

PRÍNCIPE DE VIANA

SUMARIO

ARTE

Fernando R. Bartolomé García / Laura Calvo García

El pintor navarro Juan Ochoa de Arín (1600-1652) y su producción en Gipuzkoa 7

Francisco Javier Zubiaur Carreño

Labor e incremento del Museo de Navarra (1999-2002). I. Fondos, difusión y funcionamiento 25

Raúl del Toro Sola

Miguel Echeveste Arrieta y la Escuela de Organistas de Navarra (1927-1957) 51

HISTORIA

Serafín Olcoz Yanguas

Pedro Tizón: una primera aproximación al estudio de un noble caballero del siglo XII 73

Juan Carrasco Pérez

Notariado y Hacienda Pública en el reino de Navarra. El devengo de los sellos del rey (1294-1414) 111

Víctor Pastor Abáigar

Notas del vecindario de Los Arcos en la Baja Edad Media: laicos y cabildo parroquial, presencia de judíos y organización municipal. Introducción: fuentes documentales 193

Pierre Force / Álvaro Adot Lerga / Pierre Dufourcq

Nuevas villas e inmigración en la Navarra medieval. El Fuero fundacional de La Bastide Clairence (1312) 237

Jaime Ignacio del Burgo Tajadura

El carlismo y su agónico final 281

Victor Manuel Arbeloa Muru

Una estadística diocesana sobre el vascuence en Navarra (1935) 301

FILOLOGÍA

Gabriel M.^a Verd Conradi S. J.

El topónimo y la lengua del castillo de Javier 313

Carmen Llamas Saíz

Partículas y funciones de marcación discursiva en el *Vocabulario navarro* 377



El pintor navarro Juan Ochoa de Arín (1600-1652) y su producción en Gipuzkoa*

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA** / LAURA CALVO GARCÍA**

El panorama de la pintura de la Edad Moderna en la diócesis de Pamplona es complejo y difícil de sistematizar. La mayor parte de los pintores-doradores locales se inclinaron hacia la policromía de retablos e imágenes debido a la fuerte tradición escultórica de estas tierras, aunque en ocasiones se dedicaron también a la pintura de caballete o a la pinceladura mural. Fueron muy pocos los que se aventuraron a centrarse únicamente en la pintura de lienzo o tabla, a sabiendas de que era más fácil salir adelante diversificando el mercado con el resto de las especialidades de la pintura.

Centrándonos en el Arciprestazgo Mayor del Obispado de Pamplona, que comprendía la mayor parte de Gipuzkoa, contamos con una tradición pictórica que proviene del siglo XVI y que continúa en los siglos XVII y XVIII en dos importantes familias de pintores-doradores, por un lado los Brevilla y por otro los Ochoa de Arín¹. Estos últimos eran originarios de Gipuzkoa, en concreto de Ataun, pero residieron por cuestiones laborales en diversas localidades tanto guipuzcoanas como navarras. El patriarca de esta dinastía de artistas del pincel fue Pedro Ochoa (Unanua) de Arín, que nació en Ataun

* Investigación realizada dentro del Programa de Formación y Perfeccionamiento de Personal Investigador del Gobierno Vasco (2010-2013).

** Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad del País Vasco UPV/EHU.

¹ P. L. Echeverría Goñi, «Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña», *Ondare*, 17, pp. 73-106, p. 84; F. R. Bartolomé García, «Evolución de la policromía barroca en el País Vasco», *Ondare*, 19, pp. 455-470, p. 461; P. L. Echeverría Goñi: «Las policromías del complejo siglo XVI en el País Vasco, Navarra y La Rioja», en R. Fernández Gracia, *Pulchrum. Scripta varia in honorem M.^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 283-292.

en 1570 y murió en la misma localidad hacia 1645². Al parecer se formó profesionalmente como pintor con Juan de Landa, en su taller de Pamplona³, y abandonó definitivamente Gipuzkoa a raíz del encargo de la policromía del retablo de Arbizu, tras el cual se fue a vivir a Navarra, avecindándose en dicho pueblo. Desde aquí pudo trabajar fácilmente en diversas localidades de este valle. Entre 1604 y 1640 contrató obras de pintura en Olazti/Olazagutía, Lezaeta, Murginduetta, Altsasu/Alsasua, Errazkin, Uitz y Arbizu, de las que apenas se conserva nada, y ocasionalmente aparece también como tasador⁴. La figura del pintor ataudarra está ligada a la de Miguel de Peruzurgin, vecino de Arbizu, ya que doró y estofó la mayor parte de las obras salidas de la gubia de este ensamblador navarro. Su buen hacer como pintor lo respalda tanto su aprendizaje con un buen maestro, como su labor en calidad de formador de otros pintores⁵ o las tasaciones que realizó para otros artistas del pincel.

A los veintiocho años, ya establecido en Arbizu, Pedro Ochoa de Arín contrajo nupcias en 1598 con Jordana de Huarte, probablemente relacionada con el clan de artistas de los Huarte⁶, con quien tuvo a Juan (1600), Pedro García (1606)⁷, Domingo (1608)⁸, Miguel (1610)⁹, Gabriel (1611)¹⁰, Mateo, Martín y María. Cinco de estos ocho hijos siguieron la profesión de su padre y se formaron como

² Datos biográficos de Pedro Ochoa de Arín: nació en 1570 en la localidad guipuzcoana de Ataun, tal y como se detalla en su partida de nacimiento del Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (DEAH), Ataun, San Martín de Tours, 1.º Bautismos, f. 61r, 1570/05/06. Sus padres fueron Julián Ochoa Arín y Juliana Unanua. Antes de morir testó en Ataun, el 18 de mayo de 1645, ante Pedro Ochoa de Albisu Iribe: Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes de Caballería, Santiago, exp. 5.846.

³ Juan de Landa, pintor nacido en Villanueva de Araquil (Navarra), llegó a ser uno de los principales pintores de Pamplona durante el período contrarreformista. Sobre su figura puede consultarse: A. Bermejo Barásain, «Juan de Landa, pintor y rey de armas. Datos y documentación de nuevas obras», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 38, 1989, pp. 73-94; P. L. Echeverría Goñi: *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 92-93.

⁴ J. Cabezudo Astráin, «La obra de Ancheta en Tafalla», *Príncipe de Viana*, 32, 1948, pp. 277-292; T. Biurrun Sotil: *La escultura religiosa y bellas artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, 1935, p. 360; E. Morales Solchaga, «La autoafirmación de un pintor de caballete en la Pamplona del siglo XVII. Un lienzo inédito de Lucas de Pinedo», *Príncipe de Viana*, 235, 2005, pp. 311-339, p. 320.

⁵ Ha llegado a nosotros el contrato de aprendizaje con el pintor Diego de Arteaga (h. 1597-1659), quien se colocó como pupilo de Pedro Ochoa de Arín en 1613. M. V. Hernández Dettoma, «El contrato de aprendizaje artístico: pintores, plateros, bordadores», *Príncipe de Viana*, 188, 1989, pp. 493-517, p. 495.

⁶ AHN, Órdenes de Caballería, Santiago, exp. 5.846. En este pleito se informa del matrimonio entre Pedro Ochoa de Arín y Jordana de Huarte, casados en Arbizu el 20 de enero de 1598.

⁷ Nacimiento de Pedro García Ochoa de Arín: Archivo Diocesano de Pamplona (ADP), Arbizu, Natividad de María, Bautismos, f. 24r, 17/04/1606.

⁸ Partida de bautismo de Domingo Ochoa de Arín: ADP, *ibid.*, f. 26r, 08/10/1608.

⁹ Nuevos datos sobre la vida y familia de Miguel Ochoa de Arín se localizan en: AHN, Órdenes de Caballería, Santiago, exp. 5.846 y Archivo del Ayuntamiento de Ordizia. Fondo Municipal de Ordizia, Judicial histórico, Hidalguías, leg. 5, exp. 2, f. 93 (1727-Villafranca). Miguel Ochoa de Arín nació el 15 de septiembre de 1610 en Arbizu, contrajo nupcias con María de Arza, bautizada en Lazkao el 26 de octubre de 1606, en Ataun el 5 de septiembre de 1639. El pintor testó en Ordizia el 10 de noviembre de 1657 ante Domingo de Olariaga. Uno de sus hijos emigró a Oaxaca (Guatemala), donde desempeñó un importante puesto en el gobierno guatemalteco. De este matrimonio nació Lorenzo Ochoa de Arín, bautizado en Ataun el 10 de agosto de 1640, que más tarde migró a Guatemala, donde llegó a ocupar importantes cargos. Allí murió, en Oaxaca, no sin antes casarse con María Josefa de Eceiza (bautizada en Ordizia el 4 de febrero de 1649), en Ordizia, el 13 de enero de 1675. P. L. Echeverría Goñi; J. J. Vélez Chaurri, «Arte Moderno», en X. Castañer López, *Arte y arquitectura en el País Vasco: el patrimonio del románico al siglo XX*, Nerea, 2003, p. 97. Miguel Ochoa de Arín fue un importante pintor de retratos que se avecindó en Errenteria (Gipuzkoa).

¹⁰ Nacimiento del pintor Gabriel Ochoa de Arín: ADP, Arbizu, Natividad de María, Bautismos, f. 27v, 10/06/1611. También se dedicaron a este oficio Mateo y Martín.

pintores. Nuestro interés en este artículo se centra en concreto en la figura del hijo primogénito de los Ochoa, **Juan Ochoa de Arín Huarte** (1600-1652), un interesante maestro del pincel que nació en Arbizu (Navarra) a comienzos del

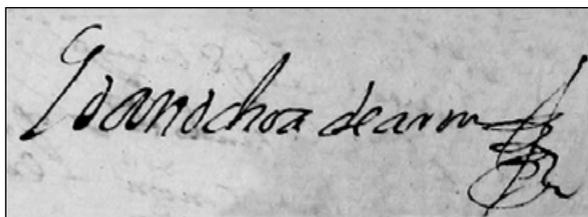


Figura 1. Firma autógrafa del pintor Juan Ochoa de Arín.

siglo XVII, en concreto en 1600¹¹, y desarrolló la mayor parte de su producción artística documentada en el interior de Gipuzkoa (fig. 1). Se formó en el oficio de pintor en el taller de su padre, Pedro Ochoa de Arín, junto a sus hermanos Miguel, Gabriel, Mateo y Martín y otros jóvenes aprendices como Diego de Arteaga, reconocido pintor que en esos momentos se formaba en estas artes.

Ya como maestro, Juan Ochoa de Arín regresó a Ataun, de donde era natural su padre, para casarse y establecerse definitivamente. Desde esta localidad podía controlar fácilmente el mercado artístico del interior de la provincia así como de Navarra. Quizás la elección del lugar se debió también a la ubicación de las propiedades inmuebles de su primera mujer, Catalina de Subiza. En 1639 Catalina, viéndose morir sin descendencia, decide dedicar sus bienes a fundar una capellanía¹². El inventario realizado para esta fundación nos da idea del nivel socio-económico que disfrutó la pareja. Catalina había heredado de su padre tres caseríos (Arlauza, Ustaroz y Urdangarín), junto con huertas, nogales y corrales. También poseían ganado para su sustento, en concreto veintidós vacas, veinticinco ovejas y cinco cabras. En la casa de Arlauza en la que vivían eran asistidos por un criado e incluso un médico, que proporcionaba los cuidados necesarios a la por estas fechas enferma Catalina de Subiza. Las rentas de dos de los caseríos y los productos lácteos y cárnicos que obtendrían del ganado de Catalina de Subiza, junto con el dinero cobrado por el trabajo como pintor de Juan Ochoa de Arín, permitirían en teoría vivir al matrimonio sin mayores preocupaciones. Sin embargo durante toda su vida el pintor, en su nombre y en el de su esposa, tuvo que poner numerosos pleitos tanto ante tribunales civiles como eclesiásticos para conseguir cobrar aquello que los arrendatarios, por el alquiler de las tierras y caserías y las iglesias, por las obras de pintura, le debían¹³.

Un año después del fallecimiento de su primera esposa, en 1640, el pintor volvió a contraer matrimonio con la joven de Lazkao Isabel de Lazcano Lacara, de apenas dieciséis años de edad¹⁴. Con ella tuvo cinco hijos: María Teresa

¹¹ Nacimiento del pintor Juan Ochoa de Arín: ADP, *ibid.*, f. 19v, 29/11/1600.

¹² Catalina de Subiza murió el 8 de mayo de 1639. Sobre su testamento, inventario de bienes y fundación de la capellanía consultar Archivo General de Gipuzkoa (AGG-GAO), PT2400, ff. 173-183 (f. 182) y AGG-GAO, PT2403, B, ff. 118-122v.

¹³ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Escribanía Fernando Alonso, Pleitos olvidados, C913/2, Apéndice, 1630. Pago de réditos de un censo: Domingo Ibáñez de Beguiristain contra Juan Ochoa de Arín y su mujer, todos vecinos de Ataun. También se conservan algunos documentos en el Archivo General de Gipuzkoa relacionados con la herencia de su mujer y la capellanía fundada. AGG-GAO, PT2401, C, ff. 65-66, 121v; PT2403, B, ff. 36-36v, 37, 192-193.

¹⁴ Isabel de Lazcano Lacara, hija de Felipe Lazcano y Leonor Lacara, nació en 1624: DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 1.º Bautismos, f. 82v, 23/03/1624. Su matrimonio con Juan Ochoa de Arín,

(1643), Diego Martín (1644), Juan (1646), Diego Martín (1649) y María Ignacia (1652)¹⁵. Ese mismo año de 1652, pocos meses más tarde del nacimiento de su última hija, Juan Ochoa de Arín moría en Ataun el 4 de noviembre¹⁶. Su joven mujer, viuda y con hijos pequeños, necesitaba volver a contraer matrimonio, a ser posible con otro pintor, para asegurar la continuidad del taller y poder dar fin a las obras comenzadas por el maestro, como era tan propio en estos siglos. Por ello en 1654 Isabel de Lazcano se casó en segundas nupcias con el pintor Pedro de Arteaga Iranzuaga¹⁷ y en los años siguientes dio a luz a Josefa (1656), Antonia (1660), María Juana (1661) y María (1664)¹⁸. Pedro de Arteaga, a quien la muerte sorprendió en Madrid en 1671¹⁹, puede estar relacionado familiarmente con Diego de Arteaga, maestro pintor que, recordamos, vivió con Juan Ochoa de Arín en Arbizu mientras ambos aprendían el oficio de la pintura. Por ello podría ser que el sobrino de Diego, Pedro de Arteaga, entrara como aprendiz u oficial en el taller de Juan Ochoa de Arín, casándose con la viuda de este una vez fallecido el pintor (fig. 2).

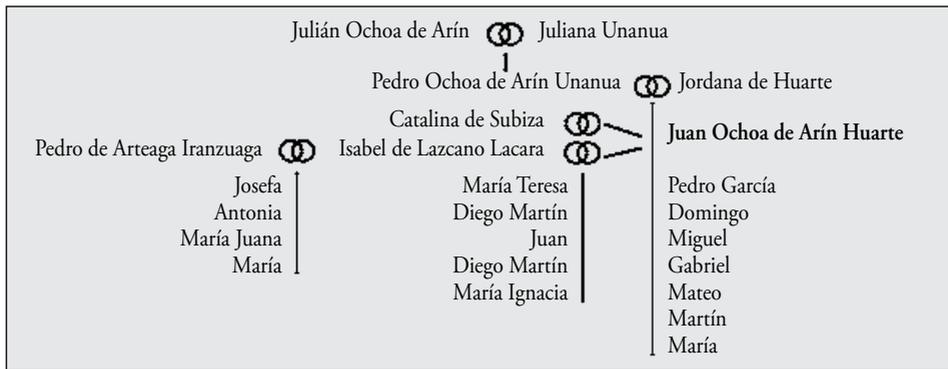


Figura 2. Árbol genealógico de Juan Ochoa de Arín Huarte.

La producción artística de Juan Ochoa de Arín se sitúa en el segundo cuarto del siglo XVII, entre 1623 y 1652. Como ya hemos comentado, todas sus obras documentadas hasta el momento se localizan en lo que en la Edad Moderna se denominaba Arciprestazgo Mayor de Gipuzkoa, una subdivisión

una velación, se produjo en 1640: DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Matrimonios, f. 141r, 21/10/1640. Finalmente murió treinta años más tarde, en 1670: DEAH, Olaberria, San Juan Bautista, 2.º Defunciones, f. 55v, 14/04/1670.

¹⁵ Hijos de Juan Ochoa de Arín: María Teresa: DEAH, Ataun, San Martín de Tours, 3.º Bautizados, f. 10r, 08/06/1643; Diego Martín: DEAH, *ibid.*, f. 13v, 14/11/1644; Juan: DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Bautizados, f. 22r, 10/02/1646; Diego Martín: DEAH, Ataun, San Martín de Tours, 3.º Bautizados, f. 30v, 25/03/1649 y María Ignacia: DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Bautizados, f. 32r, 02/02/1652.

¹⁶ Antes de morir testó ante el escribano Domingo de Ercilla. Su partida de defunción la encontramos en: DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Defunciones, f. 3r, 04/11/1652.

¹⁷ Matrimonio de Pedro de Arteaga con Isabel de Lazcano: DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Matrimonios, f. 152v, 04/05/1654. Su oficio de pintor lo sabemos seguro gracias a una anotación en el libro de fábrica de Ataun, en: DEAH, Ataun, San Martín de Tours, Libro de fábrica (1635-1707), 1658, f. 62.

¹⁸ Hijas del matrimonio de Pedro de Arteaga e Isabel de Lazcano: Josefa: DEAH, Olaberria, San Juan Bautista, 1.º Bautismos, f. 35v, 30/04/1656; Antonia: DEAH, *ibid.*, f. 37v, 06/04/1660; María Juana: DEAH, *ibid.*, f. 38v, 29/06/1661 y María: DEAH, Olaberria, San Juan Bautista, 2.º Bautismos, f. 54r, 08/12/1664.

¹⁹ Pedro de Arteaga falleció en Madrid y fue enterrado en Olaberria en 1671: DEAH, Olaberria, San Juan Bautista, 2.º Defunciones, f. 56r, 26/07/1671.

eclesiástica de la diócesis navarra que comprendía las cuencas de los ríos Oria y Urola. Su labor principal se centró en la policromía de retablos, aunque sabemos que dominaba todas las especialidades de la pintura. De hecho, aunque por el momento no hemos hallado ninguna obra de caballete o mural, tenemos constancia documental de que al menos pintó un lienzo representando a san Ignacio para la iglesia de Beizama. No obstante es sin duda el dorado y estofado de retablos su principal actividad. A juzgar por los documentos, su producción debió ser amplia, pues en la documentación relativa a Beizama se nos informa de que había «hecho otras muchas obras de pintura así en la Provincia como en este Reino». Aunque en varias ocasiones se dice de él que trabajaba «con toda perfección y a gusto y satisfacción de las iglesias y de los maestros de su profesión», lo cierto es que sus intervenciones dieron pie a multitud de conflictos y pleitos entre los patronos y el pintor²⁰.

Su primera obra documentada la realizó en 1623 para el retablo mayor de Itsasondo (Gipuzkoa), el único que se conserva en su totalidad y el que nos ha permitido conocer la forma de trabajar de este pintor. Tres años después policromaba el altar mayor de la parroquia guipuzcoana de Beizama (Gipuzkoa), del que apenas quedan restos, aunque sí una jugosa documentación. En 1633 se encarga de la pintura del sagrario de la iglesia de San Miguel Arcángel, en Ataun, que un año antes había realizado el escultor guipuzcoano Juan de Mendiaraz²¹. En 1636 contrata la pintura del monumento de Semana Santa de Gabiria, en Gipuzkoa, y en 1640 dorará la talla de la Virgen del Rosario de la localidad guipuzcoana de Arama. Hasta 1645 no lo volveremos a encontrar en el retablo mayor de Ataun, también en Gipuzkoa. Su última intervención, debilitado ya por la enfermedad y la ceguera, consistió en terminar de policromar el retablo mayor de Zumarraga (Gipuzkoa) en 1646. Aún le quedaron fuerzas para intentar proseguir con el retablo mayor de Irañeta, en Navarra, tras la muerte de Fermín de Huarte, aunque finalmente no le fue adjudicado. Fueron Pedro de Arteaga y su hermano Miguel Ochoa de Arín los encargados de finalizar los trabajos ya iniciados que no pudo acabar el maestro debido a su temprana muerte, precedida de una larga enfermedad que le afectó a la vista y que acabó con su vida en pocos años (fig. 3).



| Año | Localidad |
|------|-----------|
| 1623 | Itsasondo |
| 1626 | Beizama |
| 1633 | Lazkao |
| 1636 | Gabiria |
| 1640 | Arama |
| 1645 | Ataun |
| 1646 | Zumarraga |
| 1647 | Irañeta |

Figura 3. Producción pictórica de Juan Ochoa de Arín.

²⁰ ADP, Olló, c. 340, n.º 20, f. 50.

²¹ DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica (1614-1647), ff. 135, 137v.

Los pintores doradores, aunque fieles a la tradición artístico-artesanal de su oficio, supieron adaptarse a las novedades estilísticas propias de cada momento. Fueron capaces de asumir los repertorios decorativos de moda y las nuevas técnicas que en ocasiones iban asociadas a ellas. La producción del pintor Juan Ochoa de Arín se inscribe en el estilo que denominamos *policromía «del natural»* (c. 1580-1675)²². Esta fase de la policromía barroca supone la desaparición del repertorio fantástico del Renacimiento para ser sustituido por un aparato decorativo «del natural», más acorde con los ideales contrarreformistas emanados de Trento. La esencia de esta fase polícroma no era otra que la búsqueda «del natural», guardando «el decoro necesario» y representando cada cosa como es, «al apóstol como apóstol y al sayón como sayón». Estas sencillas frases salidas de las manos del pintor-dorador resumen con precisión las necesidades estilísticas del momento. La exuberancia ornamental del Manierismo quedó reducida a lo que la documentación de estos años llamó «papeles de todas colores» o «brutescos», que no es otra cosa que rameados vegetales en los que juguetean pájaros o niños, un motivo fácilmente reconocible por el fiel y lleno del naturalismo deseado por la intelectualidad eclesiástica, ya que no daba lugar a interpretaciones erróneas. Esta trilogía contrarreformista se convirtió en el elemento articulador de todo el Barroco, sufriendo como es lógico transformaciones en su uso y forma a lo largo del tiempo.

Esta policromía «del natural» se adaptó a retablos romanistas y clasicistas en los que existían amplios espacios sin talla donde realizar trabajos de grafito y pincel. Estos se doraban con oro de calidad bien bruñido, cubriendo todo lo que alcanzaba la vista y sin dejar manchas ni faltas. Las labores estofadas se centraban en toda la talla del retablo, imitando todo tipo de telas ricas y a la moda: brocados, damascos, primaveras, aguadas, que copiaban patrones importados de las más importantes fábricas sederas europeas. En las cenefas, o incluso en todo el vestido, se emplearon los brutescos o «papeles de todas colores», adornados con niños y pajaritos que jugueteaban entre follajes. También en las cenefas o galones era habitual encontrar joyerías o perlerías que marcaban la distinción del personaje (fig. 4). Todas estas imitaciones y labores textiles eran acordes a las reglas del arte y del color así como a las canónicas, que buscaban el decoro y el respeto al estatus de los personajes sagrados. Las encarnaciones, que aportaban el realismo y la expresión necesaria en cada talla, podían ser de varios tipos, pero en este momento se prefirió que el acabado fuera mate, más acorde con la búsqueda del natural (fig. 5).

En el retablo mayor de Itsasondo es donde mejor podemos ver el estilo y la forma de trabajar de Juan Ochoa de Arín. Su policromía se enmarca, como ya hemos comentado, dentro de la pintura «del natural». El dorado aún es el elemento prioritario, cubriendo toda la mazonería del retablo. Se emplea oro bruñido de buena calidad, asentado sobre un colchón de bol rojizo, seguramente el habitualmente demandado bol de Llanes. Todo el aparato decorativo, así como algunos lisos, se cubren con labores estofadas y esgrafiadas. El interior de los frontones se decora con escamados y los frisos

²² Para consultar la cronología de la policromía barroca: F. R. Bartolomé García, *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, 2001; *idem*, «Evolución de la policromía...», *op. cit.*, pp. 455-470.



Figuras 4 y 5. Detalles de la policromía del retablo de Itsasondo.

con imitaciones de piedras contrahechas y perlas. Las columnas ornamentan sus capiteles en rojo y azul con escamados y estofados y, tras ellas, subientes de cogollos trepan ocupando todo el espacio disponible tras las columnas. Los fondos de las cajas se cubren con arabescos y follajes vegetales a los lados, dejando sin policromar la sombra de las imágenes, ya que al ser un lugar que quedaba oculto tras la talla no era habitual su ejecución. En arquitrabes, frisos y otros espacios de buenas dimensiones se emplean roleos vegetales flanqueando cartelas correiformes. Hay que destacar en toda la decoración vegetal la ausencia de niños y pájaros que jueguen entre las ramas, habituales en estas fechas y que conforman lo que conocemos como «papeles de todas colores» o brutescos.

Para las vestiduras de las diferentes imágenes se realizan lujosas imitaciones textiles. Las más habituales son las aguadas en distintas tonalidades, que emplean como motivo decorativo follajes e incluso en ocasiones brocados para algunos de los personajes más destacados. Las cenefas se engalanan con imitaciones de pedrería, con piedras engarzadas talladas en diamante, rubí y perlas. Una combinación similar la encontramos en las tiaras de los obispos de Beizama. Nuestro pintor emplea una gran variedad de labores de grafito, como por ejemplo garabateados, ondeados y escamados para fondos y suelos, y rayados y ojeteados para calzados y guantes. También para toda la indumentaria militar, morriones, escudos, corazas o mallas, se utiliza con profusión el escamado. Todos los motivos decorativos, tanto esgrafiados como estofados, son más sencillos y de mayor tamaño en los cuerpos superiores. Más cuidadas, como es habitual, están las policromías del primer cuerpo. En el banco se recrean en los fondos de los relieves esquemáticos paisajes o «países», con diminutas arquitecturas silueteadas en rojo que conforman una atmósfera cuya pretensión es ambientar la escena y conseguir una mayor profundidad.

Las encarnaciones son mates en un intento de imitar lo más fielmente la piel humana y sirve además para jerarquizar a los personajes. Mientras que Cristo y el resto de los personajes sagrados son de tez blanquecina, los sayones y soldados son claramente más oscuros y tostados. Los rostros están bien matizados con los llamados «frescores», efectos sonrosados para mejillas y nariz, en un intento de presentar carnes sanas de apariencia más saludable y real. La expresión de los rostros se remata con grandes ojos realizados a pincel, con el contorno bien perfilado y las cejas bien marcadas. El cabello se realiza a punta de pincel, salvo en niños y jóvenes, para los que se emplea el dorado, un

artificio muy habitual en el Renacimiento que poco a poco va a ir quedando relegado a un segundo plano por las imposiciones «del natural».

En cuanto a la *producción artística* de Juan Ochoa de Arín, la policromía del retablo mayor de **Itsasondo** fue una de las primeras obras realizadas por el pintor. Una reciente restauración ha permitido recuperar el revestimiento pictórico original, que había permanecido oculto hasta la fecha por una repolicromía del siglo XIX²³. Este retablo manierista de escultura romanista fue realizado en torno a 1590 por el ensamblador tolosarra Pedro de Goicoechea, junto con algunas obras más de la misma iglesia²⁴. El altar se estructura en tres cuerpos y ático, que se hallan levemente modificados en su calle central, ya que en los siglos posteriores se reformaron los nichos de los dos primeros cuerpos y el ático para servir de marco a nuevas tallas. El retablo presenta elementos de la arquitectura manierista tales como frontones curvos y triangulares partidos, con niños desnudos recostados sobre ellos, y pirámides escurialenses. La decoración es la habitual de este tipo de retablos miguelangelescos, con encadenados manieristas, roleos vegetales, máscaras, cartelas correiformes, rosetas sostenidas y figuras vegetalizadas. El programa iconográfico gira en torno a la Virgen María y la Pasión de Cristo. Está presidido por la Asunción, flanqueada por el Abrazo ante la Puerta Dorada y el Nacimiento de María. El lugar original del sagrario está ocupado en la actualidad por una talla de san Gregorio Magno, que aunque también es romanista no pertenece a este retablo. En el resto del retablo se narran las principales escenas de la Pasión: Santa Cena, Oración en el Huerto, Coronación de Espinas, Cristo ante Pilatos, Camino al Calvario y Crucifixión. En el banco y en el primer cuerpo, san Pedro y san Pablo y otros dos apóstoles. Como ya hemos comentado, durante los siglos XVII y XVIII el retablo sufrió algunas modificaciones; en concreto en 1664 se realizaron dos nichos nuevos para el Cristo y la Virgen. Un siglo más tarde, en 1756, se ejecuta otra caja para la Asunción, titular del retablo. Estas imágenes, junto con algunos elementos de la mazonería han sido en la actualidad sustituidas por las romanistas, en un intento de devolver al retablo su diseño original del siglo XVI.

Aunque el retablo se terminaba hacia 1593, permaneció en blanco hasta la segunda década del siglo XVII, en concreto hasta 1623, cuando se comenzó a policromar. Este retraso debió deberse a la falta de fondos, pues la iglesia había encargado al mismo ensamblador dos nuevos retablos colaterales. Una vez terminada la policromía y tras varias tasaciones, se generaron ciertos problemas entre la iglesia y el pintor, que dieron lugar en 1649, a un pleito eclesiástico²⁵. Gracias a la información volcada en este pleito tenemos noticias de la contratación y de la tasación de la obra. En 1622 se concedía la licencia del obispado para policromar el retablo y el sagrario. Para ello se argumenta que «el retablo y sagrario del dicho lugar costaron muchos ducados por ser la madera muy

²³ La restauración finalizó en julio de 2010 y fue llevada a cabo por la empresa Artelan. El informe, titulado Memoria final de la restauración y conservación del retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Itsasondo, Guipúzcoa, fue depositado en abril de 2011 en el Servicio de Restauración de la Diputación Foral. Queremos agradecer a Xabier Martiarena, responsable de este taller, las facilidades que siempre nos da para consultar estos documentos.

²⁴ Los datos concernientes a la ejecución de este altar pueden consultarse en: L. Calvo García, *Escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa*, Diputación Foral de Gipuzkoa (en prensa).

²⁵ ADP, Treviño, c. 402, n.º 19.

buena y con el discurso del tiempo se va perdiendo porque lo come la polilla y se van gastando y afeando las figuras», lo que provoca que «disminuya la devoción con la fealdad del retablo [...] por lo cual han acordado que se pinte dore y estofe dicho retablo por ser en utilidad de la iglesia y con esto se conservará y no le hará daño la polilla»²⁶.

Para ello en 1623 se contrata a Juan Ochoa de Arín para policromar esta obra. En las condiciones se establece que debe ser ejecutado en un plazo de cinco años y a vista de oficiales peritos. Una vez concluida la obra, se dio orden para su tasación, que se llevó a cabo el 26 de abril de 1629²⁷. El representante de la iglesia fue Lorenzo de Brevilla, pintor de Ondarroa y miembro de una conocida familia de pintores guipuzcoanos, y por parte del artista, Juan Claver, pintor navarro residente en esos momentos en Getaria. Al parecer esta primera tasación fue impugnada por la iglesia, por lo que varios meses después, el 19 de mayo de 1629, se nombraron nuevos tasadores: Lorenzo de Brevilla por parte de la iglesia y Juan de Imaz, pintor de Ordizia y Miguel Ochoa de Arín, de Ataun, de parte del pintor²⁸. Revisada la obra, se estableció un memorial en el que se especificaban los reparos a realizar por nuestro maestro²⁹. En él se concreta que debía de dorar los respaldos del sagrario, de los santos Pedro y Pablo y de la Asunción, además de las pomas del remate y la decoración del tercio inferior de las columnas. El sagrario debía decorarse en su segundo cuerpo con un cielo estrellado y la puerta del tabernáculo debía rematarse con bermellón y carmín fino. Por último debían encarnarse los niños recostados sobre los frontones, reparar el banco, que se había quemado, y pintar algunos jaspeados en las peanas de los apóstoles. A pesar de ello, casi veinte años después, la iglesia seguía argumentando que la obra tenía fallos como excusa para no pagar al pintor.

Esta policromía barroca se mantiene visible hasta finales del siglo XIX, cuando se decide que la «delicada y bien acabada talla» del retablo necesita para su correcta conservación que sea recubierta «nuevamente con la preparación de color a fin de conseguir quede sólido, dándole vieja y consistencia duradera para muchos años». De esto se encargaría el pintor dorador de Segura José María Asón, que en 1879 contrata la nueva policromía del altar, según el estilo neoclásico. Para ello debía trabajar «con todo esmero e inteligencia» y

²⁶ ADP, *ibid.*, f. 9v.

²⁷ *Ibid.*, f. 12.

²⁸ *Ibid.*, ff. 2-3.

²⁹ *Ibid.*, f. 4. «Memorial de las cosas que se han de reparar y hacer para que quede en perfección el retablo y sagrario de Ichasondo que ha pintado Juan Ochoa de Arín:

Primeramente se ha de dorar el respaldo del sagrario todo lo que se descubre y que quede de oro limpio, mas se ha de dar de azul fino dentro todo se decore el segundo cuerpo del sagrario con algunas estrellas de oro dentro, y lo propio se remate.

Mas se han de dorar las dos pomas del remate.

Mas se le ha de dar de bermellín por todos lados a la puerta del dicho sagrario y su encaje glasado de carmín fino.

Mas la caja principal donde esta la Virgen de la Asunción (y su respaldo) se ha de dorar y estofar conforme requiere al arte y semejante obra.

Mas se han de dorar los respaldos de las cajas de san Pedro y san Pablo y que queden de oro limpio.

Mas se ha de jaspear las peanas de los dichos apóstoles de todas colores y hacer de grafio.

Mas se ha de dorar los vivos que se descubre de las columnas que paresen mal.

Mas se ha de reparar las historias de la Cena del señor que el fuego le maltrató.

Mas se han de encarnar de nuevo todos los dieciséis niños que están sobre los pontesficios (frontispicios) de la primera y segunda bancada y todo este reparo lo haga el dicho Juan Ochoa».

realizar el «dorado de las veinte columnas estriadas, las tallas y molduras que existen como en la parte de pintura, imitando a porcelana las partes lisas de los cuerpos sobresalientes, pilastras que están detrás de las columnas, con algunas medias tintas de color en las partes céntricas de los paneles y demás». Debía emplear el mejor oro «español de buena calidad, así como los materiales de colores de primera en las partes lisas, encarnaciones, ropages, de los cuadros bajorrelieves y demás que hubiera»³⁰. Este trabajo fue presupuestado en 8.700 reales. Esta policromía dieciochesca, de basta factura, utilizaba oro bruñido y mate para la arquitectura y paños naturales apastelados para tallas y relieves. Sin embargo actualmente, debido a la gruesa preparación empleada y al ennegrecimiento del barniz, la apariencia general del retablo quedaba muy afectada. Por ello, en 2009, cuando se propuso su restauración y teniendo noticias documentales de una policromía anterior se quiso comprobar su existencia y estado actual, para lo que se realizaron unas catas que descubrieron la policromía barroca en buen estado. Finalmente se decidió retirar la repolicromía del XIX y sacar a la luz la original, que se conserva en todas las tallas menos en la Asunción.

La policromía que salió a la luz se enmarca dentro del estilo «del natural», primera fase de la policromía barroca (1580-1675). Esta policromía contrarreformista se basa en motivos extraídos de la naturaleza como hojas, tallos, pájaros y niños³¹. La mazonería alterna el oro bruñido con motivos de roleos vegetales con frutas para los lisos, estofados a punta de pincel y esgrafiados. El interior de los frontones se decora profusamente con escamados y los frisos se engalanan con imitaciones de pedrería y perlas. Las columnas resaltan sus capiteles en rojo y azul, también con escamados y estofados, y tras los fustes se disponen subientes de cogollos que trepan por el retablo.

Para los ropajes de los personajes se realizan imitaciones textiles de ricas telas a punta de pincel. En los cuerpos superiores, más alejados de la vista, son más sencillas y se componen de brocados de aguadas en tonos tierra, naranjas o verdes. Más cuidadas están las policromías del primer cuerpo, especialmente las de san Pedro y san Pablo, con brocados y lujosas cenefas de piedras contrahechas. Los zapatos y el suelo se garabatean creando formas como de anzuelo. Los fondos de los paisajes y los elementos bélicos como armas, corazas y cascos se decoran con escamados, motivo repetido profusamente por todo el retablo de manera generalizada. Son curiosos los fondos de los relieves laterales del banco, donde, tras los apóstoles, se recrean «países», pequeñas construcciones silueteadas en rojo que conforman esbozos de ciudades con la pretensión de ambientar la escena y conseguir una mayor profundidad.

La policromía de Itsasondo se compone de una paleta de azules, verdes, anaranjados, rojos, amarillos y tonos terrosos. En cuanto a las encarnacio-

³⁰ Papeles sueltos de la iglesia de Itsasondo, presupuesto de las obras de dorado y pintura del retablo mayor de la parroquia de Isasondo, 1879, 3 h, s/f.

³¹ P. L. Echeverría Goñi, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, op. cit., pp. 145-147; *idem*, «Policromía renacentista y barroca», *Cuadernos de Arte Español*, 48, *Historia* 16, 1992, pp. 26-28; *idem*, «Evolución de la policromía en los siglos del Barroco: fases ocultas, revestimientos, labores y motivos», *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 11, n.º 45, 2003, pp. 97-104; F. R. Bartolomé García, «Evolución de la policromía barroca...», op. cit., pp. 457-461; *idem*, *La policromía barroca en Álava*, op. cit., pp. 95-97.

nes, se reservan los tonos más claros para Jesús y la Virgen, en un intento de jerarquizar mediante el color. Cristo destaca en el segundo cuerpo por su pálida piel, en contraste con la de los sayones, y se le dota de vida gracias a los «frescores», un ligero rubor en mejillas y en otras zonas que aporta a las figuras una apariencia más saludable y real. Las miradas se enfatizan mediante unos ojos completamente delineados y las cejas bien marcadas, siempre por encima del hueso superciliar, lo que consigue una expresiva e intensa mirada. El cabello está cuidadosamente trabajado, especialmente las barbas y perillas, que conforme se acercan a la raíz van realizando un suave degradado. La recuperación de esta policromía original contribuye a poner en valor el altar mayor de Itsasondo, ya que la talla se ve reforzada por el dorado y estofado que le corresponde, en una unión feliz que beneficia la contemplación y la comprensión de la escultura romanista.

El retablo mayor de la iglesia de San Pedro de **Beizama** era una obra romanista realizada por el ensamblador y escultor Pedro de Goicoechea. Se contrató en 1586 y constaba de banco con sagrario, dos cuerpos y ático. En la calle central se disponían las tallas de san Pedro en cátedra, la Asunción y el Calvario y en las laterales santos obispos y santas mártires. Actualmente este altar no se conserva, aunque afortunadamente han llegado hasta nuestros días cuatro de las tallas que formaban parte de este retablo³². A principios del siglo XVI, una vez terminado el retablo, era necesario acometer su revestimiento policromo. Para ello, el 1 de agosto de 1625 se concedía la licencia y las condiciones para poder dorar y policromar este altar y su sagrario³³. En 1626 se firmaba la escritura con el pintor Juan Ochoa de Arín. En ella se comprometía a policromar esta obra y a hacer una rebaja de cien ducados y un lienzo de san Ignacio. El sagrario debía pintarlo en el plazo de un año, a partir de 1632, y el retablo en los cuatro años siguientes. Los problemas comienzan poco después, cuando Domingo de Mendiguren, pintor natural de Beizama y residente en esos momentos en Santurtzi, junto con el también pintor natural de Bizkaia Juan de Labana, ofrecen una rebaja de doscientos ducados para la policromía del retablo y el sagrario de esta iglesia. Al parecer este ofrecimiento agrada a la iglesia, pues el ofertante era natural de ese mismo pueblo y además mejoraba sustancialmente el precio final, y por ello intentan por todos los medios que Juan Ochoa de Arín abandone el trabajo y rescinda el contrato que había firmado con la parroquia. La iglesia argumenta para ello que Juan Ochoa de Arín no había dado fiadores de confianza, ya que los aportados eran menores de edad, y que no disponía de ningún bien que respaldara su trabajo.

Una vez terminado el sagrario no dejaban que nuestro pintor lo colocara y continuara con el resto de la obra, considerando que no estaba «conforme al arte». Por su parte, Juan Ochoa de Arín argumentaba que tenía pintado y dorado el sagrario y que no podía admitir el pretexto de que no estaba bien trabajado, pues la tasación efectuada consideraba la obra bien trabajada y además no había podido empezar a pintar el retablo por culpa de la «enemistad que

³² L. Calvo García, *Escultura romanista...*, *op. cit.*

³³ ADP, Treviño, c. 340, n.º 20, f. 73; DEAH, Beizama, San Pedro, Libro de fábrica (1598-1683), f. 87v.

con él han tenido algunos del regimiento en no querer dejar que trabajara en él»³⁴. No podían tampoco escudarse en la falta de solvencia de los fiadores, pues había presentado a otros nuevos, y por ello el contrato no se podía cancelar ni admitir nuevas rebajas. Además argumentaba que Domingo de Mendiguren era albañil en vez de pintor, por lo que no podrían adjudicársele obras, y que el precio ofrecido ya estaba muy ajustado si se quería hacer la obra en condiciones³⁵. Finalmente en 1644 examinaba la obra realizada por Juan Ochoa de Arín el pintor Luis de Espinosa. En el examen se establecía que el retablo estaba policromado «en toda perfección» pero que era necesario dorar y estofar el respaldo de la caja del sagrario y efectuar otras mejoras. La obra se tasó en 15.378 reales, más otros 600 reales por la talla de san Pedro, cuyo coste asumía el difunto rector de la iglesia de Beizama, Agustín de Otaegui. Sin embargo, para compensar ciertas discrepancias que habían surgido, Juan Ochoa de Arín se obligaba a dorar las tallas de Nuestra Señora y san Ignacio y a entregarlas para 1656. Estas dos imágenes pertenecían a dos retablos laterales que habían sido realizados en 1643 por el arquitecto de Tolosa Juan de Sagüés³⁶. La temprana muerte de Juan Ochoa de Arín en 1652 hizo que estas obras fueran terminadas y entregadas por Pedro de Arteaga. Fue también este pintor quien, al contraer matrimonio con la viuda de Juan Ochoa de Arín, se ocupó de todos los trámites necesarios para poder cobrar este retablo³⁷. Como ya hemos comentado, el retablo mayor de esta iglesia no se conserva. Tan solo hemos podido localizar cuatro imágenes dispersas entre la parroquia de San Pedro y la ermita de la Soledad en Beizama³⁸ y el templo de San Pedro en Urkizu³⁹. La labor policroma realizada por Juan Ochoa de Arín se conserva en los dos santos obispos y santa Catalina de Beizama, mientras que la talla de Urkizu fue repolicromada posteriormente.

En 1636 encontramos a nuestro pintor contratando la pintura del monumento de Semana Santa de la iglesia de la Asunción de **Gabiria**⁴⁰, en Gipuzkoa, y en 1640 dorará la talla de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Martín de **Arama** (Gipuzkoa), una imagen procesional barroca que había finalizado ese mismo año el escultor Diego de Mayora⁴¹.

Otra de las obras en las que interviene Juan Ochoa de Arín es el sagrario del retablo mayor de **Ataun**. Este sagrario junto con el altar mayor fue contratado por el escultor Diego de Mayora y el arquitecto de Azpeitia Mateo de Zabalia en 1641⁴². Una vez acabado el sagrario, su policromía fue contra-

³⁴ ADP, *ibid.*, f. 50.

³⁵ *Ibid.*: «no pudiera hacer rebaja ninguna ni se le pudiera adjudicar obra de pintura por no ser su profesión, que si fuera oficial perito no hiciera la dicha rebaja, porque la obra no es de mucho montamiento y la que mi parte tiene hecha en la escritura es bastante, y cualquiera otra (rebaja) que se admitiese no sería en utilidad de la dicha iglesia porque vendría y acabase la obra con menos perfección».

³⁶ *Ibid.*, f. 185v.

³⁷ ADP, Olló, c. 832, n.º 13, f. 102; ADP, Echalecu, c. 1318, n.º 28, f. 90.

³⁸ En la parroquia de San Pedro podemos encontrar una talla de santa Águeda y un santo obispo. Igualmente, otro santo obispo se halla en la ermita de la Soledad. Una última talla, la imagen del titular, se encuentra en la cercana localidad de Tolosa, en Urkizu.

³⁹ I. Elías Odriozola, *Apuntes históricos de Albiztur, Bidegoyan, Régil, Santa Marina, Urquizu*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1975, p. 49.

⁴⁰ DEAH, Gabiria, Asunción de Nuestra Señora, Libro de fábrica (1628-1691), 1636, f. 48v, 50v.

⁴¹ *Ibid.*, Arama, San Martín, Libro de fábrica (1594-1735), 1640, f. 30.

⁴² Juan de Arín Dorronsoro, *Monografía del clero y religiosos de Ataun con una breve historia de sus tres parroquias*, Vitoria, Montepío Diocesano, 1964, p. 9.

tada por nuestro pintor, bajo la modalidad de tasación final, renunciando a la cuarta parte de lo que se tasase por ser vecino de la villa⁴³. Además de esto policromó las tallas de san Blas y san Antón. Anteriormente, en 1635 ya había pintado cuatro candeleros para la misma iglesia⁴⁴. Al parecer el sagrario no fue terminado por Ochoa de Arín debido a su precaria salud, según confirma el visitador en 1646 cuando declara que «havemos sido ynformados q el susodicho está ciego e ymposibilitado». Sin embargo, debió realizar gran parte de la obra a juzgar por los pagos que le habían realizado⁴⁵. Su temprana muerte hizo que la obra quedara inacabada, por lo que en 1655 se manda que se acabe la «pintura y doradura del sagrario en dos meses y que se tase»⁴⁶. La obra fue finalmente terminada por los pintores Miguel Ochoa de Arín, vecino de Lazkao, y Pedro de Arteaga⁴⁷.

Las exigencias de Isabel de Lazcano, viuda de Juan Ochoa de Arín, y de su nuevo esposo Pedro de Arteaga, vecino de Olaberria y representante legal de su mujer y de los hijos que esta tuvo con Ochoa de Arín, desembocaron en un pleito contra la iglesia de Ataun a partir de 1659⁴⁸. El objetivo del pleito no era solo que se tasara la policromía del sagrario y con ello cobrar lo adeudado, sino reclamar su derecho a terminar de policromar el retablo que pocos años antes, en 1654, se había finalizado de construir. Según declara este, la iglesia se había comprometido verbalmente con dicho pintor a dorar y estofar todo el retablo conforme el escultor fuera acabando las «bancadas» o cuerpos y además de este acuerdo oral se contaba con la licencia del obispado⁴⁹. La elección de Juan Ochoa de Arín no se había realizado mediante remate a candela sino de forma directa, por ser «hijo de la villa» y «maestro muy conocido», lo que garantizaba que la obra se hiciera «con toda perfección»⁵⁰. Esta forma de contratación directa no era la recomendada por las *Constituciones Sinodales*, por lo que la iglesia de Ataun argumentó que si se sacaba la obra a público remate, esta había de estar terminada para poderla tasar y después policromar, lo que era incompatible con la idea que tenían de policromar el retablo por partes según se fuera acabando. Además, los visitadores habían desestimado el dorado del retablo mayor por encontrarse la iglesia involucrada en importantes obras de cantería, que corrían mayor urgencia⁵¹. Por otro lado, la iglesia se apoya en una escritura firmada por el propio Juan Ochoa de Arín en la que declara que desiste de pintar el retablo mayor.

La otra parte implicada consideró que los visitadores no podían deslegitimar lo concedido por los vicarios generales y no reconocieron la existencia del documento de desestimación que supuestamente poseía la iglesia de Ataun. Finalmente se optó por tasar la policromía del sagrario proponiendo como tasador a Juan de las Heras, veedor de obras del obispado navarro. Los ma-

⁴³ I. Cendoya Echániz, *El retablo barroco en el Goierri*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1992, pp. 170-171.

⁴⁴ DEAH, Ataun, San Martín de Tours, Libro de fábrica (1635-1707), ff. 5, 22.

⁴⁵ *Ibid.*, ff. 34, 37v.

⁴⁶ *Ibid.*, f. 56v.

⁴⁷ *Ibid.*, ff. 55, 62.

⁴⁸ ADP, Oteiza, c. 1044, n.º 12, f. 71.

⁴⁹ *Ibid.*, f. 15v.

⁵⁰ *Ibid.*, f. 15.

⁵¹ *Ibid.*, f. 25.

yordomos recusaron a este pintor por considerarlo oficial del fallecido Ochoa de Arín, pero este hecho se demostró que es incierto, por lo cual la parroquia de Ataun lo tuvo que admitir como examinador. En un principio la avanzada edad del pintor, ochenta años, y después su repentina muerte, motivaron un cambio en los tasadores, que pasaron a ser Juan Andrés de Armendáriz, nombrado por el vicario general, y Juan de Bellostas, ambos residentes en Pamplona. El 6 de octubre de 1658 se realizó la tasación en la que, una vez revisada la obra y los materiales empleados, se estableció un pago de unos 9.700 reales⁵².

Finalmente parece que el retablo no se llegó a dorar, aunque años después policromó las tallas del Calvario el pintor Gabriel Ochoa de Arín, hermano de Juan⁵³. Ya en el siglo XVIII, en concreto en 1741, el retablo sufre algunos cambios al ser adaptado al nuevo presbiterio. Poco después, en 1768, se modifica el remate del retablo mayor, por lo que las tallas de Diego de Mayora se trasladan de lugar; hoy las podemos encontrar bajo un arco a los pies de la iglesia. La actual policromía que cubre el retablo mayor fue contratada en 1779 por el pintor donostiarra Eugenio de San Martín⁵⁴. El sagrario original policromado por Juan Ochoa de Arín no se conserva, pues fue sustituido en 1781 por un expositor realizado por Antonio de Berasategui⁵⁵.

Entre las obras finales de Juan Ochoa de Arín debemos incluir la policromía del remate del retablo de Santa Ana de la iglesia de la Asunción de Zumarraga⁵⁶. En 1627 Juan de Lizarriturri, residente en Madrid, dejaba en su testamento cien ducados para dorar este retablo⁵⁷. Fueron sus descendientes quienes contrataron la obra con el pintor Jerónimo de Gamuza, pintor natural de Navarra, residente por aquel entonces en Ermua⁵⁸. Este maestro debía policromar el retablo más un remate que se debía añadir. En las condiciones se establece que las columnas y trascolumnas debían dorarse sin ninguna labor de pincel ni de grafo, lo mismo que las cornisas, frisos y arquitrabes. Además, en el sotabanco había que pintar unas cartelas con una inscripción, probablemente relacionada con la donación hecha por el comitente y en los laterales del retablo habían de «dar de colores jaspeados». Las tallas de santa Ana, san Roque y san Sebastián se debían, como es habitual, dorar, estofar y encarnar. Por toda la obra se cobrarían los cien ducados ofrecidos por Juan de Lizarriturri, cuatrocientos reales en los primeros ocho días y el resto una vez terminada y revisada la obra. El trabajo se debía iniciar en la primavera de 1628 y terminar el 15 de agosto del mismo año, siendo fiador Juan de Mendiaraz, escultor de Urretxu, quien seguramente se encargaría de realizar el remate que exigía el contrato. En marzo de 1629 Jerónimo de Ganuza recibía

⁵² *Ibid.*, ff. 37, 56-57; DEAH, Ataun, San Martín de Tours, Libro de fábrica (1635-1707), f. 62.

⁵³ *Ibid.*, ff. 87, 87v, 93.

⁵⁴ I. Cendoya Echániz *El retablo barroco...*, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁵ DEAH, Ataun, San Martín de Tours, Declaración de los arquitectos Francisco de Asurmendi y Antonio de Arsuaga sobre la construcción del sagrario (1781).

⁵⁶ Sobre el arte de Zumarraga se ha publicado recientemente una breve monografía: A. Peña, *Arte sacro en Zumarraga: XIV-XIX*, Zumarraga, Ayuntamiento de Zumarraga, 2010.

⁵⁷ Su testamento fue protocolizado ante Juan Ruiz de Eredia, escribano de Madrid, el 6 de febrero de 1627.

⁵⁸ DEAH, Zumarraga, Asunción de Nuestra Señora, Expediente incoado para dorar el retablo del altar mayor de Santa Ana, mandado hacer por San Juan de Lizarriturri por su testamento, 6 de febrero de 1627, s/f.

carta de pago por los cien ducados, a pesar de que la obra había quedado sin finalizar completamente, ya que restaba por decorar el remate. Ana, hija de los difuntos San Juan de Lizarriturri y Catalina de Cortaberria, reclama al fiador los cien ducados, pues el pintor-dorador se había ausentado de la provincia sin dar explicación y sin acabar la obra. Por ello su fiador Juan de Mendiara se compromete a terminar lo que faltaba. Todavía en 1640 la obra está sin terminar. El escultor se excusa diciendo que «anda muy pobre» y que no «tiene bienes»⁵⁹ y que los pocos que tiene son de su mujer. Finalmente en 1646 la parte contratante solicita el embargo de los bienes de Mendiara para saldar la deuda con ellos contraída⁶⁰, pero su mujer, Magdalena de Arizti, pide que en vez de ello se cobre lo que les debían por unos censos. Es entonces, en 1646, cuando Juan Ochoa de Arín es contratado para terminar de policromar las partes que habían quedado en blanco⁶¹.

La última intervención documentada de nuestro pintor ataudarra debía haber sido el retablo mayor y dos colaterales de la parroquia de San Juan Bautista de Irañeta (Navarra)⁶². Estas obras fueron realizadas en 1574 por Pierres Picart, fray Juan de Beauves y Lope de Larrea y responden a un momento de transición entre el expresivismo y el romanismo miguelangelesco. Aunque los retablos no se conservan, se aprovechan las valiosas tallas y fragmentos de la antigua mazonería renacentista en los altares actuales. El retablo mayor está dedicado a san Juan Bautista, y en él se reaprovechan los relieves de la Flagelación, la Cruz auestas, la Piedad y la Resurrección, así como el Bautismo y la Degollación del Precursor. También se reutilizaron las tallas de san Pedro, san Juan Bautista, san Pablo, san Fermín, san Miguel, el Calvario y un padre eterno. Los dos colaterales, dedicados a la Virgen y a san Ginés, también albergan imágenes renacentistas. El retablo de la Virgen del Rosario se compone a su vez de los bultos de san Sebastián, la Virgen del Rosario con el Niño, un relieve de san Antón y un tondo con la representación de la Fe. En el lado contrario, el retablo de San Ginés contiene los relieves de santa Lucía, santa Bárbara, la talla central de san Ginés y la imagen de la Sinagoga en el remate⁶³.

Lo más probable es que estos retablos se comenzaran a policromar hacia los años treinta del siglo XVII por el pintor navarro Fermín Huarte, que hasta su inesperada muerte tan solo se ocupó del sagrario y la primera bancada del retablo mayor, dejando el resto sin terminar. Años después la iglesia decide retomar la obra, pues disponía de fondos para continuar con ella, alegando además que esta era necesaria por la «fealdad e indecencia» en la que se encontraba. En este contexto aparece Juan Ochoa de Arín, «persona conocida y de toda satisfacción»,

⁵⁹ *Ibid.*, El propio Juan de Mendiara afirma que «los pocos materiales de madera (son) para el dicho oficio de escultor (y los tiene) en su casa (y si) aquellos vende o transporta no habrá de donde satisfacer».

⁶⁰ *Ibid.*, En el registro de su casa en 1646 hallan «diez tablas de nogal, una mesa con su caxon, dos bancos, dos arcas, dos bultos de Cristo Crucificado y otro desbastado de San Ignacio».

⁶¹ *Ibid.*, Asunción de Nuestra Señora, Carta de pago de 20 ducados por el dorado del remate del retablo de Santa Ana por Juan Ochoa de Arín.

⁶² ADP, Secr. Oteiza, c. 1047, n.º 5.

⁶³ Sobre la obra escultórica del retablo se puede consultar: M.^a C. García Gainza, *Catálogo Monumental de Navarra. Vol V***. Merindad de Pamplona, Imoz-Zugarramurdi, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 30-32; S. Andrés Ordax, «Los Retablos de Pierres Picart en Irañeta (Navarra)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, 1975, pp. 259-272.

solicitando licencia para continuar con la obra⁶⁴. Es probable que su presencia en esta localidad se explique por su relación por parte materna con los Huarte. Sin embargo, el pintor de Pamplona Juan Martínez de Beasoain ya estaba trabajando en estos retablos. Para ello en agosto de 1647 se había trasladado a vivir con su familia a Irañeta, llevándose a la posada en la que residía la mayor parte de los bultos del altar mayor. Viendo que Beasoain iba a comenzar la obra, Juan Ochoa de Arín solicitó que se paralizara y se sacara a remate, pero la petición se desestimó al tener el otro pintor las escrituras firmadas a 3 de junio de 1647⁶⁵.

En 1660 la obra está casi terminada, pero comienzan los problemas por la falta de pago, por lo que Beasoain decide interrumpir su trabajo. Para justificar su impago, la iglesia argumentaba que había policromado la mazonería y la mitad de un colateral, faltándole sin embargo el estofado de relieves y tallas. Estas las tenía en casa de un vecino en Irañeta desde hacía seis años, en un «lugar cerrado sobre la cual dicha obra caen muchas gotas y tienen mucho daño», y a pesar de que la iglesia reclamaba que sacaran las imágenes, el pintor hacía caso omiso en espera del cobro por lo realizado⁶⁶. Dos años después Beasoain fallece, por lo que la parroquia tuvo que buscar otro maestro que finalizara la obra. Se presentaron dos pintores doradores, Juan de las Heras, veedor de obras de pintura del obispado, y Pedro de Bariain, pintor de Asiáin. Existe entre ellos una pugna por quedarse con la obra, que se resuelve finalmente con un acuerdo, por el cual Juan de las Heras se queda con la pintura de Irañeta y cede la policromía del sagrario y un colateral dedicado a san Blas de la iglesia de Ecay a Pedro de Bariain. En 1665 Juan de las Heras ya había terminado con la obra y presenta un memorial detallando todas las piezas que había trabajado⁶⁷. Finalmente en 1670 la obra es tasada por Pedro de Bariain y Juan Andrés de Armendáriz en 13.302 reales, quienes la dan por buena con la condición de realizar algunas mejoras⁶⁸. De la policromía realizada en el siglo XVII por Fermín de Huarte, Juan Martínez de Beasoain y Juan de las Heras apenas quedan restos, pues los altares fueron repolicromados posteriormente con los paños naturales propios de la policromía neoclásica.

⁶⁴ ADP, *ibid.*, f. 16v, 06/08/1647. Juan Ochoa de Arín estaba a la espera de que el abad hiciera una relación del estado de la obra y de los pagos realizados, documento necesario para que le fuera concedida la licencia. Sin embargo aunque el abad no respondía a sus requerimientos, el pintor ya se había provisto de los materiales necesarios «teniendo por cierta esta obra».

⁶⁵ *Ibid.*, f. 26r. Escritura otorgada ante el escribano Pedro de Viguria.

⁶⁶ *Ibid.*, f. 48r.

⁶⁷ *Ibid.*, f. 107r, 12/07/1665. Juan de las Heras demostró que había dorado «la historia del Bautismo y Degollación de San Juan y dadas de ocre que a una le falta dorar el pedestal, una columna dorada menos el plinto, la basa colorido el capitel y el tercio de talla, ocho pilastras doradas y dadas de azul los huecos de las estrías y coloridos los capiteles dos respaldos de las figuras principales dorados y dados de ocre, una pilastra dorada y dado de añil las estrías, y en ella un colgante dibujado sobre oro, dos traspi-lares dorados sin hacer de grafio, un pedazo de friso con tres serafines dorados y colocados, una pieza de encima de la caja dorada y colorida, una pieza de cornisa dorada e dado de color sin dibujo, otras dos piezas de molduras y el friso dado de pardo sin hacer de grafio, una columna embolada y dos pedazos de molduras, una pilastra embolada, un serafín colorido sin encarnar, que en todas suman veinte piezas».

⁶⁸ *Ibid.*, f. 137r, 1670. «La obra está perfecta pero en el pedestal de la parte de la Epístola han de dorar unos pedacitos, otros pedacitos en el mismo pedestal en la parte de fuera se ha de dorar, unas partes al pie de la columna de dicha Epístola y unos pedacitos que hay debajo del arquitrabe del primer cuerpo encima de las cabezas de las columnas y otros que hay en el segundo cuerpo que también está encima de las columnas se han de dar color pajizo y los campos que tienen los ángeles que están encima de los frontispicios del primer cuerpo, su campo se le ha de dar de bermellón y sacarle una lama por manera que cumpliendo (...) se estima en 13202 r».

RESUMEN

El pintor navarro Juan Ochoa de Arín (1600-1652) y su producción en Gipuzkoa

En el presente trabajo abordamos la figura del desconocido pintor-dorador Juan Ochoa de Arín (1600-1652), natural de la localidad de Arbizu (Navarra), y miembro de una importante dinastía de artistas del pincel de la Edad Moderna. Su producción se localiza principalmente en el Obispado de Pamplona y en concreto en el Arciprestazgo Mayor, que abarca la mayor parte de Gipuzkoa, y comprende principalmente el dorado y estofado de retablos y tallas. La rica documentación que sobre ellas hemos hallado nos ha permitido conocer con detalle el ambiente en el que se forjaron estas obras.

Palabras clave: Juan Ochoa de Arín; policromía; XVII; Navarra; Gipuzkoa.

ABSTRACT

The Navarrese painter Juan Ochoa de Arín (1600-1652) and his paintings in Gipuzkoa

The present work deals with the figure of the unknown painter-gilder Juan Ochoa de Arín (1600-1652), born and bred in the town of Arbizu (Navarre), and member of an important dynasty of Modern Age painters. His output is mainly located in the bishopric of Pamplona and specifically in the Main Archpriesthood, which spans the largest part of Gipuzkoa. His artwork is focused on the polychromy of wooden sculptures and altarpieces. The wide documentation that we have found let us know in depth the environment in which these works were made.

Keywords: Juan Ochoa de Arín; polychromy; XVIIth; Navarre; Gipuzkoa.