

Un retablo mixto del Primer Renacimiento. Martín de Oñate y los Ayala en Domaquia

PEDRO L. ECHEVERRIA y JOSE J. VELEZ*

Este trabajo se inscribe en una serie de estudios que tienen como punto de partida la pintura y la imaginería policromada del Primer Renacimiento en Alava con referentes válidos en los talleres de los Ayala y Oñate, dominadores del universo de las artes entre 1535 y 1565 (1). En el segundo tercio del siglo XVI van a ser protagonistas maestros de la talla como los Beaugrant, Juan de Olarte, Juan de Gardoy, Gaspar de Mendiguren, Esteban Bertín o Enrique Dorus entre otros y los pintores Beltrán de Amberes, Pedro de Gámiz, Juan de Rojas o Juan de Salazar. Las dificultades añadidas que entraña una investigación de esta naturaleza hacen que este trabajo, junto a otros que hemos elaborado sobre retablos tan significativos como los de Peñacerrada, Tuyo y Estavillo(2), constituyan verdaderos pilares en la recomposición del panorama de la retablistica del siglo XVI.

Si ya resulta excepcional encontrarnos en el interior de un templo restos fragmentarios de antiguas mazonerías y piezas sueltas de retablos del siglo XVI, se podrá comprender que resulta todo un hallazgo el descubrir obras "in situ", reensambladas en estructuras posteriores, como es el caso de Domaquia, repintadas, o alteradas parcialmente. La excepcional preservación en una arquitectura clasicista de comienzos del siglo XX de tableros al óleo, relieves e imágenes del Renacimiento

(1) Obras de consulta imprescindible para todo aquel que quiera introducirse en el estudio de las artes plásticas del Renacimiento en Alava son PORTILLA VITORIA, M.J. y otros: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*. 7 vols, Vitoria, 1968-1995. BARRIO LOZA, J.A.: *Los Beaugrant. En el contexto de la escultura manierista vasca*. Bilbao, 1984. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: "Las artes en el Renacimiento". *Alava en sus manos*. Vitoria, 1983, pp. 117-135. A estas obras hay que añadir el denso trabajo, por el inestimable caudal documental que aporta de MARTIN MIGUEL, M. A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, 1994. Tesis Doctoral inédita.

(2) ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: "El retablo mayor de Peñacerrada en la escultura del Primer Renacimiento en el País Vasco y La Rioja". *Kultura*, n.6 (1984), pp. 54-69. VELEZ CHAURRI, J.J.: "Juan de Ayala I el Viejo y el retablo renacentista de Tuyo (Alava)". *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 457-462. ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: "Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Alava. Francisco de Ayala en Estavillo". *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 321-326.

* Universidad del País Vasco

en Domaquia, se revaloriza más si cabe con la documentación de los mismos en base a un proceso civil y datos indirectos de protocolos notariales. Por fin podemos asociar un estilo y una iconografía al pincel de Martín de Oñate y la gubia de los hermanos Juan y Francisco de Ayala en una fase inicial de su época fecunda. Al acoger este retablo uno de los ciclos más completos de la vida de San Bartolomé, nos va a permitir estudiar su iconografía con menciones, ilustrativas de una evolución del siglo XV al XVIII, al retablo de Olano y a los cuadros de su martirio en la Catedral Vieja de Vitoria y el retablo colateral de Subijana de Morillas(3).

Domaquia, municipio del valle de Zuya y de la Hermandad de Arrázua, formó parte del Señorío del Duque del Infantado y estaba integrada en la diócesis calagurritana, primero en la vicaría de Zuya y posteriormente en el arciprestazgo de Cuartango(4). La villa se regía por un alcalde ordinario, cargo para el que se turnaban miembros de los estados noble y llano. Resulta significativa la presencia constante en la zona de Juan II y Francisco Ayala, ambos en Luyando, Juan en Escolumbe y Francisco, residente en Murguía o protocolizando con escribanos de Jugo y Sarriá(5).

Resulta excepcional documentar siquiera indirectamente uno de los exigüos conjuntos conservados del Primer Renacimiento. Este es el caso del retablo de Domaquia, cuya obra pictórica ha quedado desvelada gracias a un proceso posterior por deudas elevado ante la Real Chancillería de Valladolid (6).

Seis años después del fallecimiento de Martín de Oñate, el 18 de octubre de 1569 se formalizó un convenio entre los herederos del pintor y la vecina de Vitoria doña Francisca de Doipa, por el cobro de 42 ducados como pago final de la pintura del retablo. Hasta esa fecha se habían abonado ya al pintor “doscientos ducados y más por la pintura que el dicho nuestro padre hizo en el retablo”. Suscriben como beneficiarios Tomás de Oñate, hijo del pintor, María de Oñate, su hermana viuda, y Francisco de Agreda, vecino de Estella y marido de Magdalena de Oñate. Esta escritura notarial se convierte en la referencia para el pleito que en 1615 elevó don Felipe de Zárate Lezcano, vecino de Vitoria y arrendador de los frutos de la primicia, contra el concejo de Domaquia por los citados 42 ducados. Las pruebas testificales no hacen sino

DATOS HISTORICOS

(3) Las parroquias tituladas por San Bartolomé en Alava son las de Adana, Domaquia, Landa y Olano, a las que se suman un buen número de ermitas.

(4) MADDOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico histórico de España y sus posesiones en Ultramar*. (1847-1850). Alava. Salamanca, 1989, p.117. *Enciclopedia general ilustrada del País Vasco*. San Sebastián, 1986, vol. 9, pp. 357-358, voz Domaquia.

(5) ECHEVERRÍA, P.: “Nuevas luces...”

(6) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Pleitos Civiles. Escribano Taboada (fenecido): 1846/4, año 1615. Proceso de Pedro de Vallejo en nombre de don Felipe de Zárate Lezcano, vecino de Vitoria, contra el concejo de Domaquia por deudas relacionadas con el retablo.

confirmarnos la autoría de las tablas y las relaciones de varios miembros de este clan con la villa de Oñate en Guipúzcoa. Constituye un testimonio de calidad el aportado por Lope Pérez de Ibarra, vecino de Jugo, e hijo de Mateo Pérez de Ibarra escribano del valle de Zuya, quien declara que antes de la muerte de su padre acudió “un hijo o nieto de Martín de Oñate, pintor que hizo y pintó el retablo del altar mayor de la yglesia parroquial de la dicha villa de Domaiquia”, otorgando la carta de pago por los 42 ducados.

Para la escultura no contamos con una documentación directa, si bien el propio estilo de la talla, varias asociaciones documentales, y las estrechas relaciones en torno a los años cuarenta entre Martín de Oñate y los Ayala, nos llevan a asignar la escultura de Domaiquia a Francisco y Juan II Ayala. Fue práctica habitual entre los miembros del clan de los Oñate la contratación global de retablos mixtos para, reservándose la pintura, hacer cesión de las labores de talla a los especialistas. Mas puntualmente hay que destacar las relaciones y la estrecha colaboración entre los Oñate y el clan de los Ayala.

En este sentido resulta esclarecedora la escritura de fianzas para el retablo mayor de Oteo(7), que nos va a servir de marco para caracterizar las actuaciones conjuntas de Martín de Oñate y los Ayala. En base al contrato formalizado el 22 de noviembre de 1541, que incluía la talla y pintura del retablo de San Mamés y la pinceladura del templo en el plazo de cuatro años, el joven “ymaginario” Francisco de Ayala presentó como fiador a su padre Juan Martínez de Ayala(8). Al parecer, durante estos años “el Viejo” se encuentra detrás de las empresas asumidas por sus hijos. Por su parte, el pintor establecido en Vitoria escogió como su fiador en esta obra al boticario Sebastián de Oñate.

Como lo atestigua el propio apellido Ayala, parece evidente el origen de este linaje en ese valle norteño alavés. Establecidos en Vitoria, Juan II y Francisco Ayala tuvieron actuaciones suprarregionales en Vizcaya, Guipuzcoa y Navarra, pero siempre dentro de la diócesis de Calahorra(9). Dentro de tierras alavesas llama la atención la densidad de intervenciones entre 1535 y 1565, especialmente en los valles septentrionales, desde el retablo de Luyando al de Escolumbe, pasando por la vecindad o contratación de obras por parte de Francisco en Murguía, Jugo o Sarría. Por último no se puede olvidar el sugerente matrimonio en segundas nupcias de Juan de Ayala II con María Díaz de Domaiquia o Araoz en fecha en la que presumiblemente se encontraba ejecutando el retablo que nos ocupa. Además, uno de sus hijos, el imaginario Francisco, contrajo primeras nupcias con Catalina de Domaiquia.

(7) MARTIN MIGUEL, M. A.: ob. cit.

(8) AHP. Alava. Cristóbal de Aldana, Prot. 6.644, 23 de febrero de 1542, s/f.

(9) PORTILLA, M.J. y otros: ob.cit., t.III, pp. 58 y 59. BARRIO LOZA, J.A.: ob.cit., pp. 59-62

El clan de los Oñate

Resulta empresa complicada esclarecer el árbol genealógico de un clan de pintores como el de los Oñate, en el que por tradición familiar se repiten los nombres de Juan y Tomás. Los meritorios esfuerzos por desentrañar esta genealogía se van a ver prácticamente completados en este trabajo (ver árbol genealógico 1). El clan de los Oñate era oriundo de esta villa guipuzcoana, donde radicaba su casa solariega y con la que sus miembros mantuvieron ciertas relaciones de vecindad durante toda la centuria. Así lo confirmamos en los casos de Martín y Tomás de Oñate y su hijo Gaspar de Narría. Asimismo registramos en la década de los setenta diversas intervenciones de Tomás y Juan de Oñate en la provincia de Guipúzcoa(10). Vecindados en Vitoria desde comienzos del 1500, vivieron en unas casas próximas al convento de santo Domingo en la calle Correría, y poseyeron además otras en la calle Burullería.

Esta familia constituye un notable caso de especialización en las artes de la pintura con la excepción de Juan de Oñate, hermano de Martín, quién en 1517 se colocaba de aprendiz de entallador con Pedro de Laguardia en la ciudad de Zaragoza y a quien en 1527 encontramos en Teruel presumiblemente interviniendo en obras de su oficio(11). Este dato recalca una vez más las estrechas vinculaciones del mundo vasco-navarro-riojano con Aragón bajo la ya conocida dependencia e interrelación castellana. Sus miembros más destacados son Martín Sanz de Oñate, sus hijos y colaboradores Tomás, de su primer matrimonio, y Juan I y Jerónimo fruto de su segundo enlace y, finalmente, su nieto Juan de Oñate II, hijo de Juan. Junto a ellos se debe de tener en cuenta a su yerno Pedro López de Marieta, casado con María de Oñate(12) (ver cuadro n.1).

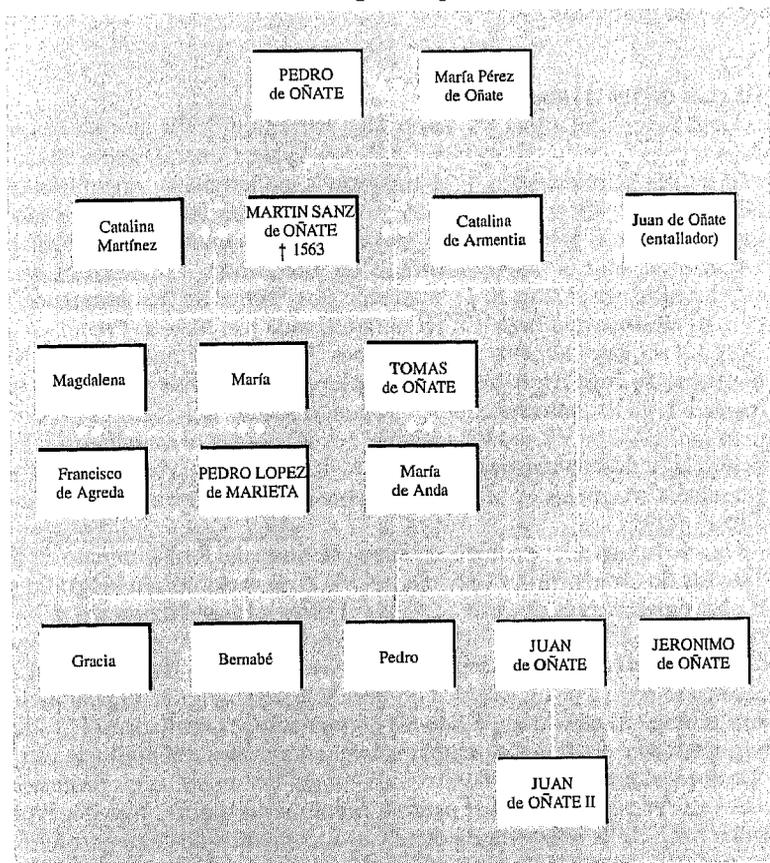
Los primeros datos profesionales conocidos de Martín de Oñate se remontan al año 1539, cuando en clara alusión a sus orígenes actúa como fiador de los guipuzcoanos Domingo de Guerra, maestro de obras de la Universidad de Oñate, y Martín de Mendiáraz, cuando contratan la obra del Hospital de Santiago de Vitoria. En la época fecunda de Martín de Oñate, comprendida aproximadamente entre 1540 y 1562, se le documentan siempre dentro de las artes del pincel y del grafito, retablos mixtos con tableros al óleo, labores de dorado y esgrafiado, pinceladura con grisallas y monumentos efímeros. Desaparecidos los retablos de Luco, Antezana, Foronda y Ochate(despoblado cerca de Imíruri),

(10) ARRAZOLA ECHEVERRIA, M.A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa. t. II. Escultura, pintura y artes menores*. San Sebastián, 1968, pp. 96 y 532 (Juan de Oñate) y 176 (Tomás de Oñate).

(11) AHP. Alava. Cristóbal de Aldana. Prot. 6627, 17 de junio de 1527. SARRIA ABADIA, F. y otros: "Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI". *Actas V Colóquio de Arte Aragonés*. Zaragoza, 1989, p.110, contrato n.13.

(12) En la elaboración de este árbol genealógico ha sido de la mayor utilidad, junto al repaso documental realizado, la consulta de las obras de PORTILLA VITORIA, M.: "Los retablos de Morillas y Subijana de Morillas (Alava)". *Bol. de la Institución Sancho el Sabio* (1962) pp. 94-97; PORTILLA, M. y otros: ob. cit. vol. III, pp. 62-63 y MARTIN MIGUEL, M.A.: ob. cit..

Cuadro nº 1. Arbol genealógico de los Oñate



ejecutados aproximadamente entre 1550 y 1562 y sustituidas las tablas del retablo de Oteo, contratado en 1541(13), únicamente podemos conocer el estilo de Martín de Oñate a través de las 8 tablas de Domaiquia y el retablo pictórico de San Pedro de Morillas(14), este último en colaboración y terminado por su hijo Tomás y su yerno Pedro López de Marieta. Su pericia como pintor-dorador tan sólo puede ser admirada en los relieves del retablo de Domaiquia y el titular del retablo de Morillas, en tanto que su maestría como pincelador de muros se aprecia en los grutescos de la bóveda de la parroquial de Oteo. Tal vez se deba identificar con el pintor Martín Ochoa de Oñate, quien entre 1556 y 1557 se ocupaba en colaboración con el entallador Pierres Picart del primitivo

(13) MARTIN MIGUEL, M.A.: ob. cit.

(14) PORTILLA VITORIA, M.: "Los retablos de Morillas ..., pp. 80-89.

retablo mayor de la parroquia de Luzuriaga, del que se conserva el banco de tablas pintadas(15) .

El clan de los Ayala

Desde fines del siglo XV hasta bien entrado el XVII se conocen al menos cuatro generaciones del clan de los Ayala. Generalmente relacionados con la retablistica y la imaginería policromada, encontramos también otros talleres de plateros y pintores emparentados con ellos a los que no haremos mención aquí. Incluso en un momento dado llegan a emparentar con el taller vitoriano de los Araoz. En el árbol que adjuntamos(ver cuadro n. 2), aparecen dos “series de tres hermanos” con los mismos nombres. La primera formada por Juan II, Francisco y Diego y la segunda por los hermanos Diego II, Francisco II y su hermanastro Juan III, hijos de Juan de Ayala II el mozo(16) . Como se ha dicho en la introducción, el segundo tercio del siglo XVI está monopolizado en Vitoria y buena parte de Alava por el imaginario Juan de Ayala II, digno sucesor de su padre Juan de Ayala I el viejo, entallador y también imaginario, y secundándole brillantemente su hermano Francisco.

Uno de los grandes problemas sobre escultura del Renacimiento en la diócesis de Calahorra-La Calzada ha sido el de esclarecer la biografía y la obra entrecruzada de Juan de Ayala el viejo y la gran figura del taller, su hijo Juan de Ayala II. Sobre esta cuestión han reflexionado historiadores del arte como M. Portilla, M.A. Arrázola o J.A Barrio Loza. La confusión deriva de un idéntico nombre y la desaparición de gran parte de sus obras lo que ha impedido las comparaciones estilísticas(17) . Se han apuntado algunos elementos esclarecedores desde el punto de vista documental como los calificativos de “viejo” y “mozo” o los profesionales de “entallador” para el padre e “imaginario” para el hijo. Nuevos datos fruto de la relectura de distintos documentos nos han permitido hacer unas reflexiones que nos conducen a estructurar la trayectoria profesional de los Ayala en tres períodos.

La fase inicial comienza en 1531 en la que un jovencísimo Juan Ayala II ejecuta obra como imaginario para el pintor Beltrán de Amberes, quien le paga por carta dada en Aberásturi donde a la sazón se ocupaba en el retablo mayor de su iglesia(18) . Seis años después aparece contratando con su hermano Francisco, asimismo artista precoz de no

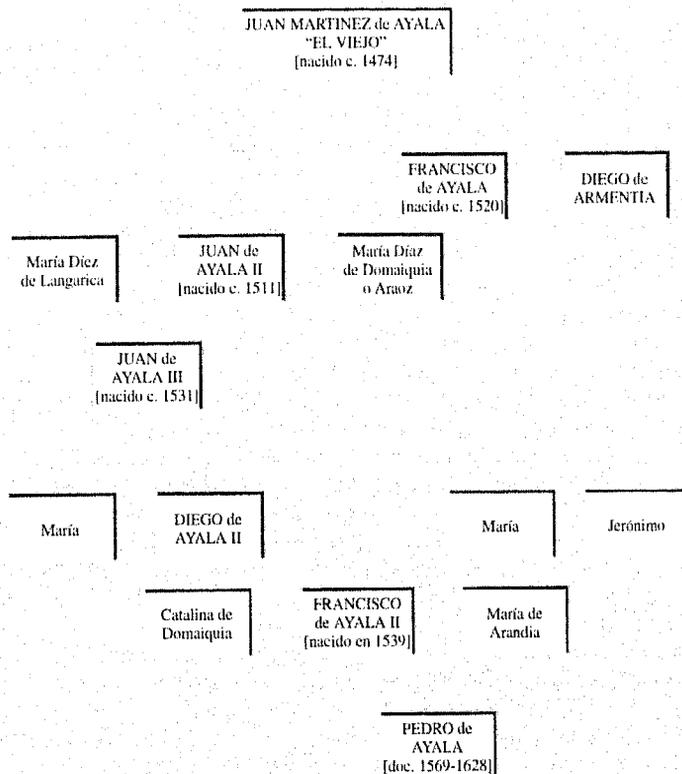
(15) PORTILLA , M. y otros: ob. cit., vol. V, pp. 540-541

(16) Este árbol está elaborado a partir de datos extraídos del Catálogo Monumental y las fechas aproximadas de nacimiento de los tres Ayala más significativos del siglo XVI son aportadas por M.A. Martín Miguel.

(17) Ahora conocemos documentalmente y sin ningún género de dudas una obra salida de las manos del fundador de la dinastía, el retablo de Tuyo. Véase VELEZ, J.J.: ob. cit.. Asimismo en este trabajo aportamos la última fecha conocida de Juan Martínez de Ayala “el viejo”, 1542 en que actúa como fiador de su hijo Francisco en Oteo (véase nota 8).

(18) AHP. Alava. Esteban de Isunza. Prot. 6.662, 24 de enero de 1531.

Cuadro nº 2. Arbol genealógico de los Ayala



más de 20 años, el retablo mayor de la colegial de Santa María de Vitoria. Siempre en equipo y a partir de 1542 se ocuparon del retablo de la Magdalena de Luyando(19) y un año antes Francisco, esta vez con Martín de Oñate, se comprometía a llevar a cabo el retablo de San Mamés de Oteo. El dato más novedoso en este período es la regular presencia de su padre Juan Martínez de Ayala, no ya como el contratante de obra en años no muy lejanos, sino como fiador en las obras de sus jóvenes hijos, en lo que creemos algo más que un mero aval notarial. Esta circunstancia viene acreditada con su presencia como testigo en la primera de las escrituras señaladas y como fiador en la última, momentos en los que Juan y Francisco contaban respectivamente con unos 20 años. A finales de este período y creemos que todavía bajo la tutela de su

(19) PORTILLA, M.y otros: ob. cit. tomos III, p. 59 y VI, pp. 114, 461 y 463.

anciano padre -había nacido en 1474- se debió ejecutar el retablo de Domaiquia que nos ocupa.

En la práctica totalidad de la década de los cincuenta se registra un vacío documental en el solar alavés. Este se justifica por las importantes empresas de colaboración con otros talleres como el de los Beaugrant en el retablo de Portugalete (Vizcaya) entre 1550 y 1555 y en otras labores foráneas como los retablos de Zúñiga en 1555-57 y Gastiáin (Navarra), en cualquier caso en tierras dependientes de la diócesis de Calahorra-La Calzada. En 1563 Juan de Ayala II presentó postura para la obra del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Estella (20).

La consecuencia directa de estas últimas empresas es una clara evolución estilística hacia el expresivismo pleno o lo que se ha venido en llamar "Manierismo del movimiento". Esta circunstancia marcará definitivamente la trayectoria de Juan de Ayala II quién, una vez reinstalado en Vitoria, dominará hasta 1580 el panorama local, monopolizando la práctica totalidad de los encargos en esta ciudad. Al menos documentalmente a partir de este momento no volveremos a encontrar juntos a los dos hermanos y mientras que Juan continúa en plena actividad hasta 1580, el nombre de Francisco se diluye antes de 1570. En este período tan sólo se le consigna como obra importante el retablo de la Purísima de Estavillo. De la abundante nómina de retablos de Juan de Ayala que engalanaron las capillas mayores de la colegial, parroquias de San Miguel y San Pedro y convento de Santo Domingo, ejecutados en las décadas de los sesenta y setenta, únicamente ha llegado hasta nuestros días y además fuera de su ubicación el retablo de los Reyes en San Pedro. Este vacío se llena, aunque sea parcialmente, con otras obras documentadas en la provincia como el retablo mayor de Nuestra Señora de Escolombe en Catadiano, el atribuido de Ullívarri-Viña y el de Arbígano contratado en 1580 (21).

El retablo de San Bartolomé de Domaiquia

En torno a 1915 la mazonería original de este retablo de la primera mitad del siglo XVI fue sustituida por una monumental estructura clasicista en blanco (22). Afortunadamente, en ella se reaprovecharon, creemos que en su totalidad, las tallas del titular y el Crucificado, ocho paneles en relieve y otras tantas tablas de pincel de la obra renacentista,

(20) BARRIO LOZA, J.A.: "El retablo de Portugalete (historia de un pleito)". *Estudios de Deusto* (1980), pp.273-311. URSUA IRIGOYEN, I.: "Pedro de Gabiria y Martín de Morgota, maestros de la talla (1515-1616)". *Príncipe de Viana* (1980), pp.466-468. BIURRÚN SOTIL, T.: *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*. Pamplona, 1935, p.159. URANGA GALDIANO, J.E.: *Retablos navarros del Renacimiento*. Pamplona, 1947, pp.21 y 44.

(21) PORTILLA M. y otros: ob. cit. t.III. Vitoria, 1970, pp. 59.

ECHEVERRIA, P.: "Nuevas luces ...". MARTIN, M.A.: ob. cit.

(22) Archivo Parroquial de Domaiquia. Archivo Diocesano de Vitoria. Domaiquia, Libro de Fábrica, n. 5, 1657-1758, fol. 146. Ya en 1743 el retablo planteaba problemas de consolidación. En ese año Francisco Ortiz de Zarate hizo labores de sujeción.

a lo que hay que añadir cuatro imágenes del banco y la Virgen y San Juan del Calvario todas ellas modernas. Sobre un zócalo, la actual traza del retablo presenta un elevado banco que incluye un sagrario moderno, cuerpo de dos pisos, unificado por columnas de orden gigante y jalonado por cinco calles. Remata el conjunto un ático de tres calles entre volutas que se corona por el Calvario. Las piezas de talla conservadas son paneles rematados por veneras con cabezas de querubines en las enjutas y recubiertos con su policromía del XVI. La mazonería original, estructurada por balaustres no debía diferir mucho de la que todavía conserva el retablo de San Mamés de Oteo.

En el reensamblaje de estas piezas se tuvo en cuenta en gran medida la disposición original, atendiendo a sus diferentes formatos, que nos remite en el caso de las tablas a un clásico programa de redención, habiendo sufrido los relieves algunas alteraciones. El banco acoge de izquierda a derecha cuatro tablas con un ciclo pasional -Oración del huerto, Jesús ante Pilatos, Flagelación y Camino del Calvario-. A ambos lados de la talla de San Bartolomé se suceden escenas de su vida y martirio, los relieves de la Conversión de Polimio, Juicio ante Astiages, Prendimiento y Desollamiento. Escoltan al relieve de la Asunción las tablas de la Visitación, Anunciación (invertidas), Nacimiento y Epifanía. El ático quedó configurado en la última reforma por los relieves de la Aparición de San Bartolomé a un monje, San Dionisio entre ángeles y el Milagro de la hija posesa de Polimio.

ESCULTURA

El programa escultórico del retablo de San Bartolomé está formado por la talla del titular y siete relieves, seis referidos a la historia del apóstol y el restante al grupo de la Asunción. Desde un *punto de vista estilístico* lo debemos de situar dentro del Primer Renacimiento con antelación a la fase expresivista del segundo tercio o, dicho de otra forma, en la primera fase de la dilatada producción del taller de los Ayala. Es el momento que contempla la incipiente actividad de unos jóvenes pero prometedores escultores que son los hermanos Juan II y Francisco, bajo la tutela de su padre Juan Martínez de Ayala fundador del taller.

El carácter retardatario de los relieves se evidencia en primer lugar en unas composiciones ocupadas por personajes, sin recursos de perspectiva y, por lo tanto, sin profundidad. Fiel exponente es la escena del Prendimiento con personajes verticales, estáticos y rígidos con dos soldados que repiten esquemas y rostros. En otros como las comparencias ante Polimio y Astiages, el santo y el rey adoptan una disposición periférica. Finalmente el martirio aparece como la composición más compleja por el juego de diagonales lo que, a la vez, provoca abundantes incorrecciones. Si el Prendimiento y las presencias ante los reyes toman como modelo compositivo escenas similares de la vida de Cristo, el Martirio del santo debe ser puesto en relación con el modelo alemán difundido por Hans Holbein el Viejo(23). Sólo en el siglo XVII se

(23) REAU, L.: *Iconographie de L'art chretien*. t.III. Paris, 1958, p.183.

impondrá una nueva composición a partir del grabado de Jusepe Ribera como lo vemos en el retablo lateral de Subijana de Murillas .

Existen dos paneles en el remate del retablo -la aparición de San Bartolomé a un monje y la San Dionisio entre ángeles- que se diferencian manifiestamente del resto por su calidad. Teniendo como fondo un naturalista roquedo de la isla de Lípari, San Bartolomé portando el cuchillo se aparece al monje. Sin abandonar el tipo físico señalado se trata de una composición mucho mejor lograda con el santo ligeramente girado en actitud y con pliegues mucho más expresivos. Es curioso que la escena de más calidad tanto desde el punto de vista estilístico como compositivo se refiera a un préstamo o correlato iconográfico, es decir, la de San Dionisio sostenido por ángeles. Siguiendo un esquema inaugurado para el Renacimiento por Alberto Dürero con el tema de la Santa Faz sostenida por ángeles, hallamos aquí la única composición que se somete a la ley de la simetría, con marcados planos de profundidad, fluidez en los plegados, un cierto dinamismo y una mejor calidad general de la talla.

Define muy bien el modo de hacer de los Ayala a lo largo de la dilatada época fecunda de este taller un tipo físico con rostros alargados, barbas puntiagudas, cabellos encasquetados y rígidos y pequeños pómulos salientes. Los soldados y sayones son tipos caricaturescos con mentón saliente, barbas cortas e incluso lampiños y calvos como el verdugo de la escena del martirio. Los rostros femeninos del Milagro de la curación son los de peor calidad, mientras que la cabeza tonsurada del monje y las actitudes y rostros de los ángeles en la escena de San Dionisio están mejor logrados. El único desnudo representado aquí es el del santo al ser desollado, muy mal resuelto, y los planos musculares de brazos y piernas de sus verdugos. La inexpressividad general de los rostros se intenta superar con el lenguaje gráfico de las manos, principalmente en las escenas de Polimio y Astiages.

Las indumentarias del apóstol se retrotraen a su época, los personajes notables, como es habitual, visten con prendas lujosas de la época de Carlos I y, finalmente, las armaduras de los soldados son un hibridismo de piezas romanas con otras del XVI. San Bartolomé viste túnica talar y manto sujetado en el hombro por clámide que, junto a una peculiar iconografía, lo identifica siempre en el retablo. En las escenas en relieve aparece alternativamente con el cuchillo, instrumento de su martirio, o el diablo encadenado a sus pies. Los reyes Polimio y Astiages visten con prendas nobles como son camisa, manto y gorra característicos de la primera mitad del siglo XVI. El segundo de los monarcas aparece sedente en un trono con brazales avolutados y rematado en venera, en tanto que el primero lleva un elaborado cetro. Pero es en las armaduras de los soldados del Prendimiento donde mejor se evoca el arte "a la romana" pues visten casco ático, el clásico toracato y faldones, lo que se completa con los arneses de brazos y piernas del 1500, portando uno de ellos alabarda.

El altorrelieve de la *Asunción* va a recibir un tratamiento distinto al resto de la obra de talla por su excepcionalidad. Se le puede calificar de un grupo escultórico que, por comparación estilística con el tema



A. Dürero. Oración del Huerto. "La Gran Pasión" (1511).

homónimo del retablo de Oteo, nos certifica la presencia de Francisco de Ayala en este retablo. Frente al sentido narrativo de los otros relieves, el de la Asunción supone la afirmación de una devoción concreta, mostrando además un interés complementario por cierto confusionismo iconográfico con la Inmaculada. Lo que en los paneles de San Bartolomé es un mero revestimiento policromo y ambientación de fondos, en la Asunción adquiere un carácter signifiicante complementario. Por todo lo dicho fusionaremos, como no podía ser de otra manera, los análisis estilístico e iconográfico.

El modelo empleado en la Asunción de Domaiquia, propio de la primera parte del siglo XVI, es el de tradición hispano-flamenca que fue modelo unánime en esta iconografía mariana desde importantes catedrales y conventos hasta las parroquias más anónimas. Esta iconografía vuelve a comienzos del siglo XVII en el arte de la Contrarreforma. Una Virgen rígida y vertical, pese a la naturaleza ascensional del tema, con rigurosa frontalidad y manos unidas sobre el pecho, tiene como peana una cabeza de querubín y la luna con los cuernos hacia arriba. Se encuentra orlada por cuatro ángeles y coronada por otros dos. La policromía juega en este caso un interesante papel complementario al tema por la profusión de oro, no sólo en la capa de María, sino con generosidad en cabellos dorados al mixtión, corona, alas de los ángeles o la luna. Si la profusión de oro refuerza el sentido ascensional éste se contextualiza mediante las nubes o arreboles y el cielo pintado. Sólo las carnaciones mate y ciertos detalles de la indumentaria de la Virgen, como la camisa, nos retrotraen a un arte al natural y a la época en la que el retablo se ejecutó. Tras la orladura de ángeles tallados, el pincel de Martín de Oñate dejó otra de rayos rectos y flameados que un siglo después pasará a ocupar el primer plano bien de talla o metal. Señalados ya los precedentes formales del grupo de la Asunción-Coronación, debemos indicar que sus fuentes literarias se hallan, como bien es sabido, en el Cantar de los Cantares, el Apocalipsis y la tradición cristiana. En un tema tan bien definido como éste se incorpora un elemento propio de la iconografía inmaculista como es la luna a los pies, no siendo excepcional este confusionismo en la época(24).

Preside este retablo mixto la única talla del titular *San Bartolomé*, imagen con ligero contraposto y un juego de manos con la que sostiene el libro y el dragón encadenado a sus pies. Este atributo iconográfico se refiere, según la Leyenda Dorada, al demonio que albergaba el ídolo Astaroth que desde la llegada del apóstol a su templo en la India, “quedó amarrado con cadenas de fuego y reducido a tan riguroso silencio que no se atreve no ya a hablar, pero ni siquiera a respirar”(25). Viste túnica con pliegues rectos y paralelos y manto que se anuda al hombro con clámide y plegados más fluidos. Sin abandonar los tipos físicos de los Ayala, el

(24) YARZA LUACES, J.: “Una Asunción del siglo XV en Fuentes de Nava”. *BSAA* (1971), pp. 473-476. GOMEZ BARCENA, M.J.: “El retablo de Nuestra Señora de la iglesia de San Gil de Burgos”. *Bol. Camón Aznar* (1986), pp.66-67.

(25) VORAGINE, S. dc: *La Leyenda Dorada*. Tomo II. Madrid, 1982. p.524.

rostro de nuestro personaje responde de alguna forma a la descripción que proporciona la Leyenda Dorada de “hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa”(26) . Sus prendas están totalmente doradas aflorando en algunas partes el bol.

Por los Evangelios Canónicos y los Hechos de los Apóstoles no conocemos sino el nombre de Bartolomé, por lo que para conocer su hagiografía debemos acudir al martirologio romano, apócrifos y a la Leyenda Dorada que es, como en tantas otras ocasiones, la que nos permite identificar la *iconografía* que compone el ciclo de Domaiquia(27) . Según este relato distinguen al apóstol sus cualidades de evangelizador en la India, Mesopotamia y Armenia, dominador de demonios y su triple martirio. Los atributos con los que le vemos en este retablo alavés son el demonio encadenado a sus pies, el cuchillo y el libro. Presentada ya la disposición de las escenas dentro del actual reensamblaje vamos a ofrecer aquí una lectura racional de su leyenda. Los episodios guardan estrechos paralelismos con la vida de Cristo como los otros apóstoles, su martirio nos recuerda al de un Marsias cristianizado y su pretendida decapitación se equipara aquí a la de San Dionisio. Una relación ordenada de la historia de San Bartolomé, nos ofrece en Domaiquia el Milagro de la hija posesa de Polimio, Conversión de Polimio, Prendimiento, Juicio ante Astiages, Desollamiento y Aparición ante un monje, con el añadido de San Dionisio entre ángeles por equiparación iconográfica.

La **Curación de la hija del rey Polimio** de Armenia se escenifica mediante cuatro personajes, San Bartolomé con la bestia a sus pies, la muchacha endemoniada, y sus padres. El santo, caracterizado por expulsar a demonios de ídolos y posesos, fue llamado a la corte para curar a la hija del monarca. Como ya hiciera en otras ocasiones, sujetó férreamente al demonio y la joven, una vez desatada, quedó curada(28) . El siguiente episodio recoge la **Conversión de Polimio** a quien el santo “comenzó a exponer al rey, ampliamente la doctrina relacionada con nuestra redención mostrándole, entre otras cosas, cómo Cristo había vencido al diablo con las admirables armas de la congruencia, el poder, la justicia y la sabiduría”(29) . Le está mostrando al monstruo encadenado como prometió si se bautizaba. Convertido el monarca al cristianismo renunció al trono en favor de su hermano Astiages quien, molesto ante la destrucción de sus ídolos, “se hizo eco de la denuncia(de los sacerdotes paganos) y dejándose llevar de la cólera ordenó que inmediatamente mil soldados, perfectamente armados salieran en persecución de Bartolomé al que sus perseguidores capturaron”(30) . Formalmente hablando este texto del Prendimiento del Santo se traduce en

(26) Ibid.

(27) Ibid, pp. 524-531. REAU, L.: ob.cit. pp.180-184.

(28) REAU, L.: ob. cit., p. 183.

(29) VORAGINE, S.: ob. cit., p. 525.

(30) Ibid. p.526.

Domaiquia en un “Prendimiento de Cristo” y los mil soldados se ven reducidos a tres. El **Juicio ante Astiages** se representa en el momento en que el santo es interpelado por el rey quien le dice “voy a hacer contigo lo que tú hiciste con él; como tú obligaste a Polimio a renegar de mi dios y a creer en el tuyo, yo te obligaré a tí a renegar del tuyo y a creer en el mío”, a lo que el apóstol puntualizó “yo lo que hice fue vencer al dios al que tu hermano adoraba, mostrarlo maniatado ante el público, y exigirle que rompiera las imágenes de los ídolos... si consigues maniatar a mi dios te prometo que adoraré al tuyo”(31).

El Martirio de san Bartolomé está representado mediante su **Desollamiento**, si bien según diferentes fuentes conjugadas por la Leyenda Dorada primero fue crucificado, después despellejado y aún vivo decapitado. Por orden de Astiages “tras propinarle una enorme paliza, lo desollaron vivo”(32) en la ciudad de Albana. La **Aparición del apóstol ante un monje** se produjo, según la leyenda aurea en la isla de Lípari donde a la sazón estaba enterrado el santo. Este episodio viene necesariamente precedido de una “traslación milagrosa” de sus restos en una caja de plomo desde la India hasta la citada isla. Profanada su tumba por los musulmanes “el propio apóstol se apareció a un monje y le dijo: Levántate y recoge los restos de mi cuerpo que los sarracenos han desparramado por el campo”(33). Tras una breve discusión, el fraile recogió los huesos refulgentes y los trasladó por mar a Benevento, ciudad en la que se le rinde culto. Resulta excepcional la aparición aquí de **San Dionisio entre ángeles**, tema que se justifica por su asociación con la decapitación de San Bartolomé. Según San Teodoro, el apóstol tras haber sido desollado vivo, fue decapitado y sepultado, lo que le pone en relación con los denominados cefalóforos como los obispos San Laureano, San Nicasio y, especialmente, San Dionisio de París y un santo más cercano a nuestro ámbito, relacionado con el camino de Santiago como San Vítores(34). Se trata de temas especialmente dedicados a la veneración de los fieles por el carácter expositivo de los mismos, que se refuerza con su presentación entre ángeles.

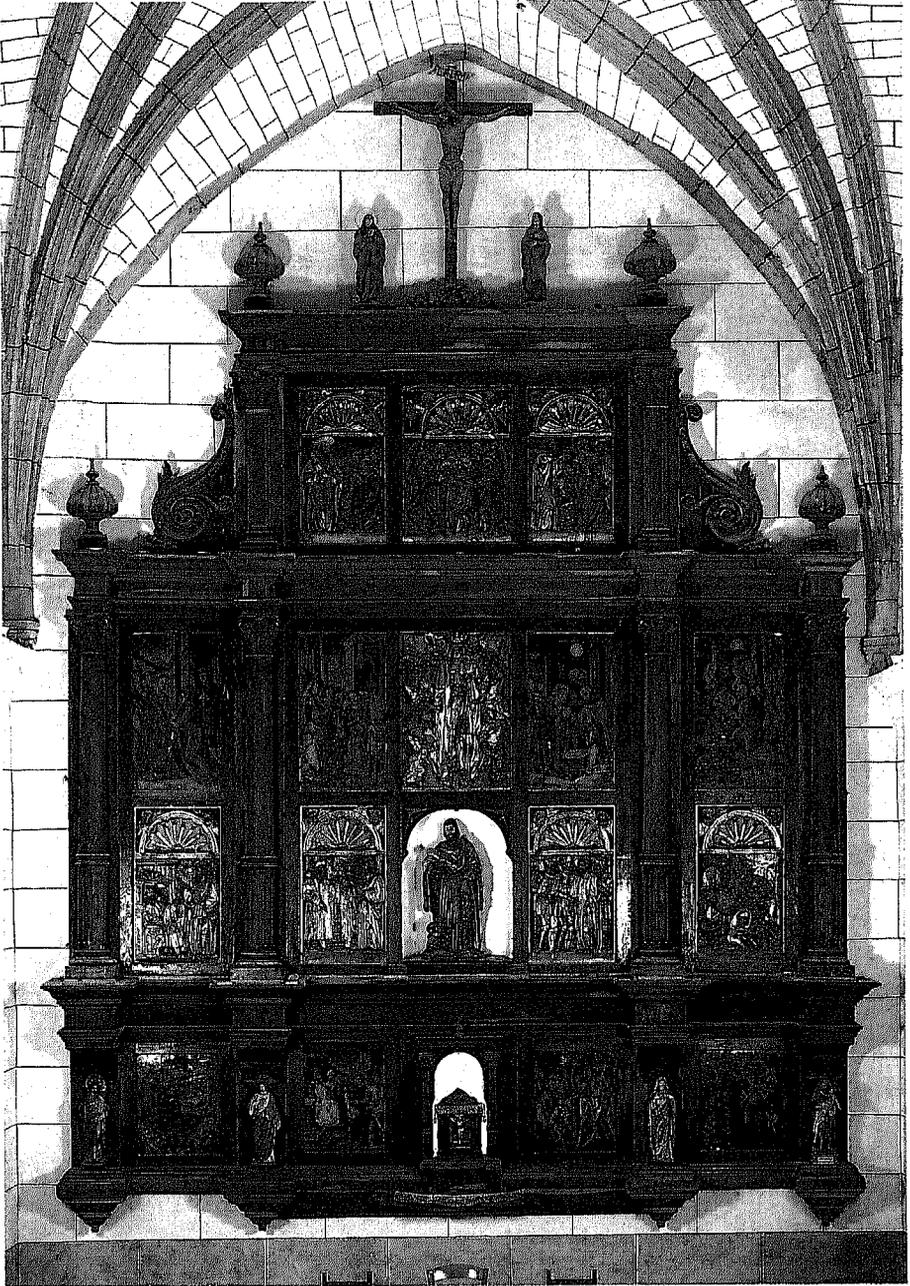
Es empresa prácticamente imposible en retablistica policromada localizar un desarrollo narrativo más amplio que el que le dedica al apóstol en siete relieves el retablo principal de Domaiquia. Si excluimos una portada gótica tan excepcional como la de san Bartolomé de Logroño, plagada de episodios, los ciclos narrativos se encuentran en retablos del siglo XVI como los de Olano de hacia 1500, o el riojano de

(31) Ibid 526-527.

(32) Ibid.527.

(33) Ibid.

(34) REAU, L.: ob. cit., p. 181. FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950, pp. 89 (San Dionisio) y 276 (santos con cabezas en la mano). Más específicamente vease ANDRES ORDAX, S.: “Iconografía de “Cefalóforos”: el ejemplo de San Vítores”. *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 575-582.



Domaiquia (Alava). Retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé. Foto M. A. Quintas. Cedita por el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Alava.



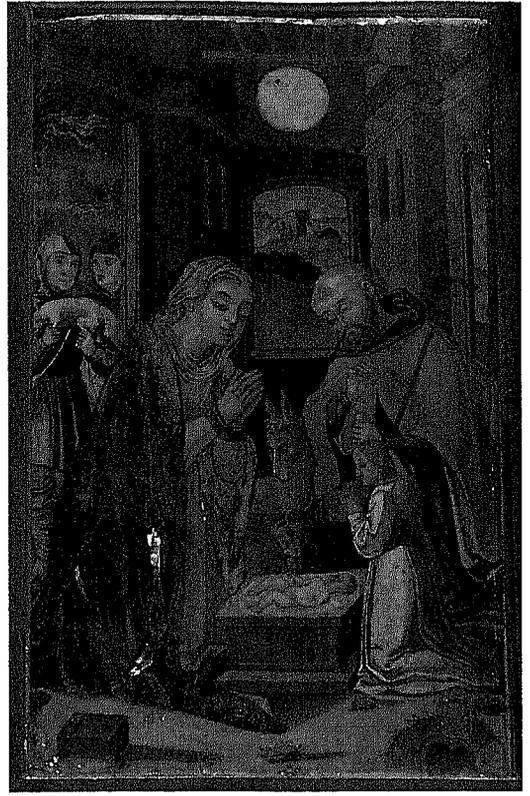
Juicio ante Astiages.



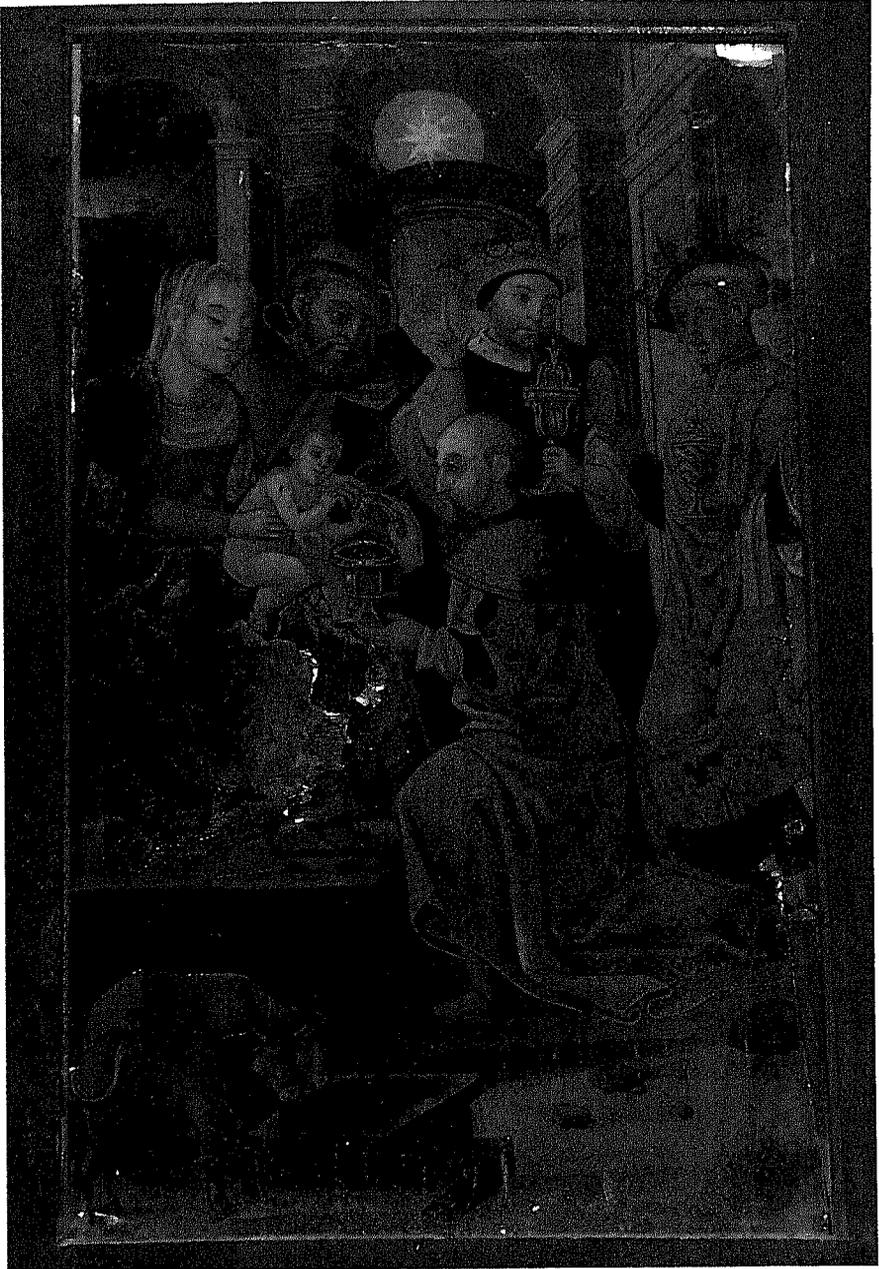
Prendimiento de San Bartolomé.



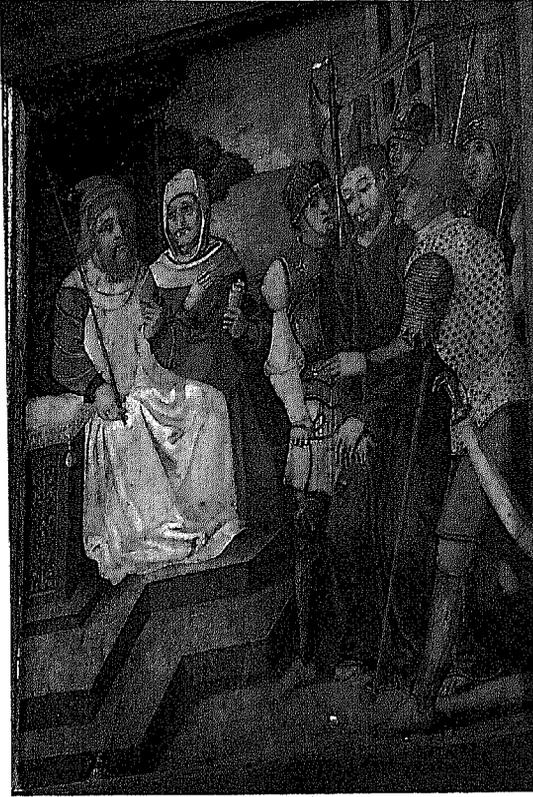
Anunciación.



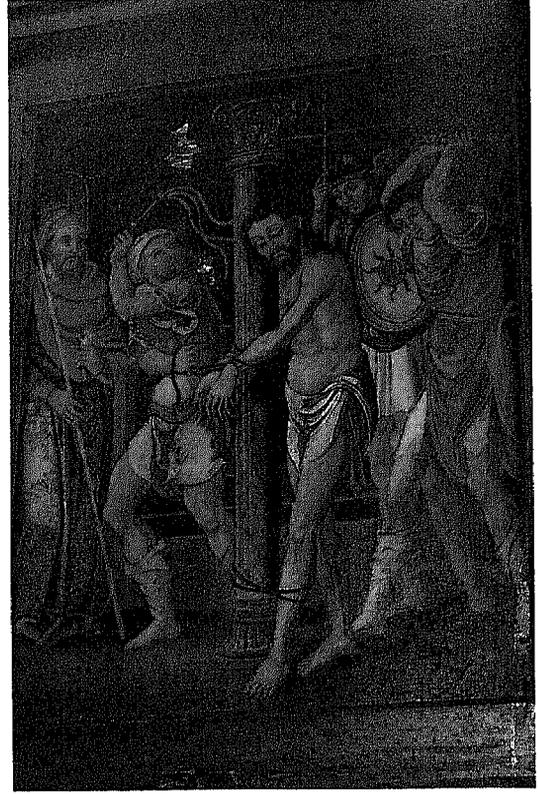
Nacimiento.



Epifanía.



Jesús ante Pilatos.



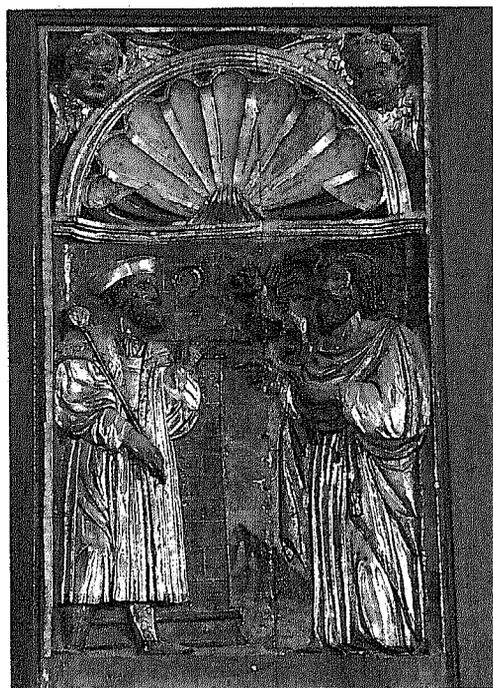
Flagelación.



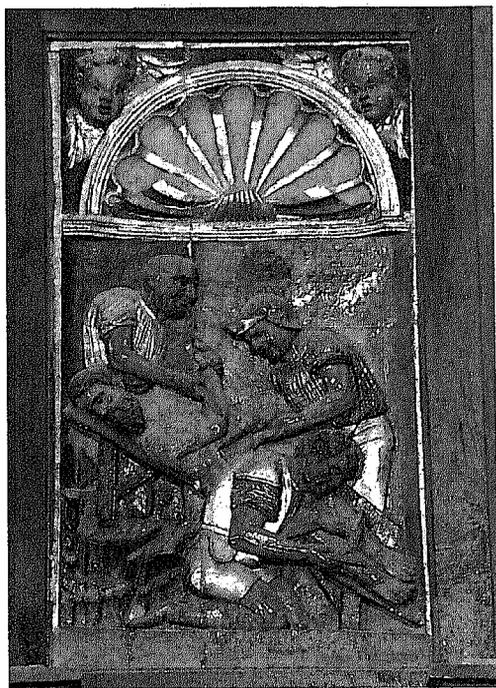
Talla de San Bartolomé, titular de la parroquia.



Asunción.



Conversión de Polimio.



Desollamiento.



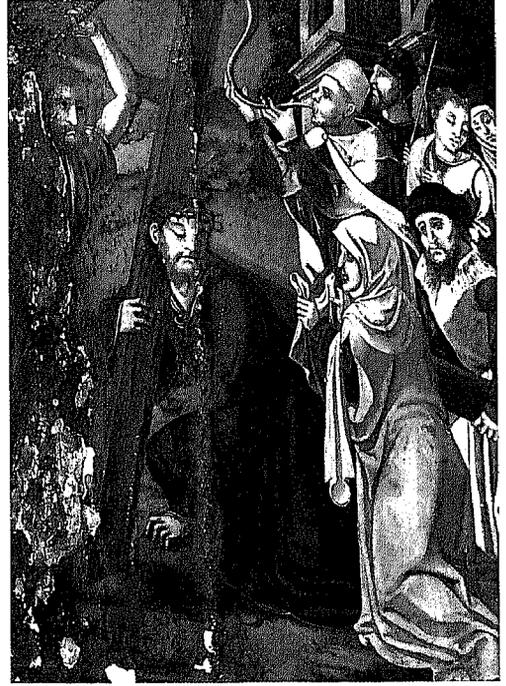
Aparición de San Bartolomé a un monje.



San Dionisio entre ángeles.



Oración del huerto.



Camino del Calvario.

Aldeanueva de Ebro de hacia 1560(35). Los siglos barrocos contemplaron una reducción al titular, en los retablos que preside, o a la escena de su martirio en laterales y cuadros.

Afortunadamente las piezas del siglo XVI reaprovechadas han conservado su *policromía* original, lo que nos permite valorar también esta faceta pictórica de Martín de Oñate. Se corresponde a la pintura "del romano" en un momento anterior a la generalización del grotesco. En sus rasgos básicos se caracteriza por la "norma hispana de la policromía", es decir el bicromatismo de azul y oro, el predominio de las superficies doradas, la presencia del blanco en los gallones de las conchas, el esgrafiado o grabado y las encarnaciones mates(36). El oro bruñido, que se localiza generosamente en las prendas de San Bartolomé, la Asunción y los reyes, así como en alas y cabellos de los ángeles e incluso en el trono, reafirma la divinidad, la santidad o la idea de realeza terrena. Frente a esto en soldados y sayones se advierten más labores esgrafiadas que apagan los fulgores del oro. Dos tiras de roleos esgrafiados en los cajeamientos del trono de Astiages suponen una nueva evocación arqueológica. También se contribuye al decoro con la evocación grabada en el fondo del palacio real, en el que transcurren los episodios de la conversión de Polimio y el despellejamiento del santo. Junto a la azurita, color predominante en este momento, hallamos también huellas de carmín, como en el envés de la capa de Polimio, y el negro apropiado para el dragón y los hábitos del monje. Los motivos grabados se concentran en la escena del Prendimiento, principalmente en las corazas de los soldados y en los fondos complementarios, donde en campos azules y rojos se desarrollan temas vegetales. El tratamiento de las partes desnudas de los personajes es de carnación al aceite y mate con cabellos dorados o negros. Una mejor expresión de la pintura del romano que practicaba Martín de Oñate nos la suministra su faceta de pincelador al temple que todavía puede verse hoy en la bóveda que cierra la capilla mayor de Oteo. El pintor divide esta "capilla" en dos zonas, una de encuadre en los plamentos externos con los característicos perfiles en rojo y "despieces", y otra por los motivos del romano en campo azul de la estrella central. En esta última se desarrollan a "candelieri" grisallas con composiciones grotescas de repertorio arqueológico y gran fluidez.

(35) Las tablas de Olano representan la Curación de la hija del rey, la Conversión de Polimio, el Desollamiento y una inusual decapitación. El de Aldeanueva de Ebro, flanqueando al santo titular alberga únicamente cuatro relieves con temas similares a los de Domaiquia.

(36) ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: Policromía renacentista y barroca. *Cuadernos de Arte Español de Historia* 16, n. 48. Madrid, 1992, pp. 23-24. *Ibid.*: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1990, p.229-233. Un buen análisis técnico de esta policromía en un retablo con participación de Juan de Ayala se contiene en VV.AA.: *Bidaurretako erretaula errenazentista/ Retablo renacentista de Bidaurreta*. San Sebastián, 1991.

Resulta excepcional en una cronología tan temprana como fines del primer tercio del siglo XVI poder asociar el nombre de un pintor como Martín de Oñate al estilo de una obra conservada como los tableros del retablo mayor de Domaiquia. Esta circunstancia se revaloriza por el polifacetismo de este artista como pintor de caballete, pintor-dorador y pincelador. La continuidad del taller quedó asegurada con la fecunda obra de dos de sus hijos Tomás y Juan, nacidos de distintos matrimonios. Sólo en el retablo objeto de nuestro estudio cremos advertir el estilo personal del fundador del taller, en tanto que en las obras ejecutadas en la década de los cincuenta, Morillas y Luzuriaga, se advierte tanto una evolución como una colaboración de oficiales de su taller. A continuación analizaremos estas pinturas desde el punto de vista técnico, estilístico e iconográfico, buscando más una definición global que una descripción inconexa de tabla por tabla.

Técnicamente se trata de un buen ejemplo muy representativo de pintura del Primer Renacimiento con tableros pintados al "olio" o al aceite de "linueso". Composiciones y figuras se construyen mediante la línea rellena de color y las sombras vienen indicadas con el pincel por el dibujo subyacente o enrejillado, sólo visible en nuestros días gracias a la aplicación de la reflectografía. Las indumentarias amarillentas de la brigandina del soldado en la escena de Cristo ante Pilatos con las barillas en relieve, o el manto del propio Pilatos en la de la Flagelación con el brocado superpuesto a punta de pincel, presentan la excepcional técnica, entre nuestros pintores, de la emulsión de huevo. Se trata como su propio nombre indica de una técnica mixta de temple con clara montada y una pequeña proporción de aceite o bien de temple y acabado al óleo, que persigue la imitación del relieve propia del bordado en oro. También la veladura, evocadora del mundo flamenco, aparece aquí en los velos grisáceos y transparentes de la Virgen. La imitación de brocado superpuesto en las vestimentas de Pilatos en la escena de la Flagelación o de Melchor y Baltasar en la de la Epifanía se llevó a cabo mediante plantillas rectilíneas que ignoran los pliegues pintados previamente. Desde un punto de vista técnico y como un acabado propio, no solo de este pintor sino de este momento, encontramos los perfiles de oro en las túnicas de varios personajes. Nuestro pintor utilizó como pigmentos más repetidos en su paleta el azul y el verde de azurita, carmín, tierras ocre y el amarillo de plomo, de los que el primero de ellos ha sufrido gran degradación (37).

(37) Estos comentarios técnicos han sido posibles gracias a la inestimable información de Rosaura García Ramos y Emilio Ruiz de Arcaute Martínez, responsables del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Alava, a los cuales agradecemos una vez más su colaboración. Sobre la reflectografía véase GARRIDO, M. C. y HOLLANDERS-FAVERT, D.: "Las pinturas del "grupo Memmling" en el Museo del Prado: el dibujo subyacente y otros aspectos técnicos". *Boletín del Museo del Prado*, n. 15 (1984) y SANCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, A.: "Virgen y Cristo de Piedad" del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1994, pp. 95-104. Sobre la técnica de la emulsión de huevo véase KOCKAERT, L. y VERRIER, M.: "Application des colorations á l'identification des liants de Van Eyck", *Bulletin. Institut Royal du Patrimoine Artistique*, n. XVII (1978-79), pp. 124 y 126. DOERNER, M.: *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, 1975, p. 192 y ss.

Las ocho tablas que integran los ciclos pictóricos de la Pasión y la Vida de la Virgen de nuestro retablo se inscriben en el Primer Renacimiento, dentro de un *estilo* pictórico lineal que basa sus esquemas en una perspectiva geométrica. Su aceptación por Martín de Oñate se realiza a través de modelos nórdicos, flamencos en el caso de los temas marianos y alemanes en los de la Pasión. Este dualismo en la inspiración está acorde con lo que advertimos no sólo en el foco castellano de Burgos, al que presumiblemente se vincula, sino también al vecino foco aragonés(38). No debe extrañar por tanto que los temas que protagoniza la Virgen estén llenos de anécdotas y firmas de estilo inspiradas en última instancia en grandes pintores como Van der Weyden, maestro de Flémalle o maestro Copin, en tanto que los pasionarios dependen directamente de estampas de Durero. Estos temas narrativos se desarrollan en un espacio perspectivo de origen italiano, si bien conservan todos los pormenores y la simbología de la pintura nórdica. Junto a estos grandes rasgos se advierten puntualmente firmas de estilo de Martín de Oñate en tipos físicos, rostros e indumentarias que más adelante especificaremos.

A continuación pasaremos revista a los componentes formales más determinantes en la configuración del estilo de este pintor como son el marco de representación, composición, personajes, indumentarias, paleta y firmas de estilo. Es hecho consabido que en el Renacimiento la configuración del marco de representación es tan importante o más que el propio tema. Hay ensayos empíricos a través de la plasmación de la perspectiva lineal o geométrica de líneas arquitectónicas, cornisas, gradas y elementos de mobiliario, buscando siempre un punto de fuga. Buenos ejemplos son las tablas de organización arquitectónica tripartita del Nacimiento y la Epifanía siendo más ingenua es la de Cristo ante Pilatos mediante las gradas y el edificio en derrame.

Llama la atención en las arquitecturas renacentes la aparición masiva de arcos rebajados de en torno al 1500. En ellos la antigüedad se evoca mediante reinterpretaciones arqueológicas como el arco con frontón, victorias en las enjutas y el balaustre que se advierte en la puerta de la casa de Zacarías en la Visitación, el arco de triunfo del Camino del Calvario o los techos horizontales con casetones, las pilastras cajeadas o las cornisas molduradas de varias escenas. Su color grisáceo ratifica esta inspiración arqueológica. Elemento singular, no sólo por su valor iconográfico, es la columna del Pretorio de la Flagelación que focaliza la escena. Es pieza alta con basa ática y foliácea, fuste acanalado y capitel pseudocompuesto con cabeza de querubín. Esta columna y el balaustre son muy similares y han de ser puestos por lo tanto en conexión con los que se describen e ilustran en las "Medidas del Romano"(1526)

(38) MORTE GARCIA, C. (comisaria): *Aragón y la pintura del Renacimiento*. Catálogo de Exposición. Zaragoza, 1990, pp.17-22 (dualismo). SILVA MAROTO, P.: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. 3 vols. Valladolid, 1990, pp. 15-23 (influencia flamenca).

de Diego de Sagredo(39) . Otras claras referencias a una antigüedad perdida son el sarcófago que a modo de pesebre alberga al Niño en la escena del Nacimiento, prefigurando su futura muerte, la decoración a “candelieri” del trono de Pilatos en el Juicio y otros elementos fantásticos como son el casco alado y el escudo en uno de los soldados de la Flagelación, la espada del oficial en el Juicio y el rostro de perfil de un soldado en la Caída de Cristo, inspirado sin duda en una medalla renacentista.

En la plasmación de los fondos el paisaje juega también su papel con florestas y laderas superpuestas que sirven de fondos complementarios. Un excelente ejemplo lo tenemos en el Nacimiento con el minúsculo paisaje del anuncio a los pastores, el ambiente nocturno con la luna, y un colorista panorama con la ciudad de Belén al fondo. Singular resulta el paisaje que en la Oración del huerto recrea Getsemaní, con un roquedo aristado característico de la pintura de Andrea Mantegna o Bellini y de la obra gráfica de Alberto Durero en la que se inspira. Se completa con varios planos lineales que van del verde al ocre amarillento hasta la empalizada del fondo.

Nos encontramos ante unas incipientes composiciones renacentistas que no siguen un esquema único, manifiestan abundantes pervivencias gotizantes y adolecen de evidentes desproporciones entre sus personajes. Algunas como la Visitación se estructuran en torno a ejes verticales compensados, otras como la de la Epifanía presentan a San José y dos de los Reyes alineados a modo de pantalla sirviendo como fondo a la escena principal desplazada y la tabla del Nacimiento sigue un clásico esquema triangular. Nos introducen a la dramática Oración del huerto los apóstoles dormidos y recostados en “repossoir” en los ángulos del primer plano. En esta escena como en alguna otra el tema principal queda desplazado dando pie a un episodio sucesivo como es la entrada de la turba dirigida por Judas. Este sentido narrativo está presente también en la tabla del Nacimiento con el minúsculo episodio del Anuncio a los pastores. La inspiración en grabados alemanes de Durero y Schongauer hace que las escenas de la Flagelación y el Camino del Calvario sean dos de las composiciones más logradas. Si la primera responde al modelo de columna alta, con algunas dudas en la colocación de los sayones, la segunda es la que integra al mayor número de personajes.

Los aciertos compositivos se ven en algunos casos afectados por las evidentes desproporciones entre el Niño y sus padres, entre la Virgen y el arcángel Gabriel, el ángel del Nacimiento a modo de donante o los minúsculos animales de la Epifanía. En relación con el mundo realista-simbólico flamenco hallamos en el primer plano de composiciones como en el Nacimiento un sillar y unos guijarros que nos introducen a la escena. Es bien conocido el pormenor iconográfico de San José

(39) SAGREDO, Diego de : *Medidas del Romano* (1526). Madrid, 1976. Capítulos: “De la formación de las colunas dichas monstruosas/ candeleros y balaustres” (vease ilustración en p. L). Sobre “otra pieça que se dize contrabasa o sotabasa/ o pedestal”. “De otro genero de capitel llamado corintio” (vease LIII, v)



A. Dürero. Flagelación. "La Pasión grabada" (1512).

matizando la luz de la vela con su mano a la manera de pintores flamencos como el maestro de Flemalle. En otras como la del Camino del Calvario se advierte un abigarramiento de personajes por planos y en altura sin la degradación proporcional correspondiente.

Nos hallamos ante la que creemos es una obra inicial y personal del pintor Martín de Oñate que se caracteriza por la pintura de unos tipos bastante estáticos y verticales, advirtiéndose atisbos de dinamismo únicamente en el ángel de la Visitación o en los verdugos de la Flagelación. Señaladas ya las desproporciones entre los personajes, encontramos cuatro tipos de rostros en ellos. El primero que se refiere principalmente a la Virgen pero también a ángeles, soldados y personajes secundarios, se caracteriza por una faz ancha, plana, de ojos grandes y labios pequeños que en algunos casos se asemeja a una careta superpuesta como en el ángel de la Visitación o la Virgen de la Epifanía. En ambos casos se advierte la inadecuación de estas caras a la disposición del cuerpo.

No cabe duda que los rostros más logrados corresponden a algunos varones de edad madura, en consonancia con las artes plásticas del siglo XVI español, como pueden ser los Reyes Magos, San José del Nacimiento -tal vez el personaje más logrado- o Zacarías. No faltan en las escenas correspondientes los rostros caricaturescos como son los soldados que escoltan a Cristo o, muy singularmente, el trompetero de facciones negroides y bonete turco del Camino del Calvario. Se aparta de todo lo señalado hasta el momento el rostro de un soldado en la escena de la Caída que por su solemnidad esta extraído de una medalla renacentista(40). El único tratamiento anatómico a considerar es el del cuerpo del Cristo de la Flagelación, en todo caso siempre en relación con la estampa de Dürero en la que se inspira.

Es sabido que la adecuación al decoro, es decir al papel que corresponde a cada personaje, viene dada en gran medida por su indumentaria. En los tableros del retablo de Domaiquia distinguimos por sus ropajes a personajes celestiales y sagrados, hombres de época como pastores, burgueses y nobles, y soldados. El Padre Eterno se diferencia por la capa pluvial y la tiara característica en tanto que los ángeles llevan túnicas o capas tornasoladas azules, anaranjadas y malvas apropiadas a su carácter etéreo. Las prendas de la Virgen llevan asociado un cromatismo cónico, túnica roja, capa azul y velo transparente, en tanto que el Cristo pasional va vestido con la identificativa túnica parda.

Nos transportan a la época en que se pintó el retablo las vestimentas y tocados de personajes señalados como Zacarías con el cayado y la característica gorra acuchillada de alas dobladas de fines del primer

(40) JONES, M.: *El arte de la medalla*. Madrid, 1988. CAMPOS SANCHEZ-BORDONA, M. D.: "Los grabados del Prontuario de medallas de 1553, fuente de inspiración de la escalera prioral de San Isidoro de León". *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte, (1994), pp. 213-221.

tercio del siglo XVI, similar a la de San José o al Gaspar de la Epifanía. El rey Baltasar se cubre con cofia, gorra y corona que nos conducen a la misma datación y nos hacen evocar inmediatamente el autorretrato y varios personajes de Damián Forment. Reyes y notables como Poncio Pilatos llevan capas lujosas con brocados, y los pastores usan el popular gabán y calzas(41). La interesante pintura de Cristo ante Pilatos nos muestra en los soldados que lo escoltan una variada gama de indumentaria militar y armas. Se protegen con coraza, arneses de piernas y cascos como una capellina o dos capillos de hierro, y en el caso del oficial con una original brigandina sobre cota de malla. Estos militares portan alabarda, lanzas y una espada con empuñadura de rapaz que puede identificarse bien con un falchión o con una recreación fantástica del alfange oriental(42). En esta línea de evocación fantástica se encuentra el casco alado de un soldado de la Flagelación y el casco ático del militar del Camino del Calvario. Las ropas talares que visten algunos personajes muestran como firma de estilo unos característicos pliegues pesados, concentrados a ras de suelo y en bandas paralelas. Debajo de la cintura nacen unos peculiares plegados, asimismo paralelos que forman una V. Algunos objetos también nos remiten a las primeras décadas del siglo XVI como son las piezas de orfebrería que portan los reyes magos o el cáliz de basa poligonal de la Agonía de Getsemani

En un *programa iconográfico* tan amplio como el que desarrolla el retablo principal de Domaiquia, el pintor se ocupó de los clásicos ciclos de la Vida de la Virgen y la Pasión. Su localización responde a parámetros habituales colocándose los temas de Cristo en el banco como asiento de la historia de la Redención, mientras que el relieve de la Asunción queda centrado por los habituales temas que desarrollan la Encarnación e Infancia de Cristo. No es casual la aparición aquí de dos ciclos estrechamente vinculados en la liturgia, la devoción popular y el arte desde la Edad Media(43). Esa idea de Pasión perpetua establece una continuidad desde el Anuncio del Angel hasta el Entierro de Cristo y se ejemplifica en el Nacimiento mediante el pesebre como altar-sarcófago y la cripta subterránea(44). No nos debe de extrañar que Alberto Durero en la serie de la Pequeña Pasión(1509-1511), los temas de la Anunciación y el Nacimiento precedan a los pasionales propiamente dichos.

Al esquema habitual de María, arcángel Gabriel y paloma del Espíritu Santo se añade en la escena de la **Anunciación** de forma menos habitual

(41) BERNIS C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, 1962, pp 16,17,86-87, 90 y 106.

(42) BLAIR, C.: *European armour circa 1066 to circa 1700*. London, 1958, pp. 117 (armadura a la romana de Carlos I de 1546) y 118 (brigandina), ver láminas en pp. 142 y 228-229.

(43) SCHILLER, G.: *Iconography of Christian Art*. T. I. London, 1971, pp. 76.

(44) MORTE GARCIA, C.: "Retablo de la Coronación de la Virgen María (Ejea de los Caballeros). Estudio histórico-artístico". *Joyas de un patrimonio*. Zaragoza, 1995, pp.43-44..



Detalle de la Flagelación. Reflectografía de infrarrojos con dibujo subyacente. Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Alava.

al Padre Eterno. Sobre la mesa está el libro abierto con la profecía de Isaías y como eje compositivo el jarrón con los tres lirios que aduce, según San Alberto Magno, a la triple virginidad de María y, a la vez, es según el Cantar de los Cantares símbolo de Cristo. La escena de la **Visitación** narrada asimismo por San Lucas nos muestra el saludo y la inclinación reverencial de Santa Isabel a la Virgen propio de esta cronología y de una fuente flamenca de inspiración, en lugar de la fusión de las dos mujeres generalizada a partir del segundo tercio del siglo XVI. Si Santa Isabel tiene como referencia a su marido Zacarías ante la puerta de su casa, la Virgen tiene como séquito a dos ángeles en lugar de San José.

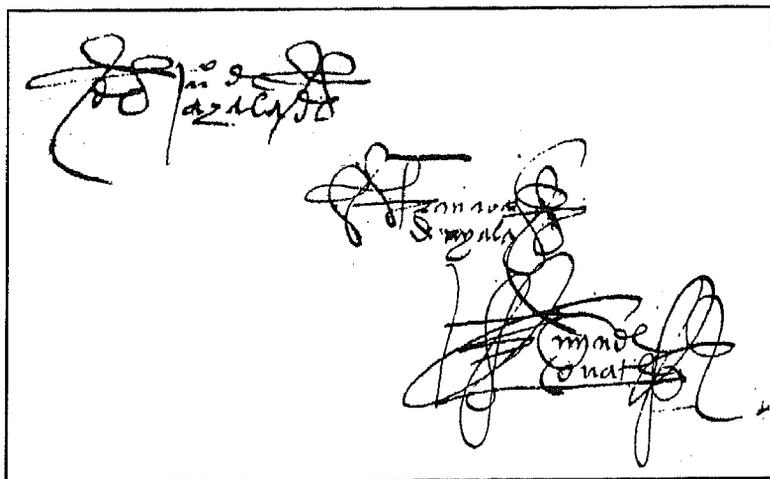
El tablero que representa el **Nacimiento** de Cristo fue, como vimos, de los más interesantes en el plano estilístico y no es menor su riqueza iconográfica. Por otro lado, es la escena que sirve de eslabón entre los dos ciclos pictóricos. Su interés parte más de la variedad de apócrifos en que se inspira que del evangelio de San Lucas que la ilustra. En un episodio tan cargado de simbología disfrazada nos encontramos con un ambiente nocturno, un edificio ruinoso en sustitución de la cueva, un pesebre convertido en altar clásico a manera de sarcófago, una tela blanca bajo el Niño en forma de sudario, y la entrada a una cripta subterránea. El cordero que ofrece el pastor representa al Agnus Dei del sacrificio, en tanto que el sillar que se dispone en primer plano debe ser una clara alusión, en este contexto, a la piedra angular que es Cristo. Todos estos elementos nos hablan de las ideas de superación de una antigüedad pagana y, especialmente de la vinculación del Nacimiento con la muerte del Señor. La Virgen arrodillada halla su fuente literaria en las Revelaciones de Santa Brígida, mientras que el cayado que sostiene San José alude al viaje realizado a Belén. La mula y el buey son elementos apócrifos inspirados en el Pseudomateo y el ángel de perfil a modo de donante representa al Gabriel de la Anunciación. La **Adoración de los Magos** no presenta ninguna variante iconográfica notable respecto a los modelos flamencos difundidos desde fines del siglo XV y comienzos del XVI, inspirados en su mayor parte en apócrifos. La Sagrada Familia con la Virgen ofrece al Niño que bendice mientras que el rey Melchor arrodillado y los otros dos, caracterizados por razas, aluden a la universalidad del mensaje.

Un tema tan dramático como la **Oración del huerto** requiere un paisaje moralizado como el de Getsemaní, con un huerto cerrado y un roquedo abrupto. La tensión del momento se agudiza con la contraposición entre el Cristo orante y los tres apóstoles dormidos del primer plano. En Domaquia Martín de Oñate pintó al ángel con el cáliz del sufrimiento y a San Pedro mostrando la espada. Ello se relaciona con el episodio del beso de Judas que se anuncia con la entrada de la soldadesca. La escena que identificamos como **Cristo ante Pilatos** ha planteado dudas de identificación iconográfica ante los procesos sucesivos sufridos por Cristo, algo confusos en las fuentes. Esta problemática se agudiza ante representaciones como la que nos ocupa en la que Pilatos lleva un gorro frigio y su indumentaria no es romana. Sin embargo el cetro que porta, el trono con decoración a "candelieri" y singularmente el mensajero

enviado por la esposa del gobernador con un rollo(45) no admiten la menor duda en este caso.

La escena de la **Flagelación** ilustra perfectamente el momento en que fue pintada por Martín de Oñate. El episodio ocurre en el Pretorio simulado por una columna alta a la que aparece atado Cristo. Ante la mirada de Pilatos que lleva el papel del mensajero, un Cristo en forzado escorzo y ligeramente girado es azotado por dos sayones con látigos de tiras de cuero, mientras que un soldado con casco y escudo fantástico presencia la escena. Como ha quedado señalado, la escena del **Camino del Calvario** es la que cuenta con mayor número de personajes entresacados de variadas fuentes, evangelios, apócrifos como Nicodemo y la piedad popular. Visualmente esta escena se codificó en el Renacimiento a través de los grabados de Dürero. Centro emotivo de la composición es Cristo derrumbado por el peso de una cruz en Tau con la Verónica que lleva el paño de la Santa Faz. Si a su derecha tan sólo encontramos a un sayón que le golpea, a su izquierda se concentran un gran número de personajes como la Virgen con San Juan ante la puerta de Jerusalén, Simón de Cirene, un exótico trompetero y un soldado de perfil extraído de la medallística.

Consideramos que la aportación fundamental de este trabajo reside tanto en la documentación de una obra conservada del Primer Renacimiento como en su análisis integrador desde los puntos de vista técnico, estilístico e iconográfico. El retablo de Domaiquia nos ha permitido profundizar en el conocimiento de los Ayala y el pintor Martín de Oñate.



Firmas autógrafas de Juan de Ayala "el Viejo", Francisco de Ayala y Martín de Oñate.

(45) HALL, J.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987, pp. 260-261 (Cristo ante Pilatos).