

Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento

Jesús Criado Mainar
Universidad de Zaragoza

Resumen

El Renacimiento en la Ribera de Navarra se caracteriza por un flujo constante de intercambios artísticos con otros territorios vecinos, en particular de Aragón, dado que por entonces una buena parte de las localidades de la merindad de Tudela estaban integradas en el Obispado de Tarazona, sede de talleres de pintura y escultura muy destacados; además, los contactos con la cercana metrópoli de Zaragoza, uno de los grandes centros creadores del Renacimiento peninsular, fueron decisivos. A ello aún hay que sumar el papel angular que varios escultores y entalladores franceses de las regiones de Normandía y Picardía desempeñaron en la introducción del nuevo arte *a la antigua*.

Si entre 1519 y 1580, durante el Primer y Segundo Renacimiento, la contribución de los artífices franceses y aragoneses dinamizó en buena medida las artes plásticas de la Ribera, a partir de 1580, durante la fase de vigencia del Clasicismo contrarreformista, las novedades llegaron desde Zaragoza y, sobre todo, Pamplona haciendo posible que Tudela se convirtiera en un destacado centro creador con capacidad de influencia sobre otros territorios próximos como las comarcas aragonesas de Tarazona y Borja.

Abstract

The Renaissance in the South of Navarre is characterized by a continuous artistic exchange with the neighbouring territories, especially Aragon, because many of the villages of this area belonged to the bishopric of Tarazona, where some of the most outstanding workshops of painting and sculpture were; Also the contacts with the nearby city of Zaragoza, one of the most important centres of the Renaissance in the peninsula, were decisive. We also have to mention the importance of some of the French sculptors and woodcarvers of the regions of Normandia and Picardia in the introduction of the new art *a la antigua*.

If between 1519 and 1580, during the First and Second Renaissance, the contribution of the French and Aragonese architect made the plastic arts more dynamic, from 1580, during the validity of the counter reformation classi-

cism, the new features arrive from Zaragoza and Pamplona turning Tudela into an outstanding creative centre that influences the neighbouring territories such as Tarazona and Borja.

El estudio de las relaciones artísticas entre la comarca navarra de la Ribera y Aragón durante el Renacimiento es una cuestión de cierta complejidad por su naturaleza poliédrica y también por las dificultades que surgen a la hora de acotarla. No constituye éste, ni mucho menos, el primer intento de aproximación al problema y ello permitirá que nos beneficiemos de las valiosas aportaciones de quienes nos han precedido, efectuadas desde perspectivas muy diversas –de tipo documental, estudios de patronazgo o análisis de carácter formal– y planteadas con un horizonte temporal asimismo desigual, a las que a lo largo del texto se hará referencia.

Tudela y muchas de las localidades que formaron la merindad del mismo nombre se integraban en el Quinientos en el Obispado de Tarazona y ello favoreció los contactos entre ambas ciudades, separadas por apenas veinte kilómetros¹ y una frontera que para entonces era ya una mera aduana comercial. Una situación comparable en algunos aspectos a la que por las mismas fechas se vivía más al norte entre la villa navarra de Sangüesa, sede de talleres artísticos muy pujantes, y las poblaciones aragonesas de la Jacetania occidental y las Altas Cinco Villas, englobadas en lo religioso dentro del arciprestazgo de la Valdonsella dependiente de la sede pamplonesa².

Por otra parte, Tudela se asienta a orillas del río Ebro, en el tramo central de un valle muy fértil que sirve de vía natural de comunicación y conduce aguas abajo hasta ese gran centro creador que fue Zaragoza; era, pues, lógico y natural que ambas zonas mantuvieran contactos de todo tipo, incluidos los culturales. Dichos intercambios se produjeron en los dos sentidos y si bien es cierto que durante las décadas intermedias el flujo de obras y artistas de procedencia aragonesa hacia la Ribera fue predominante, no lo es menos que a partir de 1580 la tendencia empezó a invertirse para acabar dibujando un panorama diferente al del tramo central de la centuria.

Sin ánimo de exhaustividad, pues resulta imposible evocar en estas breves páginas a todos los profesionales que contribuyeron con su trabajo a crear esta rica y fluida trama de contactos, intentaremos centrar el fenómeno en torno a los tres momentos fundamentales y sus protagonistas más sobresalientes. Proponemos, pues, un análisis que incida en el Primer Renacimiento (1519-1550), el Segundo Renacimiento (1550-1580) y una tercera etapa que calificaremos de Clasicismo contrarreformista (1580-1615).

¹ Una valoración del factor eclesiástico como elemento de cohesión y también de diversidad entre ambos territorios en TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 31-34.

² ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Pintura”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 324-344. En los primeros momentos el peso aragonés fue significativo en la consolidación de los talleres de Sangüesa, pero con el tiempo sus producciones acabaron colonizando los territorios limítrofes de Aragón.

El primer Renacimiento (1519-1550)

La introducción en la merindad de Tudela del nuevo lenguaje artístico de naturaleza anticuaria que denominamos renacentista está vinculada a la aparición en la ciudad del entallador francés Esteban de Obray³ (doc. 1519-1551, †1551). Natural de Saint-Thomas, en el obispado de Rouen (Normandía) –tal y como él mismo hace constar en su testamento, ordenado en la capital de la Ribera⁴ en 1551–, su llegada coincide con el inicio de la nueva sillería coral (hacia 1517-1522) de la colegiata de Santa María [fig. 1 a] –erigida en catedral en 1783–, a cuyos trabajos está asociado *maestre Esteban, maestro del coro*, que tal vez contara con la colaboración de sus compatriotas *maestre Peraldo* –citado en 1519– y *Juan Norman*⁵ –a quien se menciona tardíamente, en 1527–.

Este coro, de concepción medieval y formas flamígeras, se inspira en el realizado en 1483-1486 por Salvador y Antón II Sariñena para la catedral de Tarazona, incluida la organización de la presidencia con una *sedilia* de tres escaños coronados por tabernáculos o doseles de gran desarrollo vertical⁶. Aunque el grueso de la obra lo costeó el cabildo con la ayuda de algunas parroquias, sospechamos que como en otros casos el conjunto de la sedilia lo sufragó la máxima autoridad capitular, el deán Pedro Villalón, que desempeñó esta dignidad entre 1511 y 1538, fecha de su muerte, pues sus armas figuran junto a las del papa Julio II della Rovere (†1513) –a quien había servido en Roma como camarero– en el respaldo del estalo presidencial; además, los apoyamanos de éste último incorporan bustos de eclesiásticos tradicionalmente identificados como representaciones del pontífice y el deán⁷.

Clausura el recinto un gran rejado lúneo con barrotes de hierro [fig. 1 b] sobre cuya ejecución carecemos de datos. De formas plenamente romanas, lo articula un orden de seis semicolumnas abalaustradas que descansan en un zócalo a modo de basamento recorrido por tableros con composiciones de

³ Su biografía en SERRANO GRACIA, R., “Obray, Esteban de (doc. 1519-1551, †1551)”, en ÁLVARO ZAMORA, M.I. y BORRÁS GUALIS, G.M. (Dir.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo “Camón Aznar”, 1993, pp. 256-260; GARCÍA GAINZA, M.C., “Escultura”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Coord.), *El arte del Renacimiento...*, pp. 213-218.

⁴ Publicado por ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obray y Jorge de Flandes”, *Príncipe de Viana*, n.º 169-170, 1983, pp. 55-56, doc. n.º 2.

⁵ De acuerdo con las noticias que dio a conocer CASTRO, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución “Príncipe de Viana”, 1949, pp. 13-18.

⁶ SANZ ARTIBUCILLA, J.M., “Los artistas del coro de la catedral de Tarazona”, *Seminario de Arte Aragonés*, I, 1945, pp. 31-38; AINAGA ANDRÉS, M.T., y CRIADO MAINAR, J., “Salvador y Antón II Sariñena, maestros del coro de la catedral de Tarazona (Zaragoza). 1483-1486”, *Tvriaso*, XVII, 2003-2004, pp. 19-21. La sillería turiasonense sigue el modelo de la que Antón y Francí Gomar habían hecho en la Seo de Zaragoza en 1444-1450.

⁷ GARCÍA GAINZA, M.C., “El mecenazgo artístico de D. Pedro Villalón de Calcena, deán de Tudela”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, 1981, pp. 113-119; y GARCÍA GAINZA, M.C., “Las empresas artísticas de don Pedro Villalón, deán de Tudela”, *El Palacio Decanal de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, pp. 53-69.

Un tercer artículo recupera las aportaciones de los anteriores y, además, ofrece una primera aproximación al estudio de la sillería coral tras su restauración. Véase GARCÍA GAINZA, M.C., “La introducción del Renacimiento. Un brillante promotor y un mecenas”, en *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 262-277.

grutesco mientras en los laterales se disponen unos amplios paneles verticales con series *a candelieri*; como remate cuenta con un entablamento tripartito coronado mediante una bella crestería con medallones. A este novedoso y rico muestrario de elementos renacientes, los más tempranos conservados en la Ribera, aún hay que sumar el precioso atril sito ante la *sedilia*⁸.

Llama la atención la disimilitud estilística entre las formas flamígeras de los respaldos y la crestería de la sillería y el vocabulario romano adoptado en la reja. Más allá de la tenue diferencia cronológica que, como se ha visto, cabe presumir entre ambos conjuntos, no debe olvidarse que la convivencia entre estos dos sistemas artísticos no fue rara en esta etapa de transición; de hecho, en la tierra de origen del maestro Esteban, el coro de la capilla del castillo de Gaillon (hacia 1508-1510), en la Alta Normandía, plantea una situación si cabe aún de mayor complejidad, donde el lenguaje *all'antica* predomina en los bellísimos estalos pero no en el cerramiento lígneo, articulado a base de arquerías flamígeras que, no obstante, en una de las caras incorporan semicolumnas y pilastras decoradas con motivos *a candelieri* que toman su inspiración de grabados⁹.

La realización del rejado en los primeros años veinte debió solaparse con sus trabajos más tempranos en Tarazona, donde aparece como vecino en junio de 1525 tomando como aprendiz al *officio de entallador* para tres años y medio a Ramón de Loran, hijo de Jaime Loran, *vezino de Troa –Troyes–, en Champanya del reyno de Francia, frontera con Borgunya*¹⁰. Se requerían dos años para obtener la condición legal de vecino, lo que en teoría obligaría a adelantar la presencia del maestro Esteban en la sede episcopal hasta la primavera de 1523.

Durante esta primera estancia en Tarazona el entallador francés pudo hacer el notable retablo de la capilla de la Visitación que Domingo Villalón (†1520), arcediano de Calatayud y hermano del deán de Tudela, había fundado en 1514 en la catedral, sobre cuya autoría carecemos de referencias¹¹ pero que no creemos se materializara –tal y como se ha propuesto– hacia 1538-1540¹². También pudiera corresponderle el retablo de la Huída a Egipto que,

⁸ *Ibidem*, pp. 274-275.

⁹ BOS, A. y DUBOIS, J., “Les boiseries de la chapelle du château de Gaillon”, en *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2007, pp. 82-97.

¹⁰ Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Jerónimo Blasco, 1525, ff. 110 v.-111 v., (Tarazona, 28-VI-1525). Los tres años y medio debían computarse desde el 1-VI-1525.

Obray, que se califica asimismo de *natural de Roan* (Rouen), satisfaría al aprendiz 20 ducados por su servicio. Podríamos, pues, estar ante un pacto rubricado para dar cobertura legal a un acogimiento más que ante un contrato de aprendizaje en sentido estricto. Véanse las precisiones que apunta a propósito de tales situaciones IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Renacimiento *a la francesa* en el Quinientos aragones”, *Artigrama*, nº 22, 2007, p. 475.

¹¹ GARCÍA GAINZA, M.C., “El mecenazgo artístico...”, pp. 116-117; CRIADO MAINAR, J., “Una obra desaparecida del pintor de Ponte. El retablo de la Virgen de Calcena (Zaragoza). 1527”, *Tvriaso*, XII, 1995, pp. 272-273.

Recuérdese que bajo el grupo central hay un panel con la heráldica de Julio II, circunstancia que refuerza la participación en la empresa del deán de Tudela.

¹² SERRANO GRACIA, R. et al., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 61, tabla 3. Entendemos que la intervención de Obray en el retablo Villalón se limitó a la mazonería, correspondiendo los relieves e imágenes de alabastro a otra mano que no podemos identificar.

privado de casi todas sus imágenes, preside todavía la capilla de la familia Ortí en la iglesia de Santa María Magdalena¹³, una pieza más tosca confeccionada a instancias del obispo Gabriel de Ortí (1523-1535) antes de 1532¹⁴ y cuya organización muestra coincidencias significativas con el retablo de la Visitación.

Se ha supuesto que la reja del coro de Tudela estaría ultimada para 1525¹⁵, cuando el artífice acudió a Calatayud para contratar junto al castellano Juan de Talavera la portada de alabastro de la colegiata de Santa María¹⁶. Aunque la capitulación la rubricó el obispo Ortí junto al cabildo encabezado por nuestro buen deán, no hay duda de que don Pedro jugó un papel angular, pues sus armas, acomodadas en los laterales del ático, son más grandes que las del prelado, relegadas al coronamiento y el guardapolvo¹⁷.

Todo sugiere que la presencia de Esteban de Obraj en Calatayud respondía al deseo del deán Villalón de contar con su concurso y, de hecho, actuó como su garante. Ultimada ya para 1529, constituye una heterodoxa reelaboración de la portada que Gil Morlanes *el Viejo* y su hijo homónimo habían erigido años atrás (hacia 1512-1518) en el hastial de la iglesia del monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza¹⁸. Un extraordinario interés revisten asimismo las puertas de madera acomodadas en su interior –muy restauradas–, divididas en tres sectores horizontales: el superior de formato semicircular y ocupado por una Salutación angélica y los inferiores tapizados de *obra romana* por una trama de paneles verticales en alternancia con pilastras y balaustres que de nuevo evoca la organización del cerramiento del coro de Gaillon¹⁹.

Obraj permaneció avecindado en Calatayud al menos hasta 1532 –quizás hasta 1536–, ciudad en la que hizo frente a otros compromisos tan significativos como el desaparecido sepulcro tumular de Juan Ruiz de Calcena y su mujer, Catalina de Urriés²⁰ (contratado en 1529). También intervino en los retablos mayores de Nuestra Señora del Castillo (hacia 1525-1530) de

¹³ *Ibidem*, p. 425; AINAGA ANDRÉS M.T. y CRIADO MAINAR, J., *La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona. Estudio histórico-artístico*, Tarazona, Asociación de Vecinos El Cinto, 1997, pp. 45-48.

¹⁴ Cuando se exigió al pintor Alonso de Villaviciosa que utilizase en el dorado del retablo de Santa Bárbara de ese mismo templo *tan buen oro como el del retablo del señor obispo de Tarazona, que esta en la iglesia de la Magdalena*. El propio Obraj había contratado a comienzos de 1531 la mazonería e imagen titular del mismo (CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, pp. 26-28, docs. II y III).

¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶ AMADA SANZ, S., “Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la Colegiata de Santa María de Calatayud”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI, 1947, pp. 177-209; y MAÑAS BALLESTÍN, F., “Calatayud. Notas para una Historia del Arte: sobre el obispo don Gabriel de Ortí y el portal de Santa María”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXII-XXIV, 1977, pp. 161-163.

¹⁷ Véanse las apreciaciones apuntadas por CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 71-74.

¹⁸ Su análisis en CRIADO MAINAR, J., “La fábrica del monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza. 1492-1517”, *Artígrama*, nº 13, 1998, pp. 269-272.

¹⁹ Como observa IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Renacimiento a la francesa...”, *ob. cit.*, p. 488.

²⁰ Sobre la estancia de este artífice en Calatayud véase MIÑANA RODRIGO, M.L. et al., “Aportación al estudio de la obra de Esteban de Obraj en Calatayud”, en *Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1989, t. I, pp. 387-395.

Aniñón²¹ y Santa María la Mayor (hacia 1530-1532) de Olvés²², localidades próximas a Calatayud; si bien carecemos de datos sobre ambas piezas, el estilo de sus esculturas evidencia que para la materialización de esa parte nuestro entallador requirió el concurso del imaginero picardo Gabriel Joly (doc. 1514-1536, †1536). Desde Calatayud atendería, además, a la llamada del clan turiasonense de los Carnicer para hacer los elementos lígneos del retablo de Santa Bárbara (1531) de la parroquia de la Magdalena y del de San Lorenzo (1532) de la Seo²³ y unas vidrieras de alabastro para la capilla mayor del último templo.

Los intereses profesionales del artista normando habían rebasado muy pronto las estrechas fronteras de la Ribera de Navarra extendiéndose a otros territorios del Obispado de Tarazona. Pero, además, desde 1525 hay constancia de su incorporación al mercado zaragozano, donde el pintor Pedro de Aponte le encomendó la parte lígnea del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo²⁴. Al parecer, la empresa no arrancó por entonces, pues en junio de 1529 el entallador, calificado de *casaestante en la ciudad de Calatayut*, designaría procurador al canónigo tudelano Miguel de Baigorri para que se concertara con Aponte en *razon de cierta obra de maçonneria que yo tengo de hazer para el en la iglesia del lugar de Cintruenyigo*²⁵.

Meses después, el 7 de febrero de 1530, Baigorri suscribió en Tudela una carta de fianza a favor del artífice, *casaestante en Calatayud*, respaldando el pago de las sumas que el concejo de la localidad le había adelantado *en cuenta [de] la obra que tubiere fecha en el dito retablo el dito maestro Esteban Obre, siendo conforme a la capitulacion e muestra que sobre ello esta fecha ante Martin del Castillo, notario de Corella*²⁶. Al día siguiente, el entallador delegaba la conclusión del trabajo en Guillén Obispo, *entallador frances*²⁷. Se trata, sin duda, del Guillemin Leveque a quien Damián Forment cedió en Zaragoza en julio de 1528 las labores de talla del retablo de la capilla del turiasonense Jaime Cunchillos, obispo de Lérida, en Nuestra Señora del Pilar²⁸ y que ahora sabemos falleció en Tudela a comienzos de 1531, al parecer sin ultimar su compromiso en Cintruénigo²⁹.

²¹ ABBAD RÍOS, F., "Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, nº 89, 1950, pp. 55-59 y láms. II-III; SERRANO GRACIA, R., "El retablo mayor de Aniñón", *Documentos y notas. Armantes*, I, 1994, pp. 5-47; CRIADO MAINAR, J., "La Virgen del Oro de Villafeliche (Zaragoza), 1526-1527. Una obra identificada de Gabriel Joly", *Artigrama*, nº 19, 2004, pp. 398-406.

²² ACERETE TEJERO, J.M., *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2001, pp. 364-366; y CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud...*, pp. 79-81.

²³ CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, pp. 26-27, doc. III [retablo de Santa Bárbara], y pp. 28-29, docs. V-VI [retablo de San Lorenzo].

²⁴ ABIZANDA BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, t. II, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, 1917, p. 35.

²⁵ CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, p. 18.

²⁶ *Ibidem*, p. 18. Pese a haberlo intentado, no hemos podido localizar esta capitulación.

²⁷ *Ibidem*, pp. 25-26, doc. II.

²⁸ ABIZANDA BROTO, M., *Documentos...*, t. II, pp. 216-217.

²⁹ CRIADO MAINAR, J., "El inventario de bienes de Guillemin de Baqua o Leveque y la actividad de los escultores franceses en la Ribera de Navarra durante el Primer Renacimiento", en prensa. Deseamos agradecer a la Dra. M^a Josefa Tarifa Castilla la generosidad de haber puesto a nuestra disposición este valioso documento.

La trama humana articulada en torno al retablo de Cintruénigo exige que atendamos a una realidad de sumo interés: la frecuencia con que los artistas franceses activos en la Península Ibérica durante el siglo XVI acudieron a otros compatriotas para cumplir sus responsabilidades³⁰. Así, las fuentes que publicó José Ramón Castro presumen que Obray contó con la ayuda de varios fusteros galos en el coro de Tudela. Además, en 1525 se hizo con los servicios del champañés Ramón de Loran y cuando a finales de ese mismo año Aponte le confió la confección en blanco del retablo de Cintruénigo, *excepto las ymagines de bulto*, se acordó que Gabriel Joly supervisase la empresa.

Otro francés, Guillemín Leveque, fue el elegido por Obray para concluir el retablo de Cintruénigo mientras él atendía sus compromisos bilbilitanos. Su muerte inesperada sin ordenar testamento generó la oportuna almoneda que contó con la presencia de Obray, que se desplazó desde Calatayud para dicho propósito. Entre los bienes inventariados sobresalen *catorze fresos del oficio*, que suponemos destinados al retablo de Cintruénigo. La averiguación de cuentas permitió, además, establecer que Damián Forment le adeudaba 40 libras, sin duda en fin de pago de su cometido en el retablo del obispo de Lérida³¹, mientras que Gabriel Joly le debía otros 37 ducados.

Amén de estos contactos indirectos con la Ribera consta que en 1537, casi al final de su vida, Joly contrató un busto procesional de San Esteban con su peana [fig. 2] para la parroquia de San Jorge³². No debió ser ésta la primera oportunidad en que trabajó para Tudela, pues creemos que también hizo en compañía de Obray el precioso retablo escultórico de Cristo crucificado entre Gestas y Dimas de la parroquia de San Nicolás³³ [fig. 3] –como el busto de San Esteban, conservado en el Museo del Palacio Decanal–. Sus calles laterales albergan unas notables imágenes de María y San Juan Evangelista, muy próximas a las existentes en el Calvario del retablo titular (1532-1536) de Santa María de Teruel.

Tomás Biurrún identificó de modo arbitrario esta obra con otra perdida que estuvo dedicada a San Bartolomé³⁴ y que, según los datos dados a cono-

³⁰ Un problema que ya fue planteado por SERRANO GRACIA, R. et al., “Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa”, en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 113-128.

³¹ El 18-X-1529 Leveque reconocía haber recibido de manos de Forment las 90 libras en que se había ajustado el trabajo (CRIADO MAINAR, J., “Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del *moderno al romano*”, *Tvriaso*, X, vol. II, 1992, p. 411, nota nº 64). Sin embargo, a continuación el escultor valenciano otorgó una comanda de 756 sueldos a favor del entallador y éste designó procuradores para demandar su importe a los imagineros Gabriel Joly y Miguel Peñaranda (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], Luis Navarro, 1529, ff. 312 y 312 v.).

³² ABIZANDA BROTO, M., *Documentos...*, t. II, pp. 126-128; CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, pp. 33-35.

³³ Como intentamos demostrar en CRIADO MAINAR, J., “El inventario de bienes de Guillemín de Baqua o Leveque...”, en prensa. Su proximidad al estilo de Joly fue advertida ya por GARCÍA GAINZA, M.C., “Escultura...”, p. 220, si bien entendemos que no es posible la datación de esta pieza en 1564.

³⁴ BIURRÚN SÓTIL, T., *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, pp. 147-148. Véase también GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución “Príncipe de Viana”, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 1980, p. 305.

cer por José Ramón Castro, encargó el capellán Martín de Sesma en 1564-1565 al escultor Domingo Segura –mazonería y titular– y el pintor zaragozano Martín de Tapia³⁵ –tablas y policromía–. La visita pastoral cursada al templo en junio de 1594 por el obispo Pedro Cerbuna (1585-1597) corrobora, en efecto, el patronazgo de los Sesma sobre el retablo de San Bartolomé y demuestra que éste no tiene nada que ver con el que ahora nos ocupa, propiedad en ese momento de la familia Serralta³⁶, que para 1573 había erigido ya una capilla de nueva fábrica en la parroquial³⁷ en la que debió reacomodarse nuestro retablo, para el que proponemos una datación hacia 1525-1530.

Esteban de Obray es un buen ejemplo de que los artistas foráneos que protagonizaron la introducción del nuevo lenguaje de inspiración anticuaria durante el Primer Renacimiento rara vez quedaron vinculados a una sola ciudad o demarcación más allá de que, como en su caso, establecieran allí lazos familiares permanentes. Su gran movilidad –hacia Tarazona y Calatayud, pero también hacia Pamplona e, incluso, Zaragoza– tan sólo inaugura el constante flujo de contactos que la Ribera sostuvo a lo largo del Quinientos tanto con el área del Moncayo como con los talleres zaragozanos.

José M^a Sanz Artibucilla divulgó la existencia de otro grupo de entalladores franceses, esta vez instalados en Tarazona en el transcurso de la década de 1530, que desarrollaron su actividad en un amplio territorio en torno a la sede episcopal que alcanza a Borja y la comarca de Tudela³⁸. Sobresalen por su trayectoria profesional Pierres del Fuego (doc. 1529-1566, †1566) y Baltasar Febre de Arrás (doc. 1536-1543, †1544), sin olvidar a Juan Ronger (doc. 1534-1556) y Pierres Ronger (doc. 1538-1544, †1561), hermanos³⁹ y colaboradores habituales de los primeros.

³⁵ CASTRO, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura*, Pamplona, Institución “Príncipe de Viana”, 1944, pp. 121-123; CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, pp. 59-60.

El autor demuestra que nuestro retablo no puede identificarse con el de San Bartolomé, para luego atribuirse a Domingo Segura al juzgar sus imágenes de estilo próximo a algunas del retablo mayor de la parroquia de la Magdalena de Tudela.

³⁶ *Capilla y altar de la Exaltación de la Cruz. Hallose un retablo de madera nuevo de bultos con el Christo Crucificado, cubierto [por] un lienzo pintado en un aro. En el altar dos manteles y ara fija [con] delantealtar de raso azul. Ay fundada una capellania por Lope de Serralta con obligacion de una misa de semana y tiene de renta quarenta florines de Nabarra, y no ay quien la sirba ni tenga por ser tenue. Dize las missas el vicario y clerigos. Es dicha capilla de Diego de Serralta* (Archivo Episcopal de Tarazona [A.E.T.], Caja 956, n^o 12, Visita pastoral a Santa María de Tudela y las parroquias de la ciudad de 1594, s. f.) (Tudela, 17-VI-1594).

³⁷ TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa...*, p. 493.

³⁸ SANZ ARTIBUCILLA, J.M., “El maestro entallador Pierres del Fuego. Sus primeros oficiales y obras en Navarra”, *Príncipe de Viana*, XV, 1944, pp. 145-158; y SANZ ARTIBUCILLA, J.M., “El maestro entallador Pierres del Fuego. Tragedia familiar y últimas obras en Navarra”, *Príncipe de Viana*, XVII, 1944, pp. 329-338.

³⁹ En el registro de últimas voluntades que Pierres Ronger dictó el 25-IV-1544 aparece como hermano de Juan Ronger, a quien deja 100 ducados. También cita a Pierres del Fuego, a quien ordena se le entreguen 200 sueldos en pago a sus servicios y por lo mucho que le debe (A.H.P.T., Juan de Marquina, 1544, ff. 70-75 v.).

Creemos, sin embargo, que otra cita notarial que presenta a Pierres del Fuego y Pierres Ronger como hermanos no debe ser entendida de modo literal, sino como testimonio de su estrecha colaboración profesional (SANZ ARTIBUCILLA, J.M., “El maestro entallador Pierres del Fuego. Sus primeros oficiales...”, p. 154, doc. III).

Pierres del Fuego⁴⁰ era oriundo de Beauvais, en el límite entre Picardía y el País de Bray, y habitó en Zaragoza antes de radicarse en Tarazona. En la capital del Ebro lo localizamos por vez primera como testigo de la legitimación de las últimas voluntades de María San Juan, esposa del escultor Juan de Moreto (doc. 1518-1547, †1547), lo que permite plantear su paso por el taller del gran retablista florentino antes de abrir el suyo en Tarazona en 1534. La hipótesis es coherente con el hecho de que la mayoría de sus obras identificadas son retablos, si bien tiene documentadas creaciones como la sepultura de alabastro (1554) del deán Miguel de Erla y Añón en la Seo turiasonense⁴¹.

También mantuvo algún tipo de vínculo con Gabriel Joly, pues tras su muerte actuó como garante en la entrega en Zaragoza de los 100 ducados de oro que el escultor picardo había reservado en su testamento para sus familiares franceses⁴². Sus trabajos en la Ribera superan, no obstante, el ecuador de la centuria y deben analizarse en el contexto del Segundo Renacimiento.

Mayor interés reviste aquí Baltasar Febre⁴³, *natural que se dixo ser de la ciudad de Arras, del condado de Artoas* –Artois–, que ejerció como entallador en piedra y yeso, y también como imaginero. Es bien conocida su participación en la reforma del claustro del monasterio cisterciense de Fitero, en cuya galería oriental trabajó junto al cantero Luis de Garmendia hasta que la muerte le sorprendió antes de mayo de 1544⁴⁴ y adonde se desplazaría Pierres del Fuego en 1545 para estimar el valor de su contribución⁴⁵. En 1537 contrató un grupo de alabastro de la Piedad destinado a la colegiata de Roncesvalles y en 1539-1540 hizo una cruz de término junto al puente del Ebro para el concejo de Tudela⁴⁶, piezas ambas desaparecidas. Más suerte ha habido con las dos esculturas yacentes de alabastro que, junto a las correspondientes divisas heráldicas, ejecutó en 1540 para la tumba de Diego Ruiz de Castejón y su consorte en Santa María de Magaña de Ágreda⁴⁷. Además le corresponde la estimable aunque muy maltratada talla lúnea de la Virgen de la Esclavitud (1541) de la Magdalena de Tudela⁴⁸ [fig. 4 a].

⁴⁰ Su biografía en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución “Fernando el Católico”, 1996, pp. 475-480.

⁴¹ *Ibíd.*, pp. 229-232, y p. 716, doc. n.º 22.

⁴² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” e Instituto de Estudios Turoleses, 2005, p. 375, y p. 499, nota n.º 27.

⁴³ Su biografía en CRIADO MAINAR, J., “Baltasar de Arrás (1536-1543) y la escultura contemporánea en el área del Moncayo”, *Merindad de Tudela*, 5, 1993, pp. 71-96.

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 78 y 80-81.

⁴⁵ SANZ ARTIBUCILLA, J.M., “El maestro entallador Pierres del Fuego. Sus primeros oficiales...”, pp. 157-158, doc. XIII. El estudio del claustro en TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa...*, pp. 425-437.

⁴⁶ CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, pp. 37-44.

⁴⁷ CRIADO MAINAR, J., “Baltasar de Arrás...”, pp. 78-79; p. 87, doc. n.º 4; y pp. 90-91, figs. 1-2.

⁴⁸ Ricardo Fernández Gracia planteó en una conferencia que no se llegó a publicar la identificación de la talla conservada con la noticia documental que publica CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, p. 40, nota n.º 6. El análisis de la obra en CRIADO MAINAR, J., “Baltasar de Arrás...”, pp. 79-80, y pp. 92-93, figs. 3 y 4.

Como otros muchos entalladores franceses emigrados a la Península, Baltasar de Arrás y Juan Ronger también trabajaron en yeso⁴⁹ ejerciendo cometidos inherentes a la especialidad que las fuentes aragonesas denominan mazonería de aljez⁵⁰. Así lo pone de manifiesto la capitulación que ambos suscribieron en 1538 con el maestro de obras Antón de Beoxa para la ejecución de los acabados en dicho material de la colegiata de Santa María de Borja, incluido *el portal y coronas del coro, los púlpitos, los sobreportales de las capillas y el acceso a la sacristía, y otras cosas [de aljez] que fueren menester en la dicha iglesia*⁵¹.

La colegiata de Borja fue objeto de una completa transformación en el siglo XIX⁵² y nada queda a la vista de las labores referidas, pero el acento normando de los trabajos en yeso realizados por esos años en las ménsulas de las bóvedas de los templos navarros de Santa María Magdalena de Monteagudo (hacia 1530-1540) y Ablitas⁵³ (hacia 1540-1550), y en las de las iglesias turiasonenses de San Miguel arcángel (hacia 1530) y San Francisco de Asís (hacia 1540) han hecho pensar a Javier Ibáñez en este equipo de artífices galos –en el que incluye a Pierres del Fuego– como su autor⁵⁴. Aún habría que sumar las ménsulas y púlpitos de la parroquia de la Asunción de Valtierra⁵⁵ (1532-1548) y el ornato de aljez del sobreclaustro y las ménsulas del dormitorio del monasterio de Veruela, donde Baltasar de Arrás intervino en los primeros años cuarenta en los grandes escudos dispuestos en los torreones de la barbacana⁵⁶.

El fuerte impulso renovador que aportó la escultura del Primer Renacimiento en la comarca de la Ribera no tiene correspondencia en el campo de la pintura. A juzgar por las noticias documentales recuperadas y las piezas que han llegado a nuestros días, su importancia fue durante esta etapa de cambio modesta exhibiendo una inequívoca filiación aragonesa.

⁴⁹ Una primera aproximación al problema en GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando”, en PÉREZ DE CASTRO, R. y GARCÍA MARBÁN, M. (Coords.), *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2001, pp. 131-151.

⁵⁰ Cuyas particularidades se analizan en CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez”, *Artigrama*, n° 17, 2002, pp. 225-234.

⁵¹ CRIADO MAINAR, J., “Baltasar de Arrás...”, p. 86, doc. n° 2.

⁵² BRESSEL ECHEVERRÍA, C. et al., *Borja. Arquitectura y evolución urbana*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1988, pp. 47-48 y 59.

⁵³ Estudiados por TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa...*, pp. 263-271 [Monteagudo] y pp. 403-418 [Ablitas], a quien también corresponde el mérito de su comparación por vez primera con las ménsulas de las iglesias turiasonenses de San Miguel y San Francisco, y los bustos de la línea de impostas del dormitorio del monasterio de Veruela. Esta investigadora propone ya que Pierres del Fuego fuera el posible responsable de las ménsulas de Ablitas.

⁵⁴ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Renacimiento a la francesa...”, pp. 490-493.

⁵⁵ El nuevo templo, construido por Pedro de Huarte y Juan Pérez de Rotache, fue reconocido –incluidos los trabajos en aljez– en 1548 por el navarro Martín de Gaztelu *alias* Tudela y el turiasonense Alonso González (TARIFA CASTILLA, M.J., “El maestro de obras Martín de Gaztelu en tierras navarras”, *Artigrama*, n° 20, 2005, pp. 270-271, doc. n° 2).

⁵⁶ Como documentó TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa...*, p. 109. Véase también IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La arquitectura del siglo XVI en el monasterio de Veruela”, en CALVO RUATA, J. I. y CRIADO MAINAR, J. (Comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 183-184.

La figura clave en este apartado es Pedro de Ponte o de Aponte (doc. 1502-1530, †1530), responsable desde diciembre de 1525 del monumental retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo⁵⁷ que no alcanzó a concluir. Tal y como señalamos al hablar de Esteban de Obray, no parece que los trabajos de esta máquina se iniciaran por entonces y, de hecho, en junio de 1529 Obray designaría procurador al canónigo Baigorri para que rubricara un nuevo acuerdo con el pintor zaragozano en *razon de cierta obra de maçoneria que yo tengo de hazer para el en la iglesia del lugar de Cintruenyigo*⁵⁸.

Los últimos años de vida de Aponte fueron de intensa actividad y están marcados por sus trabajos en Navarra, en particular por la realización del gran retablo de Santa María de Olite y la fase inicial del de Cintruénigo. Diego Angulo vinculó ambas piezas con el titular de la parroquia de San Miguel arcángel de Ágreda, que por entonces se atribuía a un anónimo maestro de Ágreda a pesar de haberse publicado ya parte de la documentación de Cintruénigo, dado que en ese momento se consideraba que Aponte había tenido una participación destacada en los paneles del mueble titular de la colegiata de Santa María de Bolea, de estilo diferente⁵⁹. La publicación en 1978 del contrato del retablo de Ágreda, que nuestro artista comprometió en Tarazona en 1523, permitiría clarificar de forma definitiva este enrevesado problema historiográfico⁶⁰.

García Fernández de Carrascón, médico del papa Adriano VI y tesorero de la catedral de Tarazona —entre otros muchos beneficios—, fue el comitente del retablo de la iglesia de San Miguel de Ágreda, cuya capilla mayor había reconstruido con la intención de situar allí su panteón funerario. Por entonces la tesorería de la Seo turiasonense llevaba anexo el cargo de abad de la parroquia de Cintruénigo, lo que ha hecho suponer su más que probable concurso en la elección de Aponte como responsable del retablo carbonero.

Es probable que el mueble de Olite estuviera ultimado cuando Obray renovó su compromiso para acometer la arquitectura lúnea del retablo de Cintruénigo; de hecho, una noticia de noviembre de 1529 acredita cierta operación con trigo entre el concejo de la localidad navarra y nuestro pintor, *maestro del retablo que azeys en la yglesia de San Johan Bautista de la villa*

⁵⁷ ABIZANDA BROTO, M., *Documentos...*, t. II, pp. 36-37.

⁵⁸ CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, p. 18.

⁵⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La pintura del Renacimiento en Navarra", *Príncipe de Viana*, XIII, 1943, pp. 434-444.

⁶⁰ MORTE GARCÍA, C., "La personalidad artística de Pedro Aponte, a partir del retablo de San Miguel de Ágreda (Soria)", en *Actas del Primer Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, 1978, pp. 219-234, edición xerocopiada.

Otros estudiosos habían propuesto la identificación de este grupo de obras con Aponte sin por ello renunciar a que fuera también el responsable principal del retablo de Bolea. Así, POST, CH.R., *The schools of Aragon and Navarre in the early Renaissance*, vol. XIII de *A History of Spanish Painting*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1966, pp. 80-84; y CAMÓN AZNAR, J., *La pintura española del siglo XVI*, vol. XXIV de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 278-280. La intervención de Aponte en Bolea ha sido precisada a la luz de nuevos datos documentales por MORTE GARCÍA, C., "Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de la Calahorra (Granada)", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXVII, 1997, pp. 95-102.

de Cintruénigo⁶¹. Parece, pues, que entre los últimos meses de 1529 y abril de 1530, momento en que Aponte hizo testamento en Olite, se ocupó de este monumental conjunto, en el que solo llegaría a ejecutar las bellas tablas del banco, de calidad muy superior al resto⁶². Las del cuerpo, de concepción algo sumaria, corresponden a un seguidor que Diego Angulo propuso identificar con Juan Giner o Ginés (doc. 1526-1546, †1552), pintor zaragozano avecindado en la localidad en 1537⁶³, donde abrió taller y permaneció hasta su muerte⁶⁴.

Las seis tablas de la predela de Cintruénigo desarrollan el ciclo de la Pasión a partir de las soluciones plasmadas en Ágreda y Olite⁶⁵. Al igual que sucede con las pinturas de dichos retablos, testimonian un esfuerzo apreciable por parte de este artista oriundo de Toro (Zamora) por superar el lenguaje pictórico del gótico final en clave de gran expresividad, manteniendo una fuerte componente nórdica que queda subrayada por el uso de estampas del mismo origen, en particular de Alberto Durero y Lucas Cranach. La impactante personalidad de Aponte carece de continuidad en las composiciones de receta plasmadas supuestamente por Juan Giner en las tablas del cuerpo, pobladas por unos personajes muy secos y contruidos con evidentes errores proporcionales a partir de los que el artista crea escenas de una gran ingenuidad.

Antes de instalarse en Cintruénigo Juan Giner pasó por Tarazona donde hizo un retablo dedicado a la Ascensión para la capilla de los Alabiano en la iglesia de San Francisco⁶⁶ —que no se conserva— y contrató algunos trabajos en la capilla de San Juan evangelista de la parroquia de la Magdalena que luego traspasó a su colega Francisco de la Puente⁶⁷. El documento ya citado de 1537, que se testificó en la ciudad del Queiles, refiere que Giner adeudaba 24 ducados a Prudencio de la Puente, hermano de Francisco.

Conocemos, para finalizar, algunas noticias de importancia limitada que presentan al ya mencionado Prudencio de la Puente⁶⁸ (doc. 1525-1553,

⁶¹ MORTE GARCÍA, C., “Historia”, en *El retablo mayor de la iglesia de Santa María la Real de Olite. Historia y conservación*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, p. 26, nota nº 34.

⁶² ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “La pintura...”, p. 441.

⁶³ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Pintura del Renacimiento*, t. XII de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1954, p. 75. El autor no cita la fuente de la que procede esta información.

Consta, en efecto, que en dicho año Juan Ginés, pintor, vecino de Cintruénigo, otorgó una comanda de 24 ducados a favor de Prudencio de la Puente, pintor de Tarazona (CRIADO MAINAR, J., “Las artes plásticas del Primer Renacimiento...”, p. 409, nota nº 56).

⁶⁴ Como vecino de Cintruénigo figura en 1544 y 1546, cuando contrató sendos retablos para las iglesias de Santa María y San Pedro de Olite (ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 306, nota nº 113). La muerte le sobrevino mientras se ocupaba del desaparecido retablo mayor de la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca (CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 76-80).

⁶⁵ MORTE GARCÍA, C., “La obra del pintor Pedro de Aponte o del Ponte en Navarra: los retablos de Santa María la Real de Olite y de San Juan Bautista de Cintruénigo”, *Homenaje a José María Lacarra, en Príncipe de Viana*, anejo 3, 1986, pp. 575-577.

⁶⁶ MORTE GARCÍA, C., “Aspectos documentales sobre la actividad pictórica en Tarazona durante el siglo XVI”, *Tvriaso*, VI, 1985, p. 297, doc. nº 16. La identificación del destino del mueble en AINAGA ANDRÉS, M.T. et al., *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona, Parroquia de San Francisco de Asís, 2005, p. 86.

⁶⁷ CRIADO MAINAR, J., “Las artes plásticas del Primer Renacimiento...”, pp. 435-536, docs. núms. 10 y 11.

⁶⁸ Que antes de abrir taller en Tarazona pasó por Sangüesa, donde colaboró con Pedro de Sarasa y Navardún, tal y como ha dado a conocer en fecha reciente ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Pintura...”, pp. 333-334.

†1553) trabajando en Navarra, en Sesma en 1544⁶⁹ –en la merindad de Estella, donde comprometió el retablo titular de la parroquia de la Asunción de la Virgen junto a Pedro Bustamante y Juan de Rojas para acabar renunciando a su parte en el proyecto–, en Tudela en 1544⁷⁰ –como veedor junto a su colega Pedro Miranda de ciertos trabajos que Hernando Sedano había hecho en la colegiata de Santa María– y en Murchante en 1548⁷¹ –dando traza para reformar el retablo mayor de la iglesia parroquial, pintado poco antes por Pedro Miranda–.

El segundo Renacimiento (1550-1580)

La desaparición en 1551 de Esteban de Obay tan sólo supuso en lo artístico un relevo generacional ya que las condiciones para el desarrollo de la escultura no experimentaron modificaciones significativas a lo largo del tercer cuarto del siglo. Durante esos años dominó el panorama tudelano Domingo Segura⁷² (doc. 1544-1574), un artífice formado en los talleres de Sangüesa que pasó por Zaragoza antes de instarse en Tudela a raíz de la subasta del retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena, a la que asistieron el propio Obay, Pierres del Fuego y Fermín de Chalarte, pero que finalmente ganaría el tornero Juan Remírez, cuñado de Segura⁷³.

El conjunto escultórico (1551-1556) de la Magdalena es la creación tudelana más importante de la sexta década; de hecho, en la controvertida y en parte frustrada visita pastoral a la capital de la Ribera que el obispo Juan González de Munébrega (1547-1567) llevó a cabo en el otoño de 1562, el prelado no dudó en calificarlo de *muy principal retablo*⁷⁴. Según la capitulación, debía atenerse al modelo de la desaparecida máquina escultórica de la capilla mayor (1525-1528) de la parroquia de los apóstoles San Felipe y Santiago *el menor* de Zaragoza, pieza ajustada por Juan de Moreto junto a un desconocido Juan Picart⁷⁵.

La escultura zaragozana seguía constituyendo, pues, la principal referencia para los profesionales activos en la Ribera y otras noticias lo corroboran: recuérdese que el entallador tudelano Andrés de Gaztelu, que en 1545 asumió las labores de talla de un retablo no identificado para el fustero Martín Catalán y que en 1546 comprometió otro para la parroquia de San Jaime⁷⁶, se había formado en la capital aragonesa junto a Moreto entre 1531 y 1536⁷⁷.

⁶⁹ MORTE GARCÍA, C., “Aspectos documentales...”, pp. 299-300, doc. n.º 25.

⁷⁰ CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) pintura*, pp. 30-31, doc. IV.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 28-29, doc. III.

⁷² Su más completa biografía en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 612-617. Véase también GARCÍA GAINZA, M.C., “Escultura...”, pp. 218-220.

⁷³ CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, pp. 53-58, y pp. 62-70, docs. I-IV.

⁷⁴ *Visite el altar mayor que tenía el retablo so la invocacion de Santa Maria Magdalena, el qual retablo es de madera e ymagineria de bulto, muy principal retablo. Y esta por dorar* (A.E.T., Caja 955, n.º 1, Visita pastoral a Tudela, Ablitas, Fontellas y Ribaforada de 1562, f. 29 v.) (Tudela, 4-XI-1562).

⁷⁵ ABIZANDA BROTO, M., *Documentos...*, vol. II, pp. 281-282.

⁷⁶ CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, pp. 46-50.

⁷⁷ SARRIÁ ABADÍA, F. et al., “Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI”, *Actas del V Coloquio...*, p. 103, cuadro n.º 1.

El análisis del contrato de la pieza aragonesa evidencia que en ella se desplegó un esquema de *entrecalles*, muy extendido entre los retablos mayores del segundo cuarto del siglo de dicho reino, en el que las escenas narrativas quedan separadas mediante huecos planos con imágenes coronadas por tondos y acotadas entre columnas que las fuentes denominan entrecalles, cuya arquitectura se adelanta con respecto al plano principal⁷⁸.

El mueble tudelano propone una simplificación de esta fórmula, donde las escenas narrativas dejan paso a imágenes dentro de hornacinas aveneradas de tamaño superior a las esculturas ubicadas bajo los tondos de las entrecalles; además, éstas faltan en la parte exterior y para adaptar la mazonería a la curva que dibuja la bóveda en el tercer piso tan sólo se mantienen las casas y entrecalles de la zona interior. En el ático, el hueco del Calvario —ahora vacío— queda flanqueado por unos remates en disminución, típicos de la escultura navarra de la época pero que muy rara vez se usaron en Aragón⁷⁹.

A pesar de que no faltan imágenes de mérito —en especial las de la calle mayor, incluida la titular [fig. 4 b] y también el grupo de la Asunción de la Virgen—, el tono medio de su escultura es modesto⁸⁰. Cabe suponer que la participación de Juan Remírez se limitara a labores de su oficio de tornero.

No se conservan las otras piezas que Segura hizo para las iglesias tudelanas, entre las que sobresale el retablo titular (1565-1568) de la parroquia del Salvador⁸¹. En esta máquina, cuya disposición podemos imaginar a partir de la bella traza adjunta a la capitulación, los grupos escultóricos alternaban con los tableros de pincel, confiados en 1569 al pintor italiano Pietro Morone⁸² (doc. 1542-1576, †1577), con quien nuestro artífice ya había compartido en 1565 el retablo mayor de la iglesia de los agustinos de Ágreda⁸³ por encargo de prelado turiasonense Juan González de Munébrega.

La *raya* entre Navarra y Aragón no fue, pues, tampoco en los años centrales del siglo un impedimento para la circulación de artistas. De la misma manera que Domingo Segura atendió a la llamada del obispo de Tarazona —tal vez con la mediación de Morone—, conocemos ejemplos de profesionales aragoneses de la escultura que trabajaron en la Ribera; además, el propio Segura acabaría desplazando su taller a Zaragoza, donde lo encontramos ya en 1569 realizando la sillería coral de la cartuja de Aula Dei⁸⁴.

Este es, al menos, el caso del ya citado Pierres del Fuego, que años antes de asistir sin fortuna a la subasta del retablo de la parroquia de la Magdalena

⁷⁸ SERRANO GRACIA, R. et al., *El retablo aragonés del siglo XVI...*, pp. 70-74.

⁷⁹ Así, por ejemplo, en los retablos de Genevilla, Lapoblación, El Busto y Armañanzas, de cronología próxima al nuestro. Reproducidos por URANGA GALDIANO, J.E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1947, figs. 70, 106, 136 y 148.

En Aragón están presentes en el retablo de Santa Bárbara de la parroquia de la Magdalena de Tarazona que, como se recordará, contrató en 1531 Esteban de Obray.

⁸⁰ Véase GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo...*, pp. 294-296; y GARCÍA GAINZA, M.C., "Escultura...", pp. 218-219.

⁸¹ CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, p. 59, pp. 72-76, docs. VI-VIII.

⁸² *Ibidem*, pp. 76-77, doc. IX.

⁸³ *Ibidem*, pp. 60-61, y pp. 78-81, docs. XI-XII.

⁸⁴ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, p. 294.

ya había contratado en 1542 un retablo en Ablitas para la capilla que Pedro de Lorcas poseía en la iglesia de dicha localidad⁸⁵. Consta que en 1554 se le adeudaban 100 ducados por cierto retablo que había hecho allí⁸⁶, pero la excesiva distancia cronológica con la noticia anterior no garantiza que ambas se refieran a la misma pieza. Nada queda de este mueble y existen dificultades para poner en relación con él una bella talla sin policromar de la Virgen con el Niño del Museo Diocesano de Pamplona que procede de Ablitas⁸⁷, pues el contrato de 1542 tan sólo menciona las imágenes de Nuestra Señora de la Esperanza y Santa Lucía, tal y como en parte corrobora una visita pastoral de 1562, que describe la pieza en los siguientes términos:

Santa Lucia

Item una capilla de la invocacion de Santa Lucia, la qual capilla es de Pedro de Lorcas, con su retablo de madera bueno, y la imagen de Nuestra Señora en medio de bulto, y Santa Lucia. Esta el retablo en blanco, con su ara fixada [y] con delantealtar de cortina pintada Santa Lucia⁸⁸.

El retablo de don Pedro incluía, pues, como titular una imagen de la Virgen, pero si ésta era la del Museo Diocesano de Pamplona habrá que admitir que durante la realización del mueble hubo un cambio de planes y se decidió mudar la advocación mariana inicialmente prevista. A favor de la identificación con la talla conservada juega, al menos, el hecho de que ésta quedara en blanco, en sintonía con la anotación del visitador episcopal.

Por encargo del pintor Rafael Juan de Monzón (doc. 1553-1568 y 1571) confeccionó en 1561 la mazonería del monumental retablo mayor de la parroquia de Fustiñana⁸⁹ –cuyos tableros acabaría pintando Morone– y en 1565 la del de San Gregorio de la familia Tornamira [fig. 5], destinado a la iglesia de San Nicolás de Tudela y ahora en el Museo del Palacio Decanal. En la talla de los frisos del último debía participar Bernal del Fuego, el hijo de maestre Pierres⁹⁰.

Estos dos trabajos, bastante tradicionales, confirman el continuismo de la retablística de este momento tanto en lo que se refiere a las trazas –en cuyo diseño no intervino Pierres del Fuego– como al repertorio decorativo. A este respecto, vale la pena señalar que los contratos rubricados para la ejecución de la mazonería del retablo Tornamira insisten en que la labor de talla de los frisos esté formada por serafines, y no por los consabidos grutescos poblados de seres fantásticos del Primer Renacimiento presentes, por ejemplo, en obras

⁸⁵ Da noticia de la capitulación TARIFA CASTILLA, M^o J., *La arquitectura religiosa...*, p. 403, y p. 419, nota n^o 8.

⁸⁶ Según hizo constar en sus capitulaciones matrimoniales (SANZ ARTIBUCILLA, J.M., “El maestro entallador Pierres del Fuego. Tragedia familiar...”, pp. 337-338, doc. IV).

⁸⁷ GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo...*, p. 6 y láms. 6 y 6 bis. Su atribución a Pierres del Fuego en GARCÍA GAINZA, M.C., “Relaciones entre Aragón y Navarra en la escultura del siglo XVI”, en ÁLVARO ZAMORA, M.I. y BORRÁS GUALIS, G. M. (Dirs.), *La escultura...*, p. 30; y GARCÍA GAINZA, M.C., “Escultura...”, p. 220.

⁸⁸ A.E.T., Caja 955, n^o 1, Visita pastoral a Tudela, Ablitas, Fontellas y Ribaforada de 1562, ff. 2-2 v., (Ablitas, 10-XI-1562).

⁸⁹ CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 89-91, doc. III.

⁹⁰ Por prescripción contractual. Véase ibídem, pp. 96-97, doc. VI.

de Pierres del Fuego de los años cuarenta y cincuenta⁹¹, en sintonía con lo demandado cuando en 1563 se sacó a subasta la adjudicación del retablo titular de la parroquia de San Juan Bautista de Estella⁹². En realidad, en nuestra obra conviven ambos repertorios y este incumplimiento subyace detrás de la reclamación que el pintor presentó ante la corte del justicia de Tarazona⁹³.

Algo diferentes son los casos del mazonero y pintor Alonso González (doc. 1546-1564, †1564) y su discípulo Juan Sanz de Tudelilla (doc. 1549-1591, †1592), ambos de Tarazona y de perfil próximo. El primero⁹⁴ fue requerido en diferentes oportunidades para trabajar en la Ribera y, así, sabemos que en 1556 tenía a su cargo una serie de vidrieras pintadas para la parroquia de la Asunción de Cascante⁹⁵ y en 1559 se comprometió a decorar la capilla ¿mayor? de la parroquia del Salvador de Tudela para la que tres años después pintó seis vidrieras más otra sobre el coro⁹⁶. Nada de ello subsiste, pero podemos hacernos idea de tales cometidos a partir del magnífico conjunto de la capilla mayor (1562-1564) de la catedral de Tarazona⁹⁷, obra de maestro Alonso.

Su participación en empresas de revestimiento arquitectónico –como la reforma *al romano* de la nave mayor, transepto e interior del cimborrio de la ya citada Seo turiasonense⁹⁸, aval para que su cabido lo recomendara en 1554 al de San Miguel de Alfaro como persona idónea para rehacer⁹⁹ el templo riojano– o de fábrica –su calamitosa participación en la erección de las iglesias de Ribas, Albeta y Maleján¹⁰⁰, barrios rurales de Borja– permite entender que en 1548 fuera requerido en Valtierra para reconocer junto a Martín de Gaztelu¹⁰¹ el nuevo templo parroquial, que habían construido Juan Pérez de Rotache y Pedro de Huarte¹⁰², y que en 1562 volviera a ser llamado para esti-

⁹¹ En concreto, los retablos de San Juan Bautista (ant. 1551) y San Babil (1551-1554) de Calcena (CRIADO MAINAR, J., *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Ayuntamiento de Tarazona, 1987, pp. 32-34; DOMÍNGUEZ ALONSO, C. et al., “Restauración del retablo de la Degollación de San Juan Bautista de la parroquia de Calcena (Zaragoza)”, *Tvriaso*, XII, 1995, pp. 286-287).

⁹² URANGA GALDIANO, J.E., *Retablos navarros...*, p. 46.

⁹³ Como se pone de manifiesto en CRIADO MAINAR, J., “Precisiones documentales sobre la realización del retablo de San Gregorio de la parroquia de San Nicolás de Tudela”, *Merindad de Tudela*, n° 8, 1997, p. 31, y pp. 34-37, doc. n° 1.

⁹⁴ Su biografía en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 481-488. Véanse también las noticias aportadas por TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa...*, pp. 121-122.

⁹⁵ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 723-724, doc. n° 28.

⁹⁶ CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, p. 70, doc. VII [a], y pp. 175-176; TARIFA CASTILLA, M.J., “Iglesias parroquiales de Tudela desaparecidas”, *Príncipe de Viana*, n° 234, 2005, pp. 28-31.

⁹⁷ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 156-167, y pp. 760-763, doc. n° 50; GÓMEZ URDÁÑEZ, C., “La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual”, en REDONDO CANTERA, Mª J. (Coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 491-515.

⁹⁸ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 156-167.

⁹⁹ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., “La decoración...””, pp. 501-502, y p. 513, doc. n° 4.

¹⁰⁰ CRIADO MAINAR, J., “La intervención de Alonso González en la edificación de las iglesias parroquiales de Ribas, Albeta y Maleján (Zaragoza)”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XXXVII-XL, 1997-1998, pp. 107-148.

¹⁰¹ Sobre este artífice véase TARIFA CASTILLA, M.J., “El maestro de obras Martín de Gaztelu...””, pp. 255-277.

¹⁰² TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa...*, p. 331; TARIFA CASTILLA, M.J., “El maestro de obras Martín de Gaztelu...””, pp. 270-271, doc. n° 2.

mar el valor de los capiteles que el *imaginero* Domingo Segura había labrado en la iglesia de la Asunción de Cascante¹⁰³.

Por su parte, Sanz de Tudelilla¹⁰⁴ es un artífice de estatura artística más modesta y también acudió con frecuencia desde Tarazona para atender encargos en la Ribera. Así, en 1572 contrató la pintura de unas vidrieras en San Miguel de Corella¹⁰⁵ y en los primeros años ochenta pintó el entablamento de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de Gracia de Tudela¹⁰⁶. También llevó a cabo cometidos de carácter escultórico tales como un busto procesional de San Andrés para Corella que no llegaría a completar¹⁰⁷, el retablo de la cofradía de la Vera Cruz de la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante –cuyo contrato demuestra que conocía, aunque quizás de modo superficial, la tratadística del momento– que asumió en 1583¹⁰⁸, o el alero de la parroquia de la Asunción de dicha localidad que hizo en 1585 a partir de una bella traza autógrafa anexa a la capitulación¹⁰⁹. Nada de ello se ha conservado.

Otro artífice aragonés –en esta oportunidad radicado en Zaragoza– que trabajó de modo puntual para Tudela es Juan Rigalte¹¹⁰ (doc. 1559-1603, †1603), a quien en 1567 solicitó el calcetero Pedro Francés un retablo para cierta capilla de su propiedad, dedicada a Nuestra Señora de Loreto, que presidiría una imagen mariana y *cuatro anjeles que tengan la casa*¹¹¹. No conocemos el destino exacto del mueble, que se completaba con tableros de pincel, pero la bella talla instalada sobre una maqueta independiente que representa la Santa Casa sin ángeles del Museo del Palacio Decanal [fig. 6 a], procedente, al parecer, de la desaparecida ermita de Loreto, guarda una relación muy estrecha con creaciones bien documentadas de Rigalte como la Virgen del Rosario (1574) de la iglesia de San Nicolás de Bari de El Frago¹¹², por lo que a la espera de nuevos datos no conviene descartar su procedencia del retablo de Pedro Francés¹¹³.

¹⁰³ TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa...*, p. 370.

¹⁰⁴ Su biografía en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 606-611.

Algunas reflexiones sobre este personaje, erróneamente mitificado por la historiografía aragonesa, en GÓMEZ URDÁÑEZ, C., “El Renacimiento y la arquitectura aragonesa: una recreación histórico-artística; una renovación historiográfica”, *Actes del I, II i III Col.loquis sobre art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*, Tortosa, Ajuntament y Arxiu Històric de les Terres de l'Ebre, 2000, pp. 16-24; y CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Francisco Santa Cruz...”, pp. 246-252.

¹⁰⁵ TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa...*, p. 122.

¹⁰⁶ TARIFA CASTILLA, M.J., *Miguel de Eza: humanista y mecenas de las artes en la Tudela del siglo XVI*, Tudela, Centro Cultural Castelruiz, 2004, p. 124.

¹⁰⁷ En dicha fecha los comitentes traspasaron su realización a Sebastián de Balmaseda (CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 609-610, y pp. 834-835, doc. n.º 104).

¹⁰⁸ TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa...*, p. 122, y p. 134, nota n.º 410.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 380-383, con reproducción de la traza en la p. 382, lám. 155.

¹¹⁰ Su biografía en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 585-597.

¹¹¹ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., “El escultor Juan Rigalte (1559-1600)”, *Actas del V Coloquio...*, pp. 59-60, doc. n.º 6.

¹¹² SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, p. 251, doc. n.º 205; ALMERÍA, J.A., “El Frago”, en RÁBANOS FACI, C. (Dir.), *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 136 y fig. de la p. 134.

¹¹³ En 1566 María de Eguarás había encargado al pintor Antonio de Soto, natural de Zaragoza y residente en Tudela, un retablo de pincel presidido por otra imagen de bulto de Nuestra Señora de Loreto para su capilla de la desaparecida parroquia de San Jaime (CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 125-127, doc. I).

Pero si el peso de lo aragonés en la escultura de la merindad de Tudela fue lentamente a menos en las décadas centrales del siglo, la pintura experimentó la situación inversa siendo numerosas las noticias que dan fe de la actividad de artífices del color del reino vecino tanto en Tudela como en otras localidades de la Ribera hasta más allá de 1580. Resultan básicas al respecto las contribuciones de naturaleza documental ya citadas de José Ramón Castro así como las referencias que ha publicado en fecha más reciente Carmen Morte quien, además, se hace eco de las aportaciones de este erudito archivero tudelano¹¹⁴.

Varios de los mejores pintores zaragozanos de las décadas centrales de la centuria aceptaron encargos en la Ribera en diferentes momentos de su carrera, caso de Diego González de San Martín (doc. 1544-1576), Martín de Tapia (doc. 1541-1585), Jerónimo Vallejo *alias* Cósida (doc. 1527-1591, †1592) o el ya aludido Pietro Morone. Otros llegaron incluso a fijar su residencia de forma temporal en Tudela, como sucede con Pedro Pertús *menor* (doc. 1562-1583, †1583). Diferentes nos parecen, sin embargo, las circunstancias de Rafael Juan de Monzón, mencionado más arriba, a quien se supone sin refrendo documental un origen aragonés y que permaneció vinculado a la capital de la Ribera de Navarra durante casi todo su tramo vital documentado¹¹⁵.

Diego González de San Martín¹¹⁶ contrató en 1552 cinco retablos para la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca, incluida la finalización del titular, que Juan Giner no había podido ultimar antes de morir¹¹⁷. En 1565 se hizo cargo junto al mazonero Juan de Vergara de otro para el monasterio cisterciense de Fitero¹¹⁸ que en fecha reciente hemos intentado poner en relación con el que se conserva en el crucero del antiguo templo abacial, quizás realizado a finales de esa década¹¹⁹. También concluyó en 1566 el retablo de los Tornamira en San Nicolás de Tudela, pero su aportación fue menor¹²⁰. Por su parte, Martín de Tapia¹²¹ se responsabilizó en 1565 de las tablas y la policromía del desaparecido retablo de San Bartolomé de la citada parroquia tudelana de San Nicolás¹²², al que ya aludimos al glosar las personalidades de Obroy y Joly.

¹¹⁴ MORTE GARCÍA C., “Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento. El retablo del Tránsito de María en Tulebras (Navarra) y el retablo de San Jorge de la Diputación de Aragón, en Zaragoza”, *Príncipe de Viana*, nº 180, 1987, pp. 61-112.

¹¹⁵ En concreto, entre 1553 y 1568. La única referencia posterior localizada es de 1571, cuando tomó en Huesca un retablo de pincel para la localidad de Yéqueda (ARCO, R. DEL, “La pintura aragonesa del siglo XVI. Obras y artistas inéditos”, *Arte Español*, nº 8, t. I, 1913, p. 390).

¹¹⁶ Su biografía en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 489-496.

¹¹⁷ CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 80-82, doc. II.

¹¹⁸ MORTE GARCÍA C., “Dos ejemplos...”, p. 67, y pp. 87-88, doc. nº 1.

¹¹⁹ CRIADO MAINAR, J., “Retablo de la Asunción de la Virgen”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (Comis.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 236-237.

¹²⁰ CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 97-98, doc. VII.

¹²¹ Su biografía en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 623-627.

¹²² CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 121-123.

Un interés muy superior reviste la figura de Jerónimo Vallejo *alias* Cósida¹²³, uno de los grandes creadores del Renacimiento aragonés, que trabajó para la Ribera de Navarra en dos oportunidades. Así, consta que en 1570 ajustó la ejecución de un retablo de Nuestra Señora del Rosario para la capilla que el doctor Martín Miguel de Munárriz poseía en la iglesia de los dominicos de Tudela, colocada bajo idéntica advocación, cuya parte lúnea se encomendó a los mazoneros zaragozanos Francisco y Juan Carnoy¹²⁴. La pieza, que no se conserva, quedó instalada en marzo de 1573, cuando las partes cancelaron los compromisos económicos derivados del encargo¹²⁵.

Es probable que para la fecha de la contratación del políptico del doctor Munárriz el pintor del arzobispo Hernando de Aragón¹²⁶ hubiera realizado ya el retablo titular (hacia 1565-1570) de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Caridad de Tulebras. Este templo cisterciense femenino se reformó merced a la munificencia del prelado zaragozano, religioso de la misma Orden¹²⁷, que ofreció varios donativos para dicho propósito; del mismo modo, también pudo aconsejar la elección de Jerónimo Vallejo, artífice al que confió numerosos proyectos, e incluso contribuir con alguna suma a la empresa. Lo cierto es que el precioso retablo titular de Tulebras –desmontado hace años y ahora expuesto en el museo del cenobio– es una creación sobre cuya ejecución carecemos de datos más allá de que sus exquisitos paneles acusen el estilo inconfundible de Cósida, tal y como advirtió con tino hace años Rogelio Buendía¹²⁸ y han corroborado otros especialistas con posterioridad¹²⁹.

A pesar de la altísima calidad de las tablas del Museo de Tulebras, su estilo de ascendente rafaelesco resulta algo anticuado para los últimos años sesenta. Para entonces, la vanguardia pictórica en la Ribera de Navarra estaba representada por las creaciones de Pietro Morone¹³⁰, un artífice italiano formado en Roma entre 1542 y 1548¹³¹ que acabaría instalándose en Aragón a comienzos de 1551, donde se movió entre Zaragoza, Tarazona y Calatayud.

¹²³ Su biografía en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 646-659.

¹²⁴ CRIADO MAINAR, J., *El círculo artístico...*, pp. 87-91, docs. núms. 17-18.

¹²⁵ CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 139-140, doc. I.

¹²⁶ Véase al respecto CRIADO MAINAR, J., “El mecenazgo artístico de don Hernando de Aragón”, en COLÁS LATORRE, G. et al., *Don Hernando de Aragón. Arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1998, pp. 181-182.

¹²⁷ TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa...*, pp. 442-443. Tal y como documenta esta investigadora, las nuevas bóvedas de la capilla mayor y el tramo adyacente se voltearon entre octubre de 1563 y abril de 1565, fecha *post quem* para el encargo de la pieza.

¹²⁸ BUENDÍA, R., “La pintura”, en SEBASTIÁN, S. et al., *El Renacimiento*, t. III de *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 249, y p. 323, figs. núms. 18 –única publicada con el retablo *in situ*, todavía sin desmontar– y 19.

¹²⁹ GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo...*, pp. 394-395 y láms. 658-660; MORTE GARCÍA C., “Dos ejemplos...”, pp. 71-78, y pp. 103-112, figs. núms. 1-7; GARCÍA GAINZA, M.C., “11. El Tránsito de María”, en FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. y GARCÍA GAINZA, M.C. (Comis.), *Salve. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Caja de Ahorros de Navarra y Arzobispado de Pamplona, 1994, pp. 123-124.

¹³⁰ Su biografía en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 526-536.

¹³¹ VARELA MERINO, L., “Las pinturas de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles (Guadalajara): el ambiente artístico de su comitente, Luis de Lucena, y sus artífices, Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo”, *Academia de España en Roma. 2002*, Roma, Academia de España, 2002, pp. 107-110.

Además, en 1569 residió en Tudela, donde pintó los paneles del desaparecido retablo titular de la parroquia del Salvador¹³², y también en Fustiñana para materializar las pinturas del retablo mayor del templo parroquial que había iniciado Rafael Juan de Monzón¹³³, cuya intervención hubo de ser mínima¹³⁴. Con este fructífero paso por la merindad de Tudela hay que poner asimismo en relación las excepcionales pinturas murales de la escalera del palacio de Pedro Magallón.

Las tablas de Fustiñana¹³⁵ son representativas del novedoso repertorio que introdujo Morone. Muestran unas formas algo blandas y de dibujo amable, si bien las figuras exhiben un característico canon esbelto. La paleta alcanza una gran intensidad cromática, a base de colores muy luminosos que en ocasiones casi rozan lo estridente. Varias soluciones reiteran otras bien documentadas en su producción anterior, siendo muy claras las coincidencias con el retablo mayor (1566) de la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona, con el que también comparte una clara tendencia a la simplificación compositiva, predominando las escenas con pocos personajes y en las que apenas se establece una gradación de planos. En general, la resolución de las pinturas del banco logra un nivel superior al resto.

Entre lo más sobresaliente se encuentran los paneles verticales de los laterales, incorporados a modo de guardapolvo y revestidos con exquisitas composiciones de grutescos *a candelieri* sobre campo blanco que se inspiran en el repertorio anticuario romano elaborado en los años veinte por los discípulos de Rafael a partir de hallazgos como el de la Domus Aurea y del estudio sistemático de los relieves de origen clásico¹³⁶.

Un mayor interés conceptual e iconográfico atesora el ciclo de diosas y mujeres virtuosas que decoran las paredes de la caja de la escalera del palacio de Pedro Magallón en Tudela, una empresa sin documentar pero que tan sólo pudo materializar Morone, casi con toda seguridad coincidiendo con su estancia del año 1569. Este conjunto singular, que ha estudiado M^a Concepción García Gainza con primor¹³⁷, deja bien a las claras la capacidad

¹³² CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, pp. 76-77, doc. II. Es muy probable que el trabajo se dilatará más allá de 1569, pues no se tasó hasta 1573 y los libramientos a Morone llegan hasta 1576.

¹³³ En 1561 Rafael Juan de Monzón estaba al frente de la empresa, momento en que encargó a Pierres del Fuego las labores de talla de su mazonería (CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 89-91, doc. III). La noticia de la autoría de Morone en ESTEBAN CHAVARRÍA, J.P., *Memorias históricas de Fustiñana*, Zaragoza, tip. "La Académica", 1930, pp. 140-141.

¹³⁴ Hace años se pensaba que Morone era el autor de los paneles del banco y Monzón el del resto del políptico (ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Pintura...*, p. 334; CASADO ALCALDE, E., *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*, Pamplona, Institución "Príncipe de Viana", 1976, pp. 53-56). Los redactores del Catálogo Monumental de Navarra otorgan el grueso del conjunto al maestro italiano con la salvedad de la Anunciación, el Calvario, la Pentecostés y, con reservas, la Dormición de la Virgen (GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo...*, pp. 197-198).

La restauración del conjunto en los años noventa permitió constatar que la práctica totalidad de la obra corresponde a Morone, tal y como ya había apuntado MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Micer Pietro Morone, pintor en Aragón en el siglo XVI", *Bellas Artes*, 60, 1978, p. 43.

¹³⁵ Estudiadas también por CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 282-288.

¹³⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Policromía...*, p. 287; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 287-288.

¹³⁷ Ver de GARCÍA GAINZA, M^aC. (dir.), *Catálogo...*, pp. 372-373; "Un programa de mujeres ilustres del Renacimiento", *Goya*, n^o 199-200, 1987, pp. 6-13; "Tudela en el Renacimiento: arquitectura y mecenazgo", *Jornadas sobre el Renacimiento en la Ribera*, Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz, 1993, pp. 97-103; y "Promotores de empresas artísticas en Tudela durante el Renacimiento", *El patrimonio histórico y medioambiental de Tudela: una perspectiva interdisciplinar*, Tudela, Ayuntamiento de Tudela y Universidad SEK de Segovia, 2001, pp. 111-115.

—por lo demás, lógica— del artífice para resolver espacios más propios de la tradición artística italiana que de la española, así como su alta cualificación para la pintura mural, de la que nos ha legado otros testimonios notables en Zaragoza, en la capilla de San Miguel de la Seo¹³⁸, y en Tarazona, en el Salón de Obispos del palacio episcopal de la Zuda¹³⁹ y en dos de las salas de la residencia del mercader y diplomático Antonio de Guarás¹⁴⁰.

Las pinturas de la escalera del palacio Magallón se estructuran en tres secciones que ocupan las tres paredes libres. La primera está reservada a diosas de la Antigüedad grecorromana y allí se ilustra a la Discordia junto a Palas, Juno y Venus, las tres protagonistas del Juicio de Paris —en su versión romana—, que provocó la propia Discordia tras echar entre las diosas una manzana de oro y que, a la postre, daría lugar a la Guerra de Troya [fig. 7 a]. El segundo bloque se dedica a mujeres que destacaron en avatares militares tales como Camila, Hipsicratea, Tomiris y Zenobia [fig. 7 b]. La tercera y última incorpora a cuatro féminas romanas célebres por su intachable castidad: Sulpicia, Tuccia, Lucrecia y Virginia.

Estas doce mujeres, verdaderos *exempla* al modo de lo postulado por la doctrina humanista, se pintaron con la técnica de la grisalla y ocupan hornacinas fingidas incluidas en una bella arquitectura corintia que reserva el basamento para inscripciones latinas redactadas en dísticos elegíacos que permiten su identificación —tan sólo Virginia dispone de una *tabula* con su nombre¹⁴¹ a los pies— a la par que justifican el motivo de su presencia.

Según M^a Concepción García Gainza este erudito programa estaría dirigido a Laura de Soria, mujer de Pedro Magallón, a quien se propondrían así unos exigentes modelos de virtud sustentados por la autoridad clásica, tan decisiva en la cultura anticuaria del Renacimiento. Pensamos, no obstante, que las motivaciones de los comitentes pudieron ser de otro orden y, en este sentido, las investigaciones sobre este monumento excepcional siguen abiertas.

Resta tratar, para concluir este epígrafe, de Pedro Pertús *menor*¹⁴², que residió de forma temporal en Tudela para acometer encargos tan relevantes como el del retablo que Martín de Mezquita, tesorero de la catedral de Tarazona,

¹³⁸ SAN VICENTE PINO, Á., “La capilla de San Miguel del patronato Zaporta, en la Seo de Zaragoza”, *Archivo Español de Arte*, n.º 142, 1963, p. 114; MORTE GARCÍA, C., “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII, 1988, p. 185, y p. 243, doc. n.º 194; CRIADO MAINAR, J., “La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1569-1579), mausoleo del mercader Gabriel Zaporta”, en *La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración 2004*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, pp. 81-107.

¹³⁹ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 168-178.

¹⁴⁰ Muy deterioradas y necesitadas de una restauración que les restituya sus cualidades plásticas y cromáticas. Véase CRIADO MAINAR, J., “Maestre Guillaume Brimbeuf (1551-1565), ejemplo de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra a mediados del siglo XVI”, *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, en *Príncipe de Viana*, anejo-11, 1988, pp. 79-80.

¹⁴¹ Recurso similar al usado en el apostolado de la capilla de la Purificación (ha. 1554) de la catedral de Tarazona, donde las *tabulae* se utilizan para transcribir fragmentos del credo. Véase CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 203-211, espec. figs. de la p. 207.

¹⁴² Su biografía en *ibidem*, pp. 565-571.

hizo para su panteón familiar de San Martín de Tours en la colegial¹⁴³ [fig. 8], otro magnífico ejemplo de las fluidas relaciones con lo aragonés en materia artística. Sabemos, en efecto, que la capilla –cedida a don Martín en 1570– contó con murales en grisalla perdidos a la manera de los existentes en la capilla de la Purificación de la Seo turiasonense, contratados en 1571 con Jerónimo Amigo, un pintor casi desconocido de Tarazona¹⁴⁴. Del mismo modo, el cancel que la clausura es obra de Hernando de Ávila y su hijo homónimo, rejeros castellanos afincados en la localidad moncaína de Torrellas a mediados de la centuria.¹⁴⁵

Respecto al retablo, los elementos lígneos los asumió Bernal del Fuego¹⁴⁶ (doc. 1538-1584, †1585), el hijo de maestre Pierres, en 1577 según el modelo del retablo (1557-1558) de la parroquia de San Miguel arcángel de Tarazona¹⁴⁷, mientras que sus magníficas pinturas y la policromía de la máquina se encomendaron en diciembre de 1578 al ya citado Pedro Pertús *menor* que, de conformidad con lo pactado, las había concluido para julio de 1579.¹⁴⁸

La reciente limpieza del retablo de San Martín de Tours ha permitido descubrir la alta calidad de sus tablas, con composiciones bien elaboradas y de correcta construcción perspectiva, en las que el artista inserta figuras meticulosamente dibujadas y de canon esbelto, con rostros afilados de colorido algo mortecino y manos bien trazadas que apoyan la expresiva gestualidad de los personajes. Las monumentales representaciones en pie de *San Martín obispo de Tours* y el *papa San Martín I* acusan la influencia del género del retrato más allá de que sus respectivos fondos hayan sido «abiertos» para incorporar escenas complementarias. Las casas del banco, de gran calidad plástica, son, no obstante, algo menos originales al servirse de estampas.

Llama la atención el acusado contraste entre la coloración de los rostros, que tal y como se dijo resulta algo tenue, y la fuerte intensidad cromática de los ropajes, con predominio de rojos –casi escarlatas–, naranjas y amarillos tornasolados, a la manera de lo que puede observarse en creaciones ya presentadas aquí de Pietro Morone como el retablo de Fustiñana.

Estas bellas pinturas deben valorarse como un empeño de quilates que no se entiende sin la decisiva influencia de las primeras obras de Rolan Moys y Paulo Scheppers, los maestros flamencos del duque de Villahermosa llegados a Aragón de mano del noble hacia 1559 para servirle como retratistas y que no abrirían taller en la capital aragonesa hasta el otoño de 1571, tras viajar a Italia¹⁴⁹ –consta, al menos, el paso de Moys por Roma y el de Scheppers por

¹⁴³ *Ibídem*, pp. 359-368; GARCÍA GAINZA, M.C., “Promotores de empresas artísticas...”, pp. 116-117; GARCÍA GAINZA, M.C., “La introducción del Renacimiento...”, pp. 278-283.

¹⁴⁴ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 800-802, doc. n° 80.

¹⁴⁵ *Ibídem*, p. 361, notas núms. 4 y 5.

¹⁴⁶ Su biografía en *ibídem*, pp. 470-474.

¹⁴⁷ *Ibídem*, pp. 818-820, doc. n° 95.

¹⁴⁸ CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 62-65, docs. II y III.

¹⁴⁹ Según ha podido documentar MOREJÓN RAMOS, J.A., *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV Duque de Villahermosa (1526-1581)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2009, pp. 309-339. Véase también CRIADO MAINAR, J., *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel, Ayuntamiento de Grisel, 2006, p. 62.

Nápoles—. Constituyen un interesante punto de inflexión para la pintura aragonesa —y, por extensión, de la Ribera de Navarra—, dado que en ellas empiezan a declinar las influencias rafaelescas y miguelangelescas que habían caracterizado las etapas previas para dejar paso a un arte de acento contrarreformista.

Sugestiones todas que recogerá de primera mano Juan de Lumbier, discípulo de Pedro Pertús *menor* en los años finales de su carrera y protagonista indiscutible de la pintura tudelana de la fase final del Renacimiento, y que más tarde tendría oportunidad de vivificar a la luz de los magistrales retablos titulares de los monasterios de La Oliva y Fitero.

El clasicismo contrarreformista (1580-1615)

La recta final del Renacimiento en la merindad de Tudela marca un claro cambio de rumbo en lo que a vías de transmisión artística se refiere. En el campo escultórico, el polo de referencia se sitúa ahora en el romanismo navarro y la savia nueva procede de los talleres de Pamplona, en especial de Pedro González de San Pedro (doc. 1580-1608, †1608) y Ambrosio Bengoechea (doc. 1581-1623, †1625), discípulos directos de Juan de Anchieta (act. 1551-1588, †1588) llegados a Cascante en 1592 para hacer el retablo titular de la parroquia de la Asunción. Esta empresa supone la salida de escena de los talleres aragoneses, cuya última comparecencia significativa hay que situar en Valtierra, donde el bilbilitano Juan Martín de Salamanca¹⁵⁰ (doc. 1547-1580, †1580) había contratado en 1577 el gran retablo de la iglesia parroquial de la Asunción¹⁵¹, una máquina de historia muy compleja en la que puede auditarse bien el proceso de renovación que el retablo escultórico experimentó en esos años.

Los primeros compases (1577-1580) de la realización del retablo de Valtierra fueron, en realidad, decisivos para la escultura aragonesa, ya que permitieron a Pedro Martínez *el Viejo*¹⁵² (doc. 1579-1609), hijo y heredero del taller de Juan de Salamanca, entrar en contacto con el nuevo lenguaje romanista que aportaron algunos de los colaboradores que su progenitor reclutó para afrontar el compromiso. Además, no debe olvidarse que desde 1576 está documentada la residencia en Tudela de Bernal Gabadi¹⁵³ (doc. 1562-1600, †1601), un profesional de prolífica actividad pero, a la vez, de muy difícil

¹⁵⁰ Su biografía en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 505-513.

¹⁵¹ BIURRUN SÓTIL, T., *La escultura religiosa...*, pp. 209-228; ZAPATERO PÉREZ, F., *Monografía histórica de la villa de Valtierra*, Pamplona, 1972 [1ª ed., 1935], pp. 124-141; GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo...*, pp. 26-27; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 377-392.

¹⁵² Su biografía en ARCE OLIVA, E., "Martínez de Calatayud el Viejo, Pedro", en ÁLVARO ZAMORA, M.I. y BORRÁS GUALIS, G.M. (Dirs.), *La escultura del Renacimiento...*, pp. 226-229. Una reciente aproximación a este artífice en CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud...*, pp. 189-198 y 207-218.

¹⁵³ Su biografía más completa en CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, pp. 85-111. Sobre este artista véase también GARCÍA GAINZA, M.C., "Escultura...", pp. 256-257.

valoración al haberse perdido todas sus obras importantes, conocedor de primera mano del clasicismo romanista pues consta su presencia en Astorga en 1562, al servicio de Gaspar Becerra¹⁵⁴, y su casi seguro retorno en compañía de Pedro de Arbulo, otro de los ayudantes del escultor real con quien reaparece en 1571 en Santo Domingo de la Calzada¹⁵⁵ antes de instalarse en Tudela. Su familiaridad con el nuevo lenguaje resulta patente en el busto de Santa Catalina mártir (1576) de la parroquia del Salvador de Tudela [fig. 6 b] que en la actualidad se conserva en el Museo del Palacio Decanal¹⁵⁶.

La dilatada materialización del retablo de Valtierra, que no se concluyó hasta 1598¹⁵⁷, y la erección del de Cascante (1592-1601) constituyen, pues, los empeños escultóricos más significativos del tramo final del siglo en la Ribera tudelana. No hace falta insistir más en la capital importancia del primer proyecto en el marco de los intercambios artísticos entre la merindad navarra y Aragón, que en este caso arroja un balance claramente «receptor» para el último territorio, pero sí interesa apuntar alguna reflexión a propósito de la segunda pieza, destruida en 1940 por un incendio fortuito.

El retablo de Cascante¹⁵⁸ se licitó en 1592 mediante concurso público al que asistieron Pedro González de San Pedro, Ambrosio Bengoechea y Juan Ximénez de Alsasua¹⁵⁹. Ante la dificultad para adjudicar el encargo, los comitentes requirieron al escultor burgalés García de Arredondo que emitió un juicio salomónico —a la par que envenenado—, decidiendo que la obra se repartiera entre González de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea, y que la traza a seguir combinara elementos de las presentadas por ambos escultores: la calle central según el diseño de Bengoechea y las dos colaterales conforme al de su «socio»; a la postre, esto alentó disputas interminables entre los dos maestros¹⁶⁰. La empresa se ajustó en 7.500 ducados, estipulándose un plazo

¹⁵⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, M.Á., “Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra”, *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento español*, en *Príncipe de Viana*, anejo 10, 1991, p. 213.

¹⁵⁵ Juan de Gabadi, [ensamblador] vecino de Villafranca de Ebro, coloca como aprendiz a su hijo Cristóbal Gabadi con Pedro de Arbulo, escultor, vecino de Santo Domingo de la Calzada, por tiempo de seis años y medio. Asiste como testigo Bernal Gabadi, hermano de Cristóbal y estante en Santo Domingo de la Calzada (BARRIO LOZA, J.Á., *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 304-305, doc. n.º 6).

¹⁵⁶ Obra documentada por CASTRO, J.R., *Cuadernos... B) Escultura*, p. 104, doc. III.

¹⁵⁷ ZAPATERO PÉREZ, F., *Monografía histórica...*, pp. 140-141.

¹⁵⁸ MADRAZO, P. DE, *Navarra y Logroño*, vol. III de *España. Sus monumentos y artes*, Barcelona, tip. Daniel Cortezo, 1886, pp. 449-452; BIURRUN SÓTIL, T., *La escultura religiosa...*, pp. 295-300; WEISE, G., *Die plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlichen Spanien*, Tübingen, 1957, vol. II, pp. 78-84, y figs. 164-172; GARCÍA GAINZA, M.C. (dir), *Catálogo...*, 1980, pp. 54-55; GARCÍA GAINZA, M.C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986 [1ª ed., 1969], pp. 93-94.

¹⁵⁹ Archivo Municipal de Tudela, Sección de Protocolos notariales [A.M.Td.], Gabriel Conchillos, notario de Cascante, 1592, ff. 48-48 v. y 50-50 v. (Cascante, 28-II y 3-III-1592).

¹⁶⁰ Tal y como se desprende de diferentes documentos. Así, poco después de la contratación del retablo Bengoechea ya aseguraba que la traza era inadecuada y que en su elección había mediado soborno de González de San Pedro (ibídem, ff. 49-49 v.) (Cascante, 19-IV-1592).

En febrero de 1594 se suscitó una agria polémica entre ambos escultores tras denunciar González de San Pedro que Bengoechea no estaba respetando las proporciones de la traza según lo fijado por Arredondo. Las recuestas y respuestas cruzadas ante notario a tres bandas entre ambos artistas y el concejo nos informan del papel arbitral otorgado al escultor burgalés y también de cómo se dividió el trabajo (A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1594, núms. 275-276, 142, 278-279, 280 y 147) (Cascante, 10, 12, 14, 17 y 23-II-1594).

de realización de cinco años y correspondiendo el ensamblaje a Domingo Bidarte (doc. 1590-1632).

Las enconadas diferencias entre los escultores, y entre éstos y los primeros, acabaron en pleito ante el Consejo Real de Navarra, en vía de diligencias para julio de 1597¹⁶¹, en un momento en que ya habían expirado los cinco años previstos para la entrega de la máquina. No se asentó hasta 1601, cuando fue visurada a instancias del concejo, insatisfecho con la calidad de elementos tales como el grupo de la Asunción¹⁶². Como apuntamos en otra oportunidad¹⁶³, una fotografía de conjunto anterior a la destrucción del retablo pone de manifiesto que el diseño era una acomodación del que Juan de Anchieta había desarrollado en el retablo titular (1576-1581) de la parroquia de Santa María de Cáseda, mientras que las numerosas fotografías de detalle publicadas por Georg Weise evidencian la altísima calidad del trabajo¹⁶⁴.

La presencia en la comarca de la Ribera de Pedro González de San Pedro, Ambrosio Bengoechea y Domingo Bidarte permitió que todos ellos asumieran otros compromisos profesionales de menor importancia en Tudela y otras localidades próximas, pero también que contrataran algunos encargos en Aragón, tanto en Tarazona como en el cercano monasterio de Veruela. Así, en 1595 Bengoechea y Bidarte firmaban una compañía para concursar en la adjudicación de la sillería coral del monasterio cisterciense que no tuvo efecto pues el proceso se retrasó hasta 1598, quedando en manos de Juan de Oñate –que había de morir sin dar cumplimiento a la obra, finalizada¹⁶⁵ por sus ayudantes–. Del mismo modo, sabemos que en 1597 Bidarte tenía a su cargo un retablo –desaparecido– dedicado a San Miguel arcángel para la iglesia del cenobio moncaíno¹⁶⁶.

Pero la expresión más clara de la influencia que este grupo de artistas ejerció en la sede episcopal la encontramos en el retablo de San Clemente y Santa Lucía (hacia 1594-1596) de la catedral de Tarazona [fig. 9], destinado a la capilla del doctor Clemente Serrano, canónigo y vicario general del obispado –y, por tanto, conocedor de primera mano del proyecto¹⁶⁷ cascantino–, que a comienzos de 1594 había recibido autorización para edificar y dotar el recinto. La máquina, sobre cuya materialización en blanco carecemos de noticias documentales, estaba ultimada para marzo de 1596, cuando Juan de Varáiz y Francisco Metelín ajustaron su policromía. Su relación con el retablo de

¹⁶¹ A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1597, núms. 298-299, 295, 296 y 297, (Cascante, 14, 15 y 16-VII-1597).

¹⁶² Así lo señala, al menos, MADRAZO, P. DE, *Navarra...*, pp. 450-451.

¹⁶³ CRIADO MAINAR, J., “Nuevas noticias documentales sobre el antiguo retablo mayor de la catedral de Pamplona”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 2, 2007, p. 151.

¹⁶⁴ WEISE, G., *Die plastik der Renaissance...*, vol. II, figs. 164-172.

¹⁶⁵ CRIADO MAINAR, J., “La sillería coral del monasterio de Veruela”, en CALVO RUATA, J.I. y CRIADO MAINAR, J. (Comis.), *Tesoros de Veruela...*, p. 242.

¹⁶⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Pedro Pérez de Alaba, notario de Tarazona, 1597, ff. 444-445, (Tarazona, 8-VIII-1597).

¹⁶⁷ Como evidencia el permiso que cursó a los regidores de la parroquia para que tomaran dinero a censo para hacer frente a los 800 ducados anuales de gasto del templo, incluidos los 300 ducados que se pagaban por la fábrica del retablo mayor, cuyo costo total se había estimado en 7.500 ducados (A.M. Td., Domingo Royo, notario de Cascante, 1594, s. n.).

Cascante es manifiesta y, además, la intervención en la pieza turiasonense de los escultores navarros está respaldada de forma indirecta por el contenido de un acuerdo capitular de mayo de 1595, cuando se decidió concertar un tabernáculo para el altar mayor del templo *con el oficial que esta aquí, que haze el retablo de Cascante*¹⁶⁸.

En la ejecución del retablo de San Clemente pudo colaborar el modesto escultor turiasonense Miguel Ginesta (doc. 1574-1626, †1626), criado o *familiar* del doctor Serrano y que, según los datos reunidos por Pedro Luis Echeverría¹⁶⁹, había participado en los trabajos del retablo de Cascante formando parte del taller de Ambrosio Bengoechea, pues figura como testigo en la capitulación de su policromía. Además, dirigió poco después la erección del retablo mayor (hacia 1600-1609) de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena¹⁷⁰, un mueble de concepción más simple pero cuya traza descansa en un criterio compositivo próximo al aplicado en Cascante.

Recuérdese, para finalizar, que los intereses de Pedro González de San Pedro alcanzaron también a la capital aragonesa, donde contrató a finales de 1596 el gran grupo escultórico en alabastro del retablo de la capilla de San Jorge de las casas de la Diputación del Reino, si bien no empezaría a trabajar en él hasta dos años después quedando ultimado para junio de 1599, fecha de su tasación por Juan Miguel Orliens y Pedro Martínez *el Viejo*¹⁷¹. Es posible que además interviniera en la realización del nuevo –y desaparecido– retablo mayor de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, asentado hacia 1598, dado que el bello *Cristo de Gracia* conservado en Pradilla de Ebro, procedente de dicho retablo, presenta un estilo próximo a otros del artista navarro¹⁷². También se ha atribuido a este maestro en fecha reciente la bella escultura del *Santo Cristo del Rebate* de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona¹⁷³.

Por lo que respecta a la pintura tudelana de las décadas finales de la centuria, cabe señalar el absoluto dominio de Juan de Lumbier¹⁷⁴ (doc. 1578-1626, †1626), un artífice oriundo de Pamplona y adiestrado junto al zarago-

¹⁶⁸ CRIADO MAINAR, J., “Juan de Varáz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI”, *Tvriaso*, XVIII, 2005-2007, pp. 81-82.

¹⁶⁹ A quien agradezco la generosidad de haber compartido conmigo esta información.

¹⁷⁰ CRIADO MAINAR, J., “Las artes plásticas en la Comarca del Aranda en época del Renacimiento”, en HERNÁNDEZ, J. et al., *Comarca del Aranda*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, pp. 186-188.

¹⁷¹ MORTE GARCÍA, C., “Dos ejemplos...”, pp. 81-87, y pp. 95-102, docs. núms. 10-22.

¹⁷² CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “El Cristo de la iglesia parroquial de Pradilla de Ebro: una obra procedente del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza”, *Artigrama*, nº 14, 1999, pp. 263-277.

¹⁷³ CARRETERO CALVO, R., *El convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2003, pp. 94-97; CARRETERO CALVO, R., *La cofradía del Santo Cristo del Rebate y la Semana Santa turiasonense*, Zaragoza, Cofradía del Silencio y del Santo Cristo del Rebate, 2004, pp. 31-33.

¹⁷⁴ CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 141-165; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Policromía...*, p. 84; GARCÍA GAINZA, M.C., “Sobre el pintor Juan de Lumbier”, *Homenaje al profesor Juan Miguel Serrera*, en *Laboratorio de Arte*, nº 12, 1999, pp. 103-114; CRIADO MAINAR, J. y CARRETERO CALVO, R., *El pintor Juan de Lumbier en el Museo de la Colegiata de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2008.

zano Pedro Pertús *menor*, a cuyo servicio entró para tres años a finales de 1578¹⁷⁵. Al corriente de los nuevos modelos contrarreformistas que introdujeron Rolan Moys (doc. 1571-1592, †1592) y Pablo Scheppers (doc. 1566-1575, †1577) es, en ese sentido, todavía deudor de la pintura zaragozana¹⁷⁶ sin que ello reste interés a su poderosa y atractiva personalidad artística.

Es fundamental, por todo ello, subrayar que uno de los acontecimientos angulares para el desarrollo de la pintura de la comarca de la Ribera en los años finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII fue la instalación en 1589 del retablo mayor del monasterio de La Oliva, contratado en 1571 con Moys y Scheppers y que debía quedar concluido para 1575¹⁷⁷, pero cuya ejecución permaneció en suspenso durante muchos años y no se reactivaría hasta 1584¹⁷⁸, fecha a partir de la que se confeccionarían los tableros de la parte alta, de calidad muy inferior a las tres pinturas del piso noble¹⁷⁹. Ya en solitario, Moys haría entre 1590 y 1591 el gran retablo del monasterio de Fitero¹⁸⁰, otro conjunto excelente que carece, no obstante, del aporte innovador del anterior y también hubo de intervenir de algún modo en la tabla titular del retablo de la Asunción y Coronación de la Virgen (a partir de 1593) de la iglesia de la Victoria de Cascante, que concluiría algún seguidor¹⁸¹.

La extensa producción de Juan de Lumbier rebasa el ámbito de la merindad de Tudela para alcanzar las comarcas aragonesas de Tarazona y el Moncayo y del Campo de Borja, así como la localidad riojana de Casalarreina. Tenemos ya un buen conocimiento de las creaciones navarras del pintor¹⁸² que puede hacerse extensible al retablo del convento de dominicas de Nuestra Señora de la Piedad de Casalarreina, un compromiso tardío asumido en 1620 en compañía de su yerno, el zaragozano Pedro de Fuentes (doc. 1593-1626, †1626), y las últimas investigaciones han permitido constatar que trabajó con cierta asiduidad para Borja, donde hizo al menos cinco retablos de los que proceden tres bellas tablas ahora en el Museo de la Colegiata de esa ciudad¹⁸³. Su obra en Tarazona y las poblaciones circunvecinas, donde subsiste un grupo de piezas que se le puede atribuir por razones estilísticas, está pendiente de análisis.

¹⁷⁵ El contrato de aprendizaje en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, pp. 833-834, doc. n° 103.

¹⁷⁶ También hay constancia de la actividad en Tudela del pintor Antón Galcerán, discípulo aventajado de Moys que en 1587 comprometió las tablas del retablo de San Sebastián de la desaparecida parroquia de San Juan, finalizadas en 1589, en lo que constituye su primer compromiso en solitario documentado hasta ahora. Para el último año había policromado asimismo la peana en la que se procesionaba la escultura titular de dicho mueble (CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 131-135).

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 104-106, y pp. 109-113, doc. I.

¹⁷⁸ MORTE GARCÍA, C., "Documentos...", p. 266, doc. n° 230, y pp. 276-277, docs. núms. 246-247. La noticia de la colocación del mueble en 1589, en *ibidem*, p. 186, nota n° 9.

¹⁷⁹ Véase en especial BENITO DOMÉNECH, F., "Anotaciones al pintor flamenco Pablo Scheppers", *Academia*, n° 73, 1991, pp. 459-476.

¹⁸⁰ CASTRO, J.R., *Cuadernos... A) Pintura*, pp. 106-109, y pp. 113-118, doc. II.

¹⁸¹ Véanse las consideraciones apuntadas por CRIADO MAINAR, J., *Francisco Metelín...*, pp. 59-70.

¹⁸² En particular GARCÍA GAINZA, M.C., "Sobre el pintor...", pp. 103-114.

¹⁸³ Estudiadas por CRIADO MAINAR, J. y CARRETERO CALVO, R., *El pintor Juan de Lumbier...*, pp. 55-74.

El lenguaje plástico de Lumbier acusa, ante todo, la influencia directa de su maestro a través del retablo de San Martín de Tours de Santa María de Tudela, una pieza imponente a la que ya nos hemos referido. Sin embargo, sus modelos figurativos, más amables y en los que artista persigue una belleza que tiende a la idealización, deben mucho a los grandes conjuntos que Moys y Scheppers crearon para las iglesias cistercienses de La Oliva y Fitero.

Una de las pinturas que mejor lo prueba es la bella *Coronación de la Virgen* del Museo de Borja, deudora de la que culmina el retablo de La Oliva –con amplia participación del taller– tanto en el aspecto compositivo –muy eviente– como en el tratamiento figurativo. Idénticas coincidencias pueden señalarse en lo formal con las magníficas tablas del cuerpo de dicha máquina, autógrafas de los pintores flamencos, en especial con la *Adoración de los pastores*; basta para ello con comparar las correspondientes representaciones de María.

Por otra parte, el *San Pedro en cátedra* de Borja [fig. 10 a], procedente del retablo (hacia 1590-1594) de idéntica advocación que presidía la capilla funeraria que el mercader Antonio Alberite fundó en el templo colegial, se atiene a un modelo iconográfico de plena actualidad y acorde con la doctrina de la Contrarreforma, pues expone muy bien la doble naturaleza espiritual y temporal del poder ejercido por la Iglesia. Repetido hasta la extenuación a partir de los años setenta del siglo XVI, cuenta con un buen referente en el que Juan de Anchieta esculpió en 1574 para el retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Zumaya¹⁸⁴. Desde un punto de vista compositivo y estilístico, puede ponerse en relación con el muy próximo *San Gregorio magno* de la predela del retablo mayor (1608-1611) de San Juan Bautista de Cortes de Navarra¹⁸⁵ [fig. 10 b] y también con el *San Gregorio magno* del retablo de la Exaltación de la Cruz (1608) de San Miguel de Caderita [fig. 10 c] obra asimismo documentada del artífice¹⁸⁶.

Llama la atención la fuerte presencia de Juan de Lumbier en los territorios aragoneses del obispado de Tarazona limítrofes con la Ribera de Tudela, incluso en detrimento de pintores locales de un nivel artístico aproximado como los turiasonenses Agustín Leonardo *el Viejo*¹⁸⁷ (doc. 1588-1618, †1618) y Gil Ximénez Maza (act. 1598-1649, †1649) que, a su vez, también trabajaron en el área de la Ribera, casi siempre en cometidos modestos. Sea como fuere, lo cierto es que en esa compleja trama de contactos artísticos entre la merindad de Tudela y Aragón había llegado la hora de que los artífices navarros –pintores y escultores– se impusieran a los aragoneses, tal y como en buena medida siguió sucediendo durante casi todo el siglo XVII.

¹⁸⁴ CAMÓN AZNAR, J., *El escultor Juan de Anchieta*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1990 [1ª ed., 1943], pp. 61-64; ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.A., *Renacimiento en Guipúzcoa*, t. II, *Escultura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, pp. 160-165, espec. il. de la p. 163, y pp. 413-415; GARCÍA GAINZA, M.C., *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Madrid, Gobierno de Navarra y Fundación Arte Hispánico, 2008, pp. 156-161.

¹⁸⁵ Conjunto documentado en GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo...*, pp. 156-157.

¹⁸⁶ En íbidem, pp. 39-40, y p. 43, nota nº 4.

¹⁸⁷ Estudiado por CRIADO MAINAR, J. y CARRETERO CALVO, R., “El pintor Agustín Leonardo *el Viejo*”, *Tvriaso*, XVIII, 2005-2007, pp. 101-150.



Fig. 1 a y b. Sillería coral y reja del coro, catedral de Santa María de Tudela.
Esteban de Obray, hacia 1517-1525. Fotos Archivo Fundación para la
Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra.



Fig. 2. Busto de San Esteban protomártir de la antigua parroquia de San Jorge de Tudela, ahora en el Museo del Palacio Decanal. *Gabriel Joly*, 1537.
Foto Rafael Lapuente.



Fig. 3. Retablo de Cristo crucificado entre Gestas y Dimas de la antigua parroquia de San Nicolás de Tudela, ahora en el Museo del Palacio Decanal. *Esteban de Obrey y Gabriel Joly (atribuido a)*, hacia 1525-1530. Foto Rafael Lapuente.



Fig. 4 a. Virgen de la Esclavitud, parroquia de Santa María Magdalena de Tudela.
Baltasar de Arrás, 1541. Foto Rafael Lapuente.



Fig. 4 b. Santa María Magdalena, retablo mayor de la parroquia de la Magdalena de Tudela. *Domingo Segura*, 1551-1556. Foto Rafael Lapuente.

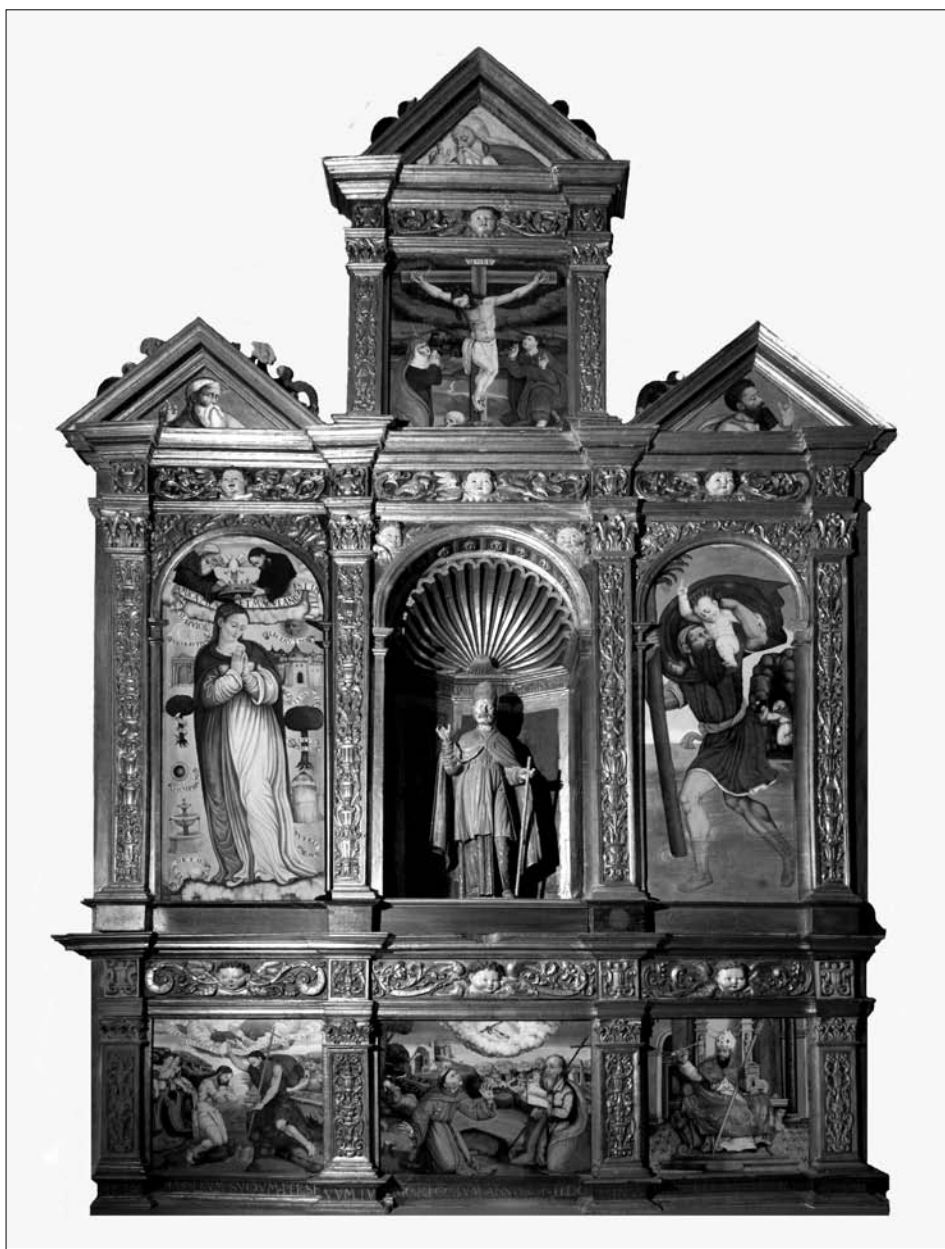


Fig. 5. Retablo de San Gregorio de la antigua parroquia de San Nicolás de Tudela, ahora en el Museo del Palacio Decanal. *Pierres del Fuego* (mazonería) y Rafael Juan de Monzón (pintura y policromía), 1565.
Foto Rafael Lapuente.

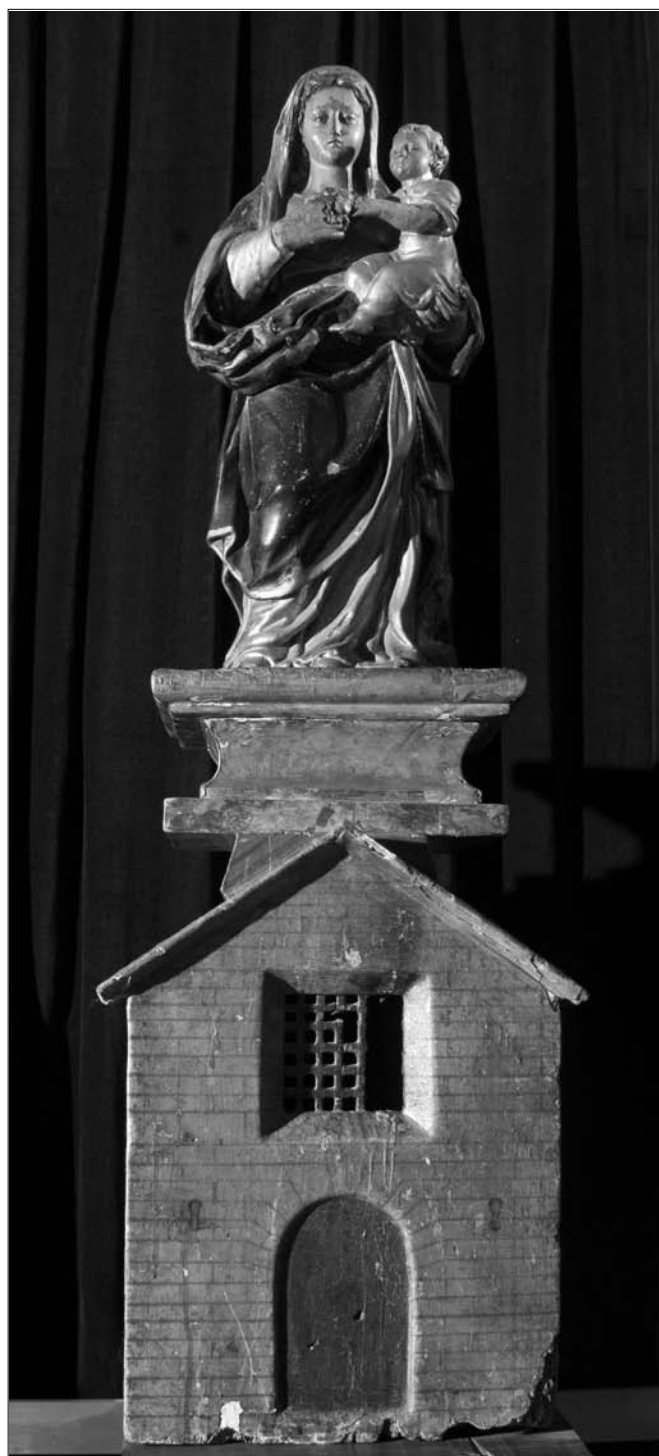


Fig. 6 a. Nuestra Señora de Loreto, Museo del Palacio Decanal.
Juan Rigalte (atribuida a), hacia 1567. Foto Rafael Lapuente.



Fig. 6 b. Busto de Santa Catalina mártir de la antigua parroquia del Salvador de Tudela, ahora en el Museo del Palacio Decanal. *Bernal Gabadi*, 1576.
Foto Rafael Lapuente.



Fig. 7 a y b. Venus, Juno, Palas y Discordia; Zenobia, Tomiris, Hipsicratea y Camila. Caja de la escalera del palacio de Pedro Magallón en Tudela.

Pietro Morone (atribuido a), hacia 1569.

Fotos Catedral de Patrimonio y Arte Navarro.



Fig. 8. Retablo de San Martín de Tours, catedral de Santa María de Tudela. *Bernal del Fuego* (mazonería e imágenes) y *Pedro Pertús menor* (pintura y policromía), 1577-1579. Foto Rafael Lapuente.



Fig. 9. Retablo de San Clemente y Santa Lucía, catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. *Pedro González de San Pedro y Ambrosio Bengoechea (atribuido a)*, 1594-1596. Foto Archivo de la Catedral de Tarazona.



Fig. 10 a. San Pedro en cátedra, Museo de la Colegiata de Borja. *Juan de Lumbier* (atribuido a), hacia 1590-1594. Foto Rafael Lapuente.



10 b. San Gregorio magno, retablo mayor de la parroquia de Cortes de Navarra.
Juan de Lumbier y Pedro de Fuentes, 1608-1611. Foto Rafael Lapuente.



Fig. 10 c. San Gregorio magno (particular), retablo de la Exaltación de la Cruz de la parroquia de Caderita. *Juan de Lumbier*, 1608. Foto Rafael Lapuente.