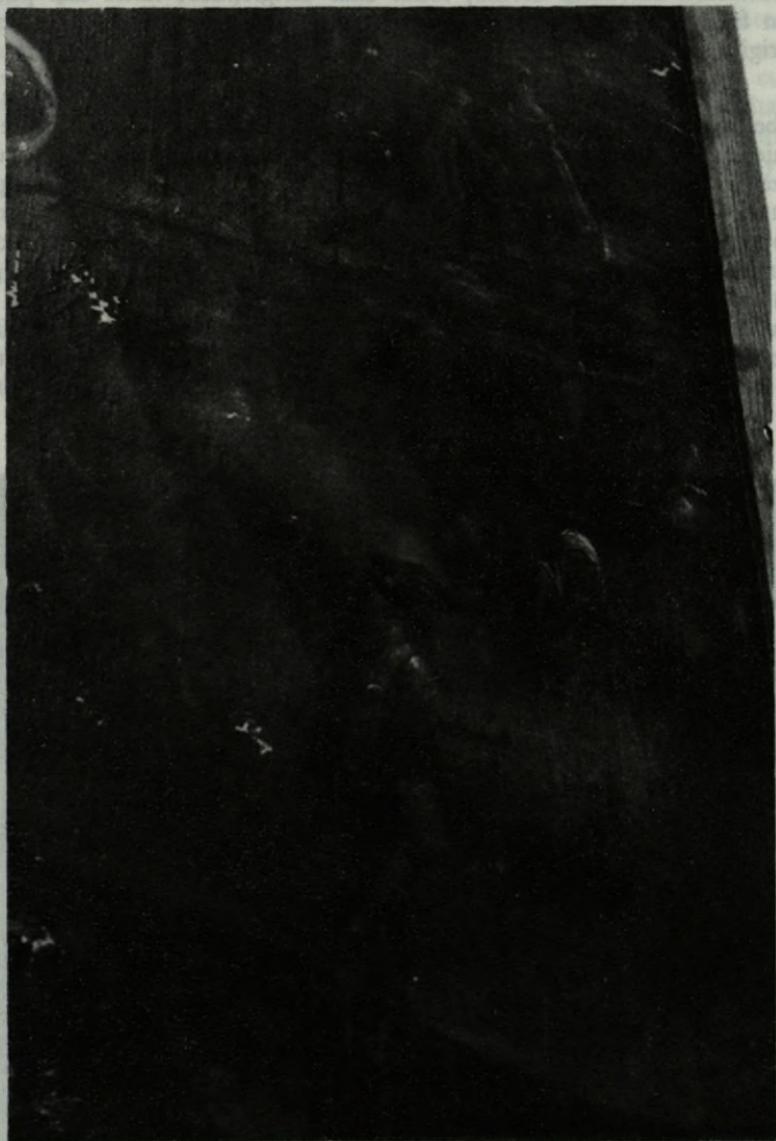


Foto 27. — Oñate. Detalle del *Angel de la Guarda*. Los Pecados Capitales.

nifestación del amor divino, todas ellas dirigiéndose hacia una puerta con frontón revestida de sol donde el ángel espera a las almas para dirigir las hacia la Eternidad (Mt. 5,1-12) (Foto 26).

Frente al carácter italianizante de la zona anterior con figuras de esbelto porte e indumentarias de tonos irisados aparece en la parte izquierda un área tenebrosa con un neto sello expresivista de naturaleza nórdica. Llama la atención que el infierno, cuya puerta flanquea Satanás, tenga aspecto de Coliseo en probable alusión a la idea apocalíptica de la derrota de la Roma pagana (Ap. 19,11-21) y, por otra parte, sabido es que para el pensamiento barroco el triunfo de la Iglesia se expresaba mediante la trivialización de lo clásico. Dando un carácter más telúrico a esta zona aparecen dirigiéndose hacia el fuego eterno las alegorías de los siete pecados capitales en el siguiente orden de abajo a arriba: la pereza con el bastón, la envidia mediante la vieja,



Foto 28. — El Bosco. Mesa de los Pecados Capitales (1475-1480). Museo del Prado de Madrid.

la gula por la comida y la bebida, la ira con la espada, la lujuria o el desnudo femenino, la avaricia con el saco de dinero y, finalmente la soberbia mediante claras alusiones a la vanidad, vestidos lujosos, sombrero y abanico (Foto 27). Contrariamente a las bienaventuras, cuya representación en el arte es inusual, el tema de los pecados capitales es fuente inagotable de inspiración desde época medieval, sobre todo en el norte europeo con magníficos ejemplos en el *Carro de heno* y la *Mesa de los pecados capitales* de el Bosco (Foto 28).

La enseñanza que se deriva de esta composición, quizás la de mayor complicación de todas las analizadas, en la producción de Pedro de Obrel no es otra sino la llamada del alma hacia el premio eterno, advirtiéndole que de las dos opciones posibles para el hombre, el camino de la virtud tiene como recompensa el cielo en tanto que la subordinación a los vicios aboca hacia la destrucción.

Suletino:

Nhantore berri batzoi nahi tie khamatu
 Sijeta ere zer den betan deklaratu:
 Urzapal gaito bati zer zaien agitu,
 Lumarik ederrena betzaio faltatu.

Traducción del original suletino:

Quiero cantar unas nuevas canciones
 Y declarar cuál es el motivo,
 Qué es lo que le ha sucedido a una pobre tortola,
 Ya que le ha faltado la mejor de sus plumas.

Versión euskara batua:

Bertso berri batzuek nahi ditut khamatu.
 Hauen bitartek gaia zer den deklaratu:
 Usapal gaito bati zer zaien gertatu,
 Lumarik ederrena baitzaio faltatu.

Traducción versión euskara batua:

Quiero cantar unas nuevas estrofas,
 Y por medio de éstas declarar cuál es el motivo,
 Qué es lo que le ha sucedido a una pobre tortola,
 Ya que le ha faltado la mejor de las plumas.