

Del retablo mayor de Zúñiga (Navarra) y de la obra de sus autores: Juan y Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria

Of the main altarpiece of Zúñiga (Navarre) and the work of its authors: Juan and Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia and Pedro de Gabiria

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

barrona@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7608-5923>

Fecha de envío: 5/09/2024. Aceptado: 31/10/2024

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 83-148.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.0703>

ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Generación de Conocimiento PID2022-

141043NB-I00, *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna*, Universidad de Zaragoza.



Resumen: Se repasa el complejo proceso de contratación que afectó al retablo mayor de Zúñiga. Se aporta nueva documentación que permite proponer que en este retablo se pudo utilizar una traza de Arnao Spierinck o de Bruselas. Se revisa y aquilata el estilo y la evolución de los escultores de la familia Ayala y de Pedro de Gabiria. Pero, sobre todo, se indaga en las obras de Juan Ruiz de Heredia, autor del retablo de Mues –junto con Martín Gumet– y al que también se adjudica la imagen de Nuestra Señora de Beatasis en Zúñiga, y la imaginería de los retablos de Agoncillo (La Rioja), El Busto, Armañanzas y Piedramillera en Navarra. También trabajó la piedra y se le adjudican las imágenes de la portada de Santa María de Los Arcos, sobre todo la figura de María con el Niño.

Palabras clave: Escultura del Renacimiento; Juan de Ayala; Francisco de Ayala; Diego de Ayala; Pedro de Gabiria; Juan Ruiz de Heredia; Martín Gumet; Juan Imberto o Hubert; País Vasco; La Rioja; Navarra.

Abstract: The complex contracting process that affected Zúñiga's main altarpiece is reviewed. New documentation is provided, allowing us to propose that this altarpiece may have used a design by Arnao Spierinck or Brussels. The style and evolution of the sculptors of the Ayala family and Pedro de Gabiria is reviewed and appraised. But, above all, we delve into the works of Juan Ruiz de Heredia, author of the altarpiece of Mues –together with Martín Gumet– and to whom the image of Our Lady of Beatasis in Zúñiga is also attributed, as well as the imagery of the altarpieces of Agoncillo (La Rioja), El Busto, Armañanzas and Piedramillera in Navarre. He also worked in stone and is credited with the images of the façade of Santa María de Los Arcos, especially the figure of Mary with the Child.

Keywords: Renaissance Sculpture; Juan de Ayala; Francisco de Ayala; Diego de Ayala; Pedro de Gabiria; Juan Ruiz de Heredia; Martín Gumet; Juan Imberto o Hubert; Basque Country; La Rioja; Navarre.

Los parroquianos de Zúñiga comenzaron en el siglo XVI la renovación del templo medieval, a semejanza de lo que hicieron otros muchos lugares del reino de Navarra y del resto del territorio peninsular que disfrutó de una economía expansiva durante el mencionado siglo. El primitivo edificio románico o tardorrománico, que posiblemente fuera de una única nave, comenzó a agrandarse ligeramente en anchura y sobre todo en altura pocos años después de que Navarra se incorporara definitivamente a la monarquía de Aragón y de Castilla (1512-1521).

En este punto, para comprender mejor el proceso constructivo del retablo mayor que estudiamos, conviene señalar brevemente la peculiar administración de la villa. Zúñiga, en la frontera del reino de Navarra, había formado parte con anterioridad de Álava, en la que se integra desde el punto de vista geográfico. En lo espiritual, desde la Alta Edad Media y hasta 1955, los parroquianos del lugar fueron administrados por los obispos y vicarios del obispado de Calahorra-La Calzada. Esta vinculación episcopal recuerda la inclusión de Zúñiga en una muy antigua circunscripción territorial que se remonta al fin del mundo romano, antes de que los avatares de la Reconquista desplazaran los lugares y los espacios hacia un reino u otro. Los Zúñiga o Stúñiga, señores de la villa, participaron decisivamente en la vida política de Castilla desde que en 1369 accediera a la corona la familia Trastámara y, con el tiempo, acabaron perdiendo el señorío de la villa navarra. Diego López de Stúñiga, señor de Zúñiga y de Béjar –hombre de confianza del rey Juan I de Castilla–, estuvo en el sitio de Lisboa y en la derrota castellana de Aljubarrota (1385). Más adelante fue uno de los regentes del reino durante la minoridad de Enrique III y desempeñó el cargo de Justicia mayor de Castilla. En 1406 fue nombrado, junto con Juan Fernández de Velasco, tutor del futuro rey Juan II que entonces contaba con un año de edad. Los Zúñiga obtuvieron, a lo largo de los siglos XIV y XV, importantes riquezas y títulos castellanos por La Rioja, Salamanca –ducado de Béjar con acceso a la grandeza del reino–, Burgos, Palencia, Segovia, Sevilla... Diego López de Zúñiga, miembro de otra rama de la familia, fue obispo de Calahorra-La Calzada desde 1408 a 1443.

La reedificación de la iglesia de este lugar comenzó por la cabecera que es poligonal, de tres lados, y que está cubierta con una bóveda estrellada con terceletes y combados en torno a la clave polar. Tras edificarse recibió una decoración que simula una sillería isódoma, aunque a la altura de los capiteles de las nuevas columnas se dispuso, en rojo y negro, un friso pintado en el que se alternan cabezas de ángeles y fruteros dispuestos a *candelieri*. El mismo motivo recorre también el intradós del paño central. Los plementos de la bóveda debieron pincelarse al mismo tiempo con cabezas de ángeles y vegetación, pero únicamente se observa en el tramo que linda con la cabecera porque el resto de la plementería ha sido repintada en azul claro con estrellas



Fig. 1. Decoración isódoma de la cabecera de la iglesia. 1543. Zúñiga (Navarra)

plateadas. Esta decoración se hizo el año 1543, fecha escrita en uno de los sillares simulados que se ha descubierto en la reciente restauración del retablo mayor (Fig. 1 y 2).

Probablemente debajo del friso pintado hubo de disponerse, provisionalmente, el adorno antiguo del altar mayor. Sin embargo, en 1555, cuando la iglesia y el concejo ya habían pagado las obras de la cabecera, contrataron la construcción de un nuevo retablo mayor. Conforme a las *Constituciones sinodales* del obispado de Calahorra-La Calzada la obra del retablo de Zúñiga se publicó para que los interesados acudieran el día de remate de la obra, que se había de adjudicar conforme al sistema de la candela encendida: se prendía una vela al comenzar las ofertas de los concursantes y se remataba en quien había ofrecido la mayor rebaja justo en el momento anterior a que se consumiera y apagara la vela. Las condiciones y la fecha del remate de las obras se solían publicar mediante edictos episcopales dispuestos en la puerta de la iglesia afectada y en las sedes de la diócesis, es decir, en las catedrales de Calahorra y Santo Domingo de la Calzada. Por otros concursos se sabe que igualmente se publicaban en la residencia episcopal de Logroño, donde con frecuencia residían los obispos y sus vicarios, y en la iglesia mayor de Vitoria.

1. EL CONTRATO DEL RETABLO

El remate del retablo de la iglesia de Zúñiga se celebró en Logroño pocos días antes del 5 de junio de 1555. Se remató en los hermanos Juan y Francisco de Ayala, vecinos de Vitoria, que ofrecieron hacerlo con un descuento de 135 ducados sobre el precio que probablemente se señaló al comienzo del concurso: 735 ducados. Los imagineros vitorianos se comprometieron a levantar el retablo por 600 ducados obligándose a que en la tasación final alcanzara la cifra de 735 ducados¹ o, de otro modo, a perder la diferencia. Acudieron al remate de la obra varios artífices, aunque la documentación únicamente revela a Juan Ruiz de Heredia, entallador e imaginero de Los Arcos (lugar de Navarra que desde 1463 formaba parte de Castilla), y Pedro de Gabiria, entallador de Estella, aparte de los adjudicatarios. Tampoco se señala si la traza y las condiciones de partida las dieron estos imagineros u otro artífice. Más adelante volvemos sobre este punto.

En el sínodo convocado por el obispo Alonso de Castilla y celebrado en Logroño en el mes de julio de 1524 se acordó una nueva constitución que obligaba a las iglesias del obispado a contratar con licencia episcopal las obras superiores a 8000 maravedís², cantidad tan baja que el acuerdo afectó a todas las obras nuevas de las iglesias, salvo pequeñas reparaciones. Se señaló en esta constitución que se deseaba evitar pleitos y costas inconvenientes que podían sufrir las iglesias al contratar obras de cantería, en la realización de retablos y en la adquisición de piezas de platería. Se alegó que los curas y mayordomos de las iglesias carecían de experiencia y podían contratar obras acordadas en precios excesivos o a tasación de maestros que solían inclinarse por sus colegas porque esperaban “ser favorecidos” por ellos. Por ésto, el sínodo ordenó que ninguna obra superior a 8000 maravedís se contratara sin permiso del obispo o de sus provisosores junto con “los mayordomos, curas y clérigos y diputados o otros que tienen por costumbre de proveer en las fabricas de las yglesias”. “Vistas las obras y trazas dellas por personas que sepan y de buena conciencia, con su informacion se den al que mejor y mas barato las hiziere”. De otro modo los contratos no tendrían validez alguna “so pena de suspension y excomunion” y quienes contrataran sin atender esta constitución deberían pagar “de su casa” la obra, sin poder utilizar los bienes de la fábrica de la iglesia correspondiente. Los provisosores del obispado impusieron este nuevo sistema de contratación y obligaron a cumplirlo incluso a los

1 Archivo Diocesano de Zaragoza [en adelante, ADZ], Apelaciones, C. 552-16.

2 GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII. Calahorra-La Calzada y Pamplona*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, pp. 198-199. Se precisa la fecha y lugar de este sínodo en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), p. 19, nota 21.

cabildos de las catedrales de la diócesis. Así, en 1532 los provisosos interpusieron pleito contra el cabildo catedralicio de Santo Domingo de la Calzada que había contratado directamente con Juan de Rasines la reedificación de la capilla mayor de la catedral. La causa llegó en apelación hasta los provisosos de la archidiócesis de Zaragoza, a la que estaban adscritos, que ratificaron la sentencia episcopal³. Veremos que también los parroquianos y el concejo de Zúñiga acabó recurriendo, sin éxito, a la instancia superior de Zaragoza, pues siempre confirmó, en este asunto, lo sentenciado por los provisosos del obispado de Calahorra-La Calzada.

Esta nueva constitución sinodal pudo evitar endeudamientos excesivos a las iglesias, pero repercutió en la calidad final de lo ejecutado porque no estaban previstas medidas para rechazar posturas temerarias y, en principio, todos quienes se calificaban como maestros canteros, imagineros o plateros eran considerados expertos por igual, independientemente de su habilidad. La iglesia se apercibió pronto de este peligroso riesgo y fueron frecuentes los contratos que, como en el del retablo de Zúñiga, intentaron esquivarlo: los Ayala se comprometieron, con sus bienes y los de sus fiadores, a que acabado el retablo alcanzara el valor establecido en la salida del remate, pero se conformaban con una cantidad menor haciendo donación a la fábrica de la demasía que podía alcanzar la obra en la tasación.

2. NUEVO CONTRATO DEL RETABLO Y PLEITO SOBRE SU EJECUCIÓN

Los hermanos Ayala, que hemos visto cómo se quedaron con el contrato del retablo en Logroño ante las autoridades locales y del obispado, no pudieron comenzar a ejecutarlo de momento. Poco después de celebrarse el remate del retablo en Logroño, dos de los concursantes acudieron a Zúñiga y convencieron a las autoridades locales para realizar un nuevo contrato algo más económico⁴. Prudentemente los clérigos de la iglesia no participaron, pero intervinieron y suscribieron el nuevo contrato los primicieros o mayordomos de la iglesia y el alcalde con los jurados, regidores y demás miembros

3 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Documentos para la Historia del Arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1986, pp. 48-66; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras en La Rioja...", pp. 19-22.

4 Archivo General de Navarra [en adelante AGN], Procesos judiciales, F146/197058. La villa de Zúñiga contra Pedro de Gabiria, entallador vecino de Estella, y Juan Ruiz de Heredia, imaginero vecino de Los Arcos, y sus fiadores, sobre rescisión de la escritura de construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial. El contrato y un resumen del proceso lo han publicado URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Pedro de Gabina [Gabiria] y Martín de Morgota: maestros de la talla (1515-1616)", *Príncipe de Viana*, 160-161 (1980), pp. 466-468 y 494-495. También, CASADO SAAVEDRA, Elisa, "El retablo de Santa María de Zúñiga llevado a pleito", *Arkijas*, 37 (junio 2018), pp. 11-18.



Fig. 2. *Retablo mayor*. Juan y Francisco de Ayala. 1558-1563. Zúñiga

del concejo del lugar. Se habían presentado en la villa Juan Ruiz de Heredia, entallador e imaginero vecino de Los Arcos, y Pedro de Gabiria, entallador e imaginero vecino de Estella. Es probable que ambos artistas fueran conocidos en la localidad, pues Ruiz de Heredia había contratado con anterioridad el retablo de Mues (Navarra) y seguramente el retablo de Piedramillera (Navarra), ambos en compañía del ensamblador Martín Gumet.

Ruiz de Heredia y Gabiria habían participado sin éxito en el remate de Logroño pero tomaron otra vía para hacerse con el retablo. Desde antiguo, los lugares del reino de Navarra –como en Aragón o en el territorio castellano del obispado calagurritano antes de 1532– bastaba el acuerdo de los representantes de la iglesia y del concejo para poder acometer obras en las iglesias. Y justamente esto es lo que recordó el procurador del concejo en el pleito que se desató. El 15 de enero de 1557 señalaron que, después de la contratación hecha en Logroño, Ruiz de Heredia y Gabiria fueron a Zúñiga y “anduvieron diciendo a los vecinos y concejo”, en detrimento de la fama de los artistas vitorianos, que no aceptarían el remate “porque no sería buena la obra” que podían hacer Juan y Francisco de Ayala, que ellos la harían más provechosa para la iglesia. Además, señalaron que los vecinos se habían perjudicado al permitir el remate del retablo “en la mano del provisor del obispado de Calahorra” ya que no era competente y que, por el contrario, el concejo podía encargarse del retablo a quien deseara.

En realidad, en todas las diócesis españolas se estaba procurando controlar el proceso de contratación de nuevas obras dado que se habían conocido numerosos fraudes. También el obispado de Pamplona había aprobado una nueva constitución en el sínodo celebrado en Pamplona, entre septiembre y octubre de 1544, que había sido convocado por el obispo Pedro Pacheco. En el prólogo de la nueva constitución se señaló que las iglesias del obispado se habían visto muy defraudadas en los gastos de la primicia con la construcción de edificios y otras obras, y por ello se obligaba a que, en adelante, las parroquias contaran con licencia del obispo o del vicario general para gastar los bienes de la iglesia, a la vez que se confiaba en los visitadores la observancia de lo ordenado⁵.

Esta constitución no era tan precisa como la aprobada por el obispo Alonso de Castilla en Logroño y tampoco se aplicó con el mismo rigor. El obispado de Pamplona permitía que las iglesias con una primicia de hasta 15 ducados pudieran gastar la mitad sin licencia episcopal y en los lugares con primicias de valor superior podían disponer libremente de la cuarta parte de la renta anual. En Pamplona la situación se acomodó a lo que sucedía en los obispados de Calahorra-La Calzada y Burgos con la llegada del obispo Pedro de Lafuente (5 de mayo de 1578 a 13 de agosto de 1587), quien antes de ser nombrado obispo de Pamplona había sido canónigo de la catedral de Burgos y responsable del sínodo que aprobó las nuevas constituciones de este arzobispado. Consecuentemente, introdujo en Navarra detalladas constituciones que son muy semejantes a las que bajo el epígrafe de *ecclesiis aedificandis* había adoptado el arzobispado burgalés. En el sínodo celebrado en Pamplona en octubre de 1586 se estableció que ninguna obra que excediera

5 GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII...*, p. 780.

de 30 ducados –11 250 maravedís– podría realizarse sin licencia episcopal⁶. El nuevo sistema de contratación –con licencia previa– se impuso rápidamente, pero no faltó alguna resistencia. Así, el cabildo parroquial, el alcalde, jurados y concejo de Mendavia recurrieron en 1601 el mandato del visitador que prohibía iniciar obra alguna en la iglesia sin permiso del vicario general del obispado y, para ello, alegaron que desde tiempo inmemorial habían poseído el derecho de iniciativa para hacer obras y la facultad de realizarlas por acuerdo del cabildo y concejo, sin permiso superior alguno⁷.

En cualquier caso, en Zúñiga el concejo y los primicieros se dejaron arrastrar por los consejos de Ruiz de Heredia y Gabiria y suscribieron un nuevo contrato el 5 de junio de 1555. Seguramente –y así lo creemos nosotros por lo que veremos– no se tomó como punto de partida la misma traza aprobada en Logroño para el primer contrato, sino que se ofreció un modelo y condicionado propio: posiblemente el que estos artistas habían llevado a Logroño sin ser elegido, pues la documentación precisa que ambos artífices fueron de los que en Logroño ofrecieron postura con escrituras propias. En el nuevo contrato, la única referencia que se hizo a la arquitectura del retablo señaló que llevaría “su vuelta que cubra los pilares y con todo su adornamiento”, expresión difícil de precisar pero que puede señalar que se engalanaría la vuelta o extremo lateral de los pilares. La arquitectura señalada nos recuerda la disposición del primer cuerpo del retablo de Piedramillera –a base de pilares toscanos bien sencillos– y la disposición de la sillería de Los Arcos, ambas obras del ensamblador Martín Gumet, con quien trabajó Ruiz de Heredia. Se propuso una disposición arquitectónica llana, prácticamente de casillero, con escaso peso de la arquitectura, en contraste con la elaborada y artificiosa estructura en esviaje que se levantó finalmente.

Las condiciones suscritas por los artistas detallan los cuerpos del retablo así como la iconografía y el tipo de madera a utilizar: nogal o tilo que son

6 *Constituciones synodales del Obispado de Pamplona*, Pamplona, por Thomas Porrallis, 1591, Libro III, pp. 122-124. Además, prohibió que se pudieran rematar en personas que no fueran oficiales del oficio de la obra a realizar y que los artífices que las tomaren las pudieran traspasar a otros. Las constituciones del sínodo de Lafuente, octubre de 1586, fueron confirmadas en el sínodo de 1590 por su sucesor –Bernardo de Rojas y Sandoval– y son las que se publicaron en 1591.

7 Archivo Diocesano de Pamplona [en adelante, ADP], Secc. Procesos, Treviño C\225 nº 4; SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo III – 1598 -1611*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 331. Hubo muchos casos semejantes al de Mendavia, pero, en el más sonoro y conocido proceso, el obispado de Pamplona reconoció y consintió –tras un largo pleito sostenido entre 1604 y 1606– la pretensión del concejo y cabildo de Valtierra que argumentó haber ostentado, desde tiempo inmemorial –con renovación en 1551 por el obispo Alvaro de Moscoso y ratificación papal el 11 de marzo de 1552–, el patronato sobre los trabajos y los encargos de obra nueva en la iglesia parroquial.

maderas muy propicias para esculpir figuras con detalle⁸. El retablo había de ser de la advocación de Santa María, titular de la iglesia. Había de tener tres bancos o cuerpos levantados sobre un pedestal –“con un pie debaxo” se dice en el contrato– que había de adornarse con cuatro historias de la Pasión en relieve. En el primer banco se había de disponer el relicario o tabernáculo adornado con un Ecce Homo en la puerta del sagrario y las figuras de San Pedro y San Pablo a los lados. Más allá, en las entrecalles, las figuras de San Juan y San Lucas evangelistas para finalizar las calles extremas con las historias de la Quinta angustia y la Resurrección. En el centro del segundo banco, la Visitación flanqueada en las entrecalles por los evangelistas San Mateo y San Marcos; y, a los lados, historias de la Salutación angélica y la Natividad. En medio del tercer banco, la Asunción acompañada por las figuras de Santa Marina y Santa Quiteria a un lado y Santa Lucía y Santa Águeda al otro. En el ático o remate, un calvario con Cristo crucificado, San Juan y María.

| | | | | |
|-----------------|-----------------|-------------------------------|-----------------|-----------------|
| | | Calvario con San Juan y María | | |
| Sta. Quiteria | Sta. Marina | Asunción | Sta. Lucía | Sta. Águeda |
| Salutación | S. Mateo evan. | Visitación | S. Marcos evan. | Natividad |
| Quinta angustia | S. Juan evan. | Relicario | S. Lucas evan. | Resurrección |
| Hª de la Pasión | Hª de la Pasión | S. Pedro/ Ecce Homo/ S. Pablo | Hª de la Pasión | Hª de la Pasión |

Tabla 1. *Disposición de la iconografía en el contrato de Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gaboria*

Los artífices ofrecieron construir el retablo por 600 ducados pero donando a la iglesia 50, una rebaja cercana al diez por ciento. Acabada la obra, en un plazo de cinco años, sería tasada por dos peritos entalladores e imagineros nombrados por las partes. Si entonces se tasaba en un superior valor renunciaban a cobrar la demasía y, si se valoraba por debajo del precio contratado, admitían que se les descontara la diferencia hasta los 600 ducados contratados. En esto los contratantes locales no percibieron la diferencia con el contrato de los Ayala que se quedaron el retablo por 600 ducados pero se obligaron a que en tasación la obra alcanzara el valor de 735 ducados. El retablo se pagaría poco a poco con la renta de la primicia y, como medida cautelar, se determinó que se debía realizar en Zúñiga después de otorgar

8 Al contratarse el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Estella, en 1563, se hizo el reparto de las maderas del siguiente modo: nogal para las figuras de bulto redondo y los relieves, roble para los encasamientos y tilo para las columnas y el relicario; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1947, p. 46, nota 1.

garantías con fiadores “llanos y abonados” que fueran vecinos y residentes en la villa o en el reino de Navarra.

Inmediatamente y en defensa de su interés y de su honra, los hermanos Ayala interpusieron pleito ante el provisor de Calahorra por no desdecirse Ruiz de Heredia y Gabiria “de la mala voz” que sobre su capacidad habían propagado⁹. En muy breve plazo, en el mes de julio o primeros días de agosto, Andrés Ortiz de Orruño, provisor y vicario general del obispado de Calahorra-La Calzada por el obispo Juan Bernal Díaz de Luco, ratificó el contrato a favor de los escultores vitorianos y ordenó a los mayordomos y parroquianos de la iglesia que no pusieran impedimento a los hermanos Ayala, que les dejasen hacer el retablo conforme a la traza, posturas y condiciones del remate, y que les pagaran con la primicia, y con las rentas y dineros que tuviera la iglesia. Bajo pena de excomunión se notificó el mandamiento al alcalde, mayordomos y jurados del concejo¹⁰.

El 14 de agosto de este año de 1555, en Logroño, Francisco de Altuna, vecino de Zúñiga, en nombre de los primicieros, del alcalde y del concejo apeló la decisión del provisor elevando la causa al arzobispado de Zaragoza, de cuya archidiócesis eran subsidiarias las diócesis de Calahorra-La Calzada y Pamplona. Argumentaba que no procedía el mandamiento del provisor de Calahorra porque sus representados tenían contratado el retablo con Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria, imagineros que lo hacían en justo precio a conveniencia de la iglesia; lo que sugiere que habían comenzado el retablo aunque creemos que no lo habían iniciado. Además, señaló que los Ayala no habían de hacer el retablo contra la voluntad de la localidad y que antes dejarían de hacerlo que consentir y pagar a los vitorianos. El provisor aceptó la apelación, siendo testigo del auto “maese Arnao de Bruselas”¹¹. Podemos suponer que el provisor había llamado a Arnao, Arnaut Spierinck¹² o de Bruselas, para informarse del asunto. Creemos que esta pequeña noticia de testificación contiene un extraordinario valor. Finalmente, el retablo de Zúñiga se hizo conforme a una traza distinta a la que se deduce del condicionado

9 AGN, Procesos judiciales, F146/197058.

10 ADZ, Apelaciones, C. 552-16. Las *Constituciones sinodales* del obispado prevenían que se empleara la excomunión con medida. Previamente se debían enviar cartas conminatorias, como en el caso que nos ocupa, que habían de leer los clérigos del lugar a los afectados. De no enmendar la causa de la censura o si se pretendía eludir lo demandado acudiendo a otra justicia que no fuera la eclesiástica, en causas en las que tenía competencia, se incurría en excomunión.

11 ADZ, Apelaciones, C. 552-16.

12 Identificamos el apellido de Arnao, natural de Bruselas, a través del estudio de su testamento; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Orígenes, formación y testamento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 65-120.



Fig. 3. Retablo mayor, detalle de las entrecalles en vista frontal (izq.) y lateral con las columnas y entablamentos al bias (der.). Juan y Francisco de Ayala. 1558-1563. Zúñiga

ofrecido por Ruiz de Heredia y Gabiria, pues sus ejecutores siguieron una traza mucho más elaborada.

La compleja traza que presenta el retablo de Zúñiga, con la arquitectura de las calles extremas en esviaje, se relaciona con la obra de Arnao en el retablo mayor de Alberite (La Rioja) y conforma un sistema perspectivo que no vuelve a aparecer en los retablos de los Ayala, salvo excepción (Fig. 3). La cabecera de la iglesia de Zúñiga tiene mucha profundidad y únicamente se compone de tres paños, con lo que ofrece escasa anchura en el paramento frontal. Los dos lados laterales giran hacia la nave casi perpendicularmente, por lo que o se dispone un retablo pequeño en el plano horizontal de la cabecera o, si se extiende por los laterales, se corre el riesgo de que las calles del retablo allí dispuestas no puedan ser contempladas por el público asistente. Ciertamente, de acomodarse la arquitectura adaptada a los paños, sin ningún tratamiento óptico, los relieves de las calles laterales quedarían parcialmente ocultos a la vista de los fieles, como se puede ver que sucede en el retablo mayor de Gastiáin (Navarra) donde no se trabajaron las columnas y entablamentos en esviaje.

La disposición aplanada y oblicua, al bias, de las columnas en Zúñiga, como en Alberite o en el retablo de Santa Clara de Briviesca, ayuda al desa-

rollo de un fuerte y expresivo efecto perspectivo¹³ tan singular que llamó la atención de Biurrún¹⁴, pues es excepcional en el territorio navarro. Confirma que la traza utilizada se realizó expresamente para la iglesia de Zúñiga y que es fruto de la mano de un singular artista. Para nosotros se debe al buen hacer de Arnao Spierinck que testificó en el auto de apelación, suponemos que llamado por el provisor para que le ayudara a determinar si el contrato con los Ayala era ventajoso para la iglesia o si, por el contrario, era más provechoso el plan ofrecido por Ruiz de Heredia y Gabiria, como había argumentado el concejo. Spierinck se encontraba entonces en el cenit de su fama y pocos en Logroño podían aconsejar al provisor con mayor clarividencia, sobre todo si, como es posible, se había escogido una traza suya antes de proceder al remate del retablo de Zúñiga. Tres días después de la presentación de las alegaciones de Altuna, expuestas en nombre del concejo de Zúñiga, respondió el provisor, suponemos que tras escuchar el parecer técnico de Arnao. Se ratificó en su decisión negando que los apelantes hubieran recibido agravio alguno, “pues la obra del retablo se avia dado y rematado en mucha utilidad e provecho de la dicha yglesia en los dichos Juan e Francisco de Ayala con çiento e treynta y cinco ducados que azian de limosna e graçia para la dicha yglesia e fabrica”, ya que se obligaron a que, a tasación de maestros, el retablo valiera 735 ducados aunque se conformaban con recibir únicamente 600.

13 El retablo mayor de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja) dispone las calles y entrecalles con movimientos que avanzan, se repliegan o se abren oblicuamente. Ocupa una cabecera pentagonal, más favorable que las de tres planos a la visión en perspectiva de las calles sin que la arquitectura estorbe a los relieves. En este retablo, cuya dirección se relaciona con los Beaugrant, no se emplean arquitecturas ni entablamentos enviados, pero las calles extremas, como en Zúñiga las polseras, se pliegan hacia atrás para una mejor presentación de las imágenes allí dispuestas. Encontramos en San Vicente de la Sonsierra una dinámica y original disposición de calles y entrecalles en la adaptación a la forma cóncava de la cabecera. Las calles se acomodan con tal naturalidad a la curvatura de los paños del ábside que casi parece dispuesto horizontalmente el retablo. Lo mismo sucede en el retablo de Ábalos (La Rioja), también responsabilidad de los Beaugrant. Esta tipología de retablo, con entrecalles que cobijan esculturas exentas bajo templetes de columnas, se presentó en cabeceras horizontales o tendentes a la línea horizontal: así sucede en el retablo de Tauste (Zaragoza) y en el retablo mayor de la catedral de Teruel. Al adaptarse esta tipología a la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, el vuelo de las columnas de las entrecalles afecta a la contemplación de los altorrelieves de las calles, sobre todo en la ubicación actual, pues se ha forzado el quiebro de calles y entrecalles dándoles una inclinación más aguda. El retablo mayor de Alberite, que comenzó maestro Anse –Hans de Bolduque– y que pronto tomó y modificó Arnao Spierinck, es el primero en utilizar columnas y entablamentos enviados para lograr un efecto perspectivo favorable a la contemplación de todas las calles del retablo desde la nave de la iglesia.

14 BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, pp. 185-188. Biurrún destaca “la pericia del entallador que ha dispuesto el marco con cierto alaveo siguiendo los paramentos de la cabecera poligonal a fin de conseguir un efecto de perspectiva que lo ha producido en el conjunto y en todos los pormenores”, p. 188.

Los contratos de obras, sin las salvaguardias que introdujeron las *Constituciones sinodales*, solían conllevar riesgos cercanos al fraude para las parroquias. Algunos artistas ofrecían costes muy ajustados e incluso muy bajos porque sabían por experiencia que las condiciones del contrato no se cumplían. Los parroquianos comprometían entregas de dinero y plazos muy cortos para semejantes obras y los artistas alegaban, en reclamaciones posteriores, incumplimiento de los plazos de pago y la inflación de los precios para anular las cláusulas limitativas del valor acordado, con lo que procedían a reclamar mayores cantidades. Otras veces las obras se contrataban a tasación sin que, de este modo, ni la iglesia ni el concejo supieran el costo final del retablo. Desde el punto de vista artístico era el sistema más favorable porque permitía a los artistas demostrar su virtuosismo, pero la iglesia y el concejo se podían ver envueltos en una deuda inasumible.

Veamos brevemente un caso cercano. El concejo y parroquia de Mues, con licencia episcopal, contrató, el 12 de enero de 1550, la realización del retablo mayor de la iglesia de Santa Eugenia con Juan Ruiz de Heredia, imaginero de Los Arcos. La obra de madera, que había de ser de nogal y tejo, la entregaría en seis años y en otros dos años más debía acabarlo de pintura y doradura. Para pagarlo le habían de entregar todo lo que rentara la primicia exceptuando 30 ducados anuales para las necesidades imprescindibles de la iglesia¹⁵. Las cláusulas del contrato son breves, directas y de fácil interpretación, pero frente a los 600 ducados presupuestados para el retablo de Zúñiga la iglesia y concejo de Mues tuvieron que afrontar un pago considerablemente mayor, pues no fijaron el precio en el contrato sino que lo dieron a tasación. La madera del retablo —es decir, el ensamblaje, talla e imaginería— se tasó el 11 de octubre de 1565, pasados quince años de la fecha del convenio, en 1058 ducados¹⁶ que fueron los que la parroquia abonó a Juan Ruiz de Heredia, a sus herederos y a Martín Gumet que, a la muerte de Heredia, se comprometió a realizar y acabar el retablo. Por un retablo semejante o menor al de Zúñiga se acabó pagando una cantidad muy superior, a la que hay que añadir la importante suma que abonaron los de Mues por el dorado y la pintura del retablo. Entre 1582 y 1584 pagaron a Juan de Miñano la policromía del relicario¹⁷. Tasó la pintura Andrés Beltrán de Otazu en 166 ducados. De

15 AGN, Procesos judiciales, Lorente-Sentenciados, F146/263372.

16 ADP, Mues, Libro de fábrica desde 1555, visita referida a los años 1569 y 1570.

17 Juan de Miñano se había formado en el taller de Diego de Araoz mientras este realizaba la policromía de los retablos de Torralba del Río y Mendavia. En el retablo de esta última localidad pintó, durante un año y cuatro meses, como oficial de Araoz entre 1559 y 1561. Juan era hermano de Andrés de Miñano, pintor de Vitoria que también trabajó para Araoz en Torralba del Río; AGN, Procesos judiciales, F146/211207; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 255, 312-316, 323 y 347.

1593 a 1609 Miguel de Salazar pintó y doró el retablo, labor que fue estimada por Juan de Landa, pintor de Pamplona, en 2528 ducados. Los últimos pagos, en 1609, se hicieron a Lucas de Salazar, hijo de Miguel¹⁸. Lamentablemente no se conserva el ensamblaje de este costoso retablo –3770 ducados en total– y se han perdido casi todas las imágenes para poder establecer una comparación ajustada.

En el asunto del retablo de Zúñiga, el provisor añadió, en la respuesta que ofreció al alegato de Altuna, que los apelantes

“por yntereses particulares –[desconocemos si el alcalde, llamado Martín de Heredia, guardaba algún parentesco con el imaginero Juan Ruiz de Heredia]– sin ser para ello partes, no mirando al bien de la dicha yglesia, querian y procuraban dar la dicha obra a personas estrangeras a dicho obispado por lo qual la dicha su apelacion hera fabola maliçiosa et maliçiosamente ynterpuesta e como tal se la denegaba e denego”¹⁹.

De todos modos, como procedía en derecho, la apelación se cursó a Zaragoza que llamó a las partes el 24 de agosto de 1555. El procurador del alcalde y concejo de Zúñiga trasladaron la notificación del arzobispado a Andrés Ortiz de Orruño y a Juan de Ayala que lo recibió en Vitoria, el 30 de agosto, en presencia de Juan de Eguileta y Beltrán de Amberes, con certeza el pintor documentado en Vitoria desde 1531 a 1564²⁰. Veremos cómo la primera obra de Juan de Ayala II fue la escultura de un retablo que le había cedido Beltrán y la noticia que presentamos de 1555 puede apuntar a una colaboración continuada o, al menos, a una cercana vecindad.

Mientras llegaba la sentencia del arzobispado zaragozano, los excomulgados pidieron absolución al provisor del obispado. Había fallecido Ortiz de Orruño, pero los nuevos provisosores –Gaspar Escudero, arcediano y canónigo de la catedral de Calahorra, y Álvaro de Cabredo, maestreescuela y canónigo de la catedral de La Calzada– negaron la absolución el 21 de octubre de 1556 y, a petición de los hermanos Ayala, volvieron a comunicar el mandamiento de excomunión “en agrabaçion e reagrabacion de los dichos mandamientos

18 Las noticias de los pagos a los entalladores, al imaginero y a los pintores, en ADP, Mues, Libro de fábrica desde 1555.

19 ADZ, Apelaciones, C. 552-16.

20 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, p. 51. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”, *Ondare*, 17 (1998), p. 92; SÁENZ PASCUAL, Raquel, *La pintura renacentista en la diócesis de Vitoria*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2004, p. 90; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Las artes del Renacimiento”, en TABAR ANITUA, Fernando (coord.), *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria, Tomo X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. Arte religioso en La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 108-109 y 462.

y censuras” considerándolos rebeldes por no haber cumplido con lo ordenado ni haber corregido su actitud. Por ello, amonestaron a todos los implicados y dieron sentencia de perfidia –en este supuesto la comunicación de la excomunión debía leerse repicando las campanas– avisando que estaban todos excomulgados para que los demás parroquianos

“no comuniquen ni conversen con los susodichos ni alguno de ellos en dar ni en tomar ni en comer ni en beber ni les den ni bendan pan ni bino ni carne ni pescado ni ninguna de las otras biandas que menester ayan y le ebiten e aparten de sus tratos y conversaciones como a tales publicos escomulgados so pena de escomunion y no dexedes lo ansi azer fasta tanto que los susodichos vengan a mandamiento de la santa madre yglesia y agan y cunplan lo por nos mandado y bean nuestra carta de absolucion en contrario”²¹.

Martín de Heredia, alcalde de Zúñiga, en nombre propio y en el de los mayordomos y parroquianos del lugar, acudió a Logroño, el 15 de diciembre de 1556, para apelar ante los provisos y vicarios de las censuras que los declaraban excomulgados. Alegó que la causa estaba ante juez superior en Zaragoza y, a su parecer, los provisos debían haberse inhibido hasta que se pronunciaran los jueces del arzobispado. Volvió a argumentar que no eran autoridad para obligar a contratar a los hermanos Ayala “porque lo contrario les esta mandado por el consejo de Navarra”²², pues mientras tanto se pronunciaba la audiencia del arzobispado habían recurrido a los jueces de Pamplona, aunque tampoco encontraron amparo. Los provisos de Lo-

21 ADZ, Apelaciones, C. 552-16. Los nombres de los excomulgados debían publicarse cada domingo o día de fiesta “repicando las campanas porque se sepa en el pueblo quienes son y los eviten”. Además, se confiaba en las autoridades locales –que en nuestro caso son los afectados de excomunión– para evitar que salieran de casa y se comunicaran con los demás vecinos: constituciones 2ª y 15ª del apartado *De sententia excommunicationis* que regían en la diócesis desde el sínodo del obispo Diego de Zúñiga, celebrado en Logroño en 1410; GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII...*, pp. 241 y 256. Recientemente se había reunido en Logroño otro sínodo convocado por el obispo Juan Bernal Diaz de Luco que precisó las penas de los excomulgados: “Por quanto, como la oveja enferma inficiona las otras si no es apartada de su conversacion, asi los excomulgados traen daño a los fieles christianos si de su conversacion no son apartados, y asimismo ellos no conocen su enfermedad, ni procuran la medicina para sanar della”, en consecuencia, sínodo aprobante, ordenaron que en todas las iglesias del obispado “se ponga una tabla en lugar publico, donde todos la puedan ver y leer, en la qual mandamos que se escrivan todos los nombres de los parrochianos que en la tal parrochia estuvieren denunciados por excomulgados y la causa de la tal excomunion... y mandamos al que fuere semanero, so pena de excomunion, que todos los domingos y fiestas de guardar a la misa mayor los denuncie por la dicha tabla por excomulgados a voz alta e inteligible, porque el pueblo los conozca por tales y se aparte y evite de su conversacion, y ellos con mayor diligencia busquen el remedio de su absolucion”; GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII...*, pp. 355-356.

22 ADZ, Apelaciones, C. 552-16.

groño acogieron el recurso pero no detuvieron la ejecución de su mandato y ordenaron “proceder contra el dicho Martín de Heredia y sus consortes”.

Ante la gravedad de los autos, el 20 de diciembre de 1556, el vicario parroquial y los vecinos de Zúñiga acordaron volverse contra Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria y requerirles a ellos y a sus fiadores para que cumplieran con lo ofrecido, en este caso para que salieran al proceso y cubrieran las costas y perjuicios sobrevenidos o tomaran medidas para evitarlos. El día 23 de diciembre se leyó el requerimiento a Ruiz de Heredia en Los Arcos y el día 28 a Gabiria en Estella, solicitándoles que remediaran la situación y se hicieran cargo del proceso junto con sus fiadores²³.

Como la situación no se corrigió, el alcalde y concejo acudieron a la Corte Mayor de Navarra, sita en Pamplona, el 15 de enero de 1557. Recordaron el contrato de Logroño a favor de los Ayala y el nuevo contrato en Zúñiga tras ofrecer Ruiz de Heredia y Gabiria nuevas y mejores condiciones, según su alegato. El procurador del concejo comunicó a la Corte Mayor que ciertamente los Ayala no habían renunciado y que habían puesto pleito contra los parroquianos y concejo que provocó censuras admonitorias contra estos. A pesar de ello, Ruiz de Heredia y Gabiria habían solicitado poder al concejo para seguir la causa pero “por negligencia de estos o porque no se ha podido mas hacer se procede contra los parroquianos y vecinos y esta entredicha la iglesia y los curas y beneficiados los evitan de los divinos oficios” y “es cosa muy malsonante y escandalosa que por interes de terceros tengan escomulgados a los dichos parrochianos”. Por todo ello, suplicaron a la justicia de la Corte Mayor que ordenara desistir del contrato del retablo a Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria, o que hicieran renunciar a los hermanos Ayala del remate conseguido en Logroño para que los provisos de Calahorra y La Calzada revocaran el entredicho y las censuras de excomunión ordenadas contra el alcalde y el concejo.

El procurador del municipio sostuvo que Pedro de Gabiria se comprometió a pagar los gastos que pudiera originar el pleito con los Ayala, si estos no desistían de su empeño de labrar el retablo, y dijo que había presentado como fiadores propios a varios vecinos de Zúñiga y a Pedro de Latorre, vecino de Estella, obligados a sacar a los contratantes en paz y a salvo aunque los Ayala no cejaran en su intento de hacer el retablo. Es probable que para entonces Juan Ruiz de Heredia hubiera fallecido²⁴ o estuviera enfermo y por

23 AGN, Procesos judiciales, F146/197058.

24 En las cuentas de la parroquia de Mues revisadas en la visita de 1559 se repasaron los gastos referidos a los años 1557, 1558 y 1559. Se anotó el pago de 30 ducados a San Esteban “curador de los hijos de Juan Ruiz de Heredia” que, por tanto, había fallecido en el intervalo temporal citado dejando hijos mayores de 14 años y menores de 25 por lo que requerían de un curador. San Esteban debía ser tío o pariente de los jóvenes huérfanos porque la mujer del

ello Gabiria ofreció fianzas sin mención de su compañero. El fiador Latorre se puede identificar con el pintor del mismo nombre que había cedido a Gabiria, en mayo de 1552, la escultura del retablo de San Bartolomé en San Pedro de Lizarra (Estella)²⁵. Tendría la esperanza de hacerse con la policromía del retablo de Zúñiga. Aparte, de acuerdo con el ofrecimiento de Gabiria, los parroquianos pedían que repercutieran las costas con sus intereses y menoscabos sobre los entalladores contratados y sus fiadores²⁶.

Mientras tanto, en la sede zaragozana, las partes enfrentadas –los parroquianos de Zúñiga y los hermanos Ayala– presentaron pruebas en su defensa. La audiencia arzobispal finalmente sentenció, el 7 de abril de 1558, confirmando los mandatos de los provisosores del obispado de Calahorra-La Calzada y validando el contrato con Juan y Francisco de Ayala²⁷.

3. LA ICONOGRAFÍA DEL RETABLO DE ZÚÑIGA

Hemos señalado que la disposición arquitectónica contratada por Gabiria era distinta de la que finalmente se realizó, mucho más compleja y que tan decisivamente contribuye a la belleza del conjunto al acompañar y realzar el efecto perspectivo del retablo (Fig. 4). Ambos contratos también diferían en la iconografía, a juzgar por la que vemos en el retablo.

El conjunto se levanta sobre un pequeño banco –o sotobanco– con ménsulas laterales que sujetan el guardapolvo. En los netos que flanquean el espacio del relicario se han tallado bustos femeninos sobre un fondo de cueros recortados. Los paneles más próximos presentan ángeles con sus cuerpos metamorfoseados a los lados de sendos medallones con el busto de un hombre y una mujer, todo dispuesto en rigurosa simetría. Esta decoración y su disposición vincula al retablo de Zúñiga con los retablos que en el valle me-

imagero se llamaba Francisca Santisteban. En la visita de 1559 se anotaron también pagos a Martín Gumet, que aparece asociado a Ruiz de Heredia desde los primeros abonos documentados por el retablo; ADP, Mues, Libro de fábrica desde 1555, visita de 1559. La muerte del escultor pudo producirse entre el 15 de enero de 1557, fecha en la que el concejo de Zúñiga acudió a la Corte Mayor de Navarra, y el 19 de febrero de 1557 cuando el alcalde de Zúñiga, Martín de Heredia, en su nombre propio y en el del entallador Pedro de Gabiria –obsérvese que ya no menciona al imagero de Los Arcos– pidió al vicario parroquial que le diera un traslado de las cartas admonitorias y censuras del provisor del obispado de Calahorra-La Calzada para añadirlo a la alegación que pretendían presentar en la audiencia de Zaragoza; ADZ, Apelaciones, C. 552-16. En cualquier caso consta como fallecido en 1559 que podría ser el año de su defunción.

25 URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, “Pedro de Gabina [Gabiria]...”, pp.468 y 493.

26 AGN, Procesos judiciales, F146/197058.

27 ADZ, Apelaciones, C. 552-16.



Fig. 4. *Retablo mayor*. Juan y Francisco de Ayala. 1558-1563. Zúñiga

dio del Ebro se levantaron a continuación de la erección del retablo de Santo Domingo de la Calzada.

En los paneles laterales se representa, en bajorrelieve, a María Magdalena y a San Jerónimo penitente, en consonancia con los tiempos de la Contrarreforma tridentina (Fig. 5). En otros retablos de su tiempo se enfrentaba a San Jerónimo con San Francisco en oración. Así se ve en el banco de los



Fig. 5. En el banco: María Magdalena y San Jerónimo penitentes; en el primer cuerpo San Gregorio, San Lucas, San Marcos y San Agustín. Zúñiga

retablos de Agoncillo (La Rioja) y en el de Santa Clara de Briviesca (Burgos). En Zúñiga la elección de la Magdalena pudo deberse a una particular devoción pues, en la misma disposición, también se pintó a la santa en el muro de la sacristía de la ermita de Nuestra Señora de Arquijas²⁸. La Magdalena está tumbada, leyendo con gesto doliente al pie de un altar con un crucificado. Esta disposición la utilizaron tempranamente Hans Holbein el Joven, en un par de dibujos conservados en el Museo de Basilea –el que es más parecido fue llevado al grabado en 1638 por Wenzel Hollar–, y Antonio Allegri da Correggio que la pintó leyendo en la boca de la cueva donde se retiró penitente. La composición alcanzó una gran difusión después del concilio de Trento y se representó en obras de cera, de cerámica de Talavera y en ricas joyas de oro esmaltado, así en una joya del Rijksmuseum de Ámsterdam. En la colegial de Saint Denis de Amboise (Francia) se conserva una imagen en piedra coloreada con la misma composición. Procede de una desaparecida iglesia dedicada a María Magdalena y se puede datar a mediados del siglo XVI. Marcellus Coffermans, pintor de Amberes, la representó en un óleo sobre

28 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Contribución del País Vasco...", p. 99.

tabla del Museo del Prado que lleva su firma y la fecha de 1568. La popularidad de esta composición se debe a que Magdalena penitente fue considerada la antítesis de Eva y de Pandora, mujeres que llevaron a los hombres al pecado y a su destrucción²⁹.

Esta iconografía de la Magdalena se difundió por Flandes y el Brabante, sobre todo en Amberes. Lo confirman los cuadros con este tema que se conservan en las colecciones belgas y las diversas versiones grabadas en el último tercio del siglo XVI y durante el primero del siglo XVII: grabados de Hieronymus, Antonius y Johan Wierix³⁰, Adriaen Collaert (1580) y Rafael Sadeler (1583) a partir de dibujos de Maarten de Vos, o los de Lucas Vorsterman siguiendo una popular composición de Gerard Seghers.

Aunque es posterior al relieve de Zúñiga, la composición que nos ocupa guarda un relativo parecido con otro grabado hecho a partir de un dibujo de Maarten de Vos que fue publicado por Eduard van Hoeswinckel³¹. Debajo lleva la inscripción *MEMORARE NOVISSIMA TVA ET IN AETERNVM[M] NO[M] PECCABIS* (Ecclesiasticus 7, 40; *recuerda tus postrimerías y nunca pecarás*) que conviene a la significación de la Magdalena penitente. En la sacristía de la colegial de Santa María la Redonda de Logroño se guarda un cuadro con esta misma composición de Juan Fernández de Navarrete el Mudo. Esta pintura ingresó en La Redonda en 1810³² pero es muy probable que circulara por Logroño desde el siglo XVI.

Encima del sotobanco descrito se levanta un banco de pilastras y encasamientos. Las pilastras llevan hornacinas donde se ha dispuesto a los evangelistas. En los espacios intermedios van relieves con dos escenas del prólogo

29 Jean Cousin el Viejo pintó, después de 1549, *Eva prima Pandora*, cuadro en el que evocó a Eva, a Pandora, a María Magdalena y aún a Cleopatra. En una cueva una mujer desnuda, inspirada en la *Venus de Urbino* de Tiziano, sujeta una calavera y una caja con forma de jarro mientras una serpiente rodea su brazo; véase: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063633>.

30 MAUQUOY HENDRICKX, Marie, *Les estampes des Wierix, conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}*, Bruxelles, Bibliothèque royale Alber I^{er}, 1979, T. II, pp. 163-165. Esta publicación reproduce diecisiete estampas de la Magdalena grabadas por los Wierix que se conservan en la mencionada colección.

31 *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Volume XLIV Maarten de Vos. Text*, Rotterdam, The Netherlands, 1996, p. 223, n^o 1125 y Volume XLVI Maarten de Vos. Plates, Part II, Rotterdam, The Netherlands, 1995, p.102, n^o 1125. El grabado se ha datado en 1579 y se relaciona con Raphael Sadeler: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[H%2fII%2f7%2f28\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[H%2fII%2f7%2f28]&showtype=record).

32 Fue donado, junto con otros siete cuadros, por Juan Bautista de Gamarra, arcediano de San Pedro; SAINZ RIPA, Eliseo y RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, "Un cuadro de Juan Fernández de Navarrete "el Mudo" en La Redonda: María Magdalena penitente", *Berceo*, 93 (1977), pp. 251-258. Este tema circuló por el obispado. Otra versión en grisalla de la Magdalena penitente leyendo en un paisaje se encuentra en el palacio de Zaldueño (Álava).



Fig. 6.
Oración en
el huerto
de los olivos
y
Prendimiento.
Zúñiga

de la Pasión: la Oración en el Huerto de los olivos y el Prendimiento (Fig. 6), que siguen modelos de grabados nórdicos de Martin Schongauer y de Dürero en la *Pequeña Pasión*. Cierran este cuerpo, San Gregorio y San Agustín en los paneles del guardapolvo. Conviene destacar que la disposición comentada –a base de un sotobanco ligero y un alto banco que alcanza la altura total del sagrario– apareció en el territorio del obispado de Calahorra-La Calzada en el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Este desarrollado pedestal deriva de los altos cuerpos inferiores o asientos de los retablos de Tauste y Teruel sobre los que se levantan los retablos propiamente dichos. Se encuentra también en el retablo de Santa María de Palacio de Logroño que construyó Arnao Spierinck a partir de un diseño de Juan de Goyaz. Sobre las pilastras de este retablo vuelan ménsulas que sujetan las basas del primer cuerpo del retablo. También encontramos ménsulas al bies sobre las pilastras del retablo de Zúñiga: un elemento más que relaciona la traza con Arnao.

Un sagrario arquitectónico de dos cuerpos ocupa todo el espacio central del banco (Fig. 7). Como es habitual, los apóstoles Pedro y Pablo, flanqueados por columnas exentas, se disponen a los lados de la puerta del relicario, que tiene forma de medio punto y cobija un *Ecce Homo*³³. Encima, dos án-

33 El sagrario necesitó de una temprana intervención reparadora en 1578 cuando se gastaron 1200 maravedís en aderezarlo; ADP, Zúñiga, Libro de fábrica desde 1577, f. 5r.

Fig. 7, izq. *Sagrario*. ZúñigaFig. 7, der. *Sagrario*. Obrador de los Ayala. H. 1565. Obécure (Burgos)

geles sostiene una corona imperial. En la iglesia de Obécure, en el condado de Treviño (Burgos), se localiza un *sagrario* muy semejante que pudo ser realizado poco después del de Zúñiga. Las molduras de la puerta con la imagen de *Ecce Homo* son iguales y la corona imperial del tramo superior también es sostenida por ángeles, aunque vestidos. El relicario de Obécure se puede adjudicar a Juan de Ayala y su obrador y el retablo de esta localidad burgalesa, que es anterior al *sagrario*, tal vez sea obra de la primera etapa de la producción de los hermanos Ayala.

El tabernáculo de Zúñiga fue policromado por Diego de Arteaga en 1636-1638. Fue tasado en 1638 y retasado por Mateo Ruiz en 1639³⁴. El dorado y la pintura del retablo corrió a cargo de Andrés de Gauna que lo policromó de 1664 a 1674³⁵. El segundo cuerpo del *sagrario* fue sustituido por una imagen de Nuestra Señora de la Concepción en 1712. La talló Bartolomé Calvo y la pintura estuvo a cargo de Francisco de Gauna³⁶. Posiblemente esta

34 ADP, Zúñiga, Libro de fábrica desde 1577. La tasación del dorado –valorado en 3374 reales– fue protestada por el visitador del año 1638 por lo que fue retasado en 1639 por Mateo Ruiz. El dorador fue Diego de Arteaga aunque se ha publicado el nombre de Andrés. GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II** Merindad de Estella, Genevilla-Zúñiga*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1983, p. 771.

35 ADP, Zúñiga, Libro de fábrica desde 1577 y Segundo libro de fábrica desde 1666. El primer pago a Andrés de Gauna consta en 1664. La policromía del retablo mayor se tasó el 29 de noviembre de 1674. Mateo de Chacereta y Francisco de Arteta, pintores de Estella, lo valoraron en 25 652 reales, siete tarjas y dos maravedís. Hasta entonces habían abonado al artista 13 120 reales y le continuaron pagando hasta 1688. En 1689 cobró Francisco de Gauna, pintor de Viana, hijo y heredero de Andrés.

36 Agradezco las noticias que me ha proporcionado Elisa Casado Saavedra. También, ADP, Zúñiga, Libro de fábrica desde 1666. A Bartolomé Calvo le pagaron 77 reales por la figura y Francisco de Gauna recibió 100 reales por el dorado y estofado. En el pago al policromador se

imagen de la Inmaculada sea la que ahora se muestra en el ático del retablo de la Virgen del Rosario, sito en el lado del evangelio, pues acabó sustituida por el manifestador que hoy permanece, aunque en la documentación local se denominó urna para el santísimo sacramento³⁷.

Este tabernáculo, de estilo rococó, lleva una puerta semicircular rotatoria que permite mostrar u ocultar, a modo de sencilla tramoya, un interior cuyas paredes se cubren con pequeños espejos. Seguramente se hizo para disponer allí una custodia para exposición del Santísimo Sacramento de la Eucaristía en un lugar prominente y privilegiado del retablo, como se había determinado en el ritual romano después del Concilio de Trento³⁸. Las puertas del manifestador se abrían en ocasiones solemnes como durante la adoración eucarística del Jueves Santo, la festividad del Corpus Christi y, también, para la adoración eucarística de las 40 horas ininterrumpidas que confirmó –pues tiene precedentes anteriores en Milán y Roma– y organizó Clemente VIII en 1592 para la ciudad de Roma pero que el papa Urbano VIII extendió a toda la Iglesia en 1644. Esta última celebración eucarística se desarrollaba en los días previos al carnaval y comenzó a celebrarse en algunos templos de Milán y Roma durante el segundo tercio del siglo XVI. Se fundamentaba en un escrito de San Agustín, quien precisó que entre la muerte de Cristo y su resurrección pasaron cuarenta horas³⁹.

Los dos cuerpos del retablo se organizan con figuras de bulto en la calle central y altorrelieves en las calles laterales. Están separadas por pilastras sobre las que avanzan ligeras columnas exentas con el tercio inferior tallado. La calle central y las calles laterales están dedicadas a María. A los lados van entrecalles de templete arquitectónicos que cobijan figuras exentas de santas, como conviene a un retablo mariano. El guardapolvo final mantiene

especificó que era para ir “sobre el sagrario”. Este Bartolomé Calvo ha de ser descendiente del escultor Bartolomé Calvo y del ensamblador Juan Calvo, vecinos de Mendaza, que tomaron a su cargo en 1620 la restauración del soporte del retablo mayor de Piedramillera, como veremos.

37 ADP, Zúñiga, Libro de fabrica desde 1666. En julio de 1776 se apuntó el gasto de dos reales y cinco maravedís por sacar licencia episcopal para hacer una urna y poner en ella un relicario, la qual servirá también para exponer al santísimos sacramento. La madera y hechura de la urna costó 400 reales y su dorado 359.

38 Sobre la liturgia eucarística tridentina y el arte, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2002, pp. 13-27.

39 “Desde la noche de la muerte de Cristo hasta el amanecer de su resurrección, hay cuarenta horas, contada la de nona”, AGUSTINUS, Aurelius [SAN AGUSTÍN], *De summa Trinitate*, Lugdunum, Joannis Koburger civis Nurembergensis, 1520, Libro IV, Cap. VI (De triduo quo impleto dominus resurrexit), f. 27r; “Ab hora ergo mortis usque ad diluculum resurrectionis, hore sunt quadraginta, ut etiam ipsa hora nona connumeretur”; traducción española: <https://www.augustinus.it/spagnolo/trinita/index2.htm>.

la división de los cuerpos del retablo y se adorna con escenas en bajorrelieve bajo doseletes con charnela hacia abajo. Ahí se dispone a San Ambrosio y a San Antonio de Padua porque San Jerónimo ya se encuentra efigiado en el sotobanco.

Originalmente la calle central debía mostrar una imagen sedente de María con el Niño que, procedente de la ermita de Nuestra Señora de Beatasis, se conserva ahora en la parroquia. Lo demuestran las cabezas de ángeles en semicírculo que pintó Andrés de Gauna en el marco donde se ubicaba, pues se ajustan a la figura de Nuestra Señora y son iguales a las que se disponen sobre la cabeza de San Antonio en el guardapolvo. El bulto de María con el niño estaba acompañado de ángeles exentos. Dos de estos se ubican todavía en su lugar y otros dos se muestran hoy en el remate del retablo del Rosario. En la segunda mitad del siglo XVIII se colocó una imagen de María Peregrina acompañada de otros dos ángeles de nueva factura. La nueva figura lleva esclavina con veneras superpuestas y está tocada con un sombrero tricornio típico de la época. Dos imágenes del fondo de esta caja probablemente representen a San Joaquín y Santa Ana, pero él está acompañado de un burro de modo que su iconografía se ha debido contagiar de la de San José.

En las calles laterales de este primer cuerpo encontramos la Adoración de los reyes (Fig. 8) y la de los pastores, así como las figuras de Santa Úrsula y Santa Quiteria en las entrecalles. El friso del primer cuerpo ofrece parejas de ángeles en torno a un motivo central, adorno muy abundante en los retablos del grupo calceatense.

La Asunción ocupa la caja central del segundo cuerpo que es de orden corintio. María se levanta sobre una media luna mientras los ángeles superiores la coronan reina. Altorrelieves de la Anunciación y de la Visitación ocupan las calles, y el espacio de las entrecalles se llena con las imágenes de Santa Marina y Santa Águeda. Como es habitual en España, la iconografía de Santa Marina de Galicia se confunde o identifica con la de Santa Margarita de Antioquía (Fig. 8). Así, se ha compuesto siguiendo grabados antiguos de Santa Margarita, como uno de Israhel van Meckenem del último tercio del siglo XV –se guarda un ejemplar en el Museo Británico– que también había utilizado, hacia 1500, el llamado maestro de Palanquinos en el retablo de Santa Marina en Mayorga de Campos (Valladolid), hoy en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Igualmente en artistas nórdicos se inspira la composición de la Anunciación: en Israhel van Meckenem, el maestro del Gabinete de Ámsterdam o en la *Pequeña Pasión* de Durero, pero sobre todo se sigue la escena tallada en el retablo de Santo Domingo de la Calzada. Las composiciones de este retablo, y de otros del grupo calceatense-riojano, son el punto de partida de las escenas talladas en Zúñiga. En el guardapolvo vemos a San



Fig. 8, izq. *Adoración de los Reyes*. Zúñiga

Fig. 8, cen. *Santa Marina*. Zúñiga

Fig. 8, der. *Santa Margarita de Alejandría*. Israhel van Meckenem. H. 1465-1500.

© The Trustees of the British Museum



Fig. 9, izq. *Quinta angustia*. Damián Forment. 1537-1538. Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).

Fig. 9, cen. *Quinta angustia*. Arnao Spierinck. 1551-1555. Alberite (La Rioja)

Fig. 9, der. *Quinta angustia*. Zúñiga

Juan Bautista –nacido de Isabel, prima de María, al mismo tiempo que el niño Jesús– y al rey David –origen del linaje de María.

En el remate, el calvario se cobija bajo templete con frontón ocupado por Dios Padre bendicente y para el Crucificado volvemos a encontrar el eco de los grabados de van Meckenem. A los lados paneles trapecios acentúan el efecto perspectivo del retablo. Se inspiran en los remates troncopiramidales del mismo grupo de retablos calceatenses que hemos señalado: desde los

pequeños trapecios de San Vicente de la Sonsierra y Ábalos (La Rioja) a los más desarrollados y semejantes que se encuentran en el ático de los retablos de Genevilla (Navarra), Lapoblación (Navarra), Santa María de Palacio de Logroño, Varea (La Rioja), Armañanzas (Navarra) o la cercana Piedramillera (Navarra), pero también en el retablo de Santa María de la Paz que Hans de Bolduque hizo en la capilla de Diego Ponce de León en la colegial de Logroño. En Zúñiga los trapecios están completamente llenos con abundante figuración en las escenas de Cristo camino del Calvario y la Quinta angustia o Llanto por Cristo muerto que siguen las composiciones de Durero en la *Pasión Grande* y de Lucas Cranach el Viejo, o, más cerca, a las mismas escenas en los retablos riojanos, como el de Alberite (Fig. 9).

En los extremos y al aire aparecen las imágenes de la Iglesia o la Nueva Ley y la Sinagoga o la Vieja Ley que, ciega, persiste en el error al enarbolar las tablas de Moisés sin acoger los evangelios. Esta representación enfrentada de la Iglesia y la Sinagoga, aunque con antecedentes anteriores, se remonta al siglo XIII, siendo las imágenes del portal sur o del Juicio de la catedral de Estrasburgo uno de los ejemplos más bellos y conocidos: la Iglesia con una larga cruz y un cáliz y la Sinagoga con los ojos vendados, una lanza rota y las tablas de la vieja ley (Fig. 10).

Iglesia y Sinagoga fueron representaciones relativamente abundantes en la Edad Media, tanto en Occidente como en el mundo bizantino. A los lados del Crucificado, la Iglesia puede cabalgar sobre un león o sobre las figuras del tetramorfos, mientras la Sinagoga lo hace sobre un asno, como todavía aparece en un cuadro de las clarisas de Borja (Zaragoza) de la segunda mitad del siglo XVI o principios del XVII⁴⁰. Esta Alegoría de la Iglesia y de la Sinagoga o del Nuevo y Antiguo Testamento parece seguir el fresco que hacia 1523 pintó Benvenuto Tisi da Garofalo (ahora en la Pinacoteca Nacional de Ferrara). Si lo habitual es que la Sinagoga esté personificada en una mujer, en el cuadro *La fuente de gracia* del taller de Van Eyck –de 1440-1450– la Vieja Ley está representada por Moisés con una lanza o vara rota y un paño cubriendo los ojos. En este caso la figura de la Vieja Ley o Sinagoga es masculina, pero lleva barba que es un atributo asociado sistemáticamente a las figuraciones de Moisés.

En el retablo de la capilla burgalesa de Santa Ana o de la Concepción de Luis de Acuña –obra de Gil de Siloe, h. 1490– y en el retablo mayor de la de la capilla de la Presentación o del Condestable de la catedral de Burgos –de Felipe Bigarny, h. 1525– la Nueva y la Vieja Ley se representan como dos mujeres: una lozana y joven, y otra vieja y ciega. En este último caso se

40 Alegoría de la Iglesia y la Sinagoga; AGUILERA HERNÁNDEZ, Alberto, “Una alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga: el lienzo de la Crucifixión del convento de Santa Clara de Borja (Zaragoza), *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 36 (2009), pp. 301-314.



Fig. 10, izq. *Iglesia y Sinagoga*. Zúñiga
 Fig. 10, der. *Iglesia y Sinagoga*. Juan de Beaugrant. H. 1555. San Vicente de la Sonsierra (La Rioja)

colocan a los pies del calvario y evocan de forma más sintética la alegoría del Triunfo de la Iglesia que hemos mencionado. En el retablo de San Vicente de la Sonsierra –relacionado con los Beaugrant– se sigue la representación de la capilla burgalesa del Condestable. La Sinagoga parece llevar vestimenta de un profeta, al estilo de Moisés, pero, como se puede ver, carece de barba y puede interpretarse con seguridad como un personaje femenino (Fig. 10). En Zúñiga sucede otro tanto y, aunque los vestidos son femeninos, parece llevar una media luna sobre la cabeza que junto con el agresivo gesto de la boca le confieren un aire demoníaco. La media luna puede simbolizar la noche y la herejía y no ha de confundirse con los cuernos presentes en las representaciones medievales de Moisés.

Ciega y mostrando las tablas de la Ley se representa a la Sinagoga⁴¹ en una imagen conservada en Genevilla que, con toda seguridad, se situaba en el ático del retablo en el que trabajó Arnao Spierinck junto a Andres de Araoz y otros artífices herederos y/o seguidores del taller calceatense. La alegoría o triunfo de la Iglesia representada en Zúñiga se encuentra también en otras obras del obispado de Calahorra-La Calzada, así en el sotobanco del retablo mayor de La Puebla de Arganzón (condado de Treviño, Burgos) o, más cerca, en el banco de un retablo depositado en la sacristía de Lanciego (Álava) que posiblemente se pueda relacionar con la obra de Andrés de Araoz, escultor activo en el retablo de Genevilla y fallecido el 22 de abril de 1563⁴².

41 Es una imagen de bulto que se levanta sobre un pedestal. Aún conserva en el pie un extremo que permitía encajar la figura en un soporte. Se guarda en el coro de la parroquia de Genevilla y seguramente se situaba en el ático. Originalmente hubo de formar *pendant* con otra figura de la Iglesia ahora perdida.

42 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, “El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía, en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; ORBE SIVATTE, Asunción de;

| | | | | | | | | |
|------------------|---------------------|----------------------|-------------|--|--------------|-----------------------|-----------------------|------------|
| | | | | Dios Padre | | | | |
| | La Iglesia | Camino del Calvario | columna | Calvario con S. Juan y María | columna | Quinta angustia | La Sinagoga | |
| | Friso con | ángeles | | ángeles | | ángeles | | |
| S. Juan Bautista | Sta. Marina | Salutación | columna | Asunción | columna | Visitación | Sta. Águeda | Rey David |
| | Friso con | Busto de hombre | | | | Busto de mujer | | |
| S. Ambrosio | Sta. Úrsula | Adoración pastores | columna | María con el Niño | columna | Adoración de los ojos | Sta. Quitéria | S. Antonio |
| S. Gregorio | S. Lucas ev. | Oración en el Huerto | S. Juan ev. | Relicario S. Pedro/ Ecce Homo/ S. Pablo | S. Mateo ev. | Prendimiento | S. Marcos ev | S. Agustín |
| Ménsula | Magdalena penitente | Panel decorativo | Ca-beza | | Ca-beza | Panel decorativo | S. Jerónimo penitente | Ménsula |

Tabla 2. Disposición de la iconografía en el retablo de Zúñiga

4. DE LOS AUTORES DEL RETABLO

El pleito ante la Corte Mayor de Navarra no tuvo sentencia final, de modo que es muy probable que las partes se pusieran de acuerdo de algún modo que, a la vista de lo realizado, hubo de ser muy favorable a los Ayala. Hemos comentado que la traza ejecutada no fue la presentada por Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria sino otra mucho más compleja y original que ha de ser la que se escogió para el remate de Logroño. Todos los datos localizados abundan en la presencia de los **Ayala, Juan y Francisco**, en las obras del retablo. De marzo a junio de 1563 está documentado Juan de Ayala como

ROLDÁN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 22 y 24. La noticia de la mención de Andrés de Araoz en el libro de bautismos de Genevilla la había anticipado RUIZ-NAVARRO, Julián, *Arnao de Bruselas: imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, Diputación Provincial, 1981, p. 146, pero el estudio de Pedro Echeverría aportó muchos otros datos sobre Araoz, su fallecimiento, la participación y residencia de Arnao de Bruselas o Spierinck y de su esposa, la intervención de los imagineros Simón Claro, Diego de Mendiguren, Juan de Araoz, Nicolás de Venero, Andrés de Araoz II y la del ensamblador Martín Gumet, que firmó en una de las tablas del ensamblaje.

habitante de Zúñiga al pujar por el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Estella⁴³. Esta noticia fue la primera que sirvió para relacionar el retablo con los Ayala. Además, se terminó de pagar en 1576 a otro miembro del clan de los Ayala, de modo que su protagonismo en la ejecución del retablo es indudable: el 15 de marzo de 1577 el doctor Ibáñez, visitador y canónigo de la catedral de Calahorra visitó las cuentas de la parroquia y se apuntaron 13 264 maravedís que se habían abonado “a Diego de Ayala escultor vecino de Vitoria para fin de pago del retablo que izo para la dicha yglesia”⁴⁴. El apunte es muy escueto y no precisa el parentesco con Juan o Francisco de Ayala, pero afirma que había trabajado en el retablo. Juan de Ayala II tuvo un hijo de este nombre nacido en 1537⁴⁵, aunque desde 1542 está documentado otro Diego de Ayala (nacido en 1512), hermano de Juan de Ayala II y de Francisco de Ayala, que pudiera ser el escultor que trabajó en Zúñiga junto a sus hermanos⁴⁶.

Aparte de lo que pudieran realizar Ruiz de Heredia y Gabiria desde junio de 1555, la obra propiamente del retablo comenzaría en 1558 al finalizar el pleito y las alegaciones presentadas en Zaragoza y Pamplona. Si se

43 BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 160 y 185; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, pp. 20-21 y 48. Este dato lo han recogido cuantos han estudiado el retablo de Zúñiga y aún la obra de Juan de Ayala II. Con anterioridad, el 14 de octubre de 1556, se comunicó en Vitoria a Magdalena de Domaquia, mujer de Juan de Ayala, la sentencia pronunciada por el corregidor de Vizcaya en el pleito que Juan Imberto interpuso contra Juan de Ayala y Juan de Beaugrant por el pago del retablo de Portugaleta. La esposa de Ayala dijo que su esposo se encontraba en el reino de Navarra; Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [en adelante ARChV], Sala de Vizcaya, C. 263.1.

44 ADP, Zúñiga, Libro de fábrica de 1577 a 1628, f. 1v; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II**...*, p. 770.

45 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, p. 59; VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo y el retablo renacentista de Tuyo (Álava)”, en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid Secretariado de Publicaciones, 1995, p. 458; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Un retablo mixto del primer renacimiento: Martín de Oñate y los Ayala de Domaquia”, *Sancho el Sabio*, 6 (1996), pp. 296-297. Las cuentas de la fábrica de Zúñiga son un buen ejemplo de la ininterrumpida comisión de obras de arte que acometieron las parroquias españolas durante el siglo XVI: en las mismas cuentas en las que se registró la finalización del pago del retablo se apuntó el gasto de 13 355 maravedís por la hechura de un pie de cruz de plata que se confió a Martín de Leiva, platero de Logroño; en la visita del año 1581 se descargaron 52 112 maravedís como fin de pago de un ornamento bordado por Cristóbal de Aldazábal, bordador de Logroño; y en el año 1580 comenzaron las obras de la sacristía y poco después de la torre que fueron confiadas a Mateo de Pontón.

46 Diego de Ayala, hijo de Juan de Ayala I, tasó el retablo de Luyando (Álava) en 1542. Diego de Ayala II, hijo de Juan de Ayala II, nacido en 1537 realizó algunos adornos escultóricos en San Miguel de Vitoria entre 1559 y 1560; PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, pp. 59 y 197.

cumplió el plazo de 5 años que marcaba el contrato conocido la obra en madera del retablo estaría terminada sobre 1563, año en el que Juan de Ayala aún habitaba en Zúñiga y pretendió el contrato del retablo de San Juan de Estella para el que llevó traza y condiciones propias, aunque se adjudicó a Pierres Picart, que contaba con la ayuda de fray Juan de Beauves para tallar las imágenes⁴⁷.

El estilo de los hermanos Juan II y Francisco de Ayala no es fácil de establecer pues evolucionaron considerablemente desde las propuestas de su padre hasta la obra final, resultado del contacto con los Beaugrant y otros escultores del grupo calceatense.

Los jóvenes Juan (1511-1587) y Francisco de Ayala (doc. 1539-1591) se formarían con su padre, Juan de Ayala I (1474, doc. 1513-1542), entallador y pintor, practicante de un estilo retardatario. El estilo de Juan de Ayala I o Juan Martínez de Ayala ha sido estudiado por el profesor Vélez Chaurri a través de su obra en el retablo de Tuyo⁴⁸, que se puede datar entre 1535 y 1540. Vélez señala que pudo contar con la colaboración de su hijo Juan de Ayala II, pero lo realizado es de mediana calidad y las figuras carecen de gracia y expresión, y nos parece que ha colaborado uno de los artífices del retablo de La Puebla de Arganzón (condado de Treviño, Burgos).

Juan Martínez de Ayala había realizado, junto con Francisco de Tejada, el retablo mayor de Santa Cruz de Campezo (Álava) entre 1520 y 1526, pero ha desaparecido. A continuación, entre 1526 y 1527, trabajó como dorador y entallador en el retablo de la Magdalena de Marquina-Xemein (Vizcaya)⁴⁹. Sin apoyo documental, unos han relacionado a Juan Martínez de Ayala con el banco y la estatuaría del retablo mayor de la colegiata de Cenarruza (Vizcaya) y otros consideran que la fecha –1543– conviene mejor a su hijo Juan

47 BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 160 y 185; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, pp. 20-21 y 43-49. Juan de Ayala II, vecino de Vitoria y residente en Estúñiga, fue uno de los que, además de ofrecer postura para realizar el retablo de Estella, presentó traza propia. También lo hicieron Andrés de Araoz –estante en Genevilla–, Francisco Jiménez–vecino de Viana–, Gran Martín o Martín Gumet –residente en Los Arcos–, Pedro de Troas, Juan Imberto, Pedro de Gabiria, Pedro de Latorre con un desconocido criado suyo. Como la traza escogida fue informada por Juan de Ayala, Pierres Picart y Pedro de Troas se puede suponer que había sido ofrecida por Araoz, Jiménez, Gumet, Imberto o Gabiria. Entonces Araoz estaba asociado a Arnao Spierinck. El 13 de abril de 1563 presentó en Estella traza para el retablo, pero no concursó porque falleció poco después. Su partida de defunción en Genevilla es del 22 del mismo mes y año; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, “El retablo de San Esteban...”, pp. 22 y 24.

48 VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo...”, pp. 457-462.

49 MUGÁRTEGUI, Juan J. de, *La villa de Marquina: monografía histórica*, Bilbao, Imprenta Echeguren y Zulaica, 1927, p. 52; VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo...”, p. 459; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 555-561.

de Ayala II que en sus primeras obras hubo de colaborar con el padre⁵⁰, sin olvidar a sus hermanos Diego (nacido en 1512) y Francisco de Ayala. La obra es tan mediocre que de deberse a un Ayala ha de ser al padre que podía continuar con vida, aunque nos parece que el artífice mencionado en las cuentas de Cenarruza –maestre Juan– ha de ser un diferente entallador y cantero.

Juan de Ayala II se casó hacia 1531 con María Díaz de Langarica, con la que tuvo a Juan de Ayala III, y en 1534, en segundas nupcias, con María o Magdalena de Domaiquia o de Araoz, familiar del imaginero Andrés de Araoz⁵¹. En 1530 Juan de Ayala trabajaba para el pintor Beltrán de Amberes en el retablo mayor de Aberásturi⁵². Era entonces muy joven pues en 1531 se nombra como menor de edad, es decir, sin cumplir 25 años. Su interven-

50 MUGÁRTEGUI, Juan J. de, *La colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, Imprenta Provincial de Vizcaya, 1930, p. 98, donde afirma que “el retablo del altar mayor lo ejecuto el año 1543 maestre Juan de Ayala, al que acompañaron dos oficiales y un pariente suyo, que vivieron en la Abadía, y un maestro ensamblador de Guericáiz, alcanzando su coste a 4400 reales”. Hemos consultado el *Libro de becerro primero del archivo de la colegiata de Cenarruza (1521-1600)* – Archivo Foral de Bizcaia, Cenarruza, Sig. 0034/002– y no hemos encontrado la mención de Ayala, aunque Mugártegui la pudo tomar de otro libro. En las cuentas de mayo de 1544 con los entalladores del retablo se dice que se había averiguado que maestre Juan llevaba trabajados 243 días en el retablo, 364 días su criado Andrés, 150 días su criado Juan, 53 jornadas su pariente San Juan y un ensamblador de Gericáiz se había ocupado 22 días. Aparte consta que al maestro Juan le pagaron 22 reales por lo que había trabajado en la cruz: “de manera que en su conçiencia y con aver sido mantenidos domingos y fiestas le tasaron en sesenta y ocho mill maravedis”. El 15 de octubre de 1544 entregaron dos reales a un pintor de Abando que había dibujado la traza del relicario nuevo y, según las cuentas del 15 de enero de 1545, maestre Juan entallador se ocupó “diez dias de labor en el dicho relicario” que tasó en 1500 maravedis “deziendo que azia graçia porque trabaja en los hedifiçios desta casa”, luego debía ser un entallador y cantero distinto al artífice Juan de Ayala que se ha propuesto como autor. Por último, se apuntó que la puerta del relicario la decoró un pintor recompensado con un ducado. Años después, en 1550 se añadieron las imágenes de San Juan y María al “cruçifixo del retablo” –es decir, al calvario del ático– y se pagó seis ducados por ellas. En la obra *Erretaulak / Retablos* se habla de Juan de Ayala como autor, pero en la ficha delantera se identifica a los autores: el entallador Juan de Larumbe y los ensambladores Juan de Anitua y Pedro de Orma: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos...*, p. 643. Véase también, BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes y Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, p. 114; VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo...”, p. 459.

51 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, pp. 58-59. Con María de Domaiquia tuvo a Diego de Ayala II (1537) y a Francisco de Ayala II (1539). También, VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo...”, p. 459.

52 Beltrán de Amberes le hizo un pago por su participación el 24 de enero de 1531, luego Ayala se encargaba de la escultura del retablo de Aberásturi en 1530. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Un retablo mixto...”, p. 296. En 1564 Beltrán de Amberes pintó el guardapolvos de la iglesia de Portilla y se le adjudican dos tablas procedentes de la ermita de Nuestra Señora del Castillo en esta localidad; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Las artes del Renacimiento...”, pp. 108-109 y 462,



Fig. 11, izq. *Oración en el Huerto y Prendimiento*. Juan de Ayala II. H. 1535. Aberásturi (Álava)

Fig. 11, cen. *San Bartolomé*. Juan de Ayala I. H. 1530. Domaiquia (Álava)

Fig. 11, der. *San Juan evangelista, apresado, camina hacia el martirio en Portam Latinam*. Juan de Ayala I. H. 1535. Alesón (La Rioja)

ción en este magnífico retablo, seguramente de varias manos incluida la de algún artífice flamenco, hubo de suponer una experiencia muy positiva en su formación. Las figuras se enmarcan en cajas semejantes a las empleadas por su padre, pero son más dinámicas y los rostros más serenos y expresivos. Las composiciones siguen las difundidas por grabadores del Norte que se emplearon, años después, en Zúñiga (Fig. 11). En torno a 1534 Juan de Ayala debía estar trabajando en el retablo de Domaiquia (Álava)⁵³ que conserva relieves aprovechados en una arquitectura posterior. Si realmente pertenecen algunos de los relieves de Domaiquia a Juan de Ayala –y no a su padre, como nos parece–, se le puede atribuir también el retablo de Alesón (La Rioja) –magníficamente conservado– cuyas historias e imágenes están talladas con la misma impericia y estilo retardatario, aunque, a nuestro parecer, sólo la Asunción de Domaiquia se puede relacionar con Juan de Ayala II.

Juan de Ayala intervino en 1535-1536 en el retablo de la Piedad de la iglesia de San Miguel de Oñate (Guipúzcoa) que había contratado en Valladolid, en el año 1535, Gaspar de Tordesillas con el obispo Rodrigo Mercado de Zuazola⁵⁴. Aparte de Ayala ayudaron a Tordesillas los entalladores Mar-

⁵³ ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Un retablo mixto...”, p. 293; SÁENZ PASCUAL, Raquel, *La pintura renacentista...*, pp. 166-168. PORTILLA VITORIA Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, pp. 226 y 409.

⁵⁴ La participación en el retablo de Oñate se ha adjudicado también a su padre, que seguía vivo y podía estar al frente del taller familiar aunque la intervención de sus hijos hubiera ganado protagonismo. PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria*.

tín de Irigorri, Juan de Olazarán –que en 1533 había concluido la pintura del retablo mayor del convento de Bidaurreta– y Andrés de Mendiguren.

Ambos hermanos, contando Francisco con menos de 25 años de edad, realizaron entre 1537 y 1542, el primer retablo de la colegiata de Vitoria que ha desaparecido, así como el retablo de la Magdalena de Luyando, tasado en 1542 por su hermano Diego de Ayala⁵⁵. En el mismo año de 1542 el pintor Martín de Oñate cedió la escultura del retablo de Oteo a Francisco de Ayala presentando a su padre como fiador⁵⁶. Como comúnmente trabajaron juntos es prácticamente imposible separar la obra de Juan y Francisco de Ayala, aunque por lo documentado se puede proponer que Juan de Ayala II tuvo una actividad mayor. Desaparecido el retablo mayor de Nanclares (Álava) que en 1570 realizaba Francisco de Ayala, un contrato del 24 de septiembre de 1565, firmado por Francisco de Ayala, nos puede permitir acercarnos a su estilo en su periodo de madurez a través del retablo de la Concepción que hizo en Estavillo (Álava) en la capilla de Hernán Sáenz de Asteguieta, cura

Tomo III..., pp. 58-59; ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. T. II Escultura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1969, pp. 34-35; ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, “Juan López de Lazarraga y el retablo renacentista del monasterio de Bidaurreta en Oñate”, en *Retablo renacentista de Bidaurreta. Restauración*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1991, pp. 26-28; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos...*, pp. 569-575; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, “Estudio histórico-artístico del retablo de la universidad de Oñati”, en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y MARTIARENA LASA, Xabier, *Retablo de la capilla de la Universidad de Oñati*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2006, pp. 24-28 donde se aporta la fecha del contrato del retablo de la Piedad y el nombre del policromador: Andrés de Espinosa, vecino de Palencia.

55 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, pp. 56, 59-60 y 105; VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Juan de Ayala I el Viejo...”, p. 459; MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles, *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, Ayuntamiento, 1998, pp. 352-353 quien señala que la obra del retablo alcanzó el año 1545 e incluso 1547. Además, el retablo de la colegial fue modificado en 1549 por Juan de Ayala que hizo nuevo banco. En 1563 Íñigo de Zárraga debía esculpir doce imágenes para las nuevas entrecalles. En 1571 Juan de Ayala añadió un relieve con la muerte de María y, finalmente, Esteban de Velasco realizó un coronamiento para la caja de Nuestra Señora en 1590; BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., “Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz”, *Akobe. Restauración y conservación de bienes culturales*, 8 (2007), pp. 8-9. Sobre Luyando, PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI. Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria, 1988, pp. 114, 461 y 462 (en 1964 se vendieron tres relieves de este retablo pero se conserva en la sacristía el calvario y una representativa imagen de María Magdalena sentada en un trono, fig. 313).

56 Este retablo, que combina la pintura con la escultura en la calle central, y la pinceladura de la iglesia fueron contratados por Martín de Oñate, pintor de Vitoria, el 22 de noviembre de 1541. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Un retablo mixto...”, pp. 291-292.

y beneficiado del lugar⁵⁷. El retablo, contratado en 100 ducados, lo tasó en 448 Enrique de Drués o Dreux⁵⁸ (1534-1610), vecino de Santo Domingo de la Calzada, el 18 de julio de 1567. Drués había sido nombrado por las dos partes porque Íñigo de Zárraga, vecino de Ábalos y tasador nombrado por Ayala, no se pudo presentar el día del peritaje⁵⁹ (Fig. 12).

El pleito que se presentó por el pago del retablo ante la Real Chancillería de Valladolid revela muchos datos del sistema de trabajo imperante en el taller de los Ayala –y en tantos otros– que dificulta precisar el seguimiento de la mano de los artistas, en este caso la de Francisco de Ayala, pues contó con varios colaboradores. Este litigio ha sido estudiado por el profesor Echeverría Goñi y aporta los datos que comentamos a continuación. Francisco de

57 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, “Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo”, *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 321-326; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, “Las artes del Renacimiento...”, pp. 105-106, 335 y 399. El contrato y otros datos en, ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4. El retablo, de doce pies de ancho por diecisiete de alto, debía ser hecho *al romano* para la fiesta de San Miguel de septiembre de 1566. Se indicó con precisión la iconografía que había de llevar y el precio, aunque debían nombrarse tasadores, se ajustó en cien ducados, poco más o menos. El retablo había de llevar las imágenes de la Concepción de Nuestra Señora, San Juan Bautista, San Miguel y el calvario con el Crucificado, María y San Juan. En la tasación se mencionó la “traça” que el comitente “dexo al dicho Francisco de Ayala”, pues Hernán Sáenz modificó el proyecto con su mano y por ello en varios lugares del pleito se menciona “la figura y traça que el dicho Hernan Sanz cura hizo y dio al dicho Francisco de Ayala para que conforme a ella obrase y hiziese lo que en ella esta, allende de lo que avia de hazer por el conçierto”. Ayala justificó el aumento del precio por este añadido que incorporó “una Quinta angustia, la Visitación de Juachin y Santta Ana [el abrazo] y la Salutacion de nuestra señora, y San Roque y San Sebastian, de bulto entero estas dos figuras de San Sebastian y San Roque y las otras de media talla con sus pilastrones y guarniciones al Romano”. Es decir, el comitente aumentó las figuras del banco y las cajas situadas a los lados del Crucificado, aunque la parte contraria sostuvo que el retablo medía 12 pies de ancho y 17 pies escasos de altura, tal como estaba contratado, por lo que el convenio inicial tenía previsto el banco, ya fuera con figuras o sin ellas; ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4. Ciertamente el contrato señaló como imágenes “la conceçion de nuestra señora, e a los lados San Juan Batista y San Miguel de media talla y ençima de la conceçion el cruçifixo y San Juan y Maria con sus guarniçiones y pilares, al Romano” y el notario al describir la traza modificada por el comitente escribió “que allende de las figuras y traça diçe por detras San Sebastian San Roque, Santana, Juachin, la qynta angustia, la visitaçion del angel a nuestra señora”.

58 Es probable que Enrique de Drués estuviera trabajando en el retablo mayor de Estavillo al servicio de Pedro López de Gámiz. Para este escultor trabajó en Santa Clara de Briviesca y en Lanciego lo hizo al servicio de Juan Fernández de Vallejo, heredero del taller de Arnao Spierinck; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas”, *BSAA arte*, 79 (2013), pp. 38-39 y 52.

59 Enrique de Drués no comprendió bien la original traza del retablo pues pidió que se añadieran, al modo tradicional, dos guardapolvos a los lados y cuatro ángeles en los pilares del encasamiento de María. Ciertamente era habitual rodear la imagen de la Asunción con ángeles pero Ayala había representado la Concepción envuelta en un halo de rayos, composición que difundieron grabados flamencos.



Fig. 12. *Retablo de la Concepción y detalle de la Quinta angustia*. Francisco de Ayala y taller. 1565-1567. Estavillo (Álava)

Ayala residía en Murguía al contratar el retablo –24 de septiembre de 1565 en la vecina población de Sarría– y podemos sospechar que atendía alguna obra de la zona: en Sarría donde se firmó el contrato o tal vez en el santuario de Escolumbe en Catadiano (Álava) donde su hermano Juan y Jerónimo de Nogueras realizaban un retablo. El escultor Esteban de Velasco (1552-1602), que tomó el relevo de los Ayala en el último tercio del siglo XVI, declaró en febrero de 1568 que llevaba dos meses en Catadiano en el obrador de Jerónimo de Nogueras⁶⁰ (1534-1597/98) y que, con anterioridad, había estado cuatro años en el taller de Francisco de Ayala a contar desde comienzos de 1564 a finales de 1567; es decir, durante todo el tiempo de elaboración del retablo de Estavillo y, de hecho, como criado de Francisco de Ayala estuvo presente en el lugar cuando el cura hizo modificaciones en la traza y también el día de la tasación del retablo, aunque únicamente contaba con quince años⁶¹.

60 Jerónimo de Nogueras declaró en este juicio, en 1568, que era de 30 años “antes mas que menos”. Criado Mainar ha publicado la noticia de su nacimiento en 1534; CRIADO MAINAR, Jesús, “Jerónimo Nogueras, escultor y *architector*. Un artista giróvago del Renacimiento español”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), p. 154, nota 2. Se comprueba, una vez más, que las declaraciones de edad en los procesos judiciales pueden mantener una correspondencia relativa con la verdadera edad de los declarantes.

61 El 10 de diciembre de 1569 volvió a testificar en el pleito Esteban de Velasco, “hijo de Esteban de Belasco ymaginario”, otro imaginero que pudo trabajar en el taller de los Ayala aunque regentaba un taller propio con la colaboración de sus hermanos Antonio y Juan, pintores. La edad declarada en las dos ocasiones lleva el nacimiento de Esteban de Velasco al año 1552; ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4. Véase, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉ-

Igualmente intervinieron en este pequeño retablo Juan de Alzola, entallador de Vitoria de 52 años que conocía a Francisco de Ayala desde hacía treinta años, y Guillermo o Guillén de Puerto, ensamblador y entallador flamenco, de 35 años, vecindado en Villaro en la Tierra de Arratia, quien declaró que había trabajado en el retablo a jornal durante medio año y que acudió a asentarlo en Estavillo⁶². Los testigos del pleito señalaron que el retablo se hizo en el taller vitoriano de Francisco de Ayala y que, después de terminado, se llevó a Estavillo con ayuda de Juan de Aguirre (1533-1581), ensamblador –aunque en su testamento de septiembre de 1577 se declaró escultor y arquitecto, por ensamblador de retablos–. Juan de Aguirre fue presentado, en 1569, como entallador vecino de “Aztuniga”, es decir, de Zúñiga donde pudo trabajar al servicio de los Ayala⁶³. Para conocer mejor las relaciones de los Ayala, conviene todavía recordar que en 1581 Juan de Aguirre declaró en otro juicio que hacia 1560, siendo muy joven, había conocido el taller de Arnao de Bruselas⁶⁴.

Hemos visto que en la talla del retablo de Estavillo participaron varias manos, pero siguieron los modelos del taller y en nada se diferencia de las obras documentadas de su hermano Juan, aunque este retablo, de pequeñas proporciones, ha sido trabajado con finura y amor por el detalle, tanto en los relieves como en las esculturas. Las composiciones de la Anunciación, del Llanto por Cristo muerto, la Visitación y aún la Virgen de la Concepción son muy semejantes a las que encontramos en Portugaleta (Vizcaya), Escolumbe y Zúñiga. La Anunciación y la Visitación siguen modelos muy usados en el taller de los Ayala, como también en los obradores de pintura

LEZ CHAURRI, José Javier, “La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés”, en ZALAMA, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.), *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid - Universidad de Extremadura, 2013, p. 112.

62 “Guillan” del Puerto hubo de seguir al servicio de los Ayala. En febrero de 1569 volvió a testificar a favor de Francisco de Ayala en el pleito por el retablo de Estavillo y entonces estaba vecindado en Vitoria. Había pasado casi un año desde la testificación anterior y ahora dijo que era de 34 años “poco mas o menos”; ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4.

63 Testificó en Vitoria el 10 de diciembre de 1569 y declaró tener 36 años; ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4.

64 Juan de Aguirre hizo testamento en septiembre de 1577 y entonces trabajaba en obras de escultura para Enrique de Drués y en otras, como el retablo de Corera (La Rioja), que demuestran que conocía la obra de Arnao Spierinck. Con todo debemos advertir que el apellido Aguirre es común y Ramírez ha documentado que Juan de Aguirre tuvo un hijo homónimo con el que litigaba su viuda en julio de 1588, de modo que los datos biográfico-artísticos de este artífice pueden pertenecer a dos personas: un padre residente durante sus últimos años en Nájera y un hijo vecindado en Logroño en 1588; RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de La Rioja*, Calahorra, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, p. 83, nota 19; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Juan Fernández de Vallejo...”, pp. 38-39.

de Vitoria, pero con detalles que denotan continuar con lo realizado por los artistas del foco calceatense. La Quinta angustia o Lamentación deriva de los modelos del grupo riojano integrado por los talleres de los Beaugrant y Arnao Spierinck, composiciones que también utilizaron los escultores del taller de Andrés de Araoz, tantos años instalado en Genevilla, lugar navarro del obispado de Calahorra-La Calzada. Como se sabe, y así lo hemos señalado en algunos casos, los hermanos Ayala mantuvieron contactos fundamentales con los escultores que trabajaron en el valle del Ebro después de la erección del retablo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Arriba hemos comentado que este retablo de Estavillo es el único que, en parte, se proyecta en perspectiva a la manera del retablo de Zúñiga: se levanta sobre un pedestal con pilastras que en los extremos rematan en ménsulas al bies para sujetar las columnas, dispuestas en enviaje para desplegarse en perspectiva en el pequeño muro de la capilla. El retablo de Zúñiga había sido contratado por los dos hermanos Ayala y la arquitectura del retablo de la Concepción de Estavillo demuestra que Francisco también trabajó en Zúñiga, como era de esperar por los datos conocidos del contrato.

Desde 1549 –con seguridad desde 1550– Juan de Ayala colaboraba en el retablo de Portugalete comenzado por Guyot de Beaugrant. En 1555 contrató el retablo de Zúñiga y de 1564 a 1568 trabajó en el retablo del santuario de Escolumbe en Catadiano. En 1572 realizó el retablo de los Inocentes en la colegiata de Vitoria y el retablo de la sacristía de Santo Domingo de la misma localidad en 1575. También intervino en el retablo de los Reyes de la iglesia de San Pedro de Vitoria –ahora en la colegial– que fue comenzado con anterioridad a 1564 y se acabó de pagar en 1569⁶⁵. Se han atribuido a Juan de Ayala II los retablos de Ullíbarri-Viña y Berricano, los evangelistas del retablo de San Pedro de Vergara, y es posible que hiciera las imágenes en bulto de Santa Catalina de Tobera⁶⁶ y los santos titulares en los retablos de Morillas, contratado por Martín de Oñate en 1552 y acabado en 1559 por su hijo Tomás de Oñate y su yerno Pedro López de Marieta, y de Subijana de Morillas. Este último –concertado por el pintor Juan de Salazar en 1564 pero cedido a Tomás de Oñate y Andrés de Miñano en 1567⁶⁷– cuenta con una imagen sedente de María con el Niño que conviene al estilo de Juan de Ayala II.

65 PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, pp. 56, 59, 117, 171, 312, 314-315; MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles, *Arte y cultura...*, pp. 353-366 y 376-380.

66 TABAR ANITUA, Fernando (coord.), *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria, Tomo X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. Arte religioso en La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 502-503

67 Sobre la pintura de estos retablos, PORTILLA VITORIA, Micaela J., “Los retablos de Morillas y Subijana de Morillas (Álava). Siglo XVI”. *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 6/1-2 (1962), pp. 77-97. PORTILLA VITORIA, Micaela J., “Retablo de la Asunción de Subijana de

De la obra de los Ayala nos interesan sobre todo los retablos contemporáneos o posteriores al de Zúñiga: retablos de Portugalete, de San Pedro de Vitoria, del santuario de Escolumbe y de la Concepción de Estavillo porque están fuertemente relacionados con la obra de Zúñiga y porque, además, suponen un cambio con respecto a su obra anterior que podemos calificar como retardataria.

Ciertamente, antes de contratar el retablo de Zúñiga, Juan de Ayala II había trabajado en el retablo mayor de Portugalete. Comenzado en fecha muy temprana por Guyot de Beaugrant, Juan de Beaugrant y Juan de Ayala se comprometieron, en 1550, a concluirlo a la vez que cedían el ensamblaje a Juan Imberto o Juan Hubert, vecindado en Bilbao⁶⁸. Aunque algunos autores han identificado a este último artista con el ensamblador y entallador Juan Imberto, documentado en Estella de 1555 a 1589, se trata de otro artífice⁶⁹. El entallador de Bilbao residió ininterrumpidamente de 1550 a 1558 en la villa vasca y hubo de fallecer en 1564, después de una larga enfermedad⁷⁰.

Morillas (Álava). Siglo XVI". *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 7/1-2 (1963), pp. 81-95; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Contribución del País Vasco...", pp. 79-80; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos...*, pp. 651-665; SÁENZ PASCUAL, Raquel, *La pintura renacentista...*, pp. 131-132 y 169-173.

68 Citado como Juan francés, Juan Uniberto, Unibert, Unbert, Ubert, Uhbert, Ybert, Iubert, Huijbert, Huiibert, Ibertu, Yberto, Ymbert, pudo llamarse Imbert, apellido abundante en el norte de Francia o Hubert que es todavía más común. PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, p. 59; BARRIO LOZA, José Ángel, "El retablo de Portugalete (historia de un pleito)", *Estudios de Deusto*, 28/2, 65 (1980), pp. 285-290; y BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant...*, pp. 75-82 y 146-164; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos...*, pp. 577-584.

69 El entallador Juan Imberto está documentado como vecino de Bilbao desde el 15 de julio de 1555 a noviembre de 1558. Un hijo suyo –Felipe Uniberto– actuó desde septiembre de 1555 en nombre de su padre quien debió enfermar muy pronto; ARChV, Sala de Vizcaya, C.263.1. Sobre Juan de Imberto en Estella, BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 159, 177, 178-182 (entre otros datos aportó la fecha de su fallecimiento en 1589, el nombre de su esposa –Catalina de Salinas– y los de sus hijos varones: Pedro, Bernabé y Juan); JIMÉNEZ JURÍO, José María, "Los escultores Imberto y su obra en Garisoain", *Príncipe de Viana*, 140/141 (1975), pp. 535-536 (documenta su primera obra en Garisoain –un retablo de 1555-1556 perdido en 1569–, y sus primeras firmas como Juan Inbert); JIMÉNEZ JURÍO, José María, *Garisoain. Museo de Bernabé Imberto*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1976, pp. 8-17; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Los retablos laterales de la iglesia de Allo", *Príncipe de Viana*, 162 (1981), p.15 (con la declaración de Juan Imberto de 1557 en la que dice tener 50 años); GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, pp. 327-328; BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant...*, p. 83.

70 El 12 de agosto de 1568 su viuda, Catalina de Sosa, fue declarada curadora de sus hijos Melchor y Gaspar, menores de catorce años. Catalina interpuso demanda en 1571 a Juan de Ayala para que le pagara 63 ducados que se adeudaban a su marido por el ensamblaje del retablo de Portugalete. Los testigos –su vecino Rodrigo de Salvatierra, el entallador Hernando



Fig. 13, izq. *Visitación*. Juan de Ayala. 1550-1555.

Portugalete
(Vizcaya)

Fig. 13, der. *Visitación*. Hermanos Ayala. 1555-1563.
Zúñiga

La colaboración de Ayala en Portugalete hubo de completar su formación artística y veremos que las composiciones de los altorrelieves aquí realizados las replicó en Zúñiga y Catadiano.

Como apreció Barrio⁷¹, Ayala fue responsable de los relieves y figuras que se sitúan en la calle y entrecalles del lado del evangelio que, aunque son algunas de las figuras y relieves mejor acabados por Juan de Ayala no alcanzan el virtuosismo ni la expresividad de lo labrado por Juan de Beaugrant en el lado de la epístola. Basta con comparar el delicado tratamiento de los vestidos, ceñidos a las formas corporales en la obra de Beaugrant, con el plegado de los ropajes en las imágenes de Ayala que adoptan gruesos pliegues que pretenden seguir el movimiento de los personajes representados, en general de forma aparentemente acertada pero comprometiendo muchas veces la anatomía natural. Fuertemente influido por los modelos de Beaugrant, las imágenes tienen una belleza superior a todo lo realizado con anterioridad. En adelante, la obra de Juan de Ayala nos ofrece escenas más complejas, mejor labradas, más expresivas y rostros y disposiciones más clásicas. Si se exceptúan algunas figuras de la escena de Cristo camino del Calvario, no apreciamos concesiones a lo caricaturesco. Su estilo evolucionó en contacto con los artífices que habían trabajado en el retablo de Santo Domingo de la Calzada y su ámbito. A la directa relación que tuvo con la obra de los

de Ibaiguren de 35 años que trabajaba en la misma manzana donde vivía la viuda, y el pintor Francisco Vázquez de 68 años, que igualmente había vivido en las mismas casas que Imberto, señalaron en 1572 que Juan Imberto murió muy pobre, después de una larga enfermedad, y que Catalina había criado a sus hijos menores "con alguna habilidad que de sus manos tiene". Los hijos mayores –entre ellos seguramente Felipe Uniberto– los había puesto "con amos" y estaban ausentes fuera del reino de Castilla y en las Indias; ARChV, Varela (F), C. 214.1.

71 BARRIO LOZA, José Angel, "El retablo de Portugalete...", pp. 285-288; BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant...*, p. 113.

Beaugrant en Portugalete se añadió el conocimiento de los talleres de Arnao Spierinck y Andrés de Araoz.

Las composiciones que Ayala trabajó en Portugalete las volvió a repetir en los retablos que realizó en los años siguientes. Así se observa en Zúñiga con la Visitación, el Camino del Calvario o los evangelistas labrados con la cabeza inclinada y el cuerpo en ligera contorsión, a lo que ayuda que apoyen un pie sobre una elevación, como los evangelistas y apóstoles del lado del evangelio en Portugalete. En el retablo de Zúñiga también encontramos el eco de otras escenas del retablo de Portugalete. Nos referimos a la Anunciación y a la Asunción, obras realizadas bajo la dirección de Guyot de Beaugrant, que guardan alguna correspondencia con las mismas escenas en Zúñiga, aunque la Anunciación tiene en Ábalos o en el cercano retablo de Lapoblación, fruto de la colaboración de Andrés de Araoz y Arnao Spierinck, un modelo similar más próximo. Por otra parte, conviene precisar que, en Portugalete, Ayala y Beaugrant debieron de contar con Íñigo de Zárraga y Juan del Campo, pues entendemos que es significativo que fueran testigos, el 4 de marzo de 1552, del segundo pago que Juan de Beaugrant y Juan de Ayala le abonaron a Juan Imberto por el ensamblaje del retablo⁷².

Echeverría Goñi ha señalado que el retablo de los Reyes en San Pedro de Vitoria presenta afinidades iconográficas con obras del círculo de Beaugrant. Es evidente que el grupo de la Adoración de los reyes deriva de las composiciones de ese grupo y, en primer lugar, de la misma composición en el retablo de Santo Domingo de la Calzada. También la Anunciación, aunque es más esquemática en la obra de Ayala. Sin embargo, la Huida a Egipto y las figuras del ático demuestran los límites del autor y el empleo en su taller de modelos basados en grabados nórdicos muy antiguos. La escena central del banco, con la Adoración de los pastores, guarda semejanza con la misma composición en Zúñiga, incluso por la presencia de ángeles cantores que sostienen una filacteria, detalle que también se localiza en el retablo mayor de Elvillar (Álava) y en otros del grupo calceatense. La disposición de María,

72 ARChV, Varela (F), C. 214.1. En la primera paga –de 30 de noviembre de 1551– testificaron Ochoa de Murueta y Rodrigo de Ozollo, cantero que trabajaba para Juan de Garita en esa fecha y que en 1571, con 48 años, lo hacía en la iglesia de Navarrete bajo la dirección de Juan Pérez de Solarte. En la tercera paga –de 3 de julio de 1552– testificaron Íñigo de Hormaeché y Juan del Campo. En la cuarta –de 14 de agosto de 1553–, Martín de Muniategui. Íñigo de Zárraga, de 40 años, escultor de Ábalos, recordó en julio de 1571 las firmas de Juan Imberto, y las de Juan del Campo y Ochoa de Murueta, sus compañeros “en el oficio de imaginería”. Por su parte, el escultor de Arteaga Martín de Muniategui, que residía en Burgos, declaró tener 32 años en agosto de 1571 y que había residido en casa de Juan de Ayala. También reconoció las firmas de Ozollo, Murueta y Zárraga. Otro tanto hicieron maestre Juan de Alzola, ensamblador de 50 años avecindado en Vitoria, y Diego de Ayala, escultor de 59 años, hermano de Juan de Ayala.



Fig. 14, izq. *Adoración de los pastores*. Juan de Ayala y taller. H. 1565. Iglesia de San Pedro (Vitoria, Álava)

Fig. 14, cen. *Adoración de los pastores*. Juan de Ayala. 1565-1568. Santuario de Nuestra Señora de Escolumbe (Catadiano, Álava)

Fig. 14, der. *Adoración de los pastores*. Juan de Ayala. 1558-1563. Zúñiga

el Niño y su cuna son prácticamente iguales en Zúñiga y en el retablo de San Pedro de Vitoria (Fig. 14).

Juan de Ayala II realizó, junto con Jerónimo de Nogueras, el retablo del santuario de Nuestra Señora de Escolumbe en Catadiano entre 1565 y 1568⁷³, de modo que lo hizo tras finalizar el retablo de Zúñiga. El licenciado Vicio, provisor y vicario del obispado, había otorgado licencia para hacer el retablo del santuario el 21 de julio de 1564. En la parte que corresponde a Ayala –la mitad del lado del Evangelio y buena parte de las imágenes de la calle central–, encontramos en los relieves el mismo efecto perspectivo y semejanzas notables con lo labrado en Zúñiga en las composiciones de la Anunciación y la Adoración de los pastores, escena en la que María, el Niño y su cuna vuelven a tallarse a partir del modelo también utilizado en San Pedro de Vitoria,

⁷³ El retablo fue tasado por Pedro de Arbulo en 1568, a quien buscaron en Santo Domingo de la Calzada. Arbulo valoró prácticamente en la misma cantidad lo realizado por ambos escultores. Cada uno se había hecho cargo de la mitad del retablo y Arbulo valoró lo realizado por Ayala en 105 040 maravedís, y la parte de Nogueras en 107 304 maravedís. En 1567 en nombre de Juan de Ayala II cobró su hijo Juan de Ayala III que hubo de colaborar. USTOA, Daniel, *Historia del santuario de Nuestra Señora de Escolumbe (patrona de Cuartango)*, Vitoria, Imprenta del Asilo Provincial de Álava, 1937, pp. 14-25 que aporta todos los datos conocidos a partir del libro de fábrica del santuario; BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant...*, pp. 111-114 y 123. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Juan de Ayala y Jerónimo de Noguera: Adán y Eva", en VV. AA., *Mirari. Un pueblo al encuentro del Arte, catálogo de exposición*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1989, pp. 252-255; PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por Sierra de Guibijo a las laderas del Gorbea*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995, pp. 441-449. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando, "28. Catadiano. Retablo mayor de Escolumbe. Eskolunbeko erretaula nagusia", en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (coord.), *Erretaulak. Retablos...*, 2001, pp. 635-642. Recientemente, Criado Mainar ha determinado la mano de Jerónimo de Nogueras en el retablo: CRIADO MAINAR, Jesús, "Jerónimo Nogueras...", pp. 153-188.

pero en Catadiano la similitud se extiende a la disposición de San José y a la del pastor del primer plano (Fig. 14). También la composición de la figura de Santa Catalina es parecida a las santas talladas en Zúñiga.

Más difícil resulta precisar la intervención de otros artistas en el retablo de Zúñiga. De momento se desconoce la mano de **Diego de Ayala** quien consta que trabajó en el retablo y que cobró las últimas cantidades adeudadas a esta familia de escultores. Diego de Ayala, hijo de Juan de Ayala, nació en 1537 como hemos señalado. Puede identificarse con el Diego de Ayala que el 15 de julio de 1555 testificó en el contrato que suscribieron Juan de Ayala y Juan de Beaugrant con Juan Imberto para la continuación del retablo de Portugalete⁷⁴. Se le presentó entonces como criado de Juan de Ayala con el que lógicamente se formó. Pero en el taller también colaboraba Diego de Ayala, hermano de Juan y de Francisco. El 27 de junio de 1557 notificó a Juan Imberto la requisitoria que Juan de Ayala y Juan de Beaugrant habían demandado en la Chancillería de Valladolid⁷⁵. El 20 de agosto de 1571, Diego de Ayala, escultor hermano de Juan de Ayala, testificó en el pleito que la viuda de Juan Imberto interpuso al escultor de Vitoria. Diego declaró que tenía 59 años y que había conocido a Juan Imberto⁷⁶, de modo que seguramente era miembro del taller que regentaba su hermano Juan en Portugalete y lo continuó siendo después.

Otro artífice a considerar es **Juan de Aguirre**, natural de Zúñiga, que había conocido a Arnao de Bruselas. Se estableció en Vitoria y colaboró con Francisco de Ayala en el retablo de Estavillo⁷⁷. Es probable que, con anterioridad, trabajara en el retablo de su población natal.

En la vecina aldea de Gastiáin se conserva un retablo que se ha puesto en relación con el de Zúñiga⁷⁸. La traza, a menor escala, guarda una notable correspondencia y otro tanto se puede señalar de las composiciones y del tratamiento de las figuras, aunque todo se ha ejecutado con menor delicadeza. El retablo se adapta a la cabecera poligonal pero el entablamento no

74 BARRIO LOZA, José Angel, "El retablo de Portugalete...", p. 294.

75 BARRIO LOZA, José Angel, "El retablo de Portugalete...", p. 281.

76 ARChV, Varela (F), C. 214.1, f. 128. Según su declaración, Diego de Ayala había nacido en 1512.

77 Véase más arriba donde comentamos noticias tomadas de ARChV, Fernando Alonso (F), C. 217.4 y BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Juan Fernández de Vallejo...", pp. 38-39.

78 BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 188-190. También vinculó a Juan de Ayala el retablo de Irujo que, en realidad, labró en la edad adulta Pedro de Gabiria. Su estilo se encuentra entre la tradición y el romanismo. En el banco se repiten las escenas de San Jerónimo y la Magdalena penitentes; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Pedro de Gabina [Gabiria]...", p. 450; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II**...*, p. 86. También, URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, p. 20.



Fig. 15. Retablo y detalle de la Adoración de los pastores. Taller de los hermanos Ayala y Pedro de Gabiria. H. 1560. Gastiaín (Navarra)

se quiebra en planos enviados. Las calles si se acomodan a los paramentos de cabecera pero las columnas, al no estar dispuestas al bies, estorban la visión de los relieves en las calles extremas, algo que no sucede en la polsera, dispuesta oblicuamente como en Zúñiga. Aunque la hechura es más descuidada, se repiten las mismas composiciones en la Anunciación, la Visitación, las Adoraciones de reyes y pastores, la Oración en el Huerto de los olivos y el Prendimiento (Fig. 15). Los evangelistas, sentados en escritorios, son muy distintos. Parece que el retablo se ha confiado directamente al taller de los Ayala, pero han intervenido otros artífices. Se ha sugerido que pudo participar **Pedro de Gabiria**, de cuarenta años cuando en 1555 contrató el retablo de Zúñiga. Ursúa Irigoyen que ha estudiado detenidamente la obra de Pedro de Gabiria –y el retablo de Zúñiga– no descarta que los Ayala se entendieran con Gabiria y Ruiz de Heredia para acometer juntos la obra del retablo⁷⁹. Como veremos, Juan Ruiz de Heredia falleció poco después de que el pleito por el retablo concluyera, pero si es probable que colaborara Pedro de Gabiria (1515-1584). Este artífice, natural de Ayegui (Navarra), pudo formarse con maestre Pierres⁸⁰, entallador que trabajó, entre 1534 y 1536, en la

79 URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, “Pedro de Gabina [Gabiria]...”, pp. 466-468.

80 PELLEJERO SOTERAS, Cristóbal, “El claustro de Irache”, *Príncipe de Viana*, 5 (1941), pp. 30-31 que aporta algunas de las primeras noticias de Pedro y Juan de Gabiria en el coro de Irache y en los colaterales de Villanueva de Yerri, p. 21.

sillería del monasterio de Irache, ubicado en el lugar natal de Gabiria. Para el monasterio trabajó largos años y en 1552, antes de que contratara la obra de Zúñiga, Pedro de Latorre, pintor de Estella, le encargó un pequeño retablo dedicado a San Bartolomé para la iglesia de San Pedro de Lizarra en Estella⁸¹. En 1556, Gabiria había acordado con Pedro de Troas tomar conjuntamente la obra de dos retablos colaterales en Allo (Navarra) para no pujar entre ellos y no perjudicarse, pero parece que fue engañado y Troas, que logró que no concursara, se quedó con la obra en solitario⁸².

Como decimos, es probable que Gabiria colaborara con los Ayala en Zúñiga y que tuviera un mayor protagonismo en la hechura del retablo de Gastiáin. Además, en el ensamblaje de este pequeño retablo pudo intervenir Martín Gumet. Las figuras del guardapolvo se sitúan bajo medios puntos sin efecto perspectivo, muy semejantes a los respaldos de la sillería del coro de Los Arcos. El amplio uso de cabezas de ángeles y paneles de decoración simétrica nos remite al mismo ensamblador, que había trabajado con Ruiz de Heredia en Mues y en Piedramillera.

Queda por averiguar la participación de **Juan Ruiz de Heredia**. Hemos visto que la parroquia de Zúñiga y los artífices que compitieron en la realización del retablo estuvieron pleiteando hasta 1558. En principio, se puede descartar la intervención de Ruiz de Heredia porque consta como fallecido en 1559 cuando en las cuentas de fábrica de la iglesia de Mues –que incluían los gastos desde 1557– se registró, en la visita de ese año, un pago de 30 ducados a “San Esteban”, que ha de ser un hermano o pariente de Francisca de Santisteban, mujer de Ruiz de Heredia. El pago a San Esteban se hizo como curador de los hijos de Juan Ruiz de Heredia y en pago del retablo⁸³.

El retablo de Mues, junto con unos cajones de la sacristía, lo había contratado Juan Ruiz de Heredia el 12 de enero de 1550, siendo testigo maestro Martín de Landerrain, cantero vecino de Los Arcos⁸⁴. Esta noticia relaciona al imaginero con la obra que Landerrain acometía en la iglesia de Santa Ma-

81 La investigación sobre Pedro de Gabiria, su hijo homónimo y su yerno Martín de Morgota se debe a Ursúa Irigoyen que documenta como obras del primer Pedro de Gabiria el retablo de San Bartolomé de San Pedro de Estella, el retablo de Irujo, dos colaterales en Arróniz, otros dos en Villanueva de Yerri y el retablo mayor de Arteaga; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, “Pedro de Gabiria [Gabiria]...”, pp. 445-506. También, GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra...*, pp. 225-226.

82 AGN, Procesos judiciales, F146/321675. Gabiria demandó a Pedro de Troas en 1557, pero éste alegó que habían sido los vecinos de Allo los que impidieron que le cediera parte del contrato. Pedro de Gabiria gestionó la demanda inicial desde Ayegui en junio de 1557, siendo testigos el pintor Pedro de Latorre y el entallador Juan de Gabiria. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, pp. 372-377 y 364-371 sobre Pedro de Latorre.

83 ADP, Mues, Libro de fábrica desde 1555.

84 AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

ría de Los Arcos en cuya portada pensamos que colaboró, como más abajo defenderemos. El retablo de Mues fue finalizado por el entallador Martín Gumet, también llamado maestre Gran Martín.

Como era habitual, hubo pleito por la demora de los pagos. En el proceso dijo Gumet que “al cabo de poco tiempo [de acordada la obra] murio Juan Ruiz de Heredia sin principiari o a lo menos acabar la dicha obra”⁸⁵ y él se hizo cargo del retablo y cajonera tal como lo había tomado el imaginero, aunque lo cierto es que la muerte se produjo entre 1557 y 1559, y para entonces el retablo estaba posiblemente concluido, si bien Gumet pudo ampliarlo más adelante.

Ciertamente es seguro que Ruiz de Heredia intervino en la hechura del retablo de Mues, pues así lo demuestran los pagos registrados en el libro de fábrica a él y a sus herederos. Desde el primer pago, que es de 1555, también se menciona como artífice de la obra a Martín Gumet y, años después, se alude a Diego Gumet, hijo de Martín, como receptor de algunos abonos⁸⁶. La obra se encontraba bastante avanzada cuando la iglesia fue visitada el 13 de noviembre de 1556. El vicario vio que el santísimo sacramento se encontraba en una custodia en el centro del altar mayor y, entre las mandas, señaló que, antes de dorar el retablo –luego podemos pensar que estaba concluido de madera–, se volviera a construir de cantería la capilla mayor. Además, apuntó que durante los años 1552, 1553 y 1554 se habían pagado a los entalladores 199 ducados del precio del retablo y otros 5 por la cajonera de la sacristía. Sin embargo, en las cuentas referidas a octubre de 1557 únicamente se apuntó un pago de 20 ducados a Martín Gumet sin que sepamos si fue así por haber fallecido Heredia en esa fecha o poco después.

Acabado el retablo, o concluida una primera fase del mismo, se contrató obra de cantería con Juan de Luzuriaga al que se abonó en los años 1558-1563 pequeñas cantidades por obras en el cementerio, en lugar de en la capilla mayor como había demandado el visitador. Pero consta que de 1565 a 1585 Antón Borla se ocupó en rehacer el techo de la iglesia. Como hemos adelantado, en las cuentas de 1559 –que abarcaron las deudas saldadas desde 1557– se pagaron 30 ducados por el retablo a “San Esteban, curador de los hijos de Juan de Heredia, mientras que “Martin maestre Grande entallador” recibió 45 ducados adelantados en 1558 y otros 30 en 1559. Diego Gumet es mencionado en los pagos en octubre de 1565. En los años siguientes se abonaron otras cantidades a Martín Gumet, citado siempre como vecino de Los Arcos, pero también se le pagó en su nombre y desde 1568 a Juan de Ocáriz, escribano real. Así, en la visita de las cuentas referidas a los años 1569 y 1570 firmó Ocáriz por no poderlo hacer Martín Gumet, seguramente por estar enfermo.

85 AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

86 ADP, Mues, Libro de Fábrica desde 1555.

El retablo y la cajonera se habían tasado el 11 de octubre de 1565 en 1058 ducados⁸⁷. En 1567 se hizo un primer balance de todo lo que se había abonado –452 ducados, 49 tarjas y 4 cornados– y firmó Bartolomé de Heredia, hijo de Ruiz de Heredia⁸⁸. En 1571 hubo un nuevo balance y se apuntó que se habían pagado 862 ducados, 49 tarjas y 4 cornados a Gran Martín, a su hijo Diego Gumet y a los hijos de Juan Ruiz de Heredia. El 7 de marzo de 1572, Diego Gumet, hijo y procurador de Gran Gumet, reconoció que se le habían dado a él y a su padre 792 ducados, 49 tarjas y 4 cornados de los 1058 ducados de la estimación del retablo. Fallecido Ruiz de Heredia, Gumet fue el receptor de la mayor parte de lo que se abonó, aunque la participación del escultor fue muy significativa, como se deduce de las imágenes que se conservan. Las viudas y los huérfanos quedaban en una débil y difícil posición. Martín Gumet continuaba vivo cuando el vicario de Mues comprobó las cuentas de los años 1572 y 1573, pues las aprobó estando presente el entallador. El último pago por el retablo se consignó en 1609. En este año se pagaron 63 ducados, que aún se adeudaban por la obra de Martín Gumet, a Juan de Bernedo –marido de María Gumet– y a Miguel Gumet, herederos del ensamblador y vecinos de Los Arcos⁸⁹.

87 Aparte de las noticias del Libro de fábrica, en el pleito que Gumet interpuso ante la Corte Mayor del reino de Navarra se especifica que la tasación la hicieron maestre Juan de Villarreal, veedor de las obras del obispado de Pamplona, y Pedro López de Gámiz, vecino de Miranda de Ebro, nombrado por el entallador. Valoraron en 1012 ducados viejos –de a once reales el ducado– la madera del retablo, su ensamblaje, talla, imaginería y asiento en la iglesia. Los cajones de la sacristía que había hecho Gumet los tasaron en 46 ducados. El vicario, Juan de Rojas, ordenó que en adelante se dieran a Gumet 70 ducados anuales sacados de la primicia.

88 Bartolomé de Heredia, vecino de Los Arcos e hijo de Juan Ruiz de Heredia “ymaginerero” y de Francisca de Santisteban, difuntos, otorgó poder el 1 de noviembre de 1568 a Martín Gumet “artitator” –por architector– y a Pedro de Contreras, “arquitator” vecino de Pamplona para demandar y cobrar lo que aún le debían a su padre por la obra de imaginería que había hecho en el retablo de Mues; AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

89 ADP, Mues, Libro de Fábrica desde 1555 y Secc. procesos, Marichalar, C/460, nº 2. Los herederos de Gumet habían interpuesto demanda ante la autoridad episcopal el 23 de mayo de 1608; citado en SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 7. Siglo XVII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 217. Biurrún había publicado este dato de 1609, pues para su publicación había consultado ampliamente la sección judicial del Archivo Diocesano de Pamplona; BIURRÚN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 144. Consta Bernedo como esposo de María Gumet –y se añaden otras noticias sobre lo adeudado en 1603– en, ADP, Secc. procesos, Secr. Sojo, C/111, nº 4 y C/114, nº 1, citados por SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo II - 1589-1598*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 153, nº 597 y p. 167, nº 651. En diciembre de 1603 el esposo de María Gumet y Miguel Gumet, argumentando que eran pobres, pidieron a los jueces del obispado que les pagaran 100 ducados que les adeudaban del compromiso a abonar en el año anterior por la obra de Martín Gumet en el coro de Los Arcos y que ordenaran pagar otros 25 ducados correspondientes a la navidad de 1603. La parroquia estaba muy empeñada y no podía pagar

Hemos comentado que, en 1570, Martín Gumet no pudo firmar un balance de cuentas de Mues porque se encontraba enfermo. Ciertamente, el 1 de noviembre de 1568 Gumet, que se intitula “arquitor”, otorgó poder a Pedro de Contreras, igualmente “arquitor” de Pamplona, para que pudiera cobrar o demandar lo que le adeudaban las iglesias, cabildos y concejos de Los Arcos, Mues y Piedramillera por “retablos o sillas de coro, caxones o asientos”. Entonces dejó señalado que aunque sabía escribir no podía firmar “por estar mucho tiempo a perlatico del lado”⁹⁰, es decir, por privación de movimiento en la mitad del cuerpo. Al margen se apuntó que le adeudaban en Mues 584 ducados y otros 426 en Piedramillera. La enfermedad de Gumet y, por tanto, el fin de su actividad artística se puede retrasar aún unos años más: en junio de 1566 al ir a Mues a cobrar el pago anual que se le hacía “dixo que estaba baldado y no podia firmar”⁹¹. Sin embargo Martín vivió hasta 1576 o 1577, año en el que falleció su hijo Diego⁹².

Lamentablemente el retablo de Mues se desbarató a comienzos del siglo XX. Conforme al contrato⁹³, el retablo debía ocupar los tres altares de la iglesia –los tres paños de la cabecera– y Ruiz de Heredia debía emplear madera de nogal y tejo seca y buena en las imágenes de bulto, así como en las historias o relieves y en la talla que había de llevar. Se comprometió a realizarlo en seis años, más otros dos en los que había de pintarlo y dorarlo. La parroquia había de pagarle con la primicia, reservando únicamente 30 ducados cada año para los gastos ordinarios. Una vez acabado, lo habían de tasar dos oficiales nombrados por las partes, como ciertamente acabó ocurriendo.

La disposición del remate del actual altar mayor, con tres templetes, puede querer evocar la obra del retablo original de Martín Gumet y en algo recuerda el remate del retablo de Piedramillera. Pero únicamente se conser-

a todos sus deudores. Los jueces determinaron que se pagaran 300 ducados anuales a Juan de Landerrain por las obras de cantería que había realizado tanto él como su padre; a la viuda de Jaime de Funes, escritor de libros de Sangüesa, habían de abonarla 80 ducados anuales por los 11 cuerpos de libros de coro en pergamino que había confeccionado –un dominical y santoral de propios y oficios, otro dominical, un santoral, un salterio y un “vesperero” o libro de víperas; todo confeccionado a partir de 1580 y valorado en 1263 ducados y 3 reales–; y 50 ducados al año a los herederos de Martín Gumet.

90 AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

91 AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

92 En septiembre de 1589 Juan López, vecino de Los Arcos, testificó diciendo que había visto contratar la obra de las sillas del coro de la iglesia parroquial con Martín Gumet y que éste había fallecido hacía unos trece años. La defunción de su hijo Diego Gumet se registró en una partida del 11 de febrero de 1577 del libro de difuntos de Santa María de Los Arcos; “Arte e Historia en la diócesis de Pamplona: Arciprestazgo de la Berrueza. Los Arcos. La iglesia parroquial”, *Boletín Oficial del Obispado de Pamplona*, LXXIX (1940), p. 327.

93 AGN, Procesos judiciales, F146/263372.



Fig. 16. *María con el niño y Santa Eugenia*. Juan Ruiz de Heredia. 1550-1558. Mues (Navarra)

van dos imágenes procedentes del desaparecido retablo del altar mayor de la iglesia de Santa Eugenia de Mues⁹⁴. La santa titular y María con el Niño (Fig. 16). Ambas figuras son de bulto redondo y propias de un imaginero como Ruiz de Heredia, cuyo estilo se puede intentar recuperar a partir de ellas. Los rostros de las dos figuras, serios, algo distantes, muestran un característico gesto entristecido que se concentra en la mirada. En realidad, el rostro se talla sin gestos ni comisuras, aunque se busca cierta expresión doliente en la mirada. Los paños se pliegan en ambas figuras con detenimiento y acomodándose al cuerpo. El Niño Jesús es de cuerpo bastante fornido pero su cabeza resulta pequeña. Por último, debajo del Niño aparece una cabecita de ángel que nos parece un estilema propio del autor. Lo encontramos también en la misma imagen en el retablo mayor de Agoncillo. El rostro de María en el retablo riojano es semejante y aún mayor parecido guarda la composición del Niño, incluidas en este caso dos cabecitas de ángeles junto a él (Fig. 17).

94 GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II**...*, p. 397. Identifican con acierto y adjudican a Gumet y Ruiz de Heredia las imágenes de Santa Eugenia y María con el Niño. También se citan los datos básicos tomados del Libro de fábrica, adelantados en, MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo, "La iglesia de Mues", *Príncipe de Viana*, 46-47 (1952), pp. 213-216. También, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, p. 347.

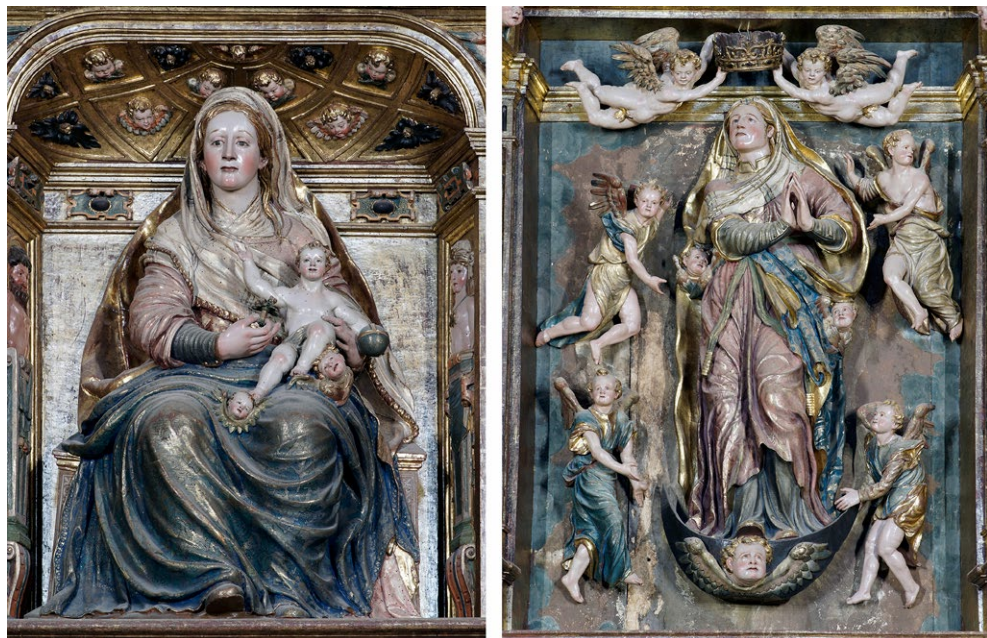


Fig. 17. *María con el niño y Asunción*. Juan Ruiz de Heredia. H. 1550.
Agoncillo (La Rioja)

Para la composición del grupo de María con el Niño se sigue el grabado de la *Virgen del mono* de Durero, utilizado con numerosas variantes en el siglo XVI, también en el grupo calceatense; por ejemplo, en el retablo de San Vicente de la Sonsierra.

Ruiz de Heredia tuvo su intervención más brillante en el retablo de Agoncillo, donde otro escultor de mayor virtuosismo se encargó de buena parte de los relieves. Aparte de María, han de ser obra de su mano escenas y figuras como la Adoración de los pastores, la Asunción, la Presentación del Niño en el templo, María asistida por San Juan y María Magdalena en el entierro de Cristo, la figura del ángel en la Anunciación del ático y los evangelistas y santos de las calles laterales. También pueden corresponderle los niños tenantes del banco, así como las múltiples cabezas repartidas en el basamento del segundo cuerpo que nos recuerdan la obra del maestro Anse o Hans de Bolduque. A la vista de su estudio puede proponerse que Ruiz de Heredia conoció el trabajo de Anse y la producción de los talleres calceatenses, singularmente la obra de Arnao Spierinck del que fue un destacado seguidor.



Fig. 18. *María con el niño y San Andrés*. Juan Ruiz de Heredia. H. 1550.
El Busto (Navarra)

También le corresponden a Ruiz de Heredia las imágenes del retablo de El Busto (Navarra)⁹⁵, otra obra destacadísima de este imaginero, casi tan perfecta como su producción en Agoncillo. En la figura de María con el Niño de este retablo navarro, el infante es muy parecido al de Mues, aunque no se han tallado las cabecitas de ángeles que se ven en Mues y Agoncillo. En el rostro de San Andrés, patrón de El Busto, están presentes las mismas orejas de soplillo de la cabeza de Santa Eugenia en Mues (Fig. 18). En realidad, a Ruiz de Heredia adjudicamos tanto la imaginería como los relieves de este extraordinario retablo, en la estela de lo calceatense.

En el retablo de Armañanzas⁹⁶ la figura central de María con el Niño repite los estilemas comentados de Ruiz de Heredia en la mirada de María,

95 Sobre este retablo, últimamente, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Otra joya del Renacimiento en Navarra. El retablo de San Andrés de El Busto", en FELONES MORRÁS, Román (coord.), *Los Arcos y su partido: tres siglos entre dos reinos 1463-1753*, Pamplona, Ayuntamientos de Los Arcos, El Busto, Sansol, Armañanzas y Torres del Río, 2016, pp. 42-49. Echeverría, que vincula el retablo al círculo de Arnao Spierinck, se hace eco de las noticias sobre el "maestro de Agoncillo" del que habló Ruiz Navarro y que se ha identificado con el imaginero Juan del Campo. Nosotros proponemos a Ruiz de Heredia.

96 Sobre este retablo, BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 194; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, p. 17; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II* Merindad de Estella, Abaigar-Eulate*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982, p. 257. Recientemente: AZANZA LÓPEZ, José Javier, "Armañanzas:



Fig. 19. *María con el niño y Asunción*. Juan Ruiz de Heredia. H. 1550. Armañanzas (Navarra)

en la forma del mentón, en la contorsión y cabecita del Niño y en la presencia de la cabeza de un querubín sobre la que Jesús posa el pie. En la figura de la Asunción, el Dios Padre y los profetas del ático, la Anunciación, la Visitación..., que igualmente le adjudicamos, volvemos a encontrar sus estilemas: la tendencia a componer figuras con pequeñas cabezas, el quiebro de éstas con respecto al cuerpo, el uso de un fuerte plegado de vestidos entre las piernas y en caída vertical, las bocas cerradas y el mentón afilado en las figuras femeninas y en las masculinas que no presentan barba (Fig. 19).

En realidad, la ausencia de una documentación relevante no nos permite asegurar que todas las obras mencionadas sean de la gubia de Ruiz de Heredia. Otros artistas del momento, con la misma formación y pareja colaboración con los talleres calceatenses, tallaron sus imágenes con estilemas parecidos e, incluso, casi iguales. El rostro femenino que hemos descrito es muy parecido en la obra de Juan Mordán, entallador francés vecindado en Logroño⁹⁷. Vemos también las orejas desplegadas hacia adelante o de so-

tras las huellas de su iglesia, retablos y casas blasonadas”, en FELONES MORRÁS, Román (coord.), *Los Arcos y su partido: tres siglos entre dos reinos 1463-1753*, Pamplona, Ayuntamientos de Los Arcos, El Busto, Sansol, Armañanzas y Torres del Río, 2016, pp. 64-73 que habla de Gumet para el ensamblaje y de Andrés de Araoz al que se ha atribuido la escultura, aunque se pregunta si será obra de Juan Ruiz de Heredia, como proponemos aquí, o de Juan Fernández de Vallejo, adjudicación que descartamos.

97 Según declaró en Allo el 13 de septiembre de 1557, tenía 48 años, luego habría nacido en 1508; AGN, Procesos judiciales, F146/145020, f. 72v.

plillo. Un pliegue vertical largo se sitúa entre ambas piernas dispuestas en *contrapposto*. Todo esto lo encontramos en la imagen de la Asunción en el retablo mayor de Varea que se adjudica a Mordán⁹⁸ (Fig. 20). Su estilo es deudor de las composiciones presentes en el retablo de Santo Domingo de la Calzada y en las obras de los Beaugrant. Si acaso, en los relieves tiende a disponer un plegado de vestidos más pegado al cuerpo, de menor volumen, pero pueden haber sido realizados por otro artífice, ya que Mordán parece trabajar únicamente imágenes de bulto o de muy altorrelieve. Así, como Ruiz de Heredia, es imaginero y en las figuras de bulto se muestra más habilidoso.

Ciertamente Mordán también pudo trabajar en Agoncillo en bultos y relieves que repiten fórmulas habituales en los talleres riojanos. Además, no consiguió independizarse con un taller propio –declaró en Allo que ni siquiera sabía firmar– y su servicio se ofrecía a otros artistas, circunstancia que se conoce por el proceso de contratación de los retablos laterales de Allo. Pedro de Troas contrató a Felipe de Borgoña, autor del retablo de Santa Catalina de Allo, y a Juan Mordán para labrar dos retablos que había tomado de la iglesia de Allo el 29 de diciembre de 1556⁹⁹.

La talla de las imágenes del retablo de las santas Nunilo y Alodia es obra personal de Mordán quien lo labró en el obrador de Pedro de Troas en Estella (Fig. 20). Lo realizó cuando el otro conjunto –el de Santa Catalina que se confió a Felipe de Borgoña– estaba concluido y había comenzado un pleito entre los vecinos y el contratista por lo que hubo de concluirlo con premura. Imaginero como era, evitó los relieves y en todos los encasamientos dispuso figuras de bulto. Existe cierta relación compositiva con las obras que adjudicamos a Ruiz de Heredia, pero las figuras de Mordán nos parecen más congeladas en sus ademanes, más secas y de menor belleza. En todos los casos se trabajan los ojos marcando los párpados y destacándolos hacia afuera en la cavidad ocular –también en el retablo de Varea–, con ligera diferencia sobre el modo de proceder de Ruiz de Heredia, pues apreciamos que el escultor navarro dejaba el párpado inferior más plano.

Importa señalar que, para un retablo en las cercanías de Los Arcos, Pedro de Troas buscó dos buenos oficiales: uno en Oñate y otro en Logroño,

98 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Relaciones e influencias de la escultura aragonesa con la riojana y la vasca en el Renacimiento", en ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo (coords.), *Escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1993, p. 155.

99 AGN, Procesos judiciales, F146/145020. Ha estudiado este proceso, URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Los retablos laterales...", pp. 11-20 y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, pp. 372-377 que aportó la documentación referida a los policromadores. El pleito comenzó porque Troas había tomado los dos retablos por un precio temerario: 250 ducados por la madera, talla y pintura de cada uno de ellos. Además, tuvo la intención de cederlos a otros quedándose con una comisión o ganancia por el derecho de primer contrato.



Fig. 20, izq. *Asunción*. Juan Mordán. H. 1550. Varea (La Rioja)
 Fig. 20, der. *Santas Nunilo y Alodia*. Juan Mordán. 1557. Allo (Navarra)

es decir, en un ámbito geográfico muy extenso que demuestra la movilidad existente, circunstancia que a veces no se considera lo suficiente¹⁰⁰. En el pleito, sostenido en Allo y Estella, testificaron, en septiembre de 1557, muchos artistas de lugares bien diversos: maestre Velandia de Robledo, pintor de 50 años que habitaba en Legarda porque estaría policromando el retablo; Juan de Iturmendi, entallador de 36 años vecindado en Puente la Reina; Juan Imberto, entallador y ensamblador francés de 50 años que vivía en Estella; Pedro Francisco, entallador y ensamblador flamenco de 36 años y vecino de Azpeitia que identificó a los oficiales contratados por Troas: Felipe de Borgoña y Juan Mordán; Hernando de Arce, imaginario de 60 años vecino de Estella que declaró que “Pedro de Troas no sabe pintar ni aun labrar de talla ni de ymagineria, mas de solo hazer puertas camas aparadores ventanas y otras cosas de serbiçio de casas porque le conoce casi desde niño aca y sabe hasta donde se estiende su habilidad en el officio”, y que por ello tenía cedida la pintura a Pedro de Latorre y buscaba oficiales que tallaran los retablos. También testificaron Juan Mordán, francés de 48 años, vecino de Logroño y maestro en el “arte de entallador y architatura”, quien dijo que, para reali-

100 Pedro de Troas justificó la tardanza en la ejecución de los retablos colaterales de Allo por el irregular y escaso abono que los primicieros le habían girado. Dijo que se había tomado el concierto con diligencia y había proveído la obra de madera y de oficiales, pero que no había logrado acabar porque no “se allan officiales ymaginarios tan a mano como hombre querria y abria menester y muchos que me tenian prometido de venir ha entender en la dicha hobra dende Logroño, Oñate y otras partes despues me han faltado la palabra”; AGN, Procesos judiciales, F146/145020.

zar los dos retablos, se había encargado junto con Pedro de Troas de tomar las medidas *in situ* y afirmó que Troas le había pedido que consiguiera que Pedro de Latorre se hiciera cargo de la policromía de los retablos recordándole que, además, tenía la oferta de Olabe, otro pintor natural de Oñate. Por último testificaron Juan de Gabiria, entallador de Estella de 46 años que estaba emparentado con Pedro de Troas sin saber exactamente en qué grado, y Pedro de Latorre, pintor de 32 años vecino de Estella y pretendiente a tomar para sí los retablos de Allo. Se comprueba, como en Estavillo, que, directa o indirectamente, en un pequeño retablo colateral participaban numerosos artistas, por lo que resulta tan difícil identificar las manos ejecutoras

Martín Gumet, muy probablemente, trabajó como ensamblador en todos estos retablos. Goñi Echeverría publicó una tablita del retablo de Genevilla que lleva la misma firma que Gran Gumet estampó en el libro de fábrica de Mues. Con Gumet se relacionan, aparte de la sillería de Los Arcos que está documentada¹⁰¹, la mazonería de los retablos de Agoncillo, Armañanzas y El Busto¹⁰². Estando en El Busto, Gran Martín Gumet y Juan de Landerrain testificaron en la notificación enviada Diego de Araoz, el 30 de julio de 1569, para que se personara en el acto de nueva adjudicación de la pintura del retablo que la parroquia pretendía¹⁰³.

Hemos visto que, en 1568, la iglesia de Piedramillera todavía adeudaba a Martín Gumet 426 ducados por la obra del retablo¹⁰⁴. Le pertenece la arquitectura, el ensamblaje, las cabezas de ángeles y el adorno del basamento y de los frisos. El niño que con lanza y escudo corona el retablo muestra el mismo rostro que los que flanquean los templetos dispuestos en el remate del retablo de Agoncillo. En 1563 Martín Gumet pretendió, sin que presentara a un escultor colaborador, tomar el retablo mayor de San Juan de Estella¹⁰⁵. Con anterioridad, en el cenit de fama, Gumet se había encargado de los respaldos y figuras que adornan la sillería del coro de Los Arcos, y es posible que inter-

101 "Arte e Historia en la diócesis de Pamplona...", pp. 287-288 y 327. Contrató la sillería del coro –23 sillar–, las puertas o arcos de madera de acceso y un atril grande el 8 de abril de 1561. Debía hacerlo todo en dos años y le pagarían de las rentas de la iglesia a razón de 50 ducados al año. Acabada la obra se tasó en 2060 ducados.

102 Existe coincidencia al adjudicar a Gumet el ensamblaje de estos tres retablos. Véase recientemente, PASTOR ABÁIGAR, Víctor y FELONES MORRÁS, Román, *Los Arcos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 43, que también indica su participación en Los Arcos, Mues y Piedramillera; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Otra joya del Renacimiento en Navarra...", p. 43.

103 ADZ, Apelaciones, 468-5.

104 AGN, Procesos judiciales, F146/263372. Biurrun adjudicó tempranamente el retablo de Piedramillera a Gumet por las concomitancias que observó con la sillería de Los Arcos; BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 144.

105 ADP, Estella, San Juan, Caja 32, *Condiciones e informes de la construcción del retablo para la capilla mayor, 1563*; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, pp. 20-21 y 48.

viniera en la escultura exenta del retablo de Piedramillera, sin olvidar que se desconoce la obra y estilo de su hijo Diego Gumet. Aparte del niño del coronamiento, pueden pertenecerle las figuras de Adán y Eva, aunque también hubo de participar otro escultor tras la muerte de Ruiz de Heredia. Tal vez un colaborador del taller de Andrés de Araoz, fallecido en 1563.

Son muchos los escultores, prácticamente desconocidos, que trabajaron en el obrador de Andrés de Araoz¹⁰⁶ –cuyo hermano Diego tomó la policromía del retablo de Piedramillera–, así como en los obradores de los Beaugrant y Arnao Spierinck. Uno de los primeros artistas del foco calceatense, tras la muerte de Damián Forment, fue su sobrino Bernal Forment. Un Bernal de Formente, vecino de Santo Domingo de la Calzada –seguramente el sobrino de Damián documentado en el retablo de Castañares de Rioja–, fue destinatario de un poder otorgado en Vitoria por Diego de Araoz el 12 de julio de 1569. En esa fecha lo nombró, junto a Juan de Pinedo, procurador en las causas que se dirimían en el obispado de Calahorra-La Calzada, para que defendiera la pretensión que tenía de tomar la policromía del retablo de El Busto¹⁰⁷.

En un primer momento Diego de Araoz, con el beneplácito del vicario episcopal –Francisco de Vicio–, había tomado el dorado, estofado y policromía del citado retablo alegando la calidad de sus obras en Lapoblación, Torralba del Río, Mendavia y Aguilar de Codés. El remate a su favor se concedió en Labastida el 14 de julio de 1569, estando presente Bernal Formente¹⁰⁸. Finalmente Araoz perdió la obra de El Busto, pero se ocupó con la de Piedramillera¹⁰⁹. En 1565, poco después de tasarse la arquitectura y la escultura de este retablo comenzó a policromarlo Diego de Araoz, pintor vecino de Mondragón que consta como habitante en Piedramillera el 10 de septiembre

106 Véase una síntesis en, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, “El retablo renacentista”, en *Erretaulak / Retablos. I. Estudios*, Vitoria- Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, p. 191.

107 ADZ, Apelaciones, 468-5.

108 ADZ, Apelaciones, 468-5. Como se sabe, finalmente la pintura del retablo la tomó Francisco Fernández de Vallejo, pintor vecino entonces de Nalda, donde habría policromado el retablo que habían tallado Andrés de Araoz y Arnao Spierinck. Fernández argumentó que, sin concurso y sin validez, se había adjudicado a Diego de Araoz por el favor que le hizo el secretario episcopal que era cuñado suyo. El pintor de Nalda ofreció una rebaja en el precio y pidió que publicara concurso público con remate a la baja, pues la iglesia local había acordado contratar la pintura con “aquel que mas barato y mexor lo yçiere sin açeçion de personas”. Finalmente Fernández de Vallejo acudió, en agosto de 1569, ante la audiencia arzobispal de Zaragoza y pudo hacerse con el contrato del retablo de El Busto.

109 BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 144; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II**...*, p. 444; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, p. 330.

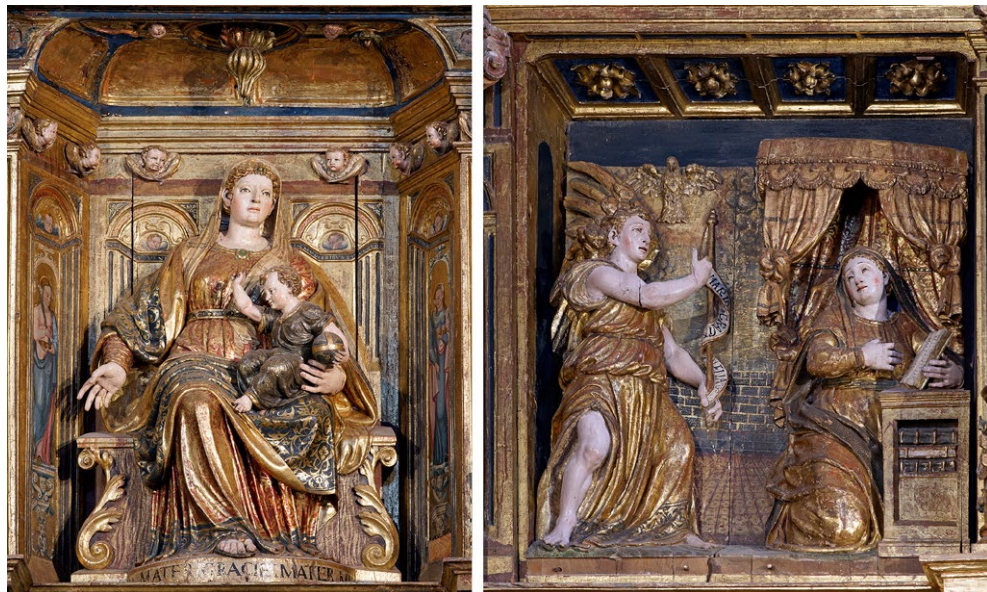


Fig. 21. *María con el niño y la Anunciación*. Juan Ruiz de Heredia, H. 1557. Piedramillera (Navarra)

de 1569¹¹⁰. Continuaba allí en febrero de 1570¹¹¹, aunque murió en 1575 sin concluir la obra.

El retablo de Piedramillera lo contrató Gumet el 20 de agosto de 1560. En el mismo acto se comprometió, además, a realizar en el breve plazo de dos años otros tres retablos laterales, unas andas para el Corpus Christi, dieciséis bancos para la iglesia y un facistol para el coro. Todo por 1050 ducados a pagar con la primicia a razón de 80 ducados anuales. El día de la estimación del retablo de Mues –el 11 de octubre d 1565–, los mismos tasadores –Juan de Villarreal y Pedro López de Gámiz– valoraron el retablo de Piedramillera en

110 ADZ, Apelaciones, 468-5.

111 AGN, Procesos judiciales, F146/211729. Diego de Araoz declaró, el 23 de febrero de 1570, que era de 59 años de edad. En septiembre de 1571 Araoz continuaba en Piedramillera. Con anterioridad, en junio de 1562, Diego de Araoz había residido en Mendavia donde se ocupó de la pintura del retablo mayor que había contratado en junio de 1558; AGN, Procesos judiciales, F146/211821. Años antes, a finales de 1549, Andrés de Araoz, imaginario, había contratado la hechura del retablo mayor de Torralba del Río. Aunque el retablo estaba concluido para agosto de 1554, se firmó un nuevo contrato el 6 de enero de 1556 para la conclusión de la talla y la realización de la policromía a cargo de Andrés de Araoz y de su hermano Diego. Lo realizado lo tasaron hacia 1560 –con anterioridad a abril de 1561– el entallador Pedro de Gabiria y el pintor Pedro de Latorre. Lo valoraron en 1787 ducados –900 por la talla ejecutada por Andrés de Araoz y 887 ducados por la pintura aplicada por Diego–; ADP, Torralba del Río, Libro de fábrica desde 1501 y AGN, Procesos judiciales, F146/118426.

1085 ducados¹¹² –cuantía casi coincidente con el valor que asignaron al retablo de Mues–. Si, como hemos defendido, Ruiz de Heredia había fallecido en 1557, o mejor en 1559, entendemos que el convenio de Gumet con el concejo y cabildo de Piedramillera sería, como sucedió en Mues, una nueva contratación tras la muerte del imaginero, pues, como otros autores, vemos en este retablo la mano de Ruiz de Heredia que era difunto en la fecha de este acuerdo, celebrado en 1560. Como en 1568 Gumet demandó a la parroquia que le abonaran los últimos 80 ducados, se puede pensar que ciertamente el retablo se había iniciado hacia 1555, en vida de Ruiz de Heredia, pues a 80 ducados al año, que fue el compromiso de pago, se necesitan trece años y medio para acabar de pagar los 1085 ducados señalados en la tasación.

En la escultura del retablo de Piedramillera vemos el estilo de Juan Ruiz de Heredia en muchas de sus imágenes (Fig. 21). Creemos que se debe a su gubia la imagen de María con el Niño –donde se puede observar la ausencia de gestos y comisuras en el rostro, el mentón característico del autor y las orejas de soplillo–, la Asunción, los santos de las entrecalles –con las mismas contorsiones y plegados comentados en su obra de Agoncillo y El Busto–, San Juan y María en el Calvario –pues el Crucificado es obra anterior reutilizada en el retablo–, y, en menor medida, las escenas de las calles laterales donde, como en Agoncillo y El Busto, se siguen las composiciones de los talleres riojanos surgidos tras la realización del retablo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Las columnas de orden gigante con las que se cierra el retablo declaran su inspiración en el retablo mayor de Santa María de Palacio en Logroño, que realizó Arnao Spierinck con una considerable colaboración de otros artífices. Una propuesta semejante fue utilizada en los retablos burgaleses de Pampliega, Isar y Mahamud por Domingo de Amberes, escultor que anduvo por Logroño.

En 1620 se advirtieron algunos problemas en la base del retablo de Piedramillera. El asunto se llevó a Pamplona, a la sede episcopal. El 4 abril de 1620 Fausto de Acedo, vecino de Piedramillera y mayordomo de la iglesia, manifestó que, por mandato del visitador, se había ordenado apearse el retablo de la capilla mayor por haber fallado y haberse podrido la madera del pedestal donde cargaba toda la obra del retablo. Reconocido por expertos, se en-

112 En el Archivo General de Navarra se conserva documentación de otro pleito judicial que Gumet mantuvo con Piedramillera, pero se encuentra en tan mal estado de conservación que no lo he podido consultar; AGN, Procesos judiciales, F146/263459. El pleito se extendió entre el 10 de noviembre de 1568 y el 20 de octubre de 1572. Martín Gumet, maestro entallador y ensamblador, demandó a la villa de Piedramillera, en la Corte Mayor del reino de Navarra, para que cumpliera el pago ejecutorio de 80 ducados, última partida por las obras realizadas en el retablo de la iglesia parroquial de Santa María. Todo ello en cumplimiento de la escritura de tasación y estimación que se había realizado al finalizar el retablo. Se conocen los datos básicos del pleito publicados por ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, pp. 328-330.

contraron algunas piezas muy viejas en el sustento de la obra por lo que era necesario hacer otras de nuevo, con mucha brevedad y urgencia, para evitar que el retablo se deteriorara ya que estaba pintado y era de mucho valor¹¹³. Por la premura, el abad de la parroquia otorgó licencia para la reparación al escultor Juan Bazcardo (1584-1653) pero, antes de firmar la escritura de contrato, Bartolomé Calvo, escultor de Mendaza, y García de Iriarte, ensamblador de Olazagutía, pidieron que se contratara la obra mediante remate a la baja con candela encendida. Además, ofrecieron una rebaja de la cuarta parte del valor en que se tasara lo ejecutado. Como ni el mayordomo ni el abad los tomaron en cuenta, acudieron a la sede episcopal que negó la capacidad suficiente de García de Iriarte para entender en la obra pero que sentenció, a finales de 1620, otorgando la reparación a favor de Bartolomé Calvo y de Juan Calvo, ensamblador¹¹⁴. En el proceso se presentó un dibujo con una fuerte intervención que, a la vista del retablo actual, no llegó a acometerse (Fig. 22).

113 ADP, Secc. procesos, Scr. Treviño C/ 283 N° 8; citado en, SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo IV - 1611-1622*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, pp. 349-350, n° 1560; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía...*, p. 328.

114 El escultor Bartolomé Calvo está documentado desde finales del siglo XVI. En diciembre de 1598 se le acabó de pagar la cajonera que había labrado para la iglesia de Desojo; ADP, Desojo, Libro de fábrica desde 1579. En febrero de 1621 declaró que había realizado y asentado en su lugar el retablo de Lazagurría que valoraba en más de 1000 ducados. En realidad esta obra no estaba concluida pues el 24 de mayo de 1621 el juez del obispado de Pamplona le concedió un año y medio para que pudiera acabar el retablo. El contrato de Lazagurría lo había firmado en Mendaza el 27 de agosto de 1608. Entonces se comprometió a realizar un retablo colateral y a continuar el retablo mayor de Lazagurría que había comenzado Juan de Troas menor, difunto entonces –había testado en 1600 y otorgó codicilo en 1602–; ADP, Secc. procesos, Scr. Treviño, C/292, n° 31, citado en, SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 5 - 1622-1634*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 23. Véase también, JIMENO JURIO, José María, “Pintores de Asiáin (Navarra). I. Estudio general de algunos aspectos”, *Príncipe de Viana*, 45/171 (1984), p. 13. Bartolomé ha de ser padre de Juan Calvo y Domingo Calvo. Antes de julio de 1629 Domingo Calvo había acabado los retablos colaterales de Mendaza, tres escaños –posiblemente para ambos retablos y para el mayor–, unas andas y una puerta en la casa abacial. Parte de estas obras las tasaron en octubre de 1629 Juan de Iregui, vecino de Los Arcos, y el ensamblador Juan de Garajalde y Lazcano, vecino de Ataún en Guipúzcoa, quien actuó de parte del autor en lugar de Juan de Escoriaza, ensamblador de Los Arcos primeramente nombrado; ADP, Secc. procesos, Scr. Treviño, C/325 n° 29, citado en, SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 5...*, p. 260, n° 1083. Se desconoce al autor del importante retablo mayor de Mendaza. Biurrún apuntó a la relación que guarda con el retablo de Piedramillera y se refirió a Bartolomé Calvo, vecino de la villa, como uno de los posibles autores, aunque precisó que la escultura de Mendaza era “de mas fuste” que otros trabajos de este autor; BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 406; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II** Merindad de Estella...*, p. 346. Es posible que lo comenzara un escultor colaborador de Martín Gumet en Piedramillera. Aunque no se puede asegurar por ausencia de documentación, pensamos que



Fig. 22. Dibujo con una propuesta de modificación del banco y primer cuerpo del retablo de Piedramillera (no ejecutado). Juan Bazcardo. 1620. ADP

el retablo de Mendaza lo hicieron Juan de Troas mayor y Juan de Troas menor –cuyas biografías no están bien delimitadas– y cabe que en la obra interviniera Bartolomé Calvo, a las órdenes de los Troas, escultores de Estella. Sobre los Troas, GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra...*, pp. 231-237. En 1593 está documentado Juan de Troas en Piedramillera cuando Pedro de Gabiria II, ensamblador de Estella, realizaba la sillería del coro de Mendaza a razón de 14 ducados por silla. La parroquia no había considerado la rebaja de 3 ducados por cada asiento que había ofrecido Juan de Troas; ADP, Secc. procesos, Secr. Garro C/ 139 - Nº 6, citado en, SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 5...*, p. 280, nº 1111. Salvo la imagen del santo titular –San Fausto–, no se conserva el retablo mayor de Ancín (Navarra) que Juan de Troas mayor contrató en 1576. En las cuentas de 1586 se mencionan pagos a Juan de Troas mayor y a su hijo Juan de Troas menor. Al año siguiente, en 1587, se hizo una primera estimación de lo que se había realizado en el retablo porque, seguramente, había fallecido Juan de Troas Mayor. El retablo de Ancín se concluyó en 1599 y fue tasado en 864 ducados y 4 reales. Fallecido Juan de Troas menor, se pagó el retablo a Graciana de Gastiáin, viuda de Juan de Bértiz y heredera de Troas. Otros herederos continuaron cobrando la hechura del retablo hasta 1646; ADP, Ancín, Libro de fábrica desde 1541. Juan de Troas también es autor de parte de los retablos mayores de Cábrega, concluido por Julián a la muerte de su primo, y de Learza. También de un retablo lateral hecho antes de 1597 para Otiñano, así como otro retablo lateral dedicado a Santa Ana en Dicastillo, donde también trabajó en la sillería del coro. Hizo una caja para la figura de San Adrián en una ermita de Morentín, y la cajonera y las puertas de la sacristía de Vitoria; todos estos lugares en Navarra; BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 166-168; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra...*, pp. 233-236. CASTRO, José Ramón, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949, p. 99.. SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo II...*, p. 347 nº 1385, p. 374 nº 1497 y p. 375 nº 1501; SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo III...*, p. 136 nº 539, pp. 139-140 nº 552, p. 183 nº 725. Bartolomé Calvo era vecino de Mendaza en 1593 y testificó en un pleito promovido por el bordador Domingo Ortiz de Zárate, vecino de Vitoria, que había bordado y confeccionado un terno de damasco blanco y una capa de difuntos para el lugar que el bordador Miguel de Sarasa tasó en 320 ducados, cantidad que confirmaron Juan de Manzanos, bordador, y el sastre Cristóbal de Trocones. La labor se centró en unas cenefas, el capillo y el pectoral de una capa, así como otras dos cenefas de una casulla, cuatro faldones, bocamangas y dos collares para las dalmáticas; ADP, Secc. procesos, Secr. Garro. C/ 138 - Nº 4, citado en, SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo II...*, p. 283, nº 1083.



Fig. 23. Portada de la iglesia y detalle del tímpano. Juan Ruiz de Heredia, H. 1550.
Los Arcos (Navarra)

Además de tallar la madera, creemos que Ruiz de Heredia trabajó la piedra. Nos hemos referido a la testificación de Martín de Landerrain al contratar el retablo de Mues. Landerrain, y después su hijo Juan, estuvieron a cargo de las obras de la iglesia de Los Arcos. En la portada, realizada bajo la dirección de Martín de Landerrain¹¹⁵, adjudicamos a Ruiz de Heredia la

¹¹⁵ Lo realizado por Martín de Landerrain y Juan de Landerrain lo tasaron en 24 470 ducados y medio el 22 de febrero de 1591. Fueron tasadores Miguel de Altuna, veedor de las obras del obispado, y Juan de Aguirre, actuando de parte de la iglesia. Contaron con la colaboración del escultor Juan Imberto que aportó el valor de la imaginería que adornaba las obras de cantería. Esta noticia ha hecho que se adjudique la escultura de la portada a Imberto, pero nosotros pensamos que fue el tasador y, por tanto, no pudo ser el ejecutor de la talla, que adjudicamos, en lo que a la portada se refiere, a Juan Ruiz de Heredia; "Arte e Historia en la diócesis de Pamplona...", pp. 241-242. Lamentablemente no se ha vuelto a localizar el pleito utilizado por el anónimo escritor de este artículo. Se trataba de un proceso judicial del ADP interpuesto en 1594 por los acreedores de la iglesia contra la fábrica. En él se incluía la tasación de las obras de cantería acometidas por Martín y Juan de Landerrain y el contrato de las obras del coro que se encargó a Martín Gumet. Las noticias de otros pleitos contra la parroquia de Los Arcos por el abono de las deudas que mantenían con los Landerrain, Gumet, Funes, Guevara y con quienes habían trabajado para la iglesia las ha recogido y estudiado Isidoro Pastor; PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Historia de la torre parroquial de Santa María de Los Arcos en su cuarto centenario (1561-1991)", *Príncipe de Viana*, 179 (1986), pp. 693-720; PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Fábrica parroquial de Santa María de Los Arcos: vicisitudes histórico-arquitectónicas de sus dependencias", *Príncipe de Viana*, 193 (1991), pp. 15-51; PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Juan de Landerrain. Un maestro cantero guipuzcoano en Navarra", *Príncipe de Viana*, 201 (1994), pp.



Fig. 24. *Nuestra Señora de Beatasis*. Juan Ruiz de Heredia. H. 1555. Zúñiga

figura de María con el Niño que ocupa el centro del tímpano (Fig. 23). Los ángeles con candelabros que flanquean a María y los profetas de las enjutas del arco de ingreso han de ser suyos, como posiblemente los bustos en relieve de los apóstoles dispuestos en torno al Salvador en la última vuelta del arco de la portada. Suyas son igualmente las figuras exentas de San Pedro y San Pablo que se han adjudicado a Juan Imberto. Las cabezas de angelitos que recorren la rosca del arco de entrada y las arquivoltas superiores se relacionan con los entablamentos de los retablos en los que Juan Ruiz de Heredia actuó.

89-115; PASTOR ABÁIGAR, Víctor y FELONES MORRÁS, Román, *Los Arcos...*, pp. 47-49 y 91. Pastor –como otros investigadores que le siguen– interpreta como carta de abono o reclamación de pago la valoración que aportó Juan Imberto sobre la obra de escultura adjunta a la arquitectura hecha por los Landerrain. Ya hemos dicho que nosotros la entendemos como una tasación para ayudar a los otros dos tasadores, que eran expertos en la obra de cantería. La escultura de la portada de Los Arcos se relaciona con Juan Imberto en, GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II* Merindad de Estella...*, p. 202; ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro Luis y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “Arquitectura” en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord), *EL arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 96 y nota 25 y 118;

A la vista de lo documentado y de lo que con él se puede relacionar, Juan Ruiz de Heredia se revela como uno de los imagineros más brillantes de la Navarra de entonces. Formado en la colaboración con los talleres que surgen a partir del retablo de Santo Domingo de la Calzada, es uno de los seguidores principales de Arnao Spierinck. Como hemos apuntado, la muerte y la interposición de los Ayala impidieron que trabajara en el retablo de Zúñiga. Sin embargo, concluimos con una adjudicación más. Ha de ser obra suya la escultura de Nuestra Señora de Beatasis en Zúñiga (Fig. 24). Hemos supuesto que, en origen, estuvo en el encasamiento central del primer cuerpo del retablo, como figura titular. Ahora se guarda en la parroquia, pero como procedente de la ermita de Beatasis a donde, suponemos, pudo llegar al ser sustituida por María Peregrina en el siglo XVIII. En la imagen de María con el Niño de Beatasis se encuentran los estilemas que relacionamos con Ruiz de Heredia: la contorsión del Niño con los brazos abiertos en direcciones opuestas, la pequeña cabeza y la disposición de un angelito bajo su cuerpo. También en el rostro de María apreciamos su estilo: la boca cerrada, sin comisuras ni arrugas, con gesto entristecido y compuesta con la nariz recta dibujando una T con la línea de la frente. No podemos saber si Ruiz de Heredia la labró al contratar la obra, aunque el encargo lo habían contradicho los Ayala, o si es un compromiso anterior, a modo de prueba, con la que los vecinos lo conocieron.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTINUS, Aurelius [SAN AGUSTÍN], *De summa Trinitate*, Lugdunum, Joannis Koburger civis Nurembergensis, 1520; disponible: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00089880-0>.
- “Arte e Historia en la diócesis de Pamplona: Arciprestazgo de la Berrueza. Los Arcos. La iglesia parroquial”, *Boletín Oficial del Obispado de Pamplona*, LXXIX (1940), pp.19-20, 61-63, 171-174, 240-243, 287-288, 327-328, 355-356, 397-400.
- ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, “Juan López de Lazarraga y el retablo renacentista del monasterio de Bidaurreta en Oñate”, en *Retablo renacentista de Bidaurreta. Restauración*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1991, pp. 26-28.
- ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. T. II Escultura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1969.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier, “Armañanzas: tras las huellas de su iglesia, retablos y casas blasonadas”, en FELONES MORRÁS, Román (coord.), *Los Arcos y su partido: tres siglos entre dos reinos 1463-1753*, Pamplona, Ayuntamientos de Los Arcos, El Busto, Sansol, Armañanzas y Torres del Río, 2016, pp. 64-73; disponible: <https://www.unav.edu/documents/11139712/12152382/Los+Arcos+y+su+partido-Tres+siglos+entre+dos+reinos+1463-1753.pdf>.
- BARRIO LOZA, José Angel, “El retablo de Portugaleta (historia de un pleito)”, *Estudios de Deusto*, 28/2,65 (1980), pp. 273-311.

- BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes y Caja de Ahorros Vizcaína, 1984.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas", *BSAA arte*, 79 (2013), pp. 35-58; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4549836>.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Orígenes, formación y testamento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 65-120; disponible: <https://doi.org/10.22429/EUC2019.sep.02.02>.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), pp. 7-84.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando, "28. Catadiano. Retablo mayor de Escolumbe. Eskolunbeko erretaula nagusia", en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (coord.), *Erretaulak. Retablos...*, 2001, pp. 635-642.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., "Retrospectiva histórico-artística del retablo mayor de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz", *Akobe. Restauración y conservación de bienes culturales*, 8 (2007), pp. 8-17; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3094930>.
- BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935.
- CASADO SAAVEDRA, Elisa, "El retablo de Santa María de Zúñiga llevado a pleito", *Arkijas*, 37 (junio 2018), pp. 11-18.
- CASTRO, José Ramón, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navara, 1949.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "Jerónimo Noguerras, escultor y *architector*. Un artista giróvago del Renacimiento español", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 153-188; disponible: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.05>.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña", *Ondare*, 17 (1998), pp. 73-106; disponible: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/arte/17/17073106.pdf>.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir. y coord.), *Erretaulak / Retablos*, Vitoria, , Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "El retablo renacentista", en *Erretaulak / Retablos. I. Estudios*, Vitoria- Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 178-225.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Estudio histórico-artístico del retablo de la universidad de Oñati", en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y MARTIARENA LASA, Xabier, *Retablo de la capilla de la Universidad de Oñati*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2006, pp. 15-104.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Juan de Ayala y Jerónimo de Noguera: Adán y Eva", en VV. AA., *Mirari. Un pueblo al encuentro del Arte, catálogo de exposición*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1989, pp. 252-255.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Nuevas luces sobre la escultura renacentista en Álava. Francisco de Ayala en Estavillo", *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 321-326.

- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Otra joya del Renacimiento en Navarra. El retablo de San Andrés de El Busto", en FELONES MORRÁS, Román (coord.), *Los Arcos y su partido: tres siglos entre dos reinos 1463-1753*, Pamplona, Ayuntamientos de Los Arcos, El Busto, Sansol, Armañanzas y Torres del Río, 2016, pp. 42-49; disponible: <https://www.unav.edu/documents/11139712/12152382/Los+Arcos+y+su+partido-Tres+siglos+entre+dos+reinos+1463-1753.pdf>.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía", en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; ORBE SIVATTE, Asunción de; ROLDÁN MARRODÁN, Francisco Javier y MANZANAL NOGALES, Raúl, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 7-80.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Las artes del Renacimiento", en TABAR ANITUA, Fernando (coord.), *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria, Tomo X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. Arte religioso en La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011, pp. 97-113.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Un retablo mixto del primer renacimiento: Martín de Oñate y los Ayala de Domaquia", *Sancho el Sabio*, 6 (1996), pp. 291-314; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157562>.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "La aportación de Esteban de Velasco al romanismo alavés", en ZALAMA, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.), *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid - Universidad de Extremadura, 2013, pp. 111-120.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "Arquitectura" en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord), *EL arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 75-188.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II* Merindad de Estella, Abaigar-Eulate*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra. II** Merindad de Estella, Genevilla-Zúñiga*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1983.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII. Calahorra-La Calzada y Pamplona*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Volume XLIV Maarten de Vos. Text*, Rotterdam, The Netherlands, 1996.
- JIMÉNEZ JURÍO, José María, "Los escultores Imberto y su obra en Garisoain", *Príncipe de Viana*, 140/141 (1975), pp. 535-564; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1154539>.
- JIMÉNEZ JURÍO, José María, *Garisoain. Museo de Bernabé Imberto*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1976.

- MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo, "La iglesia de Mues", *Príncipe de Viana*, 46-47 (1952), pp. 213-216; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2253454>.
- MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles, *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, Ayuntamiento, 1998.
- MAUQUOY HENDRICKX, Marie, *Les estampes des Wierix, conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1979.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Documentos para la Historia del Arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1986.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Relaciones e influencias de la escultura aragonesa con la riojana y la vasca en el Renacimiento", en ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo (coords.), *Escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1993, pp. 151-159.
- MUGÁRTEGUI, Juan J. de, *La colegiata de Santa María de Cenarruza*, Bilbao, Imprenta Provincial de Vizcaya, 1930.
- MUGÁRTEGUI, Juan J. de, *La villa de Marquina: monografía histórica*, Bilbao, Imprenta Echeguren y Zulaica, 1927.
- PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Historia de la torre parroquial de Santa María de Los Arcos en su cuarto centenario (1561-1991)", *Príncipe de Viana*, 179 (1986), pp. 693-720; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15758>.
- PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Fábrica parroquial de Santa María de Los Arcos: vicisitudes histórico-arquitectónicas de sus dependencias", *Príncipe de Viana*, 193 (1991), pp. 15-51; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15907>.
- PASTOR ABÁIGAR, Isidoro, "Juan de Landerrain. Un maestro cantero guipuzcoano en Navarra", *Príncipe de Viana*, 201 (1994), pp. 89-115; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15993>.
- PASTOR ABÁIGAR, Víctor y FELONES MORRÁS, Román, *Los Arcos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.
- PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968.
- PORTILLA VITORIA Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI. Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria, 1988.
- PORTILLA VITORIA, Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por Sierra de Guibijo a las laderas del Gorbea*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995.
- PORTILLA VITORIA Micaela J., *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria. Tomo IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007.
- PORTILLA VITORIA, Micaela J., "Los retablos de Morillas y Subijana de Morillas (Álava). Siglo XVI". *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 6/1-2 (1962), pp. 77-97.

- PORTILLA VITORIA, Micaela J., "Retablo de la Asunción de Subijana de Morillas (Álava). Siglo XVI". *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 7/1-2 (1963), pp. 81-95.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de La Rioja*, Calahorra, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa", en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2002, pp. 13-27.
- RUIZ-NAVARRO, Julián, *Arnao de Bruselas: imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, Diputación Provincial, 1981.
- SÁENZ PASCUAL, Raquel, *La pintura renacentista en la diócesis de Vitoria*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2004.
- SAINZ RIPA, Eliseo y RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, "Un cuadro de Juan Fernández de Navarrete el Mudo en La Redonda: María Magdalena penitente", *Berceo*, 93 (1977), pp. 251-258.
- SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo II - 1589-1598*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988.
- SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo III - 1598 -1611*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
- SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo IV - 1611-1622*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
- SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 5 - 1622-1634*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.
- SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo 7. Siglo XVII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
- TABAR ANITUA, Fernando (coord.), *Catálogo monumental Diócesis de Vitoria, Tomo X. Los valles occidentales entre el Zadorra, el Ayuda y el Inglares. Arte religioso en La Puebla de Arganzón*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011.
- URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1947.
- URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Los retablos laterales de la iglesia de Allo", *Príncipe de Viana*, 162 (1981), pp. 11-20; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15669>.
- URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Pedro de Gabina [Gabiria] y Martín de Morgota: maestros de la talla (1515-1616)", *Príncipe de Viana*, 160-161 (1980), pp. 445-506; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15655>.
- USTOA, Daniel, *Historia del santuario de Nuestra Señora de Escolumbe (patrona de Cuartango)*, Vitoria, Imprenta del Asilo Provincial de Álava, 1937.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Juan de Ayala I el Viejo y el retablo renacentista de Tuyó (Álava)", en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid Secretariado de Publicaciones, 1995, pp. 457-462.