De varia fortuna de los artistas franceses establecidos en el valle medio del Ebro: del taller de Martín Gumet a los artistas colaboradores de Andrés de Araoz

The varied fortunes of French artists established in the middle Ebro valley: from Martin Gumet's workshop to the Andrés de Araoz's collaborators

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: 12/4/2025. Aceptado: 10/11/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 21-110.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.02
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: Estudiamos la variada fortuna de los artistas franceses que trabajaron en el valle medio del Ebro, en territorios pertenecientes a los obispados de Calahorra-La Calzada y Pamplona. Destacamos la biografía artística de quienes llegaron a abrir taller propio, como Martín Gumet, así como la de aquellos que, con independencia de su pericia profesional, trabajaron como oficiales para terceros o contrataron esculturas aisladas: Felipe de Borgoña, Pierres de París, Juan de Lorena, entre otros. Procuramos identificar los estilos que practicaron y rescatar los nombres de artífices que han permanecido silenciados dentro de la intensa actividad de algunos talleres de gran proyección, como el de Andrés de Araoz.

Palabras clave: Renacimiento; La Rioja; Navarra; País Vasco; escultura; artistas franceses; Martín Gumet; Mathelen Fabri; Arnao Spierinck de Bruselas; Pedro de Troas; Juan de Lorena; Felipe de Borgoña; Pierres de París; Simeón de Cambray; Andrés de Araoz.

Abstract: We examine the varied fortunes of the French artists who worked in the middle Ebro valley, in territories belonging to the dioceses of Calahorra-La Calzada and Pamplona. We highlight the artistic careers of those who established their own workshops, such as Martín Gumet, as well as those who—regardless of their professional expertise—worked as journeymen for others or contracted individual sculptural pieces: Felipe de Borgoña, Pierres de París, Juan de Lorena, among others. We seek to identify the styles they practiced and to recover the names of craftsmen who have remained overshadowed by the intense activity of major workshops such as that of Andrés de Araoz.

Keywords: Renaissance, La Rioja; Navarre, Basque Country; sculpture; French artists; Martín Gumet; Mathelen Fabri; Arnao Spierinck de Bruselas; Pedro de Troas; Juan de Lorena; Felipe de Borgoña; Pierres de Paris, Simeon de Cambray, Andrés de Araoz.

*****

El valle medio del Ebro fue, durante la Edad Moderna, un territorio particularmente próspero —con extensas tierras de pan y vino— que atrajo a numerosos europeo foráneos. A diferencia de Burgos —donde para obtener la vecindad se exigía un año previo de residencia y la presentación o apadrinamiento de un vecino—, el fuero de Logroño facilitaba el asentamiento de extranjeros de cualquier oficio. Algo similar ocurría en otras villas y lugares de los obispados de Calahorra La Calzada y Pamplona, que además carecían de talleres artísticos locales cuya actividad pudiera verse amenazada por la llegada de forasteros.

Sin embargo, la fortuna de los numerosos trabajadores de la madera que inmigraron a este territorio fue muy desigual. El éxito de algunos escultores de extraordinaria calidad —como los hermanos Guyot y Juan de Beaugrant, o Arnao Spierinck de Bruselas— encubre una realidad mucho más heterogénea y, con frecuencia, adversa. Fueron muchos más los que sobrevivieron con dificultades y no lograron prosperar económicamente hasta el punto de poder asumir los riesgos y exigencias inherentes a la contratación de obras artísticas. Se vieron obligados a colaborar en talleres ajenos y a trabajar de forma anónima para otros artífices, españoles o extranjeros como ellos.

Como señalábamos, la sociedad del territorio estudiado permitía establecerse sin trabas, pero el verdadero obstáculo para abrir un taller propio residía en la necesidad de presentar fianza y fiadores cuyo patrimonio cubriera el valor de lo contratado. Algunos, reconocida su pericia por los comitentes, pudieron hacerse cargo de pequeñas obras o de imágenes sueltas. La contratación de grandes retablos, en cambio, exigía además encontrar personas que confiaran en ellos hasta el punto de avalarlos con sus propios bienes. Quienes lograron reunir un capital suficiente o contrajeron matrimonio con mujeres españolas pertenecientes a familias acomodadas —y, por tanto, socialmente reconocidas— pudieron acceder a la contratación de retablos, a veces con independencia de su mayor o menor capacidad artística.

La habilidad personal de algunos de los escultores extranjeros les abrió el camino de la independencia laboral, como se comprueba en los casos de Arnao, los Beaugrant y Hans de Bolduque, quien encontró la confianza de un importante canónigo de la colegial de La Redonda de Logroño: Diego Ponce de León, seguramente porque reconoció su excelencia profesional. La iniciativa personal de otros menos facultados y, sobre todo, el casamiento con españolas bien situadas, muy probablemente, fue lo que permitió destacar a Pedro de Troas en Estella[1] o Matelén Fabri, parisino desposado con

1 Archivo General de Navarra [en adelante, AGN], Procesos judiciales, F146/145020; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Los retablos laterales de la iglesia de Allo", *Príncipe de Viana*, 162 (1981), pp. 11-20; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 372-37; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de

Catalina de Allo, miembro de una familia bien posicionada en Mendavia (Navarra).[2] Estos artistas acogieron en sus talleres a oficiales de su misma procedencia francesa, pero menos favorecidos por la fortuna, aunque fueran muy superiores en habilidad.

Así, Pedro de Troas confió y delegó en Juan Mordán y Felipe de Borgoña para que labraran los retablos laterales de la iglesia de Allo (Navarra) dedicados a las Santas Nunilo y Alodia –Juan Mordán– y a Santa Catalina –Felipe de Borgoña– (Fig. 1). Troas,[3] bien situado en la comunidad de Estella, consolidó un fructífero taller en esta localidad que continuaron su hijo Pedro de Troas II y Julián de Troas hasta comienzos del siglo XVII. Además, trabajaron en Estella Juan de Troas el Mayor –posiblemente hermano de Pedro, pues había nacido hacia 1526–, y Juan de Troas el Menor.

Sin embargo, Pedro de Troas (Fig 2) fue muy negativamente valorado por el imaginero Hernando de Arce, quien testificó diciendo, el 13 de septiembre de 1557, que, aunque Troas había contratado dos retablos laterales en Allo –tanto la obra de madera como la policromía–, no sabía ni entendía

---

Zúñiga (Navarra) y de la obra de sus autores: Juan y Francisco de Ayala, Juan Ruiz de Heredia y Pedro de Gabiria", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 134-136.

2 AGN, Procesos judiciales, F146/322065 y AGN, Protocolos, Sesma, Martín Márquez, C. 693/3, 1547, ff. 78-80. Hemos incorporado a las citas del presente escrito una publicación reciente, aparecida después de la elaboración de esta investigación: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, *El retablo mayor de San Juan Bautista de Mendavia. "Obra romana" del primer Renacimiento*, Ayuntamiento de Mendavia y Universidad de Navarra, 2025, pp. 36-39, donde se recogen las obras realizadas por el imaginero Fabri entre 1533 y 1547, así como las de su tío y colaborador, el entallador Jaques Tomás (pp. 39-41). Echeverría mantiene *Metelín* como nombre de Fabri, tal como señaló Uranga Galdeano, y cita una copia del testamento del imaginero. Pero se conserva el testamento original y el artista firma como "Matelen Fabri" en esa y en otras ocasiones, por lo que nos inclinamos por usar su nombre con esta nueva grafía (Fig. 4). Los nombres propios *Mathelin* y *Matelin* se encuentran registrados en el francés antiguo y provienen del latín *Mattheus*; parecen ser variantes cariñosas de este nombre. También los apellidos *Mathelin* y *Matelin* se conservan hoy en Francia, junto con otras variantes como *Matelain*, *Mathelain*, *Matellin*, *Mathellin*… El testamento original de Matelén Fabri fue otorgado en Mendavia el 26 de febrero de 1547; AGN, Protocolos, Sesma, Martín Márquez, C. 693/3, 1547, ff. 78-80. Matelén no tuvo hijos de su matrimonio con Magdalena de Allo, o no le sobrevivieron, aunque, siendo extranjero, cabe sospechar que alcanzara la prosperidad en edad avanzada y que se desposara tarde. En el testamento se acordó de su hermana Catalina Fabri, vecina de París, y de Jacques Tomás, al que denomina tío suyo, a pesar de que seguramente era más joven. Lo nombró cabezalero y le legó "todas mys traças de pergamino y papel y todas mys herramientas de mi arte e todas mis armas como son spada montante y otras armas que yo tengo que al presente no hago mençion"; AGN, Protocolos, Sesma, Martín Márquez, C. 693/3, 1547, ff. 78-80; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, *El retablo mayor de San Juan...*, p. 41.

3 Como Hernando de Arce, de 60 años, declaró en 1557 que conocía a Pedro de Troas "casi desde niño", es posible que Troas hubiera llegado a España con su padre —o que incluso hubiera nacido en Estella—. En este supuesto, habría sido el padre quien iniciara, en las primeras décadas del siglo XVI, el taller de los Troas; AGN, Procesos judiciales, F146/145020, ff. 73v-74.

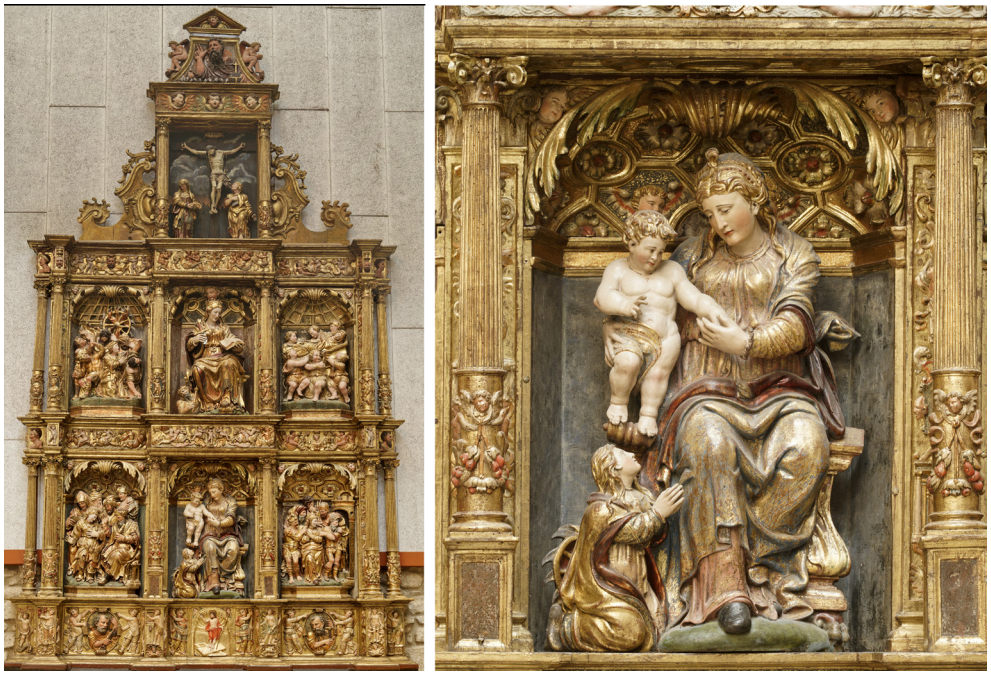


Fig. 1. *Retablo de Santa Catalina y detalle de María con el Niño*. Felipe de Borgoña para Pedro de Troas. 1557. Allo (Navarra), iglesia parroquial. Todas las fotos del autor

> "la diferencia que ay de una madera a otra ni de ensablage ni de talla ni de ymagineria ni de pintura ni de oro partido ni de oro fino ni de plata corlada ni de grafiladuras [...] que el dicho 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 abilidad en el officio que tiene el dicho, que para esto que tiene declarado [labores de carpintería, pero no de talla ni de imaginería] es buen official,".[4]

4 En el momento de declarar, Hernando de Arce era vecino de Estella y tenía 60 años. Arce fue propuesto por la iglesia, como también Juan Mordán, que no quedaría satisfecho con los pagos que le hiciera Troas por el retablo de las santas Nunilo y Alodia, y declaró que "Pedro de Troas no ha cumplido hasta agora con la obligaçion" de hacer los retablos; AGN, Procesos judiciales, F146/145020, ff. 72v-77; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Los retablos laterales…", pp. 11-20.
En el mismo proceso, el día 16 de septiembre de 1557, testificaron otros artistas propuestos por Troas, con los que probablemente había colaborado en otras ocasiones:
Pedro Francisco, entallador y ensamblador flamenco de 36 años, vecino de Azpeitia y residente en Huarte-Araquil, – otro desconocido artistas que andaría trabajado en el retablo de esta localidad – identificó por sus nombres a los "maestros" que realmente habían tallado los retablos de Allo: Felipe de Borgoña y Juan Mordán "que son muy buenos offiçiales".
Juanes de Iturmendi, entallador de 36 años y vecino de Puente la Reina, también elogió los retablos laterales de Allo por la buena madera de nogal —usada en los bultos—, de tilo —en

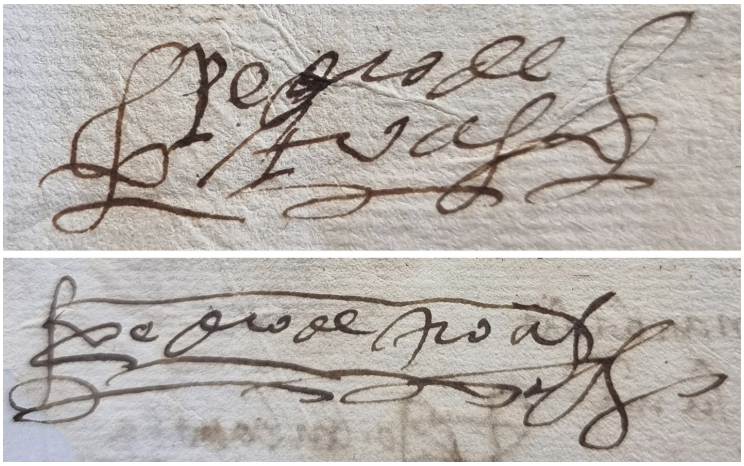


Fig. 2. *Firmas distintas de Pedro de Troas en 1557*

El proceso judicial por los retablos de Allo es una fuente muy ilustrativa sobre los pormenores de la contratación de obras artísticas. El vicario de la iglesia, Domingo de Mondragón, ofreció en el juicio algunas pistas explicativas. La iglesia de Allo se había renovado enteramente hacía catorce o quince años y no contaba con otro adorno mobiliar que el retablo mayor antiguo, que se había vuelto a disponer en la cabecera, y un retablo simulado –pintado al lienzo– en el lado izquierdo, que es el del Evangelio. Estaba coloreado someramente –era "de poco valor"– y se habría pintado para propiciar[5] que primicieros y parroquianos se decidieran por la realización de un verdadero retablo de madera, como se practicaba desde el siglo XIV. Había, por tanto, necesidad de realizar nuevos retablos. Los parroquianos trataron sobre ello y se consideró que lo más conveniente era contratar "a la candela": en una pública subasta en la que los artífices concurrentes ofrecían ofertas a la baja hasta el momento en el que se apagaba una vela, encendida al comenzar

las columnas— y de roble —en el resto—, así como por su ejecución, "que la obra y bultos es muy buena y bien labrada y de mano de buen official".
Por su parte, Juan Imberto, entallador y ensamblador francés de 50 años y vecino de Estella, repitió los mismos elogios que Iturmendi.
En Huarte-Araquil tenía el taller Pierres Picart, que comandó la realización del retablo mayor de esta localidad entre 1557 y 1559; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, "Estudio histórico-artístico del retablo de la Universidad de Oñati", en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro y MARTIARENA LASA, Xabier, *Historia y Restauración. Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati*, Donostia-San Sebastián, 2006, p. 37, nota 41),

5 Hemos comentado algunos retablos de la Edad Moderna fingidos en los muros como primer eslabón para poder celebrar misas en iglesias recientemente construidas y como acicate para que los parroquianos se decidieran a contratar verdaderos retablos en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 251-262 y 267-281; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. y POLO SÁNCHEZ, Julio, "El retablo pintado en San Miguel de Meruelo", *Trasdós*, 5 (2003), pp. 169-175.

el acto de contratación. Sin embargo, alguien intervino y presentó a Troas como un "buen official" y este se ofreció a realizar los retablos "y assi se obligo y dio *fiador*".

A las subastas solían acudir artistas de otras localidades que eran desconocidos por clérigos, primicieros y parroquianos. El concejo y el cabildo de Allo, habiendo sido presentado Troas por algunos parroquianos, y acompañado, además, de un fiador que aseguraba la realización de los retablos laterales, no quisieron tomar riesgos y contrataron directamente con él, tanto la obra de madera como su policromía. Poco después, el vicario expuso que, en realidad, no era pintor sino entallador y que había oído que la policromía la había subcontratado con un pintor amigo suyo,[6] por lo que lo había reprendido. Pero Troas, conocido de algunos parroquianos y económicamente solvente, mantuvo el contrato de los retablos porque convenció al resto de los comitentes al asegurar que la iglesia no recibiría daño alguno porque la obra se había acordado hacerla a tasación de maestros que debían declarar,una vez finalizada, que se había ejecutado perfectamente.[7] De modo que la parte de la iglesia y del ayuntamiento valoró más saber que tendrían asegurada la realización de los retablos, si Troas y su fiador se comprometían, que conocer qué manos los acabarían labrando y pintando. Al final obtuvieron dos retablos de manos y estilos distintos y contradictorios.

Algo semejante hubo de ocurrir en torno a la contratación del retablo mayor de Mendavia por Matelén Fabri (Fig. 3). Era un tracista e imaginero competente, pero no es fácil deslindar lo que trabajó personalmente de lo que dio a obrar a sus colaboradores.[8] El retablo fue concertado en febrero de 1537 por maestre Matelén y maestre Jacques, que eran parientes, pero las obras no comenzaron hasta 1540 o 1541, cuando se ofrecieron fianzas para asegurar la realización de la obra. Los primeros pagos se hicieron con las primicias de 1542, 1543 y 1544.[9] Tras la muerte de Matelén en 1547, Jacques Tomás se

6 Juan Mordán, "maestro de la arte de entallador y arquitatura", testificó que Troas le había pedido que mediara para conseguir que Pedro de Latorre, pintor de Estella, se hiciera cargo de la policromía de los retablos, pero que le recordara que, por si se oponía, contaba con la oferta que le había hecho Olabe, pintor de Oñate; AGN, Procesos judiciales, F146/145020, ff. 73-77.

7 AGN, Procesos judiciales, F146/145020.

8 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, *El retablo mayor de San Juan...*, p. 59. Además, Jacques Tomás compensó a la viuda de Fabri con tan pequeña cantidad —110 ducados en pago de lo realizado por su marido— que no se le puede adjudicar parte importante de lo labrado, fuera de la traza y dirección. Para entonces —29 de octubre de 1551— Magdalena de Allo se había vuelto a casar con Martín de Arano y acordó con Jacques el pago de esos 110 ducados por lo realizado por Matelén, que también habría cobrado otras cantidades de los primicieros mientras dirigió el retablo. Pero, como se había tasado en 1522 ducados, la cifra es significativa y apunta a una intervención discreta de Fabri; AGN, Procesos judiciales, F146/322065.

9 AGN, Procesos judiciales, F146/322065. Los primeros pagos primiciales se señalan en el



Fig. 3. *Retablo mayor*. A cargo de Matelén Fabri y Jacques Tomás. 1540-1549. Mendavia (Navarra), iglesia parroquial

encargó de la finalización del retablo, pero era entallador – raramente fue calificado como imaginero – y, además, no sabía escribir,[10] por lo que se puede

interrogatorio de testigos efectuado en 1553 para conocer la ejecución del retablo y los abonos practicados. Un testigo señaló que el retablo se había concertado con Matelén y Jacques hacía unos 10 o 12 años, lo que nos lleva a 1541 como fecha para el comienzo de las obras, como también sugiere el documento con la presentación de fianzas, que se hizo ese mismo año. También, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, *El retablo mayor de San Juan...*, pp. 27-28.

10 AGN, Procesos judiciales, F146/322065. Poder de maestre Jacques Tomás, residente en Mendavia, "que no sabe escribir", a su yerno Francisco Ximénez para cobrar lo que se le debe del retablo de San Juan, "del qual se me deben mucha cantidad de dineros los de la dicha yglesia y primiçieros", y para cobrar del concejo 50 ducados de la primicia, que estaba arrendada en 80 ducados.

suponer que tuvo que recurrir, al menos para la escultura, a la colaboración de otros artistas. El retablo de Mendavia estaba concluido para octubre de 1549, pues el día 28 de octubre de ese año el secretario del obispo de Pamplona sentenció, a petición de Jacques Tomás, que se tasara el retablo y que se le abonaran 50 ducados que la parroquia le adeudaba de los bienes primiciales del año anterior.[11] El entallador también encontró el amparo de Luis de Beaumont, condestable de Navarra, conde de Lerín y chanciller mayor del reino de Navarra, quien sentenció a su favor en Lerín, desde donde se administraba Mendavia, el 26 de septiembre de 1550 y definitivamente el 11 de abril de 1554, condenando en costas a los parroquianos y al concejo de Mendavia. Jacques reclamaba, en el ruego que presentó ante las instituciones civiles y religiosas en octubre de 1549, que tenía necesidad personal de que los de Mendavia le abonaran alguna cantidad, tanto para su mantenimiento como "para pagar algunos maestros que an entendido en la dicha obra".[12]

Entre los colaboradores que pudieron intervenir en el retablo de Mendavia apuntamos a Antón de Erpín –o Derpien, tal como firma–, entallador que desde 1538 a 1547 aparece frecuentemente relacionado con Matelén, aunque su estilo no es conocido.[13] Otro firme candidato es el imaginero Hernando de Arce, que había colaborado con Matelén en el retablo de Sesma (Navarra). En Allo, el 11 de septiembre de 1557, declaró tener 60 años,[14] luego era un artista con una larga vida laboral. Se ha perdido la obra que la documentación relaciona con Erpín y con Arce y, sin otra información, no se puede asegurar

11 AGN, Procesos judiciales, F146/322065.

12 AGN, Procesos judiciales, F146/322065. Jacques consiguió que se tasara el retablo, pero los parroquianos hubieron de rechazar la valoración y ambas partes acordaron que Juan de Goyaz, imaginario habitante en Mendavia, retasara de nuevo el retablo como tercero en discordia. El 20 de marzo de 1550 lo valoró en 1522 ducados, que los primicieros debían pagar en adelante con la renta de la iglesia. Además, ordenó que Jacques Tomás "aya de quitar del dicho retablo unos niños que estan desnudos en blanco sosteniendo los capiteles los quales estan en prejuizio [sic] de los tabernaculos y de todas las otras obras del dicho retablo y ansimesmo afine la historia del nasçimiento de señor sant [¿Juan?] a su costa y mission y la ponga en perfeccion".
Jacques continuaba residiendo en Mendavia en octubre de 1553, pero en 1555 aparece como vecino de Viana, donde probablemente trabajaba en la portada de la iglesia de Santa María, que había contratado Goyaz y, a continuación en 1556, Juan Ochoa de Arronategui; BIURRUN, Tomás, "La portada de Santa María de Viana", *Príncipe de Viana*, 4 (1941), pp. 24-53; GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. II** Merindad de Estella. Genevilla-Zúñiga*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1983, pp. 559-560.

13 Para la actividad de Antón de Erpín, documentado entre 1538 y 1554, véase ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, *El retablo mayor de San Juan...*, pp. 41-42. La firma de maestre Antón, en la tasación del relicario de Sesma que valoró Matelén Fabri; AGN, Protocolos, Sesma, Martín Márquez, C. 693/3, 1547, ff. 24-26.

14 AGN, Procesos judiciales, F146/145020, ff. 73v-74; URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, "Los retablos laterales...", pp. 11-20.

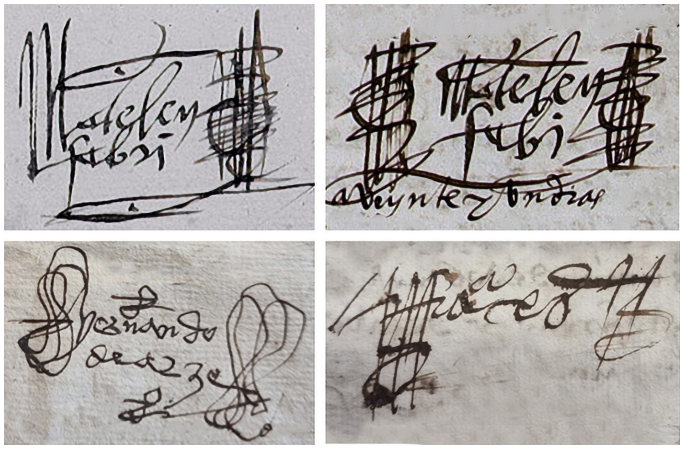


Fig. 4. *Firmas.*

Matelén Fabri (1547)

Hernando de Arce (1557) y Francisco Ximénez (1563)

la correspondencia. Sin embargo, la escultura de Mendavia es, casi toda ella, resultado de la intervención de varios imagineros y uno de ellos hubo de ser Arce. Las imágenes del cuerpo principal del retablo –con las escenas de la historia de San Juan, así como los grupos de la Visitación y –en parte– el Nacimiento de San Juan, en el banco, y las historias del Bautista ante Herodes y el Banquete de Herodes Antipas con Salomé, a la que entregan la cabeza de San Juan, en el segundo cuerpo – las ha tallado un imaginero que practica un estilo heredero de la tradición gótica. Compone escalonadamente y utiliza un canon esbelto característico que no encontramos en otros retablos. Fue este artífice el imaginero principal del retablo, y de su mano son también las figuras de María con el Niño y otras de las entrecalles –por ejemplo, Santa Clara y San Esteban–, pero no podemos saber si se corresponde con Hernando de Arce u otro escultor. Las imágenes de los profetas y evangelistas del banco, así como el relieve de Dios Padre bendiciente en el tímpano del ático, son de otra mano: la de un escultor que recurre al *contrapposto* y a la composición helicoidal para imprimir nervio, tensión y expresividad, en contraste con la rígida y estática verticalidad de las figuras del imaginero principal. Además, acomoda el cuerpo y los vestidos de modo algo más natural. En todo ello demuestra conocer la obra del gran taller del retablo de Santo Domingo de la Calzada.

Más probable y casi segura es la participación de Francisco Ximénez,[15] que era yerno de Jacques Tomás y, por tanto, se puede pensar que se había formado en su taller. En Mendavia, el 13 de octubre de 1553, maestre Jacques otorgó poder a su yerno Francisco Ximénez para cobrar cuanto le adeudaban por la obra del retablo de San Juan, seguramente para compensarlo por su

15 URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros del Renacimient*o, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1947, pp. 7-8 donde propone a Metelín/Matelén, Jacques Tomás y Francisco Ximénez, como autores del retablo de Mendavia pues los tres residieron en la localidad.

colaboración.[16] Aunque en la carta de poder no se expresa su oficio, Ximénez ha de ser miembro de la conocida familia Ximénez de escultores de Viana (Navarra), donde también acabó residiendo Jacques Tomás. Sin duda se trata del entallador Francisco Ximénez, vecino de Mendavia, que el 22 de abril de 1546 –mientras se realizaba el retablo de San Juan en Mendavia– representó a Matelén Fabri y a Jacques Tomás ante el vicario, alcalde y primicieros de Sesma para acordar las cantidades que les debían pagar por lo que habían obrado en el retablo mayor.[17] Se corresponde también con Francisco Ximénez, vecino de Viana, que en 1562 declaró tener 40 años en un pleito que el pintor Juan de Miñano, avecindado entonces en Estella, mantuvo contra Diego de Araoz, pintor del retablo de Mendavia, que se negaba a pagar a Miñano el salario que le correspondía por lo que había pintado en el retablo de San Juan.[18]

Las figuras del Calvario se componen de modo muy semejante al que empleó Felipe de Borgoña, por comisión de Pedro de Troas, en el remate del retablo de Santa Catalina en Allo, aunque es más monumental el de Mendavia y menos refinado. Felipe de Borgoña fue un excelente imaginero que se movió entre Oñate (Guipúzcoa) y el Ebro medio. Se casó con una española pero no acabó de lograr el renombre personal como cabía esperar de su habilidad; otro tanto sucedió con muchos otros.

Tampoco descartamos que en el ensamblaje del retablo de Mendavia participara Martín Gumet, pues las figuras se cobijan bajo templetes arquitectónicos –tabernáculos los denominó Goyaz en la tasación– como vemos en otras obras suyas. También son muy abundantes las cabezas de ángeles en los frisos, lo que relaciona este retablo con los que son fruto de los talleres que surgieron a partir de la actividad de Felipe Bigarny en La Rioja y, sobre todo, de la difusión de los modelos aparecidos en el retablo de Santo Domingo de la Calzada. Semejante interés tiene la presencia de bustos en los frisos, a modo de retratos, tal como los encontramos en los retablos que ensambló Martín Gumet. Así ocurre en Agoncillo (La Rioja), que se localiza en la otra orilla del Ebro, enfrente de Mendavia, ya que entonces la población riojana extendía su jurisdicción hasta Arrúbal y San Martín de Berberana, lugares que limitan con Mendavia.

En Agoncillo son bustos en altorrelieve –como obra de un imaginero–, mientras que en Mendavia son interpretados en relieve y bajorrelieve por un entallador, aunque también se encuentran algunos bustos en altorrelieve en los tímpanos semicirculares de los edículos laterales que rematan el retablo.

16 AGN, Procesos judiciales, F146/322065.

17 AGN, Protocolos, Lodosa, Martín López, 1546, f. 32; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros...*, 1947, p. 7; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, *El retablo mayor de San Juan...*, p. 39.

18 AGN, Procesos judiciales, F017/010433, f. 21.

Este motivo deriva del coleccionismo de monedas romanas antiguas y fue difundido por grabados y por las vidas de los Césares y de los hombres y mujeres ilustres: muy tempranamente –sin considerar las obras heredadas de la Antigüedad de Suetonio, Cornelio Nepote y Aulo Gelio–, *De viris illustribus* de Francesco Petrarca (1337/1338),[19] y *De casibus virorum illustrium* y *De mulieribus claris* de Giovanni Boccaccio (1355/1374 y 1361/1362). *De casibus* tuvo traducción temprana al castellano hecha por Pero López de Ayala (1332-1407), que la dejó inconclusa y la finalizaron Juan Alfonso de Zamora y Alonso García de Santamaría o de Cartagena. El empleo de bustos, con función significativa en unos casos y en otros meramente decorativa, lo introdujo Damián Forment y lo difundieron artistas franceses, tan abundantes en el taller de Forment y en las tierras del fértil valle del Ebro.

1. Martín Gumet

Grand Martín Gumet representa un notable caso de éxito profesional entre los artistas foráneos establecidos en el territorio en torno al valle medio del Ebro. Logró arraigo en la zona y mantuvo un productivo taller que incluso compitió –o eso pretendió– en 1563 por la obra del retablo mayor de San Juan de Estella con los obradores de Andrés de Araoz –con quien había colaborado en Genevilla (Navarra)–, de Pierres Picart –al comienzo de su carrera en España también colaboró con él–, de Juan de Ayala, Pedro de Troas, Pedro de Gabiria, Francisco Ximénez y Domingo de Segura que se presentó en compañía de Esteban Bertin.[20]

Cuando en 2024 publicamos nuestra investigación sobre el retablo de Zúñiga (Navarra) y la obra de sus autores, señalábamos que en el Archivo General de Navarra se conservaban noticias de un pleito sobre el pago final del retablo de Piedramillera (Navarra) que, debido a su deteriorado estado de conservación, no habíamos podido consultar.[21] Sin embargo, en el artículo incorporamos algunos datos publicados por otro investigador que tuvo acceso al documento en años pasados.[22] Dado el interés del expediente, los

19 Véase la hermosa edición ilustrada, con bustos de perfil, de PETRARCA, Francesco, *De viris illustribus (Vite di XXXVI illustri capitani descritte da M. Francesco Petrarca. Aggiuntivi li diloro Ritratti)*, Antiquarius Felix (Felice Feliciano) e Innocens Ziletus (Innocenzo Ziletti), Polliano (Pogliano), 1476.

20 BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, pp. 159-163; URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros*..., pp. 21-25 y 43-51.

21 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", pp. 138-139.

22 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", p. 139, nota 112. Los datos los había difundido el profesor Echeverría Goñi: ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento*, ..., pp. 328-330.

servicios de restauración del archivo han procedido a su recuperación y hemos podido consultarlo íntegramente.[23]

Aunque los documentos insertados en el pleito no revelan otros nombres de artífices, aparte de los conocidos, permiten realizar algunas puntualizaciones sobre el autor y sobre el interesante retablo de Piedramillera. Precisan que Martín Gumet, ensamblador y entallador, era extranjero, como ya se sabía, y contienen una declaración personal del artista, hecha en 1572, en la que expresó que era de sesenta años, poco más o menos, luego había nacido hacia 1512, seguramente en Francia porque el apellido Goumet, y en menor medida Gumet, perdura en el vecino país, aunque también en la Bélgica valona.

Ciertamente, Martín Gumet suscribió un contrato para realizar el retablo de Piedramillera el 20 de agosto de 1560, pero, como sospechábamos, el acto documental no fue un contrato al uso, sino una obligación para acabar la obra en dos años. La obligación y los convenios que suscribió no especifican el tamaño, la tipología o la iconografía del retablo porque hubo de existir un contrato anterior que lo concretaba, aunque no se conserva. En la documentación de Mues (Navarra) —que también estudiamos en la investigación citada— se ha conservado el contrato del retablo con Juan Ruiz de Heredia y la nueva obligación que Martín Gumet suscribió con la parroquia y el concejo después de que Ruiz de Heredia falleciera. En Piedramillera, como ya sugerimos, hubo de suceder otro tanto.

De hecho, cuando en agosto de 1560 Martín Gumet se comprometió a la ejecución del retablo, era "havitante" de Piedramillera; luego no se encontraba allí circunstancialmente, sino que residía desde algún tiempo anterior. Además, se puntualizó que "tiene prinçipiado a hazer y haze hun retablo en la dicha iglesia de sancta Maria del dicho lugar de Piedramillera". Es decir, Gumet ya trabajaba en el retablo cuya finalización contrató, aunque no se precisa cuándo había comenzado la obra. Las páginas del documento presentan zonas totalmente perdidas, pero parece que incluso se aludió a la "orden" —es decir, la traza e iconografía— establecida con anterioridad: "que assi para la vondad de la dicha obra [perdido] el valor della y por la orden que [perdido] hizieron los capitulos y convenios [perdido]". De nuevo, las

23 AGN, Procesos judiciales, F146/263459: Martín Gumet, maestro entallador y ensamblador, vecino de Los Arcos, contra la villa de Piedramillera, sobre ejecución por 80 ducados, última partida adeudada por las obras realizadas en el retablo de la iglesia parroquial de Santa María de Piedramillera. Agradezco a la dirección del archivo, particularmente a Miriam Etxeberría, las gestiones realizadas para poder acceder al documento. Véase también, OLEJUA SÁNCHEZ, Irene, "Iglesia de Santa María de Piedramillera: estudio histórico, artístico y cultural", *Príncipe de Viana*, 289 (2024) pp. 379-433. Tempranamente, Biurrun relacionó los retablos de Piedramillera con Martín Gumet a partir de la semejanza que encontró con la sillería de Los Arcos, BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 144.

roturas del papel impiden concretar si se debía "hazer" o seguir tal como estaba comenzado. El primer capítulo de la obligación, el más informativo sobre el retablo, se redactó así: "Primeramente fue convenido [perdido]dichas parte y el dicho maestre [perdido] Martin Gumet sea obligado a [perdido] un retablo de fusta de nozedo [nogal] y tejo con su ymagineria de bulto el quoal dicho retablo ha de hazer y acabar como [perdido] estar, todo dentro de oy fecha de la presente carta en dos años primeros venientes".

Los certificados de pago confirman que el retablo se había comenzado unos años antes. En el resumen de los abonos se apuntó, en primer lugar, que en la visita de 1561 —que suele referirse a pagos del año anterior— el visitador señaló que Gumet había reconocido haber cobrado 320 ducados con anterioridad. También se concretó que en los cinco años siguientes había recibido 400 ducados, a razón de 80 ducados anuales, tal como se había establecido en la obligación suscrita en agosto de 1560.

Suponemos, por los datos ofrecidos, que el primer rendimiento de cuentas corresponde al momento en que suscribió la obligación, mientras que el segundo se hizo al tiempo de la tasación del retablo, efectuada el 11 de octubre de 1565, pues la obra —de tamaño considerablemente grande— se terminaría en una fecha posterior a los dos años comprometidos, aparte de que Gumet realizó otros tres retablos pequeños y diversas obras menores para la misma iglesia. Los 320 ducados justificados en la visita de 1561 sugieren que el retablo llevaba cuatro años —a 80 ducados por año— en ejecución cuando Gumet suscribió la nueva obligación. Como se concretó en la contratación del retablo de Mues, desde el primer documento contractual de la obra de Piedramillera hubo de establecerse un pago anual fijo —en este caso de 80 ducados— sacado de la primicia parroquial. Por tanto, el verdadero e inicial contrato para realizar el retablo hubo de firmarse en 1555 o 1556, en vida de Juan Ruiz de Heredia. El fallecimiento de este escultor entre 1557 y 1559 —más cerca de esta última fecha—[24] explica, a nuestro parecer y tal como ocurrió en Mues,[25] que Gumet, ahora en solitario, tuviera que suscribir una

24 Ruiz de Heredia debía de tener una edad avanzada en estos años. Cuando en 1550 contrató el retablo de Mues se recogió en una de las condiciones que, si fallecía antes de acabar la obra, se debía tasar lo realizado para entregar el valor estimado a sus herederos. Esta cláusula no es común en los contratos de obra que conocemos.

25 El retablo de Mues lo contrató Juan Ruiz de Heredia el 12 de enero de 1550 y, tras su fallecimiento, Martín Gumet se hizo cargo de su conclusión según declaró el 10 de noviembre de 1568:

> "Maestre Martin Gume entallador, vezino de la villa de Los Arcos, dize que a doze de henero del año pasado de mil quinientos y cinquenta Juan Ruiz de Heredia ymaginero vezino de Los Arcos se obligo de hazer un retablo y otras cossas para la yglesia parroquial de Santa Eugenia del lugar de Mues dentro de cierto tiempo y los abbad y cabildo de la dicha yglesia y los jurados vezinos y concejo del dicho lugar cada dellos por si et insolidum se obligaron de pagarle al dicho Juan Ruiz todo el valor de lo que estimasen y tassasen el dicho retablo y obra dos ofiçiales de la dicha harte nombrados por cada una

nueva obligación –la firmada en agosto de 1560– para concluir el retablo de Piedramillera. Precisamente Juan Ruiz de Heredia se había comprometido a realizar el retablo de Mues en el plazo de seis años, que es el mismo intervalo temporal que deducimos para el retablo de Piedramillera: dos años para concluirlo después de haberse trabajado durante cuatro años en él. Apoya nuestra interpretación la sucesión de pagos registrados en el pleito. Hasta 1565, año en que se acabó y se tasó el retablo, le habían abonado 720 ducados. El resto tardó en pagarse. En 1568 Piedramillera le seguía adeudando 426 ducados, de modo que en los años posteriores a la tasación de 1565 únicamente le habían proporcionado escasamente la primicia correspondiente a un año: 72 ducados.

Los retablos de Piedramillera y Mues se tasaron el mismo día e intervinieron en la valoración Juan de Villarreal, veedor de las obras del obispado de Pamplona, y Pedro López de Gámiz, escultor de Miranda de Ebro. Esta circunstancia constata que ambos retablos estaban concluidos en octubre de 1565, fecha de la tasación, pero permite dudar si ambos —o alguno de ellos— se habían terminado con anterioridad y si se aguardó un tiempo para que unos mismos tasadores valoraran ambos conjuntos. Ni en la fiaduría ni en la testificación del acto notarial, celebrado en Piedramillera, se mencionó a ningún otro artífice como responsable de los retablos. Gumet presentó como fiadores a dos vecinos de la localidad —Martín López y Martín Sáenz— y los testigos igualmente fueron vecinos de Piedramillera, siendo uno de ellos Vergara, herrero de oficio.

1. 1. El contrato del retablo de Piedramillera

Aparte de los datos ya comentados, el contrato de agosto de 1560 permite conocer que se había estipulado que el retablo debía ejecutarse en nogal y tejo, las mismas maderas que Juan Ruiz de Heredia había ofrecido para el retablo de Mues en 1550. La imaginería había de ser de bulto, especialidad de Ruiz de Heredia y no tanto de Gumet, mencionado de forma constante en la documentación como entallador y ensamblador. Es verosímil que los parroquianos conocieran bien las capacidades de Gumet y quisieran garantizar que las figuras del retablo fueran realizadas por imagineros, aunque traba-

de las dichas partes, y como paresçe por escriptura publica de combenio y obligaçion guarentija. Y a cabo de poco tiempo que passo aquella murio el dicho Juan Ruiz sin prinçipiar, o a lo menos acabar la dicha obra. Y el suplicante en su lugar tomo a su cargo de hazer el dicho retablo y obras y cunplir con el dicho contrato en todo lo que el dicho Juan Ruiz se obligo, siendo dello contentos los dichos abbad cabildo vezinos y concejo del dicho lugar, y asi cumplio de su parte. Y despues de acabado el dicho retablo y obras conforme al dicho contrato ambas partes nombraron personas para la estimacion y tasa de la obra y vista y, reconosçida aquella, tasaron en mil y cinquenta y ocho ducados": el retablo mayor en 1012 ducados y los cajones de la sacristía en otros 46 ducados; AGN, Procesos judiciales, F146/263372; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", p. 127.

jasen bajo su dirección y responsabilidad. Debía concluir la obra en el plazo de dos años por un precio que sería fijado por dos tasadores designados por las partes contratantes, con la condición de que fueran "maestros que sean del dicho ofiçio"de imaginería y de que la tasación final no excediera los mil ducados, con una tolerancia de cincuenta arriba o abajo. Se acordó asimismo que el pago se efectuara con cargo a las rentas de la primicia, abonando 80 ducados anuales en dos plazos: 40 por Navidad y otros 40 por la fiesta de San Juan de junio, conforme a la práctica habitual.

No es posible saber si Gumet cumplió con los plazos de ejecución del retablo mayor, pero como el concejo le comisionó otros tres pequeños retablos, unas andas para transportar el Santísimo el día de Corpus Christi, un facistol y unos bancos para uso de los parroquianos, el retablo y el resto de las obras se acabaron tasando el 11 de octubre de 1565. El retablo mayor en 1085 ducados, cantidad cercana a los 1012 ducados en los que ajustaron el valor del retablo de Mues,[26] lo que permite calibrar la importancia de lo mucho que se ha perdido en esta última población. Los otros tres retablos realizados para la iglesia de Piedramillera, las andas, el facistol y los bancos los pusieron en 168 ducados. Gumet y los contratantes estuvieron conformes con lo tasado y el vicario general del obispado sentenció que se pagaran 1050 ducados por el retablo mayor, conforme a lo concertado, más los 168 del resto de las obras, sumando un total de 1218 ducados. Los pagos debían abonarse con la cantidad y plazos ajustados en el contrato de 1560, a razón de 80 ducados anuales.

Resulta significativo constatar que ya en la fecha de la tasación Gumet padecía una parálisis en la mano derecha, pues se hace constar que no firmó el documento de valoración "por estar baldado del braço derecho". En otro lugar habíamos señalado que en 1568 declaró llevar tiempo "perlatico del lado", es decir, sin poder mover la mitad del cuerpo. Ahora podemos confirmar que ya en 1565 sufría esta dolencia, que debió de poner fin a su actividad artística. Cabe suponer que Gumet hubo de recurrir a la colaboración de otros artífices para la conclusión del retablo de Mues y de las obras contratadas en Piedramillera.

Ignoramos si la enfermedad le impidió finalizar los retablos de Piedramillera pero, en cualquier caso, la parálisis parcial del brazo derecho y los temblores que suelen acompañar a la perlesía debieron de constituir un obstáculo añadido. Ya se ha señalado que resulta poco habitual que dos retablos de tal envergadura fueran tasados en un mismo día, circunstancia que probablemente buscaba poner término a su actividad laboral, sin olvidar el posible ahorro económico que ello comportaba.

26 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", p. 128, nota 87.

1 . 2. El proceso judicial posterior

Pasados tres años de la tasación, como no se le pagaba a tiempo la deuda pendiente del retablo y de las demás obras realizadas en Piedramillera, Martín Gumet —que el 10 de noviembre de 1568 había conseguido una ejecutoria real para el cobro— acudió a la corte judicial del reino de Navarra y reclamó, el día 16 del mismo mes, la ejecución de los 426 ducados que la iglesia y el concejo de Piedramillera le seguían debiendo.[27] Los deudores adoptaron una actitud dilatoria. Por una parte, el artista se encontraba enfermo y en una posición de debilidad; por otra, la parroquia, de recursos limitados, comenzaría a plantearse la policromía del retablo, que inició Diego de Araoz, quien habitaba en Piedramillera al menos desde septiembre de 1569[28] y seguía allí en febrero de 1570,[29] en septiembre de 1571[30] e incluso hasta su fallecimiento ocurrido seguramente en los dos primeros meses de 1575.

Como ni la iglesia ni el concejo de Piedramillera respondieron cumplidamente a la demanda, el Consejo Real de Navarra decidió ejecutar la deuda de los 80 ducados anuales, cargados sobre la primicia, interviniendo unas casas concejiles de los de Piedramillera. Así lo ordenó y ejecutó, en Estella, Esteban de Barbarín, notario y portero real, el 10 de septiembre de 1571.[31] Apelaron el concejo y cabildo aportando el libro de la primicia para registrar los pagos reconocidos por Gumet. Con anterioridad a la obligación suscrita en agosto de 1560, Gumet había recibido 320 ducados que, como razonamos más arriba, retrasan la fecha del primer contrato hasta 1555 o 1556. Con posterioridad al segundo contrato le habían pagado 400 ducados hasta el momento de la tasación de las obras en 1565: es decir, 80 ducados en los años 1561, 1562, 1563, 1564 y 1565. Como había sucedido en el acto de tasación, en

27 AGN, Procesos judiciales, F146/263459, f. 1. El mismo retraso en los pagos y las mismas circunstancias le ocurrieron en Mues. También el 10 de noviembre de 1568 –al mismo tiempo que interpuso pleito contra los de Piedramillera– Gumet tuvo que recurrir a la corte judicial de Pamplona para que la iglesia y el concejo de Mues le abonaran 584 ducados de los 1058 en que se habían tasado, en 1565, el retablo y la cajonería que había realizado; AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

28 Archivo Diocesano de Zaragoza [en adelante ADZ], Apelaciones, 468-5; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", pp. 137-138.

29 AGN, Procesos judiciales, F146/211729; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", pp. 137-138. Diego de Araoz declaró en Piedramillera, el 23 de febrero de 1570, que tenía 59 años, luego habría nacido en 1510-1511.

30 AGN. Procesos judiciales, F146/211821. Además, Martín Gumet –junto con Juan de Landerrain– testificó en la notificación enviada a Diego de Araoz, el 30 de julio de 1569, para que se personara en el acto de nueva adjudicación de la pintura del retablo de El Busto que la parroquia pretendía; ADZ, Apelaciones, 468-5, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", p. 136.

31 AGN, Procesos judiciales, F146/263459, f. 15r y v.

el recibí del libro de la primicia Gumet tampoco pudo firmar —pues estaba impedido de la mano derecha— y, a su ruego, Juan de Baquedano, abad de Galdeano, reconoció el pago de los 400 ducados señalados y una suma total de 720.

Del mismo libro se recogió otro pago de 160 ducados correspondientes a las primicias de los años 1566 y 1567, aunque hubieron de abonarse una vez comenzado el pleito. Por último, se transcribieron dos recibís de Gumet por un valor total de 168 ducados, cantidad que corresponde a la tasación de los tres retablos menores, las andas, el facistol y los bancos de la iglesia.[32] Se abonaron el 5 y 8 de septiembre de 1570 y los reconoció con su firma su hijo Diego Gumet, denominado en el recibí del día 5 "maestre Gumet hijo del dicho Martin del Gumet otorgante", noticia que puede certificar que el hijo de Martín también era artífice de la madera y que su mano ha de encontrarse en el retablo de Piedramillera, sin que podamos identificarla.

A fines de 1570 se habían pagado 1048 ducados y Martín Gumet volvió a reclamar los 80 ducados que faltaban hasta completar los 1128 que había ordenado pagar el vicario en 1565. El procurador del abad y del concejo, contra la evidencia y el derecho, quiso defender que lo pagado se correspondía con los 1050 ducados señalados en el concierto del retablo de 1560. Argumentó que las otras obras realizadas no se podían ejecutar judicialmente porque no habían sido contratadas regularmente, ya que no constaba obligación contractual ni se habían realizado con licencia del ordinario episcopal. Pidió también que, como Gumet era extranjero, se buscara su residencia y declarara sobre lo argumentado. Curiosamente se le buscó primero en Mues, donde los de Piedramillera lo habrían contactado inicialmente al contratar el retablo. Después se pidió al alcalde de Los Arcos (Navarra) que lo hiciera declarar, como así sucedió. Martín Gumet, vecino de Los Arcos, manifestó tener

32 Recibí de Martín Gumet:

"Digo yo mastre Martin Gumet senblador, vezino de la villa de Los Arcos, que he recibido de vos Gregorio Garcia, vezino del lugar de Piedramillera, que estays presente la suma de cient y diziocho ducados [...] para en parte de paguo de cierta obra que yo tengo echa en el retablo de la dicha yglesia, y porque es verdad [...], os doy la presente, fecha en el lugar de Piedramillera a çinco dias del mes de septiembre de mil y quinientos y setenta años, siendo por testigos a todo lo susodicho llamados y rogados, son a saber Bartol Lopez y Juan Guillen vezinos del dicho lugar de Piedramillera y *maestre Gumet hijo del dicho Martin Gumet* otorgante, y firmaron los que sabian escrebir por si y por el dicho Gregorio Garcia que dixo que no savia escrebir cuyas firmas son las seguientes, digo que el dicho Martin Gumet no firmo por estar tollido de la mano derecha, y en fe dello lo reporte, Juan Guillen, Veltol Lopez, *Maestre Gumet* [hijo]. Juan de Ganuza, notario".

Seguidamente, el segundo recibí:

"Digo yo Gran Martin vezino de la villa de Los Arcos, que he recebido del señor don Miguel de Açedo, clerigo y beneficiado de la yglesia de Piedramillera, cinquenta ducados para en parte de paguo de las obras a echo en la yglesia y retablos della y porque es verdad yo *Diego Gumet su hijo* lo firme por su nonbre y por su mandado [...] el qual fue fecho a ocho dias del mes de septiembre de mil y quinientos y setenta años, Jeronimo de Amarita por testigo. Diego Gumet"; AGN, Procesos judiciales, F146/263459, f. 20r.

60 años en septiembre de 1572 y que tanto el retablo mayor de Piedramillera como los tres retablos pequeños y el resto de las obras las había contratado con licencia del ordinario, y que concretamente los tres retablos menores "confiesa averlos hecho por mandado del conçejo del dicho lugar".[33] El artista tuvo que esperar hasta 1574 para que la corte judicial de Pamplona dictara sentencia definitiva a su favor.

El pleito todavía recoge una noticia más. El 15 de marzo de 1575, María Ruiz de Araoz y sus hermanas, como hijas y herederas del pintor Diego de Araoz, solicitaron traslado fehaciente de ciertas escrituras y autos incluidos en el pleito de Martín de Gumet con Piedramillera.[34] Las Araoz los necesitaban para presentarlos ante el juez eclesiástico del obispado en la demanda que habían interpuesto contra el abad y los primicieros de Piedramillera para que se les pagara lo adeudado a su padre. Recordemos que Diego de Araoz había trabajado en la policromía del retablo mayor de la iglesia desde 1569 —o desde 1568, cuando Gumet comenzó el pleito— hasta su fallecimiento, aunque la obra quedó inconclusa y no se terminó de pintar hasta la tercera década del siglo XVII.[35]

1. 3. Los retablos de Piedramillera

En cuanto a la valoración del retablo de Piedramillera (Fig. 5), refrendamos lo que señalamos en el escrito sobre el retablo de Zúñiga y la obra de sus autores. Parte de la escultura corresponde a Juan Ruiz de Heredia y la traza deriva del retablo de Santa María de Palacio en Logroño, por lo que pudo presentarla Juan de Goyaz,[36] que comenzó el retablo logroñés, o Arnao Spie-

33 AGN, Procesos judiciales, F146/263459, f. 31. Gumet no pudo firmar su declaración "por estar manco de la mano derecha".

34 AGN, Procesos judiciales, F146/263459, f. 25.

35 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento*..., p. 330. El 20 de febrero de 1629, en Pamplona y ante el vicario general del obispado –el doctor Miguel Paternina Vergara–, Bartolomé Díaz de Uterga, pintor de Estella, pidió que los primicieros de Piedramillera le abonaran "quarenta y un ducados y quarenta y quatro tarjas y doçe cornados" que le debían desde hacía seis años para concluir los pagos por la obra que había "hecho y trabajado en su arte"; Archivo Diocesano de Pamplona [en adelante, ADP], Secc. procesos, Secr. Treviño, C/319, n.º 49. f. 2.

36 Hemos visto que Juan de Goyaz tasó el retablo de Mendavia. En torno a 1550 mantuvo un gran actividad, por lo que sugerimos que pudo presentar traza para Piedramillera, aunque no lo contratara, pues falleció en 1552. Goyaz trabajó en la portada monumental de Santa María de Viana y en otras localidades riojanas y navarras como Bañares (La Rioja), Remelluri —junto a Labastida (Álava)—, Alegría (Álava), Murillo de Río Leza (La Rioja) y Aras (Navarra). En agosto de 1546, presentado como Juan Vizcaíno, pretendió tomar la obra de la iglesia de Aguilar de Codés (Navarra), que se adjudicó a Jorge de Olate, quien ofreció una postura menor a las de Vizcaíno y Juan de Acha; AGN, Procesos judiciales, F146/211729. Maestro cantero y



Fig. 5. *Retablo mayor*. Martín Gumet y colaboradores, 1555-1559 y 1560-1565. Piedramillera (Navarra), iglesia parroquial

rinck, que lo concluyó con la colaboración de otros artistas que igualmente pudieron participar en el de Piedramillera tras la muerte de Ruiz de Heredia. Como en Logroño, el retablo se cierra lateralmente con columnas de orden gigante. Es muy probable que el banco sujetara en voladizo todo el cuerpo principal del retablo, como ocurre en el de Santa María de Palacio. A comienzos del siglo XVII, el banco amenazaba ruina y Juan Bazcardo presentó una

escultor, o al menos tracista, falleció en 1552, siendo vecino de Logroño y dejando como heredera a su madre María de Larrarte, vecina de Albíztur, junto a Goyaz y Vidania (Guipúzcoa). María era hermana y tía de los canteros Martín de Larrarte el Mayor y el Menor. Con Martín de Larrarte el Mayor colaboró Goyaz en la cabecera y crucero de la iglesia de Mendigorría (Navarra). De lo realizado en Mendigorría —donde también trabajaron Martín de Larrarte y los canteros y yeseros Martín y Miguel de Obinta, residentes en Lumbier (Navarra)—, le correspondían a Goyaz, que en 1544 había cedido la ejecución de la obra a Martín de Mazquiarán, 326 ducados por la maestría. Al morir, legó a su madre los 200 ducados que le adeudaban en esta población; AGN, Procesos judiciales, F146/144836.




Fig. 6, izq. *Tabernáculo en el remate del retablo mayor.* Martín Gumet. Piedramillera.
Fig. 6, dcha. *Tabernáculo y ángeles en el ático del retablo mayor*. Martín Gumet. Agoncillo (La Rioja)

propuesta de modificación que reforzaba el soporte de las grandes columnas laterales, pero mantenía retranqueado el resto del banco, aunque no se ejecutó.[37] Sin embargo, el banco acabó intervenido por Bartolomé y Juan Calvo, que han de ser quienes lo adelantaron para alinearlo con los cuerpos superiores del retablo, si bien mantuvieron las pilastras estriadas que dividen las calles del banco, tan parecidas a las utilizadas en la sillería de Los Arcos.

Aportación de Gumet a una traza heredada son los templetes o tabernáculos arquitectónicos dispuestos en el remate (Fig. 6). Se localizan también en Agoncillo, obra suya, y, soportados por pilares en lugar de columnas, en Genevilla y La Población, con intervención de Gumet al menos en el primer retablo. Estos tabernáculos se empleaban en Francia y se encuentran en la puerta central de San Vulfran de Abbeville, obra de 1550 (Fig. 7),[38] o en los

37 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", pp.140-141.

38 Los tabernáculos dispuestos en el remate de los paneles decorativos de las dos hojas de la puerta de Abbeville son semejantes a los que empleó Gumet. Están datados en el reverso en 1550. En este año publicó Jacques Androuet du Cerceau 35 grabados con maquetas de templos antiguos reconstruidos y, en buena medida, inventados. En varias de las láminas, la arquitectura se corona con templetes semejantes a los usados por Gumet, así como en la puerta de Abbeville; CERCEAU, Jacques Androuet du, *Jacobus Androuetius du Cerceau lectoribus s[uis]*, Aureliae [Orleans], 1550, https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/1789 y en el conjunto que en el INHA titulan *Grandes-pieces-au-trait*. También encontramos una fuerte relación –por la disposición en perspectiva del encuadramiento– entre los respaldos de la sillería de Los Arcos y los paneles inferiores de las puertas de Abbeville que comisionó Jehan Mourette, pero



Fig. 7. *Puertas centrales, y detalles.* 1550. Abbeville (Francia), colegiata de San Vulfran

doseletes que cobijan las esculturas que adornan la torre norte de la iglesia de Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (1536-1538).[39] Su expansión pudo verse favorecida por la difusión de las láminas de Du Cerceau con arquitecturas pseudoclásicas de su invención, coronadas de linternas y templetes imposibles

También con tabernáculos se remata el retablo mayor de Saint-Bertrand-de-Comminges, financiado —como la sillería, el *jubé* y la tribuna del órgano— por el obispo Jean de Mauléon, cuya familia tenía posesiones en Espa-

que permanecen con anónima autoría. Sobre la puerta principal de Abbeville, GILBERT, A. P. M. [Antoine Pierre Marie], *Description historique de l'église de l'ancienne abbaye royale de Saint-Riquier en Ponthieu; suivie d'une notice historique et descriptive de l'église de Saint-Vulfran d'Abbeville*, Amiens/Abbeville, Caron-Vitet/Grare, 1836, pp. 203-205; PRAROND, E. [Ernest], *Saint Vulfran d'Abbeville*, Abbeville, P. Briez, 1860, pp. 20-22; *La Picardie historique et monumentale. Tome III, Arrondissement d'Abbeville. Premiére partie*, Amiens/Paris, Imprimere Yvert et Tellier / Librairie A. Picard et Fils, 1904-1906, pp. 18-19; ZANETTACCI, H. "La statuaire de la façade à Saint-Vulfran d'Abbeville", *Bulletin Monumental*, 95/3 (1936), pp. 363-367. Estudia la escultura tardogótica de Abbeville, sin alcanzar los años de las puertas de San Vulfran, BÉGUERIE-DE PAEPE, Pantxika (dir.), *La sculpture picarde à Abbeville vers 1500 autour du retable de Thuison*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

39 La torre norte, bajo diseño de Robert Grappin (1521-1549), se comenzó a levantar en 1532 y el maestro confió la escultura a Nicolas Couille, que trabajó entre 1536 y 1538, aunque los tabernáculos deben de ser obra de Grappin, a quien también se atribuye el mismo motivo en el baptisterio de Magny-en-Vexin, que lleva fecha de 1534; BENOIT ECOLAN, Guilaine, *La sculpture de la Renaissance dans le Vexin français*, Paris, École de Louvre – Reunion des musées nationaux, 2005, pp. 84-89; SEURE, Marion, "Maçons, Imagiers, Maçons-Imagiers, quelques exemples normands de polyvalence au XVIe siècle", *digitAR - Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*, 7 (2020), pp. 26-27.

ña y cuyos parientes eran adjuntos a los reyes de Navarra. Curiosamente, la sillería de esta catedral francesa se ha vinculado a las sillerías españolas, aunque se carece de documentación.[40]

En Piedramillera, aparte del retablo mayor, son muy notables los dos retablos laterales dedicados a San Nicasio y a San Sebastián (Fig. 8). El tabernáculo que cobija a María con el Niño en el ático del retablo de San Nicasio se modificó en el siglo XVIII, mientras que se conserva la forma original en el templete de Santa Lucía, en el retablo de San Sebastián. El adorno del banco y el estilo de las figuras apuntan a tallistas y escultores del taller de Andrés de Araoz, que también hubieron de colaborar en el retablo mayor. El banco del retablo de San Sebastián, con dos ángeles desplegando el paño de la Verónica con la Santa Faz, es extraordinariamente parecido al que se guarda en la sacristía de Lanciego (Álava) —aquí con las figuras de la Iglesia y la Sinagoga en los netos laterales—, que debió de formar parte del retablo de Santa Ana *triplex*, obra del taller de Andrés de Araoz, aunque el grupo de Santa Ana, María y el Niño, junto con San Joaquín y San José, se insertó en un retablo barroco en torno al año 1700.

El tercero de los retablos laterales que Gumet contrató en Piedramillera estaba dedicado a Cristo crucificado, única figura que se conserva de él.[41]

---

40 Las obras en madera de Saint-Bertrand-de-Comminges, realizadas entre 1535 y 1550, no se han documentado. Se ha supuesto que pudieron trabajar artistas establecidos en España. También se ha relacionado con escultores de Toulouse, sin descartar la participación de artífices franceses e italianos camino de España. Únicamente se ha rescatado el nombre de Savary Puyo, "menuisier-sculpteur" de Saint-Bertrand, que en 1547 trabajaba en el retablo de Guchen. A un pariente del obispo que se hacía llamar Espagnollet o Espaignoullet de Mauléon se debe la capilla de Nuestra Señora en Gourdan-Polignan, donde trabajaron escultores de Saint-Bertrand que tampoco se han documentado. El retablo de esta capilla es de casillero y tiene apariencia española, pero carece del ensamblaje con tabernáculos, a diferencia del de Saint-Bertrand; AUGÉ, Sylvie; POUSTHOMIS, Nelly; PRADALIER-SCHLUMBERGER, Michèle y PRADALIER, Henri, *Saint-Bertrand-de-Comminges: le choeur Renaissance. Saint-Just de Valcabrère: l'église romane*, Graulhet, Éditions Odyssée, 2000, pp. 41, 49, 218-221, 284. También, BAUDOIN, Jacques, *La sculpture flamboyante en Rouergue Languedoc*, Nonette, Créer, 2003, pp. 330-333; VILLOTTE, M. [Mathilde], "Les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges. Notice – Guide", *Revue de Comminges*, XLIII (1929), pp. 1-72; VILLOTTE, Mathilde, *La Renaissance et un groupe de stalles du Midi*, Lille, S. I. L. I. C., 1930, pp. 64-69; GAVELLE, E [Émile], "Les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges. Nouvelles observatios (I) y (II)", *Revue de Comminges*, LI (1937), pp. 51-54 y 55-60; GAVELLE, Robert, "Sur l'art de la Renaissance et de le Contre-Réforme a Saint-Bertrand-de-Comminges", *Revue de Comminges*, LXXXIV (1971), p. 160. Aunque seguramente no guarde relación de parentesco con Savary Puyo, recordamos que en las cuentas de la iglesia de Garísoain (Navarra) se anotaron pagos de 1555 a 1562 a Juan Puyt, del Puyto o maestre Putias al que en otras ocasiones se denomina Juan Inbert, Inberte e Ynbart. Fueron pagos por un retablo que desapareció en un incendio en 1568; JIMENO JURÍO, José María, "Los escultores Imberto y su obra en Garísoain", *Príncipe de Viana*, 140-141 (1975), pp. 535-564.

41 En 1699 Francisco Retana construyó una capilla abierta en el lado de la Epístola y Francis-



Fig. 8, izq. *Retablo de San Nicasio*
Fig. 8, centr. *Retablo de San Sebastián*
Fig. 8, dcha. *Cristo crucificado*
1560-1565.
Piedramillera

La composición, la musculatura y la expresividad vuelven a apuntar a un escultor vinculado a Andrés de Araoz, que colaboró durante varios años con Arnao de Bruselas, cuyos modelos sigue el Crucificado que comentamos. No ha perdurado en la localidad el facistol contratado por Gumet que, según alguna fuente oral, se perdió en el siglo XX, extremo que no hemos podido comprobar.

1. 4. La sillería de Los Arcos

Otra de las obras bien conocidas de Martín Gumet es la sillería del coro de la iglesia de Santa María de Los Arcos, en la que hubo de contar con la colaboración de sus hijos (Fig. 9).

Grand Martín Gumet contrató la sillería el 8 de abril de 1561.[42] El cabildo de la iglesia de Santa María, y el alcalde y regidores del lugar, como patronos del templo, se concertaron directamente con Gumet, que era vecino de Los Arcos. El contrato señala que los visitadores estaban informados de la necesidad de la obra y que consintieron hacerla, aunque se estaba llevando a cabo una profunda renovación de la fábrica y del claustro de la iglesia

co López Frías hizo, a continuación, un nuevo retablo que aprovechó la figura del Crucificado; GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. II** Merindad de Estella. Genevilla-Zúñiga...*, pp. 442 y 445; OLEJUA SÁNCHEZ, Irene, "Iglesia de Santa María de Piedramillera...", p. 413.

42 ADP, Secc. Procesos, Sojo, C/ 3270,n.º 20, ff. 9-12. Publicado parcialmente en, "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. 287-288 y 327; BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 139- 144; GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. II* Merindad de Estella. Abaigar-Eulate*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1982, pp. 215-217; PASTOR ABÁIGAR, Víctor, "Paternidad artística del retablo mayor de El Busto: datos para su historia", *Príncipe de Viana*, 233 (2004), p. 696. Reproducimos el contrato en el apéndice documental, doc. n.º 4.



Fig. 9. *Sillería*. 1561-1570. Martín Gumet. Los Arcos (Navarra)

que consumía buena parte de las rentas. Señalaron que habían buscado a los maestros habilitados que mejor y más barato hicieran este trabajo y que no habían encontrado a otro más conveniente que Gumet, que además era vecino. El ensamblador dio traza propia y se concretó la forma y la calidad de la madera —roble del valle de Burunda— de las 23 sillas, de las puertas de acceso —pues el coro se encuentra entre el espacio ocupado por la caja de una monumental escalera de acceso y una dependencia auxiliar, comunicadas ambas por sendas puertas—, del atril o facistol y del estrado o plataforma del conjunto. Encima de cada silla debía ir una imagen "de media talla" y terminar con un guardapolvos o "escorbo".[43]

Todo debía acabarse en el plazo de dos años, ofreciendo fianza de que así lo haría. Los comitentes debían proporcionarle algún dinero para adquirir y transportar la madera con la que comenzar a trabajar. Su labor se pagaría regularmente a razón de 50 ducados al año hasta completar la cantidad que tasaran dos maestros nombrados por las partes.

El capitulado del contrato ofrece noticias que hacen pensar que no era demasiado atractivo y que para entonces Gumet había logrado una satisfactoria posición económica que le permitió afrontar el riesgo. Comprometió lo que le adeudaban las iglesias de Agoncillo, El Busto (Navarra), Armañanzas (Navarra) y Mues, de cuyos retablos mayores hubo de ser uno de los contratantes.[44] Ofreció como fiador a Pero López Feo, hermano del beneficiado

43 Este término procede del francés *escorce* o *escorse*: remate superior o dosel de un mueble; en este caso, de la sillería

44 ADP, Secc. Procesos, Sojo, C/ 3270,n.º 20, ff. 9-12; PASTOR ABAIGAR, Víctor, "Paternidad

Juan López Feo, miembros ambos de una de las familias más poderosas de la villa. Dado que el alcalde ordinario —presente asimismo en el acto de contratación— era "el noble Pero López Feo", cabe suponer que el fiador y el clérigo del mismo apellido eran familiares del alcalde, posiblemente sus hijos. Con los miembros de esta familia debió de tratar Gumet para que confiaran en él —en su pericia y en su solvencia— y le adjudicaran la obra sin necesidad de concurso.

La iglesia de Los Arcos mantenía una deuda muy elevada con el cantero Martín de Landerrain y únicamente podía ofrecer un pago anual de 50 ducados. Como lo ejecutado por Gumet fue tasado en 2060 ducados, esto implicaba esperar algo más de cuarenta y un años, hasta 1602, para obtener el finiquito definitivo, pero dado que la iglesia y el ayuntamiento incumplieron el pago regular de los plazos, los nietos de Gumet solicitaron en 1603 que se les abonaran los 550 ducados que aún les adeudaban.

Hablando de lo realizado, vemos que en los respaldos se tallaron en bajorrelieve figuras de cuerpo entero que representan a Cristo Salvador —en la silla principal del vicario de la iglesia—, acompañado de los apóstoles, los evangelistas, los cuatro santos padres y San Roque y San Sebastián, santos sanadores.[45] La imagen de Cristo Salvador deriva de un grabado de Marcantonio Raimondi a partir de Rafael;[46] sin embargo, en la sillería porta un orbe crucífero tripartito —en lugar del banderín de la Resurrección—, conforme a la tradición gótica y en la línea de la solución adoptada por Lucas de Leyden para el Salvador. Gumet pudo conocer el apostolado de Leyden, aunque en conjunto sigue más de cerca los modelos de Raimondi, interpretados con brevedad, alguna torpeza y errores en las proporciones anatómicas de manos y pies. Así, las cabezas presentan una única oreja, como si se deseara disponer los rostros en escorzo y huir de la frontalidad, pero el entallador no ha logrado resolver el volumen en los escasos centímetros del resalto, ya que desconoce el *schiacciato* italiano. Además, repite los mismos rostros, vestimentas y composiciones con escasa variación, si bien el resultado es satisfactorio, sobre todo si pensamos en la clientela para la que se hizo la sillería.

Adornando los rincones se dispusieron hermas tomadas, como las demás figuras, de grabados (Fig. 10). Raimondi y Agostino Veneziano habían publicado algunos modelos, pero la difusión de este motivo se produjo a mediados del siglo XVI: Jean Mignon, maestro PS, Enea Vico, Giulio Bonasone, Jacques Androuet du Cerceau, Hans Vredeman de Vries… Las hermas se di-

artística...", p. 696.

45 Las figuras se identifican con rótulos escritos con grandes mayúsculas. Se introducen en los letreros ortografías irregulares: SAN GvAN, SAN GUDAS, SAN TOMAS, EBANGE,...

46 OBERHUBER, Konrad (ed.), *The Illustrated Bartsch. 26. Vol. 14 (Part 1). The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, New York, Abaris Books, 1978, figs. 64-91.



Fig. 10, de izq. a dcha. *Cariátide,* sillería de Los Arcos*; cariátide, Caryatidum* de Vries (1560-1565); *herma,* sillería de Los Arcos*; herma,* Du Cerceau (1545-1549); *herma,* Agostino Veneziano (1536)

fundieron también en portadas y grabados insertos en libros de arquitectura y de otra naturaleza. Los libros tercero y cuarto del tratado de Sebastiano Serlio se tradujeron al castellano y se publicaron en Toledo en 1552 con dos hermas en el dibujo de la portada, tomada de la edición original del cuarto tomo del tratado *Regole generali di Architettura di Sebastiano Serlio bolognese* (Venecia, 1544).

Una temprana serie de Androuet du Cerceau de 12 láminas sobre *Termes et caryatides* popularizó las hermas con 36 modelos. En 1545 obtuvo permiso real para publicar las planchas que "ont esté et seront faits", entre las que se encontraban las hermas, junto con otros conjuntos de grabados sobre arquitecturas, muebles, ornamentos, vasos y copas de orfebrería, grutescos y arabescos.[47] Las láminas con las cartelas y cartuchos de las paredes y techos

47 FUHRING, Peter, "L'oeuvre gravé" en, GUILLAUME, Jean (dir), *Jacques Androuet du Cerceau: "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*, Paris, Picard, 2010 , pp. 46-47. Entiende que con el permiso se difundieron las series *Termes et caryatides, Temples, Arcs et monuments, Détails d'ordres, Temples et logis, Trophées, Fonds et couvercles de coupes, Chandeliers, Frises, Combats de cavaliers, Bandeaux, Entrelacs, Serrureries, Cartouches, Meubles, Bijoux* y *Vases*. . Sobre las *Termes et caryatides*, que se datan entre 1546 y 1549, el mismo autor en otro capítulo de la misma publicación: "Du Cerceau et Fontainebleau", pp. 113-115.



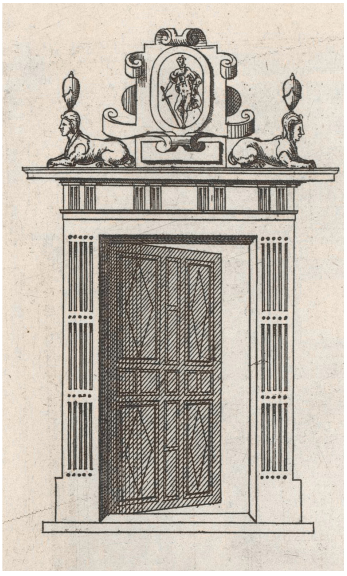


Fig. 11 izq. *Puerta del coro de Los Arcos*
Fig. 11, dcha. *Du Cerceau, Seconde livre d'arquitecture,* 1561



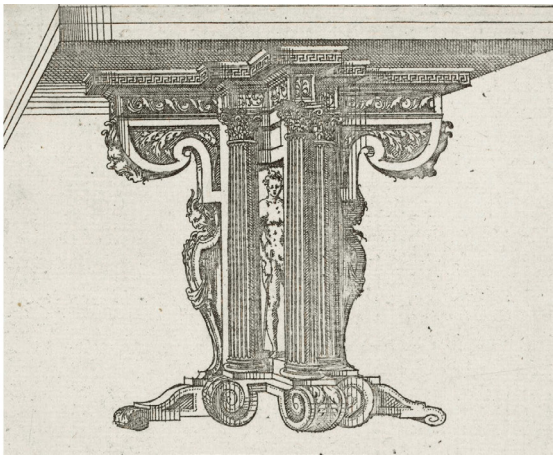


Fig. 12. abajo, izq. *Pie de facistol. Los Arcos*
Fig. 12, dcha. *Du Cerceau*, pie de un mueble, h. 1561-1565

del palacio de Fontainebleau también se han atribuido –los grabados o sus diseños– a Du Cerceau, aunque son de fecha posterior.[48] Gumet pudo ver algunos de estos últimos grabados para realizar el adorno del friso y coronamiento de la sillería. Con mayor seguridad, vemos que en la herma masculina vestida y con turbante parece haber recurrido, en su mitad superior, a uno de los *termes* reproducidos por Androuet du Cerceau –en este caso,

48 Las 32 láminas de cartelas y cartuchos se conocen como *Petits cartouches de Fontainebleau*. Una serie de *Petites arabesques* la publicó en 1550 y la de los *Grandes arabesques* en 1566. Sobre las hermas, véanse las seis series, publicadas desde 1545 en adelante, que posee la Colección Getty, entre ellas las láminas sobre *Termes et caryatides*, *Serrurerie* y *Marqueterie*: https://archive.org/details/six-suitesofengra00andr o en el INHA francés, https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/1789



Fig. 13. *Frente y balaustrada de coro.* 1572-1576. Juan de Aguirre. Torralba del Río (Navarra)

siguiendo a Veneziano –. La balaustrada del coro de la iglesia de Torralba del Río (Navarra)[49] (Fig. 13) confirma la circulación en la zona de las estampas del arquitecto y diseñador francés. En piedra se esculpieron veintinueve hermas —más otras cuatro en la bóveda que sostiene la estructura del coro— que siguen y entremezclan los modelos de Du Cerceau. Se identifican con claridad la herma masculina con la piel del león de Nemea –en la que Du Cerceau imita a Veneziano (Roma, 1536)–; la cariátide femenina sobre

49 Juan de Aguirre, maestro cantero vecino de Larraga (Navarra), se encargó del coro y lo realizó entre 1572 y 1578, sin que conozcamos qué escultor colaboró; ADP,Torralba del Río, Libro 2º de fábrica; GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. II** Merindad de Estella. Genevilla-Zúñiga...*, pp. 520-521. Aguirre tasó lo obrado por Juan de Landerrain en Los Arcos en 1591 y de nuevo, en 1593, el losado de la iglesia de Legaria (Navarra), nombrado ambas veces por Landerrain.

Aunque algunos canteros eran capaces de esculpir, era habitual que se concertaran con imagineros para realizar las labores de escultura, incluso para pequeñas obras: en Viana, el 11 de febrero de 1562, el vicario de la iglesia de San Pedro y el imaginero Gaspar de Vitoria, vecino de Viana, se concertaron para que

> "Gaspar de Bitoria ymaginario aya de azer y aga [en blanco] medallas de piedra en las piedras que para ello le diere e pusiere Juan de Hobina cantero para la sacristia que aze en la dicha yglesia de señor San Pedro bien hechas y perfectas y en la prinçipal de medio con la ymagen de señor San Pedro e hechas perfectas e acabadas y de buena hobra sin partir mano dellas a preçio de a [en blanco] reales cada una", AGN, Protocolos, Viana, C. 2-5, f. 18r.



doble cola enroscada; la que sostiene flores sobre la cabeza; la que dispone las manos en jarras; la cariátide egipcia —cuyo peculiar rostro no se repite en Torralba, aunque se adivina por el faldellín—; la cariátide femenina con dos patas herbáceas y garras de rapaz; así como las hermas-ménsulas…

Por su parte, Vredeman de Vries publicó una exitosa recopilación de grabados de hermas titulada *Caryatidum vulgus Termas vocat*, que suele datarse en 1565, aunque puede ser anterior.[50] Una cariátide femenina de Los Arcos se inspira directamente en la primera que aparece en la lámina I de esta edición: Gumet ha tomado de ella el cuero recortado a la altura del pecho, así como el ensanche y finalización del estípite (Fig. 10).

Los relieves de los respaldos de la sillería se enmarcan entre pilastras acanaladas bajo un arco de medio punto, todo trabajado para provocar un efecto de perspectiva central, como en otras obras francesas de su tiempo: así, los paneles inferiores de las puertas centrales de la iglesia de San Vulfran

50 VRIES, Hans Vredeman de, *Caryatidum vulgus Termas vocat*, [Amberes], Gerar de Iode excud [H. 1565]. Se compone de portada y 16 láminas numeradas que fueron grabadas por Joannes y Lucas van Doetecum a partir de dibujos de Vries; *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. The Van Doetecum family. Part II. The Antwerp years, 1554-1575*, Rotterdam, Sound & Vision Interactive Rotterdam, 1998 (compiled, Hans Nalis; edited Ger Luijten y Christian Schuckman), pp. 209-220. Sin fechar, se distribuyeron 20 grabados de hermas que se adjudican a Mignon; ZERNER, Henri, *École de Fontainebleau, Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969, figs. 9-28 de los grabados de Jean Mignon.

de Abbeville (Fig. 7). Los compartimentos del friso superior se adornan con cueros recortados, cabezas de ángeles y personajes recostados y afrontados a los lados de diversos rostros, máscaras, la Santa Faz o una calavera. En el coronamiento del guardapolvos se suceden tímpanos troncopiramidales semejantes a los de la sillería de La Redonda de Logroño, pero frecuentes también en los remates de los retablos de Genevilla, La Población, El Busto o Armañanzas.

Las hojas de las puertas se reparten en simetría con recuadros de adorno geométrico. Modelos parecidos se habían publicado en las series de muebles y chimeneas de Androuet du Cerceau y en el libro IV de Serlio. Tal vez se haya partido de una de las láminas con propuestas de puertas incorporadas a la edición del *Seconde livre d'architecture* publicado en 1561 por Androuet du Cerceau (Fig. 11).[51] Las puertas están enmarcadas por pilastras[52] y se coronan con un friso de pilastrillas y metopas ornamentadas con cueros recortados. Vuela encima un triángulo piramidal, a juego con los de la sillería.

También se conserva el facistol, con alguna modificación en el remate (Fig. 12). El atril es liso, pero el fuste, triangular, se adorna con figuras bajo arco, ángeles a los lados y, en los ángulos, hermas de perfil curvo que siguen modelos de las láminas 15 y 16 de Vries en *Caryatidum*. Los tres brazos del pie terminan en leones tallados que evocan al leoncillo pétreo del comienzo del pasamanos de la escalera de acceso al coro.

Un facistol de la iglesia de Lanciego también es de pie triangular, pero del siglo XVIII. Sustituye a otro labrado por Esteban Bertin, entallador parisino.[53] Este artífice, como se ha señalado,[54] comparte apellido y origen con Dominique Bertin, *menuisier* de Toulouse, quien trabajó en la sillería del coro

---

51 *Second livre d'architecture, contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminees, lucarnes, portes, fonteines, puis, & pauillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous edifices. Auec les desseings de dix sepultures toutes differentes*, Paris, Jacques Androuet du Cerceau, 1561, https://archive.org/details/gri_33125008246213

52 Este tipo de pilastras, que Gumet también empleó en el retablo de Piedramillera, se encuentran en algunas láminas de los grabados de arquitectura de Androuet du Cerceau, en las series que publicó sobre muebles, chimeneas...; GUILLAUME, Jean, "Ornament et architecture", en GUILLAUME, Jean (dir), *Jacques Androuet du Cerceau: "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*, Paris, Picard, 2010, pp. 159-168 Véase el grabado de una chimenea inserto en el *Seconde livre d'arquitecture* de 1561; ejemplar del Rijkmuseum: https://id.rijksmuseum.nl/200838366

53 ENCISO VIANA, Emilio y CANTERA ORIVE, Julián, *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. Tomo I. Rioja alavesa*, Vitoria, Obispado de Vitoria / Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1967, pp. 51-52.

54 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental belifontiano en la diócesis de Calahorra", *Brocar*, 40 (2016), p. 160, nota 5.

de la catedral de Auch en 1552 y está documentado hasta 1565.[55] Esteban Bertin, documentado entre 1551 y 1563, trabajó en 1552 en un atril para la capilla de Nuestra Señora en la iglesia de San Juan de Laguardia y realizó las sillerías de San Juan y Santa María de Laguardia, y la de la parroquia de Elciego (Álava) entre 1557 y 1561.[56] Se le adjudica el espectacular facistol de Lanciego, de base hexagonal, que está adornado con hermas. Lo habría realizado en colaboración con un imaginero del taller de Arnao de Bruselas,[57] aunque pudiera ser obra del taller de Andrés de Araoz, asociado entonces a Arnao Spierinck de Bruselas. Un testigo, declarante en un pleito por el retablo de Los Molinos de Ocón (La Rioja), dijo que Araoz trabajó durante tres años en Lanciego, de modo que, aparte del retablo de Santa Ana *triplex*, pudo hacer el facistol y una sillería desaparecida.[58] Además, como veremos, Araoz realizó otra sillería para Guetaria (Guipúzcoa) que se le pagaba en 1561-1562.

La sillería de Los Arcos se acometió en un proceso grandioso de renovación del templo de Santa María que comprometió los recursos de la parroquia y del ayuntamiento del lugar, que a finales del siglo XVI contaba con unos trescientos vecinos. Aportamos en nota los datos de las obras realizadas para comprender el alcance de la impresionante inversión acometida conjuntamente por el cabildo y el ayuntamiento, pero también para prestar atención a la demora, la interrupción en los pagos y su dilatación, así como para observar cómo muchas obras se acometían a costa de los artistas, que anticipaban materiales y trabajo y tardaban años, e incluso décadas, en cobrar. Esto suponía una dificultad añadida para los artífices extranjeros que no dispusieran de capital ni de contactos locales capaces de avalarlos.[59]

---

55 Se supone que, con anterioridad a 1552, trabajó en Auch para Nicolás Bachelier. Continuaron colaborando en Toulouse hasta el fallecimiento de aquel en 1556, año en el que Bertin realizó los dibujos publicados en una edición abreviada de Vitruvio: VITRUVIUS, *Epitome ou extrait abrege des dix livres d'architecture de Marc Vitruve Pollion. Enrichi des figures et pourtraits pour l'intelligence du livre par Ian Gardete bourbonnois et Dominique Bertin parisien* Toulouse, Guion Boudeville 1556 [1556-1559]; contiene un prólogo dedicado a Jean Bertrand, obispo de Saint-Bertrand-de-Comminges (1555-1556) escrito el 31 marzo de 1556. Véase, VILLOTTE, Mathilde, *La Renaissance et un groupe de stalles*..., pp. 64-69 que sitúa su muerte en 1578; BAUDOIN, Jacques, *La sculpture flamboyante en Rouergue*..., pp. 330-333 y 337-341.

56 ENCISO VIANA, Emilio y CANTERA ORIVE, Julián, *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. Tomo I*..., p. 77; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Un facistol manierista...", pp. 160-161; PÉREZ TRINCADO, fray Félix, *Así es Elciego, Álava. Una playa en la costa del vino. Su ayer y su hoy*, México, Aguas Calientes, AGS, 1986, pp. 193-194.

57 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Un facistol manierista...", pp. 159-162.

58 ADZ, Apelaciones, C. 214-3. Comentamos, más adelante, las obras del taller de Araoz.

59 El 30 de agosto de 1589 Mauricio Chasco y Pedro Larrángoz, presbíteros y beneficiados de Los Arcos, declararon que la población de Los Arcos era de 300 vecinos, poco más o menos; ADP, Secc. procesos, Secr. Sojo, C/3270, n.º 20, ff. 34v-35v.

Los artistas que realizaron la obra de cantería de la iglesia fueron Martín de Landerrain desde 1538/1539 y Juan de Landerrain, su hijo, a cargo de la obra desde 1563/1564, aunque evidentemente había trabajado también bajo la dirección de su padre. Martín comenzó las reformas del claustro y la construcción del coro bajo y alto, así como la escalera del coro. También se encargó de la portada monumental y su escultura —con la colaboración, a nuestro parecer, de Juan Ruiz de Heredia—. Abrió los cimientos y comenzó la torre, que continuaron sus hijos Martín de Iraola y Juan de Landerrain.[60] Todas estas obras de cantería se elevaron a 24 477 ducados.

---

60 Las labores realizadas por los Landerrain en la iglesia de Los Arcos se detallaron en la tasación, efectuada el 22 de febrero de 1591, por Miguel de Altuna, veedor de las obras del obispado de Pamplona, y Juan de Aguirre, cantero de Larraga (Navarra). Presentaron su valoración en Pamplona, ante el doctor Dionisio de Melgar, vicario general del obispado, después de observar y analizar la iglesia de Los Arcos. Habían sido nombrados

> "para que tasasen todas las obras que an echo mase Martin de Landerrain ya defunto y mase Juan de Landerrain su hijo en la yglesia parrochial de la villa de Los Arcos como es *una torre con todo su adorno y su fabrica y edificio y bueltas de orno y caracol que tiene la dicha torre por de dentro y fuera, començando desde los cimientos hasta el remate y altura que tiene y assi bien la capilla del coro con su escalera y sobre escalera y sus entradas y antepecho de balaustreria y tres capillas encima del dicho coro con sus pillares y paredes y arcos y suelos y las ornacinas de ellas llanas y de ellas artesonadas y pillares astreados y bentanas y puertas capitales enjutas y suelos y todo quanto tienen echo de nuebo dentro de la dicha yglesia y thesoreria con una bobeda y un pillar en una capilla y la pila del agua bendita con sus pies y lados de la escalera de piedra y assi bien todo lo que an echo en la puerta principal y gradas, losadura que tiene la dicha puerta a una parte de fuera y para dentro y las paredes nuebas en los lienços de las paredes biejas de la dicha yglesia a la parte de abaxo en la entrada y toda la obra que esta echa de nuebo delante de la puerta prinpipal de la yglesia en la entrada cono son seys capillas con seis pilares y molduras y medianilles con sus cimientos y paredes y remates y tablamientos gargulas y candeleros y canales que estan encima de las dichas capillas y tejados y laços sobre quatro colunas que todo quanto an echo y fabricado con todos sus adornos* para la dicha yglesia, dezimos que ydos en personas vimos todas las dichas obras y de donde se truxeron todos / los materiales y lo que conbino berse y lo que Juan Inberto escultor a dado el precio de la ymagineria y talla que esta firmado de su nombre y metiendo la dicha cantidad con lo que por todo se les adjudica descalfando todos los despojos biejos que an tomado los dichos maestros de la dicha yglesia y el abrir de todos los cimientos acumulado todo junto balen todas las dichas obras que an echo los dichos maestros para la dicha yglesia beinte y quatro mill y quatroçientos y setenta y siete ducados y medio de a onze reales el ducado, con que todas las dichas obras las ayan de sustentar el dicho mase Juan de Landerrain y su erederos dentro el termino que dispone la ley que si hizieren algun vicio o abertura las ayan de remediar a sus costas y no a costa de la yglesia y aya de remediar un tercelete que es debaxo el coro mobido y una piedra en el remate de fuera de la puerta principal labrada como lo demas y aya de cerrar la abertura questa apegante a la cabecera dela dicha yglesia de pared conforme al que esta al lado tomando los cimientos conforme la arte y el grosor de la dicha pared de manera que no entre agoa y se asegure lo demas de la obra nueba y la aya de acabar dentro de un año y despues de acabada se aya de ber su balor y lo que assi baliere se le pague de mas de la cantidad en esta otra parte referida", ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/3270, n.º 20, f. 271.

Los Landerrain terminaron la torre, su última obra, hacia 1590, pero los pagos continuaron hasta 1627. La tasación de febrero de 1591 se publicó primeramente en, "Arte e Historia en la diócesis de Pamplona: Arciprestazgo de la Berrueza. Los Arcos...", pp. 241-242. Véase también, PASTOR ABÁIGAR, Víctor, "Fábrica parroquial de Santa María de Los Arcos: vicisitudes histórico-arquitectónicas de sus dependencias", *Príncipe de Viana*, 193 (1991), pp. 15-52; PASTOR ABÁIGAR, Víctor, "Juan de Landerrain. Un maestro cantero guipuzcoano en Navarra", *Príncipe de Viana*, 201 (1994), pp. 89-116; PASTOR ABÁIGAR, Víctor y FELONES MORRÁS, Román, *Los Arcos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 47-48.

La sillería se encargó a Martín Gumet y se tasó en 2065 ducados. Los libros de coro los realizó Jaime de Funes, escritor de libros e iluminador de Sangüesa (Navarra) por 1263 ducados, y todavía unas ricas crismeras de plata se comisionaron a Felipe de Guevara.[61] En definitiva, una inversión fabulosa.

---

61 Jaime de Funes había fallecido con anterioridad a 1589 y su viuda, María de Ardanaz, y herederos reclamaron el cobro de los libros de coro que había realizado con pergamino de Flandes. Quedaron sin encuadernar y se valoraron en 1263 ducados, aparte del pergamino. Funes trabajaba en los libros en 1580, cuando Miguel de Irurita, mercader de Pamplona, declaró que había entregado al escritor, a petición del cabildo y beneficiados de Los Arcos, 29 docenas de pergaminos para confeccionar los libros que le habían encargado y por ello reclamaba 1827 reales; SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo I – 1558-1589*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, n.º 1.251, p. 346; ADP, Secc. Procesos, Secr. Ibarrola, C/ 70, n.º 23.

En Pamplona, el 15 de noviembre de 1582, don Miguel de Zabaldica, escritor de libros, presentó la tasación de los libros de coro realizados por Funes ante el doctor Itero, provisor y vicario general del obispado. Declaró que ha "visto, reconoçido y examinado onçe cuerpos de libros como son un dominical y santoral de propios y comun offiçios y un dominical y santoral y comun vesperteros y un salterio diurnio con sus ymuros [sic]". Fue nombrado tasador único por Jaime de Funes y por el doctor Juan Alonso Asiego y Rivera, vicario perpetuo de la iglesia de Los Arcos y, años más tarde, deán de la catedral de Oviedo y rector de la universidad de esta misma ciudad (con su nombre completo aparece en la tasación de las crismeras de Felipe de Guevara que veremos más adelante. Sobre este importante personaje, fallecido el 16 de marzo de 1615, se puede consultar CANELLA SECADES, Fermín, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito*, Oviedo, Imprenta de Eduardo Uría, 1873, pp. 291-295). En el pleito, Zabaldica declaró

> "que dio Miguel de Yrurita mercader vezino de esta çiudad al dicho Jayme de Funes para la dicha obra veynte y nuebe doçenas de pargaminos de Flandes de marca mayor a preçio de sesenta y tres reales cada doçena como consta por firma suya, que son quarenta y seis quadernos y medio del dicho pargamino que cada priego haze una oja y ocho ojas un quaderno los quales / desfallo y quito del valor de toda la dicha obra no contando el valor deste dicho pergamino sino revatiendo como dicho es, hallo que lo demas de pargamino de carnero que va en toda la dicha obra, por la escriptura y punto yluminaçiones y materiales como estan sin enquadernar sino el comun de los santos [santorales] antifonario vesperero vale mill y doçentos y sesenta y tres ducados y tres reales y por los tavaxos mio en que yo el dicho don Miguel me e ocupado en corregir y examinar adjudico que el dicho Jayme de Funes fuera de los derechos de tassacion me pague quinçe ducados y por la tassacion y rever la dicha obra el dicho doctor Rivera en nombre suyo y del dicho cavildo de la villa de Los Arcos y el dicho Jayme de Funes ambos los dos me ayan de pagar cada diez y seis ducados de onçe reales cada ducado"; ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 114, n.º 1, s/f.

Mientras trabajaba en Los Arcos contrató, el 2 de mayo de 1582, con la iglesia de Sesma la hechura de dos libros en pergamino de Francia: un santoral y un dominical con las antífonas de vísperas con "yluminaçiones de sola pluma"; AGN, Protocolos, Martín Márquez, C. 694, 1582, f. 184. También, GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir.), *Catálogo monumental de Navarra. II* Merindad de Estella. Abaigar-Eulate...*, p. 217.

Tampoco Felipe de Guevara, que aún vivía en julio de 1588 pero consta como fallecido en octubre del mismo año, cobró en plazo y forma el valor de las crismeras que entregó a la parroquia. Su viuda, Ana de Angulo, y su hijo —el platero Hernando de Guevara— se personaron en la reclamación que en 1589 presentaron contra la parroquia quienes habían realizado la obra de cantería, la sillería, los libros de coro e incluso el organista Juan de Lana, que debía cobrar anualmente cien ducados por el ejercicio de su oficio.

Las crismeras las contrató el platero con Juan Alonso Asiego y Rivera, vicario de Los Arcos,

Las obras de cantería se extendieron durante cinco décadas y se encadenaron con otros encargos, siempre asegurados por las mismas rentas y primicias de la parroquia, de modo que los artistas tuvieron que recurrir a la justicia real para poner orden en el cobro de su trabajo y para que realmente se efectuara, porque los gastos corrientes, las reparaciones de tejados y las nuevas obras que se iban considerando necesarias originaron largas demoras en el abono de lo que ya estaba realizado. Esta circunstancia ha dejado un registro documental muy abundante[62] que, entre otras cosas, permite realizar algunas precisiones sobre la obra de Martín Gumet y apuntar a la colaboración de sus hijos Diego y Martín.

---

en Pamplona el 9 de noviembre de 1582. Fueron tasadas en Logroño el 13 de junio de 1587 por Hernando de Oñate, platero de Olite nombrado por Felipe de Guevara, y Juan Alonso Butrón, platero de Viana que con anterioridad había trabajado en Nájera y Logroño, mientras que Oñate, siendo vecino de Estella, había realizado un cáliz para la iglesia de Inundain en 1572. Además, testificaron los plateros Juan Velázquez de Medrano, vecino de Logroño, y José Velázquez de Medrano, avecindado en Pamplona y yerno de Guevara, en cuyo taller completó su formación (véase ORBE Y SIVATTE, Asunción de, y HEREDIA MORENO, M.ª Carmen, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI. Aproximación a su entorno*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 281289; CRIADO MAINAR, Jesús Fermín, "Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano. 1594-1608", *Artigrama*, 16 (2001), pp. 351-386.

La hechura de las crismeras de Guevara se estimó en 120 ducados y, juntamente con la plata, las tasaron en 170 ducados y medio. Guevara había recibido dos cálices viejos con un peso de tres marcos, seis onzas y una ochava para comenzar a realizarlas, pero incorporó plata hasta los seis marcos, una onza y cuatro ochavas que pesaron las crismeras; ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 3270, n.º 20, ff. 91-131. Estas crismeras se conservan y se contienen en una singular arquilla de plata con relieves figurativos y tapa piramidal. Los tasadores señalaron que están hechas "en dos cuerpos y pieças a lo nuebo en talle quadrado con cuviertas hechas al talle de piramide quadarado con otros adornos al husso y conpartimientos o hestorias de los sacramentos y otras cosas de adorno de arquetetura, las quales estan fechas y acabadas en la perfecion que requiere".

Guevara, que había de conocer la enorme deuda que mantenía la iglesia con otros artífices, hizo donación de la plata que había añadido y regaló otros 30 ducados más de la hechura, contentándose con cobrar 90 ducados siempre que se los pagaran de contado en dos plazos: por la Navidad de ese año de 1587 y por San Juan de 1588. Es decir, hizo una notable rebaja por pronto pago: un descuento de un tercio del valor de tasación. La iglesia se obligó a pagarle los 90 ducados del modo solicitado, pero no se abonaron puntualmente, lo que desató el pleito que comentamos y que fue presentado por el organista y los artistas que habían trabajado con anterioridad para la parroquia. Sin embargo, el provisor, en diciembre de 1588, y el vicario general del obispado, en enero de 1589, sentenciaron a favor de Ana de Angulo, la viuda de Guevara, para aprovechar el ahorro ofrecido a la parroquia (ff. 117-131 del documento citado). Se comentan las crismeras —adornadas, tal como se contrató, con escenas alusivas a la extremaunción, la ordenación sacerdotal y el bautismo— en GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir.), *Catálogo monumental de Navarra. II* Merindad de Estella. Abaigar-Eulate...*, p. 220.

62 ADP, Secc. procesos, Secr. Sojo, C/3270, n.º 20.

1. 5. Los Gumet: Grand Martín Gumet, Diego Gumet y Martín Gumet el Menor

Hemos visto que Martín Gumet manifestó tener 60 años en septiembre de 1572, de modo que habría nacido en torno a 1512. Quienes testificaron sobre la obra de la sillería de Los Arcos en septiembre de 1589[63] señalaron que había fallecido unos trece años antes, lo que nos lleva a 1576; ciertamente, lo hemos visto citado como persona viva en 1575.

El retablo de Genevilla se completa con un ensamblaje muy rico y variado que desarrolla los temas marinos aparecidos en el retablo de La Calzada, pero que en la localidad navarra se combinan con nereidas y tritones, escenas báquicas y psicomaquias en el primer y segundo cuerpo. Es obra del taller de Araoz, ensamblada por Martín Gumet, cuya firma se ha leído en el ensamblaje que une el banco y el primer cuerpo.[64] El retablo se comenzó en 1549 y se acabó, tras alguna interrupción, en 1563; pero como la firma de Gumet se encuentra sobre el banco, ha de corresponder a la primera fase de ejecución del retablo —de 1549 a 1553—, de modo que se trata de uno de los primeros trabajos conocidos de Gumet.

El ensamblador francés Martín Gumet aparece en la documentación con variadas grafías: Gumet, Gumete, Goumet.[65] Pero en realidad la firma encontrada en el friso inferior de Genevilla se puede leer como Martín Ganivet, nombre de un fustero y ensamblador avecindado en Logroño en 1552.[66] Sin

---

63 ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 3270, n.º 20, ff. 49-52. Juan López Feo, vecino de Los Arcos que en 1571 había sido alcalde ordinario del lugar, y Diego de Arróniz, presbítero y beneficiado de la iglesia parroquial de Los Arcos, señalaron que Martín Gumet había fallecido hacía 13 años, poco más o menos. Martín de Chávarri, vecino del lugar, testificó que había muerto hacía 12 o 13 años.

64 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía", en VV. AA., *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, 1991, pp. 23 y 34. Señalan que el nombre se escribió en mayúsculas, en caracteres rectos y el apellido dispuesto a la inversa o boca abajo, pero pensamos que las letras contractas de la firma encontrada se pueden leer de otra manera y en el orden normal de la escritura: MARTIN GANIVET, como comentamos a continuación. En la firma sigue la manera de signar de Pierres Picart, con el que Gumet había colaborado en Oñate.

65 Sobre Martín Gumet, BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 139-145, con el contrato de la sillería de Los Arcos y diversos datos biográficos; MANSO ZÚÑIGA, Gonzalo, "La iglesia de Mués", *Príncipe de Viana*, 46-47 (1952), pp. 213-216; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento...*, pp. 328-330, 344 y 347; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban...", p. 34; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra", *Príncipe de Viana*, 256 (2012), pp. 542 y 547.

66 GOICOECHEA, Cesáreo, "Artistas y artífices riojanos (Contribución a la Historia de las Bellas Artes en la Rioja)", *Berceo*, 57 (1960), pp. 430-431. En Logroño, el 13 de septiembre de 1552, Martín Ganivet, fustero y ensamblador vecino de Logroño, tomó un aprendiz –Pedro

embargo, es posible que se trate de la misma persona, que adoptó el alias de Martín Gumet a partir del dibujo de la firma contracta en mayúsculas que desarrolló,[67] pues en la rúbrica personal del documento de 1552 parece que el signatario ha dudado sobre la grafía del apellido. Se lee "martin gavinet" con la g del apellido parcialmente tachada y enmendada, y todas las restantes letras trazadas sin destreza, como correspondientes a alguien que no domina la escritura. También las rúbricas encontradas que corresponden a Martín Gumet son bastante desmañadas y presentan coincidencias significativas con la del friso de Genevilla: coinciden los peculiares trazos de las letras R y N. En la N, entre las astas inicial y final, se traza una diagonal en dirección contraria —de abajo hacia arriba— a la forma común de escribir la letra. Por todo lo señalado, se puede plantear, al menos como hipótesis, que Martín Ganivet y Martín Gumet sean la misma persona. En cualquier caso, Ganivet no se ha documentado en fechas posteriores a 1552 (Fig. 14).

Gumet había trabajado en 1548 para Pierres Picart en el colegio del Sancti Spiritus de Oñate[68] y se habría avecindado en Logroño después o mientras servía a Araoz en Genevilla –siempre que Ganivet y Gumet sean un mismo artífice–. Es autor de los ensamblajes de los retablos de Armañanzas, El Bus-

Cabeza– por cinco años y medio para enseñarle su "ofiçio de ensanblador y fustero". También en, ÁLVAREZ CLAVIJO, M.ª Teresa, *Logroño en el siglo XVI. Arquitectura y urbanismo*, Logroño, IER, 2003, doc. 141.

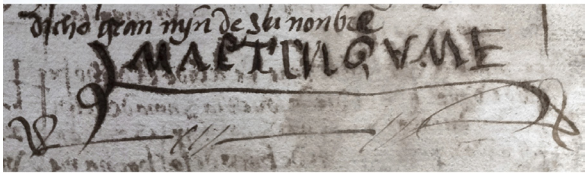
67 Una modificación en la grafía del apellido, si ocurrió como proponemos, no tendría que sorprender. Al suscribir actos jurídico-documentales, los notarios exigían la correspondencia entre la firma y la persona para dar fe de la identidad y de la concordancia entre el otorgante y su rúbrica. Por ello, algunos extranjeros acomodaron sus firmas y nombres. Muchos renunciaron a su verdadero apellido —seguramente por la dificultad de escritura y pronunciación— y adoptaron el lugar de procedencia. Otros modificaron la primera firma por otra. Arnaut de Bruselles pasó a denominarse Arnao de Bruselas, aunque realmente se llamaba Arnaut Spierinck. Juan Guas conservó el apellido, pero hubo de desechar su grafía original *Wash* para hacerla corresponder con la fonética castellana. Guyot de Beaugrant, Pierres Picart y Martín Gumet adoptaron una firma clara y fácilmente legible, construida con letras grandes o mayúsculas.
Cuando en diciembre de 1544 Hans de Bolduque contrató el retablo de la iglesia de San Miguel de Ocón (La Rioja), se transcribió su nombre como "Hanse flamenco", pero como firmó "Hans flamenco imaginario", el escribano tachó sistemáticamente la *e* de *Hanse* cuantas veces se mencionaba en el documento para hacer coincidir su nombre con la firma; Archivo Diocesano de Logroño, Santa María de la Redonda, doc. 311; citado en, SAINZ RIPA, Eliseo, *Archivo de Santa María de la Redonda. Segunda parte: Catálogo documental siglos XVI-XVII*, Logroño, IER, 1979, p. 57, doc. 311.

68 LIZARRALDE, José A., *Historia de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate*, Tolosa, Imp. de Isaac López Mendizábal, 1930, p. 96, nota 1, donde se recoge la noticia de un pago de veintiún ducados y medio, efectuado el 18 de diciembre de 1548, al ensamblador "Martin Gume" por su trabajo en el refectorio del colegio; testificó Felipe de Borgoña; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "El retablo de Genevilla (Navarra)", en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (dir.), *La escultura en la Ruta Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo Mayor de la Imperial Iglesia de Palacio (Logroño)*, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2005, p. 132.

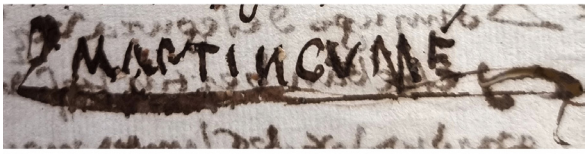


Fig.14. *Firmas.*

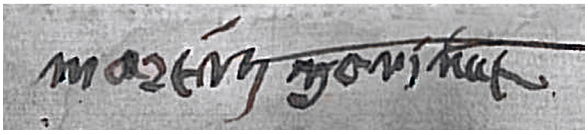
Martín Gumet / Ganivet
en el retablo de Genevilla



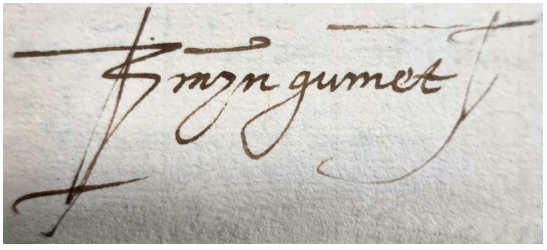
Martín Gumet. 1559



Martín Gumet, 1563



Martín Ganivet, 1552



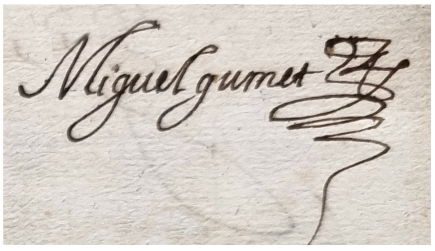


Fig. 15. *Firmas:* Martín Gumet el Menor, 1589. Miguel Gumet, 1603

to y Agoncillo. Desde 1555 es mencionado, junto con Juan Ruiz de Heredia, imaginero de Los Arcos, en los pagos por el retablo de Mues. El 20 de agosto de 1560 acordó la continuación y conclusión del retablo de Piedramillera y el 8 de abril de 1561 contrató la sillería del coro de Los Arcos, en la que siguió el esquema de la sillería de La Redonda de Logroño. La fianza de esta sillería la aseguró con las deudas que tenía por lo obrado en los retablos en Agoncillo, El Busto, Armañanzas y Mues,[69] de modo que Gumet había sido contratante de estas obras, probablemente en colaboración con Juan Ruiz de Heredia, como efectivamente sucedió en Mues. Este Martín Ganivete o Gumet/Gumete ha de ser también el entallador vecino de Logroño que tasó

69 ADP, Secc. Procesos, Sojo, C/ 3270,n.º 20, ff. 9-12; PASTOR ABÁIGAR, Víctor, "Paternidad artística...", p. 696; BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, p. 139.

el guardapolvo que Esteban de París, ensamblador, hizo en el altar mayor de la iglesia de San Juan de Laguardia.[70] En esta ocasión, en el libro de fábrica se escribió *Gamibete* para referenciar el apellido de Martín.

Pastor Abaigar[71] precisa que a Martín Gumet se le califica con frecuencia como *Grand Martin*[72] y recuerda que es muy probable que se trate de un galicismo semejante a *grand pere*, es decir, Martín el Viejo o el Mayor, sin descartar que lo llamaran "grande" por su cualificación.

Ciertamente, Martín Gumet tuvo al menos dos hijos que pudieron formarse en el taller paterno y trabajar con él, aunque se desconoce si contrataron alguna obra de modo independiente. Probablemente pudieron vivir de lo mucho que acumuló en vida Grand Martín. Recordemos también que consta que diez años antes de su fallecimiento Martín Gumet sufría perlesía que le afectaba al brazo derecho y que, además, era diestro, pues no pudo firmar a partir de entonces. Si mantuvo el taller abierto, necesitó colaboradores.

En el primer libro de difuntos de la parroquia de Los Arcos se registró, el 11 de febrero de 1577, la partida de defunción de Diego Gumet, sin que se consignara su oficio ni ningún otro dato.[73] Diego aparece mencionado en la documentación encontrada y publicada desde el 14 de octubre de 1565, cuando en las cuentas de la iglesia de Mues se anotó el pago de 20 ducados, 20 tarjas y 4 coronas "a maestre Martin Gumet que hizo el retablo de la yglesia", según conocimiento firmado por su hijo Diego Gumet.[74] De nuevo, el 7 de marzo de 1572, Diego Gumet, hijo y procurador de Grand Gumet, reconoció haber recibido para sí y para su padre 792 ducados, 49 tarjas y 4 cornados de los 1058 ducados en que se había tasado el retablo de Mues,

---

70 Archivo Histórico Diócesis de Vitoria, Laguardia, San Juan, Libro de fábrica 1532-1556, Sig. 1382-1, cuentas de 26 de abril de 1553 referidas al gasto realizado entre febrero de 1552 y abril de 1553. Como la licencia para realizar el guardapolvo se trajo de Logroño, se puede pensar que maestre Esteban de París residiera allí. París cobró 9375 maravedís por el guardapolvo y le abonaron otros mil maravedís por la limpieza del retablo del altar mayor.

71 PASTOR ABAIGAR, Víctor, "Paternidad artística...", pp. 696-697.

72 En la hoja de guarda del contrato de la sillería de la iglesia de Los Arcos se escribió: "Contrato para Grand Martin Gumet ensanblador vecino de Los Arcos sobre las syllas y letryl [atril o facistol] grande y puertas y bentanas que haze para el coro de la parroquial de Santa Marya de Los Arcos con su estrado para ellas"; ADP, Secc. Procesos, Sojo, C/ 3270, n.º 20, f. 9. Publicado parcialmente en, "Arte e Historia en la diócesis de Pamplona: Arciprestazgo de la Berrueza. Los Arcos...", pp. 287-288 y 327.

73 "Arte e Historia en la diócesis de Pamplona: Arciprestazgo de la Berrueza. Los Arcos...", p. 327; BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 143-144. Se supuso que la noticia correspondía a Martín Gumet que habría tenido un nombre compuesto: Martín Diego. Ahora se sabe que Diego era hijo de Grand Martín; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban...", p. 34.

74 ADP, Mues, Libro de Fábrica desde 1555; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", p.127.

aunque todavía no era heredero de su padre. En las cuentas rendidas en 1576 se anotó asimismo un pequeño pago de dos ducados "al hijo de Gran Martin entallador".

Podemos suponer que Diego Gumet practicaba el mismo oficio que su padre, pero las escasas noticias publicadas no lo permiten asegurar sin reservas, pues solo en una ocasión lo hemos encontrado mencionado como *maestre* sin añadir el oficio. No sucede lo mismo con Martín Gumet el Menor, aunque también se puede dudar sobre la naturaleza de su verdadero trabajo. Los datos son tardíos, posteriores a 1589, pero se le califica de entallador y la documentación confunde lo hecho por su padre con lo que él mismo realizó, pues se le adjudica la obra de la sillería de Los Arcos, contratada por Grand Martín pero seguramente realizada con la participación de sus hijos, al menos de Martín el Menor (Figs. 15 y 16).

En las testificaciones presentadas en Pamplona el 19 de septiembre de 1589, en el pleito por el abono de las deudas de la iglesia de Los Arcos, se dijo que Martín Gumet era hijo y heredero universal de su padre. Además, en varios documentos insertados en este pleito firmó Martín Gumet —al que llamamos el Menor— con una buena caligrafía.

La documentación incluso lo presenta como autor de la sillería de Los Arcos. Así, en la argumentación que los tesoreros de Los Arcos hicieron el 19 de julio de 1589 ante el vicario general del obispado de Pamplona, para que se estableciera un orden de pago a los acreedores de la iglesia, se mencionó entre estos a "Martin Gumet ensenblador que hizo las sillas del coro de la dicha yglesia", junto a la mujer y herederos de "Jayme de Funes escribano de libros defunto quien escribio los libros de la dicha yglesia, y Ana de Angulo viuda de Felipe de Guebara platero difunto por ciertas crismeras que dio para la dicha yglesia".[75]

Sin embargo, Martín no incluyó mención a su oficio cuando el 31 de julio de 1589 nombró a Martín de Berrio procurador para que lo representara ante el vicario general del obispado.[76] Además, Martín de Berrio se presentó como procurador de "Martín Gumet, ensamblador bezino de Los Arcos, hijo y heredero de Martín Gumet defuncto", y dijo que "el dicho su padre hizo para la parroquial yglesia de la dicha villa veynte y tres sillas y el atril y puertas las quales obras fueron estimadas en dos mil y sesenta y cinco ducados de los quales tiene que aber el dicho su parte como heredero mas de mil ducados".[77] Otro tanto señaló Berrio en otro documento que precisa que

75 ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 3270, n.º 20, f. 1. Lo mismo repite el vicario Dionisio de Melgar al aprobar la petición de los tesoreros de la iglesia, f. 2.

76 ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 3270, n.º 20, f. 7.

77 ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 3270, n.º 20, f. 8, 31 de julio de 1589. Además, el escrito del procurador va refrendado por la rúbrica de Martín Gumet el Menor.

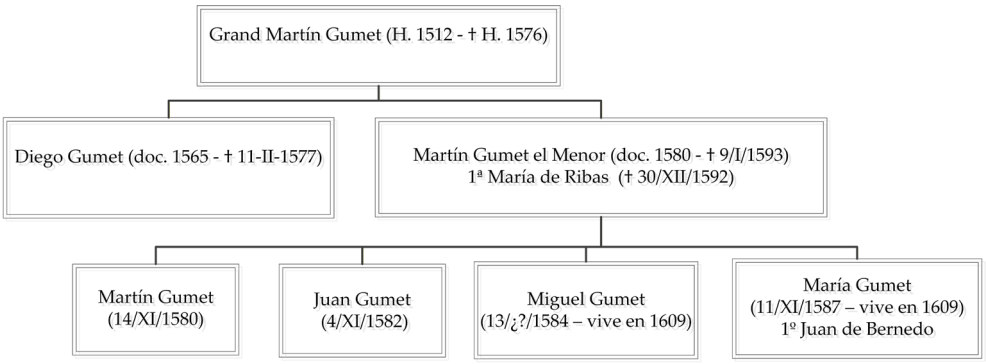


Fig. 16. *Los Gumet*

Martín Gumet, ensamblador de Los Arcos, ha presentado "la escritura de los convennios entre su padre y los tesoreros de la villa acerca de la obra de las sillas de coro", y del mismo modo lo adjetivó al comunicar las preguntas que habían de hacerse a los testigos para probar la realización de la sillería y su valor.[78]

Sin embargo, como ensamblador lo calificaron cuando se estableció el orden de pago a los acreedores de las primicias y rentas de la iglesia en febrero de 1590 y en agosto de 1591,[79] siendo esta la última mención de Martín Gumet el Menor, aunque falleció el 6 de enero de 1593.[80]

78 ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 3270, n.º 20, ff. 14, 27 y 49.

79 ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 3270, n.º 20, ff. 181 y 218. El vicario general del obispado estableció que en la iglesia no se hicieran nuevas obras mientras no se acabaran de pagar las deudas. Además, dispuso que los 685 ducados de renta anual de la iglesia se repartieran de este modo y con esta prelación: 100 ducados para el salario anual del organista; 220 ducados reservados para los gastos ordinarios de la iglesia; 300 ducados para el cantero Juan de Landerrain; 50 para Martín Gumet, ensamblador; 80 para María de Ardanaz, viuda de Jaime de Funes; y, únicamente en los dos años próximos, 45 para Ana de Angulo, viuda de Felipe de Guevara.
El ayuntamiento, patrono de la parroquial, protestó por este reparto, señalando que la iglesia tenía necesidad de grandes reparaciones en los tejados del claustro y que era preciso adquirir ornamentos para el servicio divino —especialmente para las celebraciones fúnebres—, así como reparar la casa e iglesia de San Llorente, aneja a la de Santa María. Estos gastos se valoraron en 600 ducados, a razón de 200 para cada una de las necesidades expresadas.
Atendiendo al ayuntamiento, el vicario general reservó, mediante nueva sentencia del 23 de agosto de 1591, 400 ducados para reparar los tejados de la iglesia y del claustro de Santa María, así como los de la iglesia de San Llorente; otros 260 para los gastos ordinarios y el salario del organista; 280 para pagar a Juan de Landerrain; 50 para Martín Gumet; 60 para María de Ardanaz; y 45 para Ana de Angulo; C/ 3270, n.º 20, f. 278. El orden de abono acordado en febrero de 1590, también en ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 111, n.º 14, f. 34.

80 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban...", p. 34.

Por último, el primer día de julio de 1594, Miguel Gumet y María Gumet, "hijos y herederos de Martin Gumete ensamblador difunto de la villa de Los Arcos", argumentaron ante el vicario general de Pamplona que "el dicho su padre hizo para la yglesia parrochial de la dicha villa veynte y tres sillas un atril y las puertas de la mesma yglesia y todas estas obras fueron estimadas en dos mil y sesenta dudados, y aunque recevio parte dellos se le quedaron a dever mas de mil ducados", y que, a pesar de las sentencias de febrero de 1590 y de agosto de 1591, no les habían abonado ninguna cantidad, por lo que suplicaron que se les pagaran los 50 ducados anuales que habían corrido desde 1590 y los que corrieran en los años venideros.[81]

En diciembre de 1603, Miguel Gumet, en su nombre y en el de su hermana María, con poder de su tutor y curador, reclamó más de 550 ducados que aún debía la parroquia de Los Arcos por la obra de la sillería.[82]

1. 6. Pedro de Contreras

Contreras pudo ser otro colaborador del taller de Gumet. En Los Arcos, el 1 de noviembre de 1568, Gumet —que se nombró "arquitator vecino de Los Arcos"— otorgó poder a Pedro de Contreras, "arquitator" vecino de Pamplona, para que en su nombre pudiera cobrar, demandar, pedir y recibir cualquier cantidad que le adeudaran el cabildo y concejo de Los Arcos y las iglesias de

81 ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 3270, n.º 20, último folio. Antonio Pascual, curador de los dos hermanos huérfanos, solicitó a los patronos de la parroquia que le pagaran 120 ducados adeudados de los plazos ya vencidos de dos años y medio "de lo que la yglesia le deve y *quedo deviendo al dicho Martin Gumet su padre ya difunto de las sillas que yço en el coro* desta dicha yglesia"; ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 114, ff. 122-123.

82 ADP, Secc. Procesos, Secr. Sojo, C/ 114, n.º 1,f. 124. Citado en, 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. 167, n.º 651. Miguel Gumet y Juan de Bernedo, marido de María Gumet, recibieron en 1609 un último pago de 63 ducados por el retablo de Mues; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", pp. 128-129, nota 89 y las referencias allí citadas. Los hermanos Gumet disponían de tutor y curador porque eran menores: María mayor de 12 y Miguel mayor de 14 años y menor de 25, pues hasta cumplir esta edad los varones huérfanos pero emancipados requerían de un curador que protegiera su patrimonio y autorizara su actividad jurídica, conforme al derecho. Esta norma, heredada del derecho romano, se incorporó en el fuero navarro con el *Amejoramiento del rey don Phelipe* [Felipe III] otorgado en Pamplona el 10 de septiembre de 1330; JIMENO ARANGUREN, Roldán, Los fueros de Navarra, Madrid, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2016, Capítulo I, p. 201.
Miguel Gumet había nacido en 1584 y María el 11 de noviembre de 1587, de modo que en 1603 contaban con 19 y 16 años respectivamente; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban...", p. 34. Del matrimonio de Martín Gumet el Menor y María de Ribas habían nacido otros dos hijos que habrían muerto en la infancia: Martín –bautizado el 14 de noviembre de 1580– y Juan, bautizado el 4 de noviembre de 1582.

Mues y Piedramillera, así como las de otras partes donde había hecho "retablos o sillas de coro, caxones o asientos de qualquiera de las dichas yglesias". Seguramente el poder se extendió para compensarlo por el trabajo que había prestado a Gumet en las obras de los lugares mencionados. De hecho, el mismo día Bartolomé de Heredia, huérfano de Juan Ruiz de Heredia y de Francisca de Santisteban, otorgó un poder semejante a favor de Martín Gumet y de Pedro de Contreras para pedir, demandar y cobrar lo que adeudaban a su padre en Mues o en cualquier otra iglesia y lo que debiera cualquier otra persona por la obra de imaginería hecha en el retablo de Mues.[83]

Poco se sabe de Pedro de Contreras (1519-1587), documentado de 1550 a 1587 como arquitecto y entallador[84] de Pamplona. En los años setenta cola-

83 AGN, Procesos judiciales, F146/263372¸ BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", pp. 129 y 128, nota 88.

84 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Contribución del taller de Puente la Reina a la imaginería del siglo XVI", *Príncipe de Viana*, Anejo 11 (1988), pp. 97, 100, 106 y107, que comenta la relación de Contreras con Juan de Iturmendi, Juan de Irisarri y Juan de Oberón por el retablo y otras obras en la parroquia de Añorbe. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Pedro López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del romanismo norteño", *Príncipe de Viana*, 185 (1988), pp. 506-507: Contreras hizo entre en 1575 el retablo de Ilundáin y el ensamblaje del retablo de Añorbe entre 1576-1577. GOYENECHE VENTURA, M.ª Teresa, "La obra de Juan de Anchieta en la iglesia parroquial de Santa María de Cáseda (Navarra)", *Príncipe de Viana*, 185 (1988), pp. 537, 554 y 556 que documentó a Contreras colaborando con Anchieta en la mazonería del retablo de Cáseda. También, GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. V* Merindad de Pamplona. Adiós-Huarte Araquil*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, p. 94, sobre el ensamblaje del retablo de Añorbe; GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. IV* Merindad de Sangüesa. Abaurrea Alta-Izalzu*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989. p. 178 que comenta la colaboración con Anchieta en Cáseda; GARCÍA GAINZA, María Concepción, "El escultor Juan de Anchieta en su cuarto centenario (1588-1988), *Príncipe de Viana*, 185 (1988) p. 447; GARCÍA GAINZA, María Concepción, "Escultura", en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 230-232 y 250; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Pintura", en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, p. 318, con comentarios sobre la participación de Contreras en los retablos de Añorbe, Cáseda e Ilundáin, siempre en colaboración con Anchieta y GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2008, 72-73, 169, 171, 175-176 y 182 donde comenta los años en los que fue prior del gremio de San José y Santo Tomás, y su colaboración con Anchieta en Cáseda, Añorbe e Ilundáin. Aparte del pleito mantenido por las obras de Añorbe en 1577 –AGN, Procesos judiciales, F146/327544–, se conserva una abundante documentación judicial con noticias muy variadas sobre Pedro de Contreras: pleitos que mantuvo en Pamplona sobre el pago de préstamos, censos o arriendos– AGN, Procesos judiciales, F146/210355, F146/320939, F146/210310, F146/132084, F146/327389, F017/011370, F146/328176–, el reparto de bienes de la herencia de su mujer, Juana de Urdániz, entre 1550 y 1566 –AGN, Procesos judiciales, F017/009688, F146/249221, F146/320939, F146/323874 y F146/175859–, el pleito habido entre sus hijos Martín de Contreras, arquitecto, y Catalina de Contreras tras haber fallecido el padre sin hacer testamento en 1587 – AGN, Procesos judiciales, F017/011322, F017/039303, F017/069955, F017/029170 y F017/001689 –, el

boró con Juan de Anchieta y se le supone una formación castellana, aunque es citado en Pamplona desde mediados del siglo XVI. Fue prior, entre 1578 y 1579, de la hermandad de San José y Santo Tomás,[85] que acogía a quienes se dedicaban a los oficios de la madera: carpinteros, cuberos, torneros, ensambladores, "architeros"..., hasta escultores como Miguel de Espinal, Juan de Villarreal o Juan de Anchieta. En 1575 hizo el retablo de Ilundáin (Navarra) y en los dos años posteriores el ensamblaje del de Añorbe (Navarra), donde colaboró con Anchieta y, posteriormente, en el retablo de Cáseda (Navarra), contratado el 27 de noviembre de 1576. En 1579 dijo que era de 60 años y que conocía a Anchieta desde hacía mucho tiempo.

Dado que tanto Gumet como los herederos de Ruiz de Heredia le otorgaron poder para cobrar en las iglesias de Mues y Piedramillera, se puede considerar que pudo ser uno de los colaboradores de Gumet en estas dos poblaciones, antes y después del fallecimiento de Ruiz de Heredia. Se desconoce su estilo, pero podrían ser suyas las imágenes de los retablos de Piedramillera con volúmenes corporales más fornidos y mayor desarrollo muscular, aunque también difieren de los bultos y relieves del retablo de Ilundáin. Son imágenes distintas a los bultos de Mues, Agoncillo, El Busto y Armañanzas, donde Ruiz de Heredia se manifiesta mas tradicional y relativamente próximo y conocedor del estilo de Arnao Spierinck.

2. La variada fortuna de otros franceses

Hemos comentado más arriba cómo Felipe de Borgoña realizó el retablo de Santa Catalina de Allo, contratado por Pedro de Troas, y lo hemos relacionado con el Calvario del retablo de Mendavia. Fue un excelente escultor sin demasiada fortuna.

---

pleito que Pedro y su hijo Martín de Contreras mantuvieron con el arquitecto Sancho de Zabaldica en 1584 –AGN, Procesos judiciales, F146/185874- y el pleito que mantuvo con un vecino de Tudela en 1569: AGN, Procesos judiciales, F146/325114.

En la documentación judicial navarra se le califica como arquitecto o architero, ensamblador y entallador. Alguna vez también como menucero –del francés *menuisier*, artesano de la madera–, adjetivo empleado en Pamplona para calificar a quienes trabajaban con la madera y aplicado a ensambladores, entalladores o escultores tan reputados como Juan de Beauves el fraile.

85 GARCÍA GAINZA, María Concepción, "Juan de Anchieta y la catedral de Pamplona", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1 (2006), p. 190; GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Juan de Anchieta, escultor*..., pp. 72, 102 y 169.Siendo prior ingresó Juan de Anchieta en la cofradía. Sobre esta hermandad, MORALES SOLCHAGA, Eduardo, "El gremio de San José y Santo Tomás de Pamplona hasta el siglo XVII", *Príncipe de Viana*, 239 (2006), pp. 791-859; MORALES SOLCHAGA, Eduardo, *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016; también, MARTINENA RUIZ, Juan José, *La Pamplona de los burgos y su evolución urbana (siglos XII-XVI)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1975, p. 217.



Fig. 17. *Retablo mayor y María con el Niño*. 1548. Pedro de Borges [¿Bourges? ¿Bruges?], Juan Ruiz de Heredia y Felipe de Borgoña. Arriola (Álava)

Junto con Andrés de Araoz, Borgoña tasó, el 23 de octubre de 1548, el retablo de Arriola (Álava) (Fig. 17) que había contratado hacer Pedro de Borges por 400 ducados y a partir de una traza propia.[86] Araoz fue propuesto por el artífice y es curioso que a Felipe de Borgoña lo eligieran la parroquia y los vecinos, pues nos parece que también había trabajado en el ático del retablo cuyo Calvario es muy semejante al del retablo de Santa Catalina en Allo y al de la ermita de San Andrés de Uribarri que labró en 1556.[87] Esta ermita se ubica en el barrio de Murguía, en Oñate, aunque se denomina de la Ascensión desde el siglo XVIII. Lizarralde apuntó que a Pierres Picart lo ayu-

86 PORTILLA, Micaela J., "El retablo mayor de Arriola (Álava, País Vasco) y los escultores Pedro Borges, Andrés de Araoz, y Felipe de Borgoña", en *Archivum Artis Lovaniense: bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*, Leuven, 1981, pp. 284-286; PORTILLA VITORIA, Micaela J. (dir), *Catálogo Monumental diócesis de Vitoria. V, La Llanada de Álava y valles de Barrunda, Arana, Arraya y Laminoria*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982, p. 317. Además de la mano de Felipe de Borgoña en el Calvario, vemos, aún con mayor seguridad, la intervención de Juan Ruiz de Heredia en las imágenes de María con el Niño y en la Asunción, donde encontramos los estilemas propios de el mencionado imaginero, que tallaba las imágenes femeninas con un rostro característico. La pose del Niño es muy semejante a la del retablo de Agoncillo, Mues y Armañanzas e, incluso dispone cabecitas de ángeles en el enlace entre el hijo y la madre, como en los citados retablos y en Nuestra Señora de Beatasis en Zúñiga; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", pp. 130-143. Estas cabecitas de ángeles, así como los que se encuentran en el medio de la Asunción, llamaron la atención de los tasadores del retablo de Arriola que pidieron quitarlas o mejorarlas.

87 LIZARRALDE, José A., *Historia de la Universidad*..., p. 96, nota 1 ; Archivo Histórico Provincial de Guipúzcoa [En adelante, AHPG], 1/2896, f. 33r.



Fig. 18. *Retablo de San Andrés.* 1559. Felipe de Borgoña. Oñate, ermita de San Andrés de Uribarri, Oñate (Guipúzcoa)

daron en la obra del Colegio de Oñate su pariente Juan Picart, Guillaume de París y posiblemente Felipe de Borgoña, quienes constan documentalmente trabajando en Oñate. Además, aportó la noticia del testamento de Picart, datado en 1548, en el que reconoció ciertas deudas con su cuñado Juan, ensamblador, por dos meses y cuatro días de jornales, y con Guillaume de París, ensamblador, por tres meses y medio de jornales. Por su parte, Felipe de Borgoña testificó el 18 de diciembre de 1545 o 1546 en una carta de pago en la que "Marti Gume examblador" reconocía haber recibido de Pierres Picart, entallador de Oñate, veintiún ducados y medio por la obra del refectorio del Colegio.[88]

El retablo de San Andrés (Fig. 18) lo contrató Felipe de Borgoña siendo vecino de Oñate, donde se desposó en 1547.[89] La imagen del santo titular

88 LIZARRALDE, José A., *Historia de la Universidad...*, pp. 95-96.

89 La carta de dote y casamiento de Felipe de Borgoña, imaginario, con Ana de Azconiza data del 31 de enero de 1547; AHPG, 1/2828, f. 66. Una hija de Felipe de Borgoña y de María Azconiza, llamada Ana Borgoña Azconiza, fue bautizada en la parroquia San Miguel Arcángel de Oñate el 5 de septiembre de 1552; Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián, Oñate, San Miguel Arcángel, Libro 1º Bautizados, f. 87r. Oñate formaba parte de la diócesis de Calahorra-La Calzada.



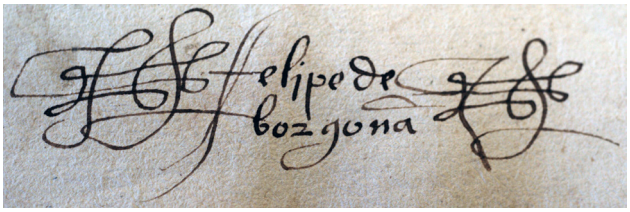


Fig. 19, arriba. *Firma de Felipe de Borgoña.* 1552

Fig. 19, izq. *Santa María Magdalena.* 1552. Felipe de Borgoña. Elgóibar, iglesia de la Magdalena

debía ir sobre una peana y el retablo debía contener dos historias de relieve a los lados del titular y un Calvario en el remate, que se construyó con otras dos historias a los lados. Lo había de hacer de quince pies de altura por treinta y cuatro ducados. El retablo lo tasó, el 26 de agosto de 1559,[90] Pedro de Gámiz, que lo valoró en 130 ducados: 60 por la talla y 70 por la pintura aplicada por maestre Cristóbal —Cristóbal de Olazarán—, que además pintó el resto de la ermita. El Calvario del retablo nos parece un trasunto del de Allo y la figura del santo titular se resuelve en *contrapposto* de forma acertada. Los relieves están acabados con mayor descuido, pero el estilo es el comentado en el retablo de Santa Catalina de Allo. Borgoña pudo colaborar en el retablo mayor de la ermita de San Martín, contemporáneo y del estilo de Picart. En la iglesia de la Magdalena de Elgóibar (Guipúzcoa) se conserva la santa titular (Fig. 19), con repintes y retoques posteriores que no ocultan la agradable composición clásica que utilizó Borgoña para tallarla. Esta imagen la contrató el 7 de agosto de 1552.[91] Se relaciona con la Santa Marina de la parroquia de Oñate y con la Ascensión del retablo de la universidad, del

90 AHPG, 1/2896, f. 33r. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.ª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II: Escultura*, San Sebastián, Diputación Provincial de Guipúzcoa, 1988, p. 377.

91 AHPG, 1/1207, f. 37. Felipe de Borgoña, imaginero y vecino de Oñate, contrató hacerla con su caja y pilares para el día de Pascua de Resurrección de 1553. Acordaron pagarle 30 ducados por la figura, tanto de talla como de policromía; PORTILLA, Micaela J., "El retablo mayor de Arriola..", p. 286.







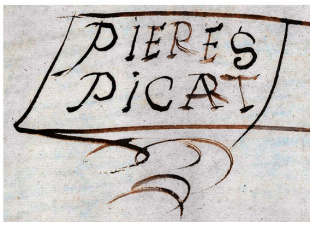


Fig. 20. *Firmas distintas de Pierres Picart.* 1546 / 1553, 1553 / 1563

obrador de Picart, donde suponemos que también trabajó el borgoñón. Tal vez le pertenezca igualmente una imagen de María con el Niño en el monasterio de Bidaurreta en Oñate.

La relación de Borgoña con Logroño está documentada en julio de 1552, cuando desde Oñate y con la testificación de Pierres Durán o Picart, Sebastián de Mitarte y Juan López de Olariaga, entalladores, otorgó una obligación a favor de Lope Díaz de Mercado, vecino de Logroño, al que entregó siete ducados por unas "reverendas" que el logroñés había de traer de la Rota romana para un estudiante de Azcoitia.[92] Mitarte era "oficial de Pierres" y aparece en las cuentas del colegio de Oñate en el apunte de dos pagos a costa de lo que se adeudaba a Picart.[93]

Pierres Picart reveló en su testamento de septiembre de 1589 que Felipe de Borgoña, imaginario francés, había sido su oficial y que le había vendido un manzanal diez días antes de su fallecimiento, al tiempo de partir Picart desde Oñate hacia Salvatierra (Álava),[94] lugar desde el que acometió diversas obras al comienzo de los años setenta del siglo XVI.

92 AHPG, 1/2847, f. 2r.

93 AHPG, 500098, ff. 9v y 31v. Mitarte recibió 2 ducados el 9 de marzo de 1552, y otros dos el 28 de mayo de 1553, En ambos casos por obra en el colegio, "del púlpito y otras cosas".

94 TARIFA CASTILLA, María Josefa, "Nuevas noticias documentales sobre el entallador renacentista francés Pierres Picart", *Artigrama*, 27 (2012), pp. 401 y 420: Testamento de Pierres Picart, 11 de febrero de 1589:

> "Itten, digo y declaro que ansi mismo yo tenia e poseya en la dicha villa de Oñate un mançanal junto al termino que llaman Santa Cruz, el qual dicho mançanal al tiempo que yo me parti y bine a morar a la dicha villa de Salbatierra me pidio el dicho mançanal *Philipe de Borgoña, ymaginario*, vezino que fue de la dicha villa de Oñate, difunto, *mi oficial que trabajava en mi casa* en su oficio de imaginario a la sazon y quel balor del dicho mançanal tassado por dos personas que supiesen de su valor me pagaria a mi en *los jornales y salario que adelante hiziese en las obras de ymaginaria que yo le ocuparse*, y asi en execucion del dicho concierto començo el dicho Phelipe a trabajar en las obras que yo a la sazon tenia y dentro de diez dias questo paso le dieron unas camaras al dicho Phelipe de las quales murio y asi echo concierto por medio de su muerte no hubo efecto y despues de esto a mi me embio su mujer del



Fig. 21. *Retablo mayor*. 1544. Pierres Picart. Albéniz (Álava), iglesia parroquial

Este buen escultor de Borgoña que comentamos, como oficial de Pierres Picart, hubo de colaborar en la imaginería de algunas de las muchas obras contratadas o relacionadas con el picardo de Péronne (Francia). El 3 de mayo de 1546 Picart concertó con Nicolás Pérez de Lazarraga un retablo para su capilla en la vicaría de San Juan Bautista en Oñate, que se ha de corresponder con la ermita de Garagaltza.[95] Igualmente, en su taller hubo de ejecutarse el retablo de la ermita de San Martín, cuya imagen titular fue excelentemente tallada, con unos ropajes que se adecuan estrechamente a la forma anatómica del cuerpo, hasta casi dejarla traslucir en el saliente de las rodillas. El estilo de la figura es el del retablo de la capilla de la Universidad y también los encasamentos laterales se adornan con una concha recorrida por cueros enrollados, como en la capilla universitaria. Arrazola y Echeverría le han

dicho Phelipe sus erramentas de su ofiçio de imaginario tassado en siete ducados, mando que mis herederos y sucesores buelban y restituyan a los herederos y sucessores del dicho Phelipe los dichos siete ducados y que cobren de los tales hijos y herederos del dicho Phelipe el dicho mançanal con todas las rentas y aprovechamientos que an tenido del desde que murio el dicho Phelipe asta el dia que lo entregaren".

95 AHPG, 12828, f. 35. Contratado en Oñate, Pierres Picart debía hacer el retablo por 30 000 maravedís "conforme a la traça e figuras que el dicho Nicolas Perez le diere". Se señaló que la capilla estaba donde se encontraba la vicaría de San Juan Bautista.

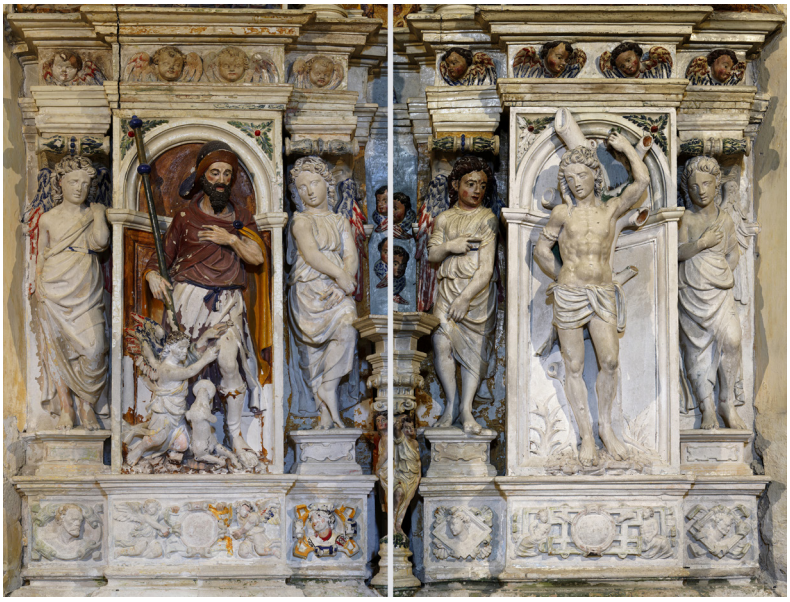


Fig. 22. *Retablo de San Román, detalles del banco*. H. 1565. Felipe de Borgoña. Ezquerecocha (Álava), iglesia parroquial

adjudicado, o atribuido,[96] obras en: Albéniz (retablo acabado en 1544, Álava) (Fig. 21); Alegría de Oria (Guipúzcoa, 1557); el retablo mayor de Huarte Araquil (Navarra, 1557 1559); dos retablos para Anoeta (Guipúzcoa, 1558); otro para los Lazarraga en Zalduondo (Álava, 1560); y uno más en Albíztur (Guipúzcoa) del que se conserva el sagrario y un par de imágenes. En este tiempo se han documentado estancias de Picart durante el año 1562 en Los Arcos y Falces (Navarra); en 1563 en Alsasua (Navarra) y en Estella para la contratación del retablo mayor de la iglesia de San Juan. Igualmente se le relaciona con los retablos mayores desaparecidos de Azpíroz (Navarra, h. 1565) —conservadas las imágenes de San Esteban, San Pedro y San Antón— e Iribas (Navarra, finalizado en 1565) —del que únicamente sobrevive la talla de San Juan—. También se le adjudican los magníficos retablos pétreos de San Román de Ezquerecocha (Álava, h. 1565) (Fig. 22) y de San Francisco en la capilla de los Zuazo en Santa María de Salvatierra (h. 1570). A la vista de las obras realizadas, Felipe de Borgoña hubo de intervenir en buena medida en ellas; al menos, en el retablo de Albéniz, en las obras de la Universidad de Oñate y, según nos parece, también en el banco del retablo mayor de

96 ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.ª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II. Escultura,...*, pp. 142-144 y 377; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro y MARTIARENA LASA, Xabier, *Historia y restauración...*, pp. 34-40.

Ezquerecocha, a juzgar por su estilo y por el hecho de que él era imaginero, mientras que a Picart se le denomina casi siempre entallador.

Nos parece que el estilo del retablo de Santa Catalina en Allo permite apuntar a la intervención de Felipe de Borgoña en la fachada de la Universidad de Oñate —concretamente en las imágenes de los pilastrones—, obra encomendada a Pierres Picart en la que también intervino Guillaume de París.

Otro de los franceses poco conocidos es Juan de Lorena —en la medida en que Lorena era francesa, pues estaba integrada en el Imperio alemán—. La documentación lo responsabiliza de la sillería del coro de la colegial de La Redonda, aunque en ocasiones únicamente se le ha relacionado con la mazonería —muy sobria— porque es evidente que en la escultura de las sillas también trabajaron Arnao Spierinck y Hans de Bolduque.

Los entalladores de aprendizaje francés, como Lorena, obtenían comúnmente una alta cualificación y una versatilidad que rebasaba las labores que en Castilla se les encomendaban. Así, su primera obra conocida es un excelente Cristo de tamaño natural. Una inscripción conmemorativa de un milagro ocurrido al llegar la escultura a Fuenmayor (La Rioja) data el Cristo en 1549 (Fig. 23). Lo talló para la cofradía de la Vera Cruz de Fuenmayor y la figura, que se conserva *in situ*, demuestra el talento del escultor.[97] De tamaño natural, tiene el cuerpo alargado y abultado. Viste un paño grande con plegado naturalista que recuerda a los de los Cristos del taller de los Beaugrant, singularmente al Crucificado del retablo lateral de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja) —salvo en el plegado del paño—. Este Cristo de Fuenmayor no dista tampoco de los realizados por seguidores de Forment, aunque no parece posible que el Juan de Lorena de Logroño corresponda con otro Juan de Lorena que trabajó para Forment en Huesca en 1522.[98]

97 MERINO DE TEJADA, Juan Enrique, *Historia de la M. N. e ilustre villa de Fuenmayor*, Vitoria, 1944, pp. 35-36. En una tabla al óleo se reproduce una inscripción identificatoria del autor y del año: "Año 1549. Por mandato del Abad y Cofrades de la Cofradía de la Santísima Veracruz maese Juan de Lorena, escultor, hizo la Imagen del Santo Cristo de este Humilladero estando en Logroño. Y fue por esta Imagen Juan Nicolás que vivía como salen al Prado, y la trajo en un macho, el mayor que había en esta Villa, y luego que lo descargaron, reventó el macho, y fueron testigos de este milagro tan grande, Martín Ruiz de Bazán, Contador de la Santa Inquisición de Logroño y Juan Asensio del Portal. Pónese aquí por escrito para que haya memoria del Grandioso Milagro que sea para Gloria de Dios". Véase, MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo II (Cenicero – Montalvo en Cameros)*, Logroño, Centro Nacional de Formación Artística, Arqueológica y Etnológica, 1976, p. 145.

98 LLABRÉS, Gabriel, "Más noticias sobre el escultor Forment", *Revista de Huesca*, I/ 2 (1903), p. 146. Morte data el documento en 1522: MORTE, Carmen, *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009, doc. 219. Abizanda cita a Juan de Lorena en 1519; ABIZANDA Y BROTO, Manuel, *Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI. Tomo II*, Zaragoza, Tip. "La Editorial", 1917, p. 150.



Fig. 23. *Cristo crucificado*. 1549. Juan de Lorena. Fuenmayor (La Rioja), ermita del Cristo

Seguramente Lorena colaboró con Arnao de Bruselas y estuvo asociado a Juan de Aguirre, que tuvo contacto con el brabanzón durante los años de su formación.[99] Con todo, Lorena mantuvo cierta independencia y taller propio, pues en 1555 contaba con un criado: Juan Ibáñez.[100] En septiembre de 1577, Juan de Aguirre, arquitecto y escultor, hizo testamento en Santo Domingo de la Calzada y declaró que había realizado un grupo de Cristo atado a la columna y dos verdugos para Enrique de Drues. Había hecho también un retablo para la cofradía de San Miguel de Ausejo (La Rioja), otra obra para la iglesia de Enciso (La Rioja) y otras más en colaboración con Juan de Lorena, al que denomina arquitecto de Arnedillo (La Rioja).

99 Juan de Aguirre (1533-1581) declaró en 1581 que conocía las casas y el taller de Arnao de Bruselas en Logroño desde hacía veintiún años, cuando era muchacho y lo visitaba con frecuencia; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas", *BSAA arte*, 79 (2013), pp. 38-39.

100 GOICOECHEA, Cesáreo, "Artistas y artífices..., p. 433¸ GOICOECHEA, Cesáreo: "Aspectos de la vida logroñesa en el siglo XVI", *Berceo*, 64 (1962), p. 275.

Con anterioridad, Aguirre había colaborado en el retablo de la Concepción de Estavillo (Álava), mientras residía en Vitoria al servicio de Francisco de Ayala entre 1565 y 1567.[101] En 1569 se declaró vecino de Zúñiga, en cuyo retablo hubo de participar trabajando para Juan de Ayala. Aguirre llevaba un tiempo en esta localidad navarra, pues el 21 de julio de 1568 bautizó a Juan, hijo suyo y de Isabel Romero, su esposa.[102] Es posible que sea el artífice del retablo de la vecina población de Gastiáin, dada la relación que tiene con el retablo de Zúñiga, aunque es de menor calidad.[103] La obra principal de Aguirre, que estuvo años asociado con Lorena, fue el retablo mayor de Corera (La Rioja), donde le adeudaban ciento cincuenta ducados.[104] Varias imágenes de bulto de este retablo —San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista o San Juan Evangelista— evocan composiciones arnaescas, y los relieves de la Última Cena y el Lavatorio repiten, aunque con un acabado menos virtuoso, las mismas escenas presentes en los retablos de Alberite (La Rioja), Santa María de Palacio de Logroño y Elvillar de Álava. En el retablo de Corera intervinieron otros artífices de un estilo desmañado que son responsables de los relieves del banco, las cajas del segundo cuerpo y las imágenes de la calle central, pero no es fácil identificar qué estilo corresponde a Juan de Aguirre o a Juan de Lorena y qué grupo de obras labraron.

En 1568 Juan de Lorena residía en Arnedillo e intervino en la catedral de Calahorra, donde se conservan unas puertas con bajorrelieves que se adjudican a Arnao pero que pudieron realizarse mientras Lorena capitaneaba las obras de la sillería de Calahorra. Con anterioridad, en 1560 recibió el último pago y finiquito por una cajonería realizada para Murillo de Río Leza.[105] En

101 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Del retablo mayor de Zúñiga...", p. 118. Aguirre permanecía vivo en 1581 y pudo fallecer poco antes de julio de 1588, cuando su viuda pleiteaba con su hijo Juan, avecindado en Logroño.

102 ADP, Zúñiga, Libro de bautizados, casados y difuntos, 1548-1638, f. 27. En 1568, momento en el que se acometía el final de las obras del retablo de Zúñiga, Juan de Ayala apadrinó a una niña nombrada María, hija de María Pascual, vecina de la localidad, f. 25.

103 Por la relación de estilo entre ambos retablos, Biurrun adjudicó el retablo de Gastiáin al equipo colaborador de Juan de Ayala. Observó un mismo efecto perspectivo en la composición de los evangelistas; BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa...*, pp. 188-189.

104 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores...*, pp. 30, 83, 200, 202- 204; RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, Logroño, Obispado de Calahorra, La Calzada, 2009, pp. 349-352. Ramírez relaciona a Juan de Aguirre con los retablos de las localidades riojanas de Herce y Arnedillo donde habría trabajado para Lorena, aunque se ha de recordar que Lorena contaba con su hijo Melchor de Lorena y que lo que se conoce de Aguirre, por la obra de Corera, resulta más arnaesca.

105 BARRIO LOZA, José Ángel, *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, Ministerio de Cultura, Servicio de Publicaciones, 1981, pp. 143 y 292.

1567 comenzó la realización del retablo de Arnedillo[106] y al año siguiente trasladó y asentó la sillería del coro catedralicio de Calahorra,[107] donde Juan Pérez de Solarte realizaba un nuevo crucero y capilla mayor. En los años siguientes, hasta su fallecimiento –ocurrido hacia 1584–, Lorena se ocupó del retablo de San Sebastián en San Bartolomé de Jubera, y de los retablos mayores de San Nicolás de Jubera, Arnedillo y Herce (lugares de La Rioja).[108]

La obra del escultor Simeón de Cambray es más fácil de identificar. Contamos con documentación inequívoca y, además, este autor seguía unos estilemas tan genuinos que es más difícil equivocarse. Manifestó siempre una predilección por las formas aprendidas en su tierra natal —cuando nació, Cambray formaba parte del condado de Flandes—. A Simeón de Cambray podemos interpretarlo como un oficial que había aprendido a realizar las pequeñas figuritas que poblaban los retablos flamencos de madera con anterioridad a la difusión de las formas renacentistas; algo que sucedió tarde por la persistencia de las formas góticas en Flandes y Brabante. De su formación proviene la tendencia a lo pequeño que se observa en su producción. Hubo de tener una capacidad formidable para acometer las labores propias de la escultura en un taller. Buen oficial, trabajó en dos talleres fantásticos —el de Arnao de Bruselas en Logroño y el de Diego Guillén en Burgos— sin asimilar nada o, mejor, sin perder su predilección por las enseñanzas recibidas en su juventud en Flandes, a las que permaneció fiel de manera inquebrantable.

---

106 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de La Rioja*, Logroño, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, pp. 203-204.

107 CALATAYUD FERNÁNDEZ, Elena y GONZÁLEZ BLANCO, Antonino, *El coro de la catedral de Calahorra*. Logroño, Ochoa, 1984, pp. 20 y 140. Archivo de la Catedral de Calahorra, Libro de Fabrica, 1560 y ss. El 19 de agosto de 1568 pagaron a Lorena doce ducados "porque mudo y asento las sillas del coro". Son labores menores que ejemplifican las tareas que ocupaban cotidianamente a muchos trabajadores de la madera. En las cuentas del mismo año se añadió otra partida de 8 reales a Lezana, carpintero que ayudó a Lorena tres días en la mudanza y asiento de las sillas del coro. Continúan pagos a Lorena de 12 reales y de 45 reales por cuartones y tablas para cerrar el órgano, y otros a Diego de la Calle y a un oficial de maestre Lorena que anduvieron aderezando las sillas del coro. También aparecen pagos a Enrique —Cristóbal Enrique, seguramente de ascendencia francesa— por aderezos semejantes en las sillas o en las tablas del órgano, por deshacer y volver a montar el retablo de San Miguel y el de las Vírgenes, por asentar el organillo y el altar mayor, así como por labrar y hacer las cajas de los santos mártires. Al año siguiente se apuntó otro pago a Lezana, fustero, que ayudó a Cristóbal de Enrique a levantar el monumento de Jueves Santo.

108 BARRIO LOZA, José Ángel, *La escultura romanista*..., pp. 143-144 y 292; MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo III. Morales – San Martín de Jubera*, Logroño, Gobierno de La Rioja, 1985, p. 259; MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.) , *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo II*..., p. 240; RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores*..., p. 209.




Fig. 24, izq. *Sagrario*. H. 1560. Simeón de Cambray. Montalbo de Cameros (La Rioja), Museo Diocesano de Calahorra
Fig. 24, dcha. *Historias de un retablo.* 1559-1566. Simeón de Cambray. Ajamil (La Rioja)

Simeón de Cambray, que habría nacido en 1526,[109] declaró en 1581 que hacía más de veintiocho años que, siendo oficial de Arnao, conoció el taller del bruselense, para el que trabajó durante cuatro años a intervalos. Su declaración apunta a los años de ejecución de la primera fase del retablo de Santa María de Palacio.

Desaparecido Arnao Spierinck, Simeón de Cambray buscó un mercado secundario en la montaña de Los Cameros —como ha establecido Moya—, pero con anterioridad había formado parte del taller de Diego Guillén, coincidiera o no con Fernández de Vallejo, que también trabajó en el obrador del burgalés. La colaboración con el taller de Arnao que pasó a dirigir Fernández de Vallejo no debió de interrumpirse y ambos asistieron a la tasación del retablo de Santa Clara de Briviesca, llamados por López de Gámiz.

109 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Juan Fernández de Vallejo...", p. 41. En agosto de 1572 declaró tener 44 años, lo que lleva el nacimiento a 1528, fecha que guarda una pequeña diferencia con la manifestada en 1581; VASALLO TORANZO, Luis, *Juan de Anchieta: aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, p. 380.

Cuando abandonó Logroño residió en Lumbreras (La Rioja) y en las pequeñas poblaciones donde contrató obra de retablos: Ajamil, San Andrés de Cameros y Almarza de Cameros, poblaciones riojanas.

La obra más correcta, si salió de su mano como se ha dicho , es el retablo de la ermita de Barruso en Brieva de Cameros (La Rioja), pero nos parece que no es obra retardataria, sino verdaderamente temprana, de los años treinta, con lo que habría que sacarla del catálogo de Cambray. Se compone de dos cuerpos –de tres encasamentos cada uno–, cubierto el segundo con un amplio frontón. Los relieves, muy planos, son bastante correctos.

El resto de su obra es más esquemática y casi popular, acomodada a la clientela rural de los Cameros, menos exigente que la de Logroño o la de las ricas poblaciones del Ebro.

Obra interesante es el tabernáculo de Montalbo de Cameros (La Rioja), ahora en el claustro de la catedral de Calahorra (Fig. 23). Para la misma parroquia labró una imagen de San Miguel y un Calvario.[110] El sagrario o custodia resulta encantador en su ingenuidad. Las imágenes están compuestas en simetría y no guardan escala de proporción unas con otras en la misma escena. A pesar de ello, son agradables la figura de Dios Padre y, sobre todo, el rostro de Cristo tallado en el paño de la Verónica. Cristo resucitado, situado en medio del templete columnado del segundo cuerpo, atiende a algunos convencionalismos del taller de Arnao. En la Duda de Santo Tomás se acumulan las cabezas de los apóstoles, unas tras otras para sugerir profundidad sin conseguirlo. La escena de la Anástasis o Bajada a los Infiernos nos recuerda sus años de formación y se compone como podría haberse realizado en plena Edad Media: Cristo contacta con Adán y Eva implora desde el fondo.

En el gran retablo de Ajamil la talla es aún más esquemática (Fig. 24). Lo acometió de 1559 a 1566 y fue tasado por Pedro de Arbulo al año siguiente[111]. Cambray había tomado bocetos extraordinariamente abreviados de las escenas de los retablos logroñeses –incluido el Árbol de Jesé que conoció en Santa María de Palacio– y los repite con ingenuidad superlativa. Para enriquecer las cajas, acumula un gran número de figuras que continúa realizando de pequeño tamaño. En la calle central opta por figuras de mayor tamaño y obtiene imágenes estrechas y verticales, casi góticas: así, la Asunción y Cristo crucificado.

---

110 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Sobre Simeón de Cambray, imaginero renacentista", *Berceo*, 81 (1971), p. 37. Sobre este artista, véase, RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, "La escultura del Renacimiento y Manierismo en La Rioja", en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.) y ARRÚE UGARTE, Begoña (coords.), *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 2007, pp. 245-248

111 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Sobre Simeón de Cambray...", p. 36.



Fig. 25. *Retablo mayor, detalle*. 1537-1541. Pierres de París y Diego Ruiz. Ventrosa (La Rioja)

Otro tanto sucede en el retablo de San Andrés de Cameros, muy semejante al de Ajamil, pero sin sus excesos. El Calvario y la Asunción de Ajamil y San Andrés son remedo uno del otro, aunque observamos que las figuras del retablo de San Andrés no alcanzan el esquematismo rústico que se aprecia en algunas cajas del retablo de Ajamil. Podría ser que lo hiciera con anterioridad.

Desde 1570 consta que Cambray estaba avecindado en Almarza de los Cameros, cuyo retablo denota un claro influjo romanista en la arquitectura, procedente del contacto con Fernández de Vallejo, aunque en la escultura exenta —la Asunción, el Calvario y Dios Padre— y en los relieves del banco hubo de colaborar Pedro del Cerro, que en 1572 residía en Almarza, después de haber conocido a Diego Guillén y de estar al servicio de Pedro López de Gámiz desde 1566, tanto en el retablo de Santa Clara de Briviesca como en otros retablos contratados por el mirandés. Simeón de Cambray concibe el

banco de este retablo como un cuerpo independiente. En el encasamento de la Asunción y en la caja del Calvario sigue las obras de Fernández de Vallejo en Aldeanueva de Ebro, Sorzano (ambas en La Rioja) y Lanciego.

Desde Burgos llegaron a La Rioja Felipe Bigarny y gran parte de sus colaboradores; entre ellos el entallador francés Matías. Ademas, en las localidades riojanas administradas por el obispado de Burgos trabajaron otros artistas burgaleses o asentados en la capital del Arlanzón. Una escueta mención ha rescatado el nombre de uno de esos notables artífices asalariados que la documentación suele silenciar: Pierres de París, de probable residencia en Burgos.[112] Trabajó asociado al imaginero Diego Ruiz y, aunque en la documentación se le califica de ensamblador, es muy probable que hiciera buena parte de la talla e incluso algunas imágenes del retablo de Ventrosa (La Rioja), (Fig. 25, portada y contraportada) a menos que trabajara con él algún otro escultor francés no mencionado en la documentación parroquial. El naturalismo de los rostros de los patrones de la iglesia ubicados en la calle central y las expresiones de los personajes de los relieves convienen a un artista francés; también la agitación de las escenas. En el relieve de la Conversión de San Pablo o Milagro del camino a Damasco, uno de los personajes está tocado con gorra flamenca y nos evoca los retratos del rey Francisco I. Las figuras de San Pedro y San Pablo recuerdan las de los apóstoles tallados para el retablo de Valpuesta (Burgos), contratado por Bigarny y realizado con la participación de Juan de Langres y posiblemente de su hijo Nicolás de Langres o de Venero. En Ventrosa ha de ser de Pierres de París la escena de la Deposición del cuerpo de Cristo, tan propia del ámbito francés y borgoñón. Forma parte del sagrario y se presenta tras una ligera arquitectura, como se ve en algunas *Mises au Tombeau* francesas.[113] La tipología de este singularísi-

112 RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, "Diego Ruiz y Pierres de París", *Berceo*, 100 (1981), pp. 227-262. Uno de los pagos se realizó a Juan Ruiz, hermano de Diego, por lo que podemos suponerlo artista español. En 1546 residía en Burgos el entallador Nicolás de París. El 4 de agosto de 1546 tomó de Sebastián de Salinas, imaginario burgalés, el ensamblaje de un retablo en Villalonquéjar para el marqués de Poza. Además, Nicolás debía realizar el relicario a semejanza de otro que estaba en la iglesia de Santiago de la Fuente, en Burgos. La traza del retablo repetiría la del retablo de la capilla de Juan Martínez de San Quirce, canónigo de la catedral de Burgos; Archivo Histórico Provincial de Burgos [AHPB], Pedro de Espinosa, prot. 5534, ff. 258r259r.

Otro parisino, el ensamblador Guillaume de París, ayudó a Pierres Picart en las obras contratadas en 1546 para el colegio de Sancti Spiritus de Oñate. Picart reconoció que le debía cierta cantidad en un primer testamento de 1548, LIZARRALDE, José A., *Historia de la Universidad...*, pp. 95-96.

113 La *Mise au Tombeau* se representa dentro de una arquitectura en varias localidades francesas, siendo el ejemplo más antiguo el que, procedente de Champmol, se conserva en el Musée des Beaux Arts de Dijon; es obra de Jacques de Baerze y se data en 1393; FORSYTH, William H., *The Entombment of Christ. French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries.* Cambridge, Massachusetts, 1970, fig. 13. Sobre el santo entierro: FORSYTH, William H., *The Pietà in French Late Gothic Sculpture. Regional variations*, New York, The Metropolitan Museum

mo sagrario se repite en el retablo de Albéniz, concluido en 1544 por Pierres Picart con la colaboración de los imagineros que trabajaron posteriormente en Oñate. Resulta llamativo que en ambos retablos reaparezca la figura de San Juan Bautista, concebida al modo del respaldo de la silla que Diego de Siloé talló para la sillería de San Benito de Valladolid.

También le ha de corresponder a Pierres de París la decoración del retablo de Ventrosa, cuajada de deliciosos y originalísimos grutescos. Constan pagos a Ruiz por este retablo entre 1537 y 1541—calificado unas veces de pintor y otras de imaginero—. Un pago abonado directamente a Pierres de París se anotó en 1540. Según se ha dicho, el francés pudo colaborar en el retablo de Baños de Río Tobía (La Rioja) –a nuestro parecer escasamente– Allí residía Diego Ruiz antes de establecerse en Nájera —en 1536— y, definitivamente, en Logroño tras adquirir vivienda en septiembre de 1538.[114]

3. Sobre el cambiante y prolífico taller de Andrés de Araoz

Araoz nació en torno a 1500 y falleció el 22 de abril de 1563, poco después de presentarse en Estella al concurso para la obra del retablo mayor de San Juan.[115]

---

of Art, 1995. MARTIN, Michel, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XVe et XVIe siècles en Europe occidentale*, Paris, Picard, 1997; SADLER, Donna L., *Stone, Flesh, Spirit. The Entombment of Christ in Late Medieval Burgundy and Champagne*, Leiden/Boston, Brill, 2015. KARSALLAH, Elsa, "*Mises au Tombeau du Christ* réalisées pour les dignitaires religieux: particularités et fonctions", en JOUBERT, Fabienne (dir.), *L'Artiste el le Clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIVe-XVIe siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 283-302.

114 El 4 de noviembre de 1556 está documentado en Logroño Pierres, fustero francés, GOICOECHEA, Cesáreo, "Artistas y artífices...", p. 431; también en 1557: GOICOECHEA, Cesáreo, "Aspectos de la vida logroñesa...", p. 293. Pudo seguir a Diego Ruiz desde Ventrosa a Logroño, aunque el mismo autor documentó en esta ciudad a otro Pierres, entallador, en octubre de 1520, de modo que bien pudieron coexistir dos y más Pierres, ya que era un nombre muy común. En 1557 permanecía Diego Ruiz en Logroño: el 31 de enero de ese año se bautizó en la iglesia de Palacio una hija suya, ÁLVAREZ CLAVIJO, M.ª Teresa, "El retablo mayor de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio", en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (dir.), *La escultura en la ruta jacobea...*, p. 259, nota 22. Sin embargo, a pesar de los años transcurridos, nada hemos encontrado semejante a la obra de Ventrosa, por lo que nos inclinamos por la intervención singular de Pierres de París en este retablo.

115 ADP, Genevilla, Libro de bautizados, casados y finados, 1548-1649. Caja 1457-1, (difuntos), f. 9v "A veynte y dos dias del mes de abril de mil quinientos sesenta y tres años morio maestre Andres de Araoz enterrose dentro de la yglesia hizosele su enterrorio y novena y todo el otro officio que se usa hazer en esta yglesia"; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban...", pp. 23 y 29.



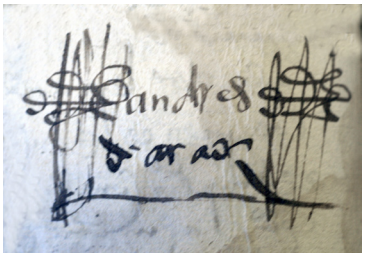


Fig. 26, arriba. *Firma de Andrés de Araoz,* 1561

Fig. 26, izq. *Santa Coloma.* H. 1550. Arnao Spierinck de Bruselas. Angostina (Álava)

Las primeras noticias sobre su actividad se han situado en torno a 1527[116] y se habría formado con Asensio de Barrutia, entallador de Mondragón (Guipúzcoa).[117] Años más tarde, Araoz habría colaborado con Juan Pérez Isasigaña, quien en 1532 desposó con María de Barrutia, hija de Asensio, cuyo taller heredó. Andrés de Araoz había casado con Marina, otra de las hijas de Asensio, de modo que era familiar de Isasigaña, con quien habría colaborado en la obra del retablo de San Antolín de Urbina, de Villarreal (Guipúzcoa), contratado por Isasigaña en septiembre de 1560,[118] aunque Araoz residía en Genevilla y atendía una obra muy considerable.

116 En 1553 testificó en Labraza (Álava) y declaró tener 53 o 54 años. Dijo que había vivido en la villa unos 8 o 10 años, que había ocupado la escribanía concejil durante 3 o 4 años y que conocía a los vecinos de Labraza desde hacía 32 o 33 años –lo que nos lleva hasta 1520– y que en 1527 había testificado en Bernedo de parte de los vecinos de Labraza en un pleito sobre alcabalas; ENCISO VIANA, Emilio, "Panorámica artística", en ENCISO VIANA, Emilio (dir), *Catálogo monumental diócesis de Vitoria. Tomo III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, pp. 57 y 75, nota 28.

117 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Panorámica de las artes en el Renacimiento", en *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. T. IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, pp. 226 y 237. Proponen, con buen criterio, identificar con Araoz una manda testamentaria de Barrutia "a mi criado Andrés, [que] me ha servido lealmente e si yo me falleciere le relaxo el tiempo que me avia de servir y mas le mando que le den de mi remienta una açuela con la remienta que un oficial razonable debe tener".

118 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Panorámica de las artes...", pp. 238-247.

Desde Genevilla, lugar conveniente para la producción de retablos por encontrarse junto a un gran bosque de encinas, robles y hayas, Arnao de Bruselas, asociado con Araoz, hizo un retablo dedicado a Santiago para la iglesia de San Juan de Laguardia, hoy desaparecido. Los mayordomos de la iglesia lo contrataron en 1549 y se tasó en 1551, pero hicieron constar que llegó de la villa navarra en 1550 transportado por ocho acémilas, de modo que sería de pequeño tamaño.[119] Es posible que en esos mismos años de colaboración con Araoz realizara la imagen de la santa titular de la parroquia de Angostina (Álava). Santa Coloma se presenta sentada con la facilidad compositiva que caracteriza a Arnao (Fig. 26). Por la dulce expresión del rostro y su notable grado de idealización se asemeja a San Esteban y a los semblantes de María y San Juan en el magnífico Calvario de Genevilla. Santa Coloma es todavía más parecida a la figura de María con el Niño del retablo de Lapoblación (Navarra), localidad situada en lo alto del puerto que une Genevilla y Logroño.

El retablo de Lapoblación se comenzó mientras los talleres de Andrés de Araoz y Arnao de Bruselas colaboraban en asociación. Echeverría Goñi ha documentado en la localidad a Diego de Mendiguren y a Simón Claro en 1551, y a Nicolás de Venero en 1559.[120] Estos tres imagineros ayudaron a Andrés de Araoz en el retablo de Genevilla en las sucesivas fases constructivas que tuvo. Otro tanto sucedió en Lapoblación, comenzado hacia 1550

---

119 ENCISO VIANA, Emilio, "El arte flamenco en la Rioja alavesa (España) (siglo XVI)", en *Archivum Artis Lovaniense: bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*, Leuven, 1981, pp. 256 y 262. También, AJAMIL, Clara I. y GUTIÉRREZ, Francisco Javier, "El retablo de Elvillar de Álava", en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (dir.), *La escultura en la Ruta Jacobea...*, p. 165: Mencionan los datos publicados por Enciso y señalan que, en 1552, dos pagos los recibieron maestre Andrés, imaginario —Andrés de Araoz, que recibió 6000 maravedís por su colaboración en el retablo—, y Bijarmati o Hyarmati; pero este último puede corresponder con el *Harnoati* que leyó Enciso, uno de los variados nombres de Arnao de Bruselas en los libros de fábrica de la iglesia de San Juan Bautista de Laguardia. Como *Bijamoti* lo recoge en la última publicación citada, FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, "Arnao de Bruselas, escultor brabanzón", p. 90. Nosotros, al consultar la documentación, hemos leído –como Enciso– Hernao de Bruxeles, maestre Arnao, Harnao de Bruselas, maestro Harnoati y Fernando de Bruselas; Archivo Histórico Diócesis de Vitoria, Laguardia, San Juan, Libro de fábrica 1532-1556, Sig. 1382-1, cuentas tomadas entre el 1 de noviembre de 1550 y el 10 de febrero de 1552. En las cuentas de 1552 le abonaron a Domingo de Asteasu, cantero avecindado en Laguardia, treinta reales "por las piedras de asiento del retablo de Santiago". Asteasu había hecho de 1541 a 1545 la capilla de Nuestra Señora del Pilar en la misma parroquia y en 1553 se encargó del coro.

120 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento*..., p. 326. A los tres artistas mencionados los documentó también en Genevilla, de modo que eran parte fundamental del taller de Araoz. Claro y Mendiguren, en la primera etapa constructiva, y Venero con San Juan de Araoz, a partir de 1558; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban...", p. 22-23.

y concluido una década después. En 1561 Andrés de Araoz otorgó poder a su hijo San Juan de Araoz para cobrar lo que le adeudaban las iglesias de Lapoblación y Torralba del Río, donde también realizó el retablo mayor.[121] Además de Mendiguren, Claro y Venero, intervendría San Juan de Araoz, y algunas imágenes se han relacionado con Arnao de Bruselas, que sin duda se encargó de la mitad de la obra. Tan numerosas colaboraciones entre los talleres de Araoz y Arnao propiciaron la difusión del estilo expresivista asociado al brabanzón. Lo practicaban también otros artífices, ya que todo el retablo responde a un mismo estilo y consta que lo hicieron dos equipos.

El movido estilo manierista de mediados del siglo, aparte de Berruguete, se venía practicando desde hacía años en los talleres de Forment y Joly, como demuestran el apostolado del retablo de Poblet, el grupo de la Dormición de la Virgen del Museu Nacional d'Art de Catalunya, las figuras de Santo Domingo de la Calzada y las imágenes de los retablos de Teruel. Los Beaugrant y otros franceses ayudaron a difundirlo. En Lapoblación, de la misma mano de Arnao son los apóstoles del primer y segundo banco: San Andrés, San Bartolomé, Santiago y San Juan. También María con el Niño sedente, y ha diseñado e intervenido en los relieves de estos dos cuerpos, aunque hayan colaborado los imagineros citados. Posiblemente en el resto del retablo se siguieron modelos de Arnao, aunque se encargaron de su realización los imagineros del taller de Araoz, donde destacaban su hijo San Juan y Nicolás de Venero.

La escasez de documentación sobre un conjunto tan importante de obras como las adjudicadas a Arnao compromete las atribuciones. Andrés de Araoz encabezó un importante taller de retablos en el que colaboraron distintas manos y se tiende a relacionar lo más delicado con Arnao de Bruselas –nosotros también hemos destacado esta relación–, pero trabajaron otros imagineros y Arnao no fue el único escultor brabanzón del taller, de modo que la tarea de deslindar las manos de unos y otros queda pendiente.

Con motivo de las diferencias surgidas por el cobro de lo realizado por Andrés de Araoz en el retablo mayor de San Babil de Los Molinos de Ocón (Figs. 27 y 28) se mantuvo un pleito entre los mayordomos de la iglesia y los herederos del artista[122]. Por las averiguaciones realizadas se sabe que el

121 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento*..., pp. 324-326. Diego de Araoz policromó el retablo de Lapoblación de 1563 a 1565. Había relacionado el retablo de Lapoblación con el de Genevilla, URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros*..., p. 15. También, RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, IER, 1981, p. 16.

122 ADZ, Apelaciones, C. 214-3. La parte de la iglesia recurrió a la audiencia del arzobispado de Zaragoza en 1572 y defendió que habían pasado ya 40 años desde el comienzo de la obra, que el retablo estaba pagado y que no era razonable tasarlo con tanto retraso, pues el coste de la hechura de imágenes se había encarecido y duplicado desde 1535, cuando las obras de



Fig. 27. Arriba, *Historia y martirio del obispo San Babil y de sus tres discípulos* Abajo, *Evangelistas San Juan y San Lucas*. H. 1535-1538. Andrés de Araoz. Los Molinos de Ocón (La Rioja), iglesia parroquial

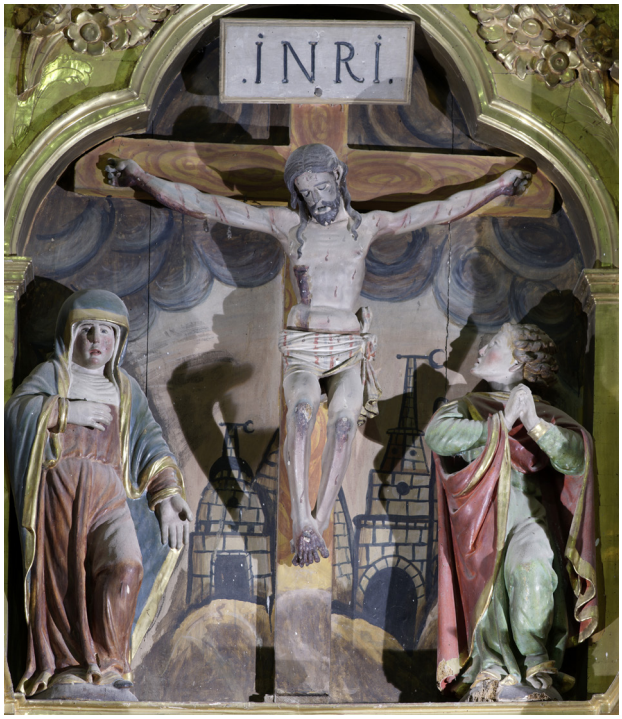


Fig. 28. *Calvario*. H. 1540. Andrés de Araoz. Los Molinos de Ocón, iglesia parroquial

retablo de Los Molinos de Ocón lo había realizado en fecha muy temprana y comprobamos que el estilo practicado se encuentra cerca del que se relaciona con Juan de Ayala I, aunque las imágenes tienen mayor resalto y expresividad. Los relieves comparten estilo con las figuras del retablo de Icíar (Guipúzcoa) que también es de los mismos años. Ambos retablos permiten calibrar el alcance de la manufactura de Araoz en los años treinta y, al mismo tiempo, evidencian hasta qué punto su producción posterior dependió de sus colaboradores, pues los relieves de Los Molinos e Icíar se hallan a enorme distancia de la calidad escultórica que caracteriza a los retablos del grupo en torno a Genevilla.

imaginería costaban la mitad. La viuda de Andrés y su hijo San Juan sostenían que la obra se había dado a realizar "a vista de oficiales" y reclamaban entre 400 y 500 ducados. Los vecinos de la iglesia argumentaban que se había igualado el retablo en 60 ducados y que ya los habían pagado, pues constaba en el libro de fábrica un recibí por 20 000 maravedís. Los testigos propuestos por San Juan de Araoz señalaron que también en Guipúzcoa tenía retablos por tasar, aunque los había acabado hacía más de 30 años, pero que Araoz era "hombre de tan buena condiçion que hazia muy grandes esperas a las yglesias", noticia que remarca la holgada situación económica que mantuvo y que le permitió contratar tantas obras y a numerosos oficiales. De hecho uno de los clérigos testificantes dijo "que era hombre muy prinçipal y de buena condiçion".



Fig. 29, izq. *Retablo de la ermita de Santa María de Velilla*.





Fig. 29, abajo. *Descendimiento y Adoración de los Reyes Magos*. H. 1550. Colaboradores de Andrés de Araoz. Los Molinos de Ocón

El retablo de San Babil en Los Molinos se transformó en el siglo XVIII, pero se aprovecharon seis relieves del retablo de Araoz y el Calvario del ático: los evangelistas Juan y Lucas, y cuatro escenas de la vida y martirio de

San Babil. El Calvario, labrado por un imaginero diferente, nos parece más evolucionado. En 1550 Juan Domingo, vecino del lugar, mandó construir una capilla funeraria en el lado de la Epístola. Contiene una imagen de María con el Niño, un poco posterior. El cuerpo de María se ha labrado con formas anchas y rotundas. De estilo casi romanista, tiene el cuello ancho y el rostro severo. Por entonces andaba en la localidad San Juan de Araoz y pudiera ser de su mano. Recuerda algunas imágenes del retablo de Piedramillera, aunque está trabajada con mayor brevedad y esquematismo.

De mayor interés es el retablo de la ermita de Santa María de Velilla en la misma localidad (Fig. 29). Se ha relacionado con Pedro de Lezcano,[123] pero nos parece que puede adjudicarse al taller de Andrés de Araoz en los años en que trabajaba asociado en compañía con Arnao Spierinck. Es obra de un colaborador que conoce los tipos y composiciones del taller de Santo Domingo de la Calzada y las obras de los retablos en torno a Genevilla. Algunas tallas recuerdan la obra de Juan de Beaugrant –Araoz hubo de integrar en su taller a algunos colaboradores de los Beaugrant– y otras, la de Arnao Spierinck de Bruselas.

Andrés de Araoz se encargó de una gran cantidad de obras, pues se transformó pronto en un empresario y, de no ser por la documentación, muy difícilmente se podrían adjudicar a la misma mano los relieves del retablo de San Babil y lo labrado en Elvillar de Laguardia o Genevilla, por mucho que admitamos para Araoz un desarrollo artístico personal extraordinario.

Por las declaraciones de los testigos intervinientes en este pleito se sabe que el retablo de Los Molinos debía ser entregado en 1535 y que lo había contratado como pintor. Como Araoz consideraba que el retablo de Los Molinos no estaba completamente pagado, el 19 de octubre de 1555 Juan de Esquíbel, criado de Andrés de Araoz, entonces vecino de Vitoria y calificado como imaginario, solicitó en Logroño que se nombraran tasadores, pues el retablo lo había instalado en el lugar San Juan de Araoz. No se llegó a ningún acuerdo y el 31 de agosto de 1564 María Martínez de Arrona, viuda de Andrés de Araoz, otorgó poder en Genevilla para que se tasase el retablo de Los Molinos. En 1571 el caso seguía abierto y se presentaron testigos. El provisor y vicario general del obispado de Calahorra-La Calzada –el licenciado Francisco Vicio– falló, en enero de 1572, a favor de la viuda y los herederos —singularmente San Juan de Araoz— y pidió que se nombraran tasadores. Recibió como tal a Pedro López de Gámiz, escultor de Miranda de Ebro, elegido por la viuda en agosto de 1571, aunque pocos días después —a finales de enero de 1572— fue sustituido por Íñigo de Zárraga.

123 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo II*..., pp. 328-329.

El asunto más interesante del pleito es que, en las averiguaciones, varios testigos[124] relataron la impresionante lista de retablos que había contratado Andrés de Araoz, algunos en compañía de otros escultores y con el concurso de numerosos oficiales. Los testigos defendieron que Araoz fue un buen oficial, "persona muy preheminente en la dicha su arte" e "ymaginario muy prinçipal en su harte de ymaginario",[125] y que, como resultado de su fama, fue llamado a ver y tasar obras de otros artífices. Pero Abad Fernández, clérigo y beneficiado de San Miguel de Labraza, de 64 años, dijo que lo había alojado en su casa, donde había dispuesto su obrador, y lo vio "labrar ymagines muy perfeçtas conforme a su harte y como tal ymaginario".

En su haber, los testigos destacaron, en Guipúzcoa, el retablo lateral de Santa Catalina en la iglesia de Santa María de San Sebastián; los retablos de Zarauz y Éibar –Andrés de Araoz comenzó el retablo mayor en 1554–; otra obra en Guetaria –sin duda, una sillería desaparecida en 1836–,[126] Deva, Icíar

124 Uno de ellos, Juan Martínez de Arrona, vecino de Deva (Guipúzcoa), identificó los retablos de Santa Catalina de San Sebastián, Zarauz e Icíar en Guipúzcoa, Genevilla, Lapoblación, Laguardia, Lanciego —en los que dice que había trabajado durante tres años— y Los Molinos de Ocón, que se hizo en Labraza y lo asentó su hijo San Juan de Araoz en la capilla mayor de San Babiles de Los Molinos; ADZ, Apelaciones, C. 2143. Llaguno –o mejor Ceán, informado por Vargas Ponce– recopiló las primeras noticias sobre Andrés de Araoz; mencionó la sillería de Guetaria, y aludió a una publicación de Aldazábal y Murguía que se había referido al retablo de Nuestra Señora de Icíar, hecho por Andrés de Araoz y policromado, años más tarde, por Diego de Araoz; VIÑAZA [Cipriano MUÑOZ Y MANZANO], Conde de la, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. T. II*, Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1889, pp. 20-21; ALDAZÁVAL Y MURGUÍA, Pedro Joseph, *Breve Historia de la aparicion del mas luminoso astro y brillante estrella de la mar, la Milagrosa Imagen de Maria Santissima de Iziar*, Pamplona, en la Imprenta de Martin Joseph de Rada, 1767, p. 67. En 1561 se tasó la policromía del retablo de Icíar en 1300 ducados; FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (ed.), *Correspondencia epistolar de D. José de Vargas y Ponce y otros en materias de arte*, Madrid, Viuda e hijos de Manuel Tello, 1900, p. 190.

125 Maese Juan de Arrieta, cirujano de Genevilla de 50 años, identificó casi todos los retablos que señalamos. Dijo que "a hecho muchas obras de retablos en muchas yglesias deste obispado y aun del obispado de Pamplona, y obras de mucho presçio y balor y muy buenas y prinçipales".

126 FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (ed.), *Correspondencia epistolar*.., p. 171. La sillería fue tasada en 1402 ducados y se ultimaban los pagos a Andrés de Araoz en 1561-1562. Era de 23 sillas y Vargas Ponce la describe así en una larga carta de 1802 a Ceán Bermúdez:

> "esta preciosa silleria que abajo, en medallones, tiene del centro para la derecha graciosos bustos de vírgenes, y del centro para la izquierda otros, no menos graciosos, de santos, y sobre las 23 sillas altas, que divide una columnata de orden corístico, está el Apostolado, y el Salvador en medio, y luego santos fundadores, mayores que una vara (de Burgos), con mui buenos aires de cabeza y harto realzadas; buen partido de pliegues, y todo lleno y lleno, y sin redundancia ni confusion, de graciosos adornos, bicheria de rara variedad, angelitos, sirenas, etc., todo por el gusto de Berruguete, aunque el orden de columnas se resienta algo de aquellas menudencias platerescas".

En 1836 ardió la sillería; ECHEGARAY, Carmelo, *Monumentos religiosos de Guipúzcoa*, Barcelona, Viuda de Luis Tasso, 1921, p. 40; ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.ª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II. Escultura*..., pp. 96 y 376; BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en*

—retablo realizado hacia 1540 acabado de pintar por su hermano Diego en 1561-1562—[127] y Aya, donde hizo, entre otras obras, el retablo de San Esteban, contratado el 7 de noviembre de 1554.[128]

En Navarra mencionaron los retablos de Genevilla;[129] Torralba del Río —contratado el retablo el 26 de septiembre de 1549 y acabado antes de agos-

el contexto de la escultura manierista vasca, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao – Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, p. 55.

127 Juan Martínez de Arrona precisó, en 1571, en el pleito comentado, que Andrés de Araoz había terminado el retablo de Icíar hacía más de 30 años; ADZ, Apelaciones, C. 214 3. Por su parte, Diego de Araoz, que policromó el retablo, señaló el 21 de marzo 1562, en una demanda contra el pintor Juan de Miñano –oficial de Pedro de Latorre en Estella y, con anterioridad al servicio de Diego de Araoz en Mendavia– por la muerte de un mulo, que se había visto obligado a alquilar un macho en Logroño para trasladarse a Deva "a ber y aberiguar çierta obra en que se detubo çinquenta dias". Oto testigo, Diego Fernández, clérigo y beneficiado en Labraza y Aguilar de Codés, declaró, en mayo de 1562, que Araoz fue "a ver la tasacion de un retablo que avia pintado en la iglesia de Yçiar"; AGN, Procesos judiciales, F017/010433, ff. 2 y 23-24.

128 ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.ª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II. Escultura...*, p. 95. El 20 de diciembre de 1554 le adelantaron 350 ducados para el retablo de Aya y en el acto estuvieron presentes Martín de Alzo y Diego de Mendiguren; AHPG, 2/1222, f. 80v. Las obras avanzaron con extrema lentitud: el 29 de enero de 1561 Andrés de Araoz volvió a reconocer la entrega de los 350 ducados y apenas se había intervenido. En mayo de 1565 Diego de Araoz se comprometió a concluir el retablo, pues poco más que el primer banco estaba ejecutado. Entretanto, Andrés realizó en Aya otros encargos. Arrazola señaló que el 17 de diciembre de 1554 contrató un retablo de Santa Catalina para el rector del lugar, Urtunio de Zarauz, con obligación de entregarlo en un año; sin embargo, en 1559 aún no lo había concluido y hubo de responder a una demanda parroquial. De nuevo, por este retablo —denominado de San Andrés y no de Santa Catalina— "en la tierra de Aya", el 17 de mayo de 1561, siendo vecino de Genevilla, Andrés de Araoz reconoció haber recibido del doctor don Juan Ortiz de Zarauz, vecino de Aya, y de su hermano, el licenciado Zarauz, difunto, 120 ducados y 6 reales, en calidad de cabezaleros ejecutores del testamento de don Juan de Zarauz, rector de Aya, "para en pago de la obra del retablo de Sant Andres quel dicho rector mando hazer, e está fecho por el dicho maestro Andres en la yglesia de la dicha tierra [de Aya], en la capilla colateral de la parte del hebangelio", AHPG, prot. 2/1222, f. 83. En el valle medio del Ebro se había consolidado el pago de las obras a tasación de maestros. Si se comparan los precios que se citan en los contratos de Guipúzcoa, con los que se alcanzaron en torno a Logroño, se puede entender mejor la tardanza en la ejecución de las obras. Los altos precios no tardaron mucho en llegar al País Vasco.

129 Juan Martínez de Arrona,testificó en Genevilla el 20 de octubre de 1571, pero era vecino de Deva. Tenía 50 años y seguramente era familiar de María Martínez de Arrona, viuda de Araoz. Identificó los retablos guipuzcoanos de Santa Catalina –dentro de la parroquial de San Sebastián–, otro en la parroquial de Zarauz, el de Nuestra Señora en Icíar y otro en la iglesia de Éibar (*Ibar*). Añadió los de Genevilla, Lapoblación, Elvillar de Laguardia, Lanciego y San Babiles de Ocón; este último era de 30 o 40 años atrás, mientras Araoz residía en Labraza. Señaló que todos los retablos eran muy buenos y de gran valor y que lo sabía "por haberlos visto y trabajado en ellos como offiçial que es de la dicha arte", de modo que habrá que buscar su mano en los retablos guipuzcoanos, próximos a su lugar de residencia, sobre todo en el de Icíar, pues también declaró haber trabajado en el retablo de Los Molinos de Ocón, de estilo semejante:

to de 1554, fue tasado por Pedro de Gabiria y Pedro de Latorre (la escultura en 900 ducados y la policromía, de su hermano Diego de Araoz, en 887)—; Aguilar de Codés —los testigos señalaron un sagrario, pero en 1570 Diego de Araoz había asentado parte de un retablo[130] y han de ser del taller de su hermano un relieve de banco con el Descendimiento (guardado en el depósito diocesano de Pamplona) y seguramente los respaldos de la sillería del coro, mientras que los grupos conservados de la Santa Cena y la Deposición de Cristo en el sepulcro han de corresponder a un artista anterior del norte de Francia o Flandes—.

"tiene notiçia de los offiçiales que el dicho Andres de Araoz tenia de mas de su persona haziendo y labrando el dicho retablo de Sanct Babiles que fueron Adrian de Amberes, asamblador, y Pierres Picardo y otros, y sabe y bio este testigo llebar el dicho retablo en açemila de la dicha villa de Labraça al dicho lugar de Los Molinos y este testigo fue por mandado del dicho Andres de Araoz a llebar el dicho retablo" y entregarlo, junto con vecinos del lugar.

Más adelante San Juan de Araoz acudió a Los Molinos a asentar el retablo en el presbiterio, pues declaró un parroquiano que estuvo muchos años sin armarse mientras se construía la capilla mayor. Sobre la tardanza en la tasación del retablo sostuvo Martínez de Arrona que lo había pedido muchas veces por carta, y también su viuda. Para apoyar que no era excepcional tanto retraso, dijo que hacía más de 30 años que había acabado el retablo de Nuestra Señora de Icíar –lo que nos lleva a 1540– y que también sin tasar estaban los de Angostina, Lanciego y Genevilla. Es probable que este Juan Martínez de Arrona fuera el padre del escultor Juan Martínez de Arrona, que pasó al Perú; RAMOS SOSA, Rafael, "Juan Martínez de Arrona, escultor (h. 1562-1635)", en ESCOBEDO MANSILLA, Ronald; ZABALLA BEASCOECHEA, Ana de y ÁLVAREZ GILA, Óscar (coords.), *Euskal Herria y el Nuevo Mundo: la contribución de los vascos a la formación de las Américas*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1996, pp. 567-577.

130 Que sepamos, nada se ha afirmado ni negado acerca de la posible relación de parentesco entre los artistas Araoz y Antonio de Araoz, poderoso e influyente provincial de la Compañía de Jesús. Sí consta, en cambio, que los Araoz eran parientes de Cristóbal Pérez, abad y vicario de la iglesia de Santa Cruz de Aguilar de Codés, según declaró Diego de Araoz en 1570. Pérez estuvo presente en 1546-1547 durante la contratación de la obra de cantería de la capilla mayor de Aguilar; AGN, Procesos judiciales, F146/211729. Además del sagrario —seguramente con su banco— ejecutado por Andrés de Araoz, existía en Aguilar de Codés un retablo antiguo de pintura. Diego se obligó, el 28 de enero de 1566, a recolocarlo en la capilla mayor, añadiéndole una estructura nueva. En el contrato se dijo

"que ay un retablo viejo que fue quitado en la dicha yglesia de su asiento para azer la capilla nueba la qual esta echa y acabada [por Cristóbal de Zúñiga a partir de trazas de Jorge de Olate] y agora hay necesidad que se dreze [aderece] el dicho retablo y se asiente en el altar mayor, e vista la licencia que para ello tienen del señor probisor para que lo aga e asiente Diego de Araoz, pintor vezino de Mondragon, mediante la dicha licencia echa ygoala y contrato con el dicho maestre Diego de Araoz en la manera siguiente: que el dicho retablo se aya de adrezar y linpiar las ystorias que estan pintadas y se le aga una goarnicion al romano con sus pilares e frisos con sus serafines y molduras al romano y dorada toda la guarniçion del romano y estofada donde conbenga con su telar por detras y encaxadas en el telar las ystorias e ansimismo asentar toda la guarnicion sobre las dichas ystorias de manera que quede todo fixo e bueno como conbiene a la obra con sus remaches, la qual dicha obra a de dar acabada para el dia de San Joan de junio primero del presente año, an le de pagar a bista de maestros y lo que fuere a de aguardar a los plazos que los arendadores de la primicia son obligados a pagar, con que ante todas cosas se pague el broslador que remedia los hornamentos y capas, no se de otra obra fasta ser pagado el dicho Diego de Araoz de lo que por la dicha obra a de aver" ; AGN, Procesos judiciales, F017/067896.

También los declarantes adjudicaron a Araoz el retablo de Elvillar de Laguardia —donde le correspondía la mitad del retablo—; Lapoblación —también con la mitad de la obra—; Angostina —señalaron que aquí hizo un retablo para la iglesia (se conserva la santa titular, el Calvario y una pequeña María con el Niño) y otro para la ermita de San Bartolomé (del que permanece la figura de este santo)—; y Lanciego —"un retablo particular", es decir, de devoción privada, que suponemos que se corresponde con el retablo de Santa Ana *triplex*, del que hoy se conserva la tabla principal separada del banco original, del remate de Dios Padre y de un encasamento con la Deposición de Cristo—.

Clérigos de Labraza declararon que en esta localidad hizo un relicario y dos retablos, y que allí labró el retablo de Los Molinos de Ocón y otro para la iglesia de Lodosa (Navarra), obras realizadas mientras el artista residía en Labraza, en torno a 1535-1538, pues dijeron que habían transcurrido 33 o 34 años.[131] Aún añadieron un retablo de San Sebastián y San Roque sin mencionar el destino.

Por su parte, dos testigos, vecinos de Los Molinos, aumentaron la relación de obras de Araoz con otro retablo más realizado en Santa Lucía de Ocón (La Rioja) para Andrés Martínez, cura de esta aldea. Además, habría que recordar el retablo mayor de Nalda (La Rioja).[132]

Dos beneficiados de Labraza apuntaron los nombres de los oficiales de su taller: Andrés de Mendiguren, Pierres Picardo,[133] Adrián de Amberes[134] y maese Juan de París, "y otros que de presente no tiene memoria de sus nombres". También el cura de la iglesia de San Miguel de Ocón, de la que Los

131 Como señalaron los testigos, Andrés de Araoz está documentado en los años treinta en Labraza donde, además, desempeñó el oficio de escribano durante cuatro años; ENCISO VIANA, Emilio (dir), *Catálogo monumental diócesis de Vitoria. Tomo III...*, pp. 57 y 75, nota 28; BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant...*, pp. 54-59; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban...", p. 29; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Renacimiento y Romanismo en la retablística de la Rioja alavesa", en *Rioja Alavesa. Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa - cultura, arte y patrimonio*, Vitoria, 2004, p. 234.

132 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Orígenes, formación y testamento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), p. 110.

133 Pierres Picardo, o Picart, pudo ser oficial de Araoz antes de que se independizara.

134 De Brabante, como Adrián de Amberes, era el pintor Guillermo de Amberes –firmaba Guihelmo de Anbers–, yerno y colaborador de Pedro Ruiz de Cenzano (1538-1598), formado con Juan de Rojas (act. 1546-1574) mientras tenía el encargo de policromar el retablo de Santa María de Palacio; RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *La evolución del retablo en La Rioja...*, apéndice documental n.º 5, testamento del pintor Pedro Ruiz de Cenzano (4 de septiembre de 1598) y biografía de Ruiz de Cenzano. La formación con Rojas y el conocimiento del taller de Arnao; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Juan Fernández de Vallejo...", pp. 39-40.

Molinos era aneja, apuntó que Andrés de Araoz, imaginario, "por si y por otras personas hizo hazer" el retablo de Los Molinos en Labraza.[135]

La presencia de los artífices extranjeros mencionados, a los que se añadió Arnao para el retablo mayor de Genevilla, Elvillar de Laguardia y Lapoblación, explica la productividad de Araoz y el cambio de estilo que se observa entre el retablo de Los Molinos y los excelentes retablos en torno a Genevilla. Por los testigos y la documentación publicada conocemos que Araoz estuvo a cargo de la mitad del retablo de Elvillar, después de haberlo comenzado los Beaugrant. También en asociación contrató el retablo de Lapoblación. [136] La otra mitad corresponde a Arnao de Bruselas, a quien unánimemente [137] se atribuyen las escenas del banco, la imagen de María con el Niño —tan próxima a Santa Columba de Angostina—, y las figuras de San Andrés, San Juan Bautista y Santiago, compuestas con el expresivo y movido nervio espiritual de las mejores creaciones de Arnao.

Apéndice documental

1

1550, enero, 12 Mues

Juan Ruiz de Heredia, imaginero vecino de Los Arcos, contrata la realización del retablo mayor de la iglesia de Santa Eugenia de Mues.
AGN, Procesos judiciales, F146/263372, s/f.

Citado en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "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", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 126-127, con otra bibliografía complementaria.

---

135 Añadió que los vecinos que fueron con sus animales a traer el retablo tuvieron algún inconveniente durante el regreso al pasar el puente de Logroño, y que Andrés de Araoz llegó unos días después para asentar el retablo e hizo labrar ciertas tablas para "la caxa del Cruçifixo que esta en lo alto del dicho retablo". Una vez hechas lo arrimó a la pared y lo asentó. Un vecino, que había fabricado los clavos utilizados, declaró que el retablo se comenzó hacía 40 años y que Andrés de Araoz lo asentó en el altar mayor tres años después. Como otro declaró que lo había visto largo tiempo depositado en el coro, habrá que suponer que se desmontó por obras en la cabecera y que San Juan de Araoz lo tornó a colocar nuevamente.

136 Había documentado indirectamente el retablo de Lapoblación como obra de Andrés de Araoz, ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.ª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II. Escultura*..., p. 96.

137 RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, 1981, p. 36-37; GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. II** Merindad de Estella. Genevilla-Zúñiga*..., p. 206.

En el lugar de Mues a doze dias de henero año del señor de mill e quinientos y çinquenta años, por ante mi Juan de Ocariz notario publico jurado por autoridad real de su magestad para en todo este reyno de Nabarra y los otros sus reygnos y señorios y de los testigos de yuso escriptos, estando el reberendo abad y cabildo de la yglesia perroquial de santa Ehugenia del dicho lugar juntos y el conçejo jurados y regidores e vezinos y moradores del dicho lugar juntos a las puertas de la dicha yglesia a canpana tañyda en su ayuntamiento segun y como y a donde lo an o tienen de uso y costunbre de se ayuntar para prover y entender en las cosas y casos tocantes al bien de la dicha yglesia y perroquianos della, y espeçialmente estando ende don Juan de Çuleta abad y retor de la dicha yglesia y el bachiller don Juan de Çabaleta y don Martin de Monreal benefiçiados de la dicha yglesia, y Sancho de Olexua premiçiero de la dicha yglesia, e Pedro de Pascual e Miguel de Sanroman jurados del dicho lugar e Juan de Amescua regidor y Pedro de Cale, Rodrigo de la Guerra y Juan e Gregorio de la Guerra sus hermanos e Lope de Olalde mayor y Pedro de Monreal e Lope de Olalde menor y Lope de Olalde su primo, e Martin de la Guerra e Juan del Busto y Sancho Pascual e Juan Chasco e Juan de Luçuriaga cantero y Pedro de Santacruz e Pedro Herralde e Diego Gomez e Juan de Sendoa e Juan de Sanroman e Sebastian de Monreal y Pedro de Santrroman, todos vecinos del dicho logar que son de tres partes mas de las dos de todos los vecinos del dicho logar por si y por todos los otros vecinos del dicho lugar y perroquianos de la dicha yglesia por los quales prestaron cauçion que estaran y pagaran y abran por bueno lo que abaxo y en esta escriptura sera contenido, y dixeron que por quanto la dicha yglesia de santa Eugenia del dicho logar esta pobre de // retablo y hornamentos y tiene bienes con que poder hazer y no debe deudas y por adornar la dicha yglesia y porque el culto dibino por ellos sea mas y mejor benerado y acatado y que ellos tengas mas deboçion para la mejor serbir, se conçertaron con Juan Ruiz de Heredia ymaginario y vezino de la villa de Los Arcos y el dicho Juan Ruiz con ellos por birtud de la liçençia que para ello tienen se conçertaron en la forma siguiente:

Primeramente que el dicho Juan Ruiz ymaginario haya de hazer y aga para la dicha yglesia un retablo que tome los tres altares de la dicha iglesia el qual retablo sea hecho de fusta de nogal y tejo seca y buena y las ymagenes de bultos e yistorias y talla entera.

Yten que el dicho retablo aya de hazer y aga y lo ponga hecho y acabado pintado y dorado dentro en la iglesia de santa Eugenia de Mues dentro de seis años cumplidos primeros siguientes de fusta y dentro de otros dos años aldelante lo aya de pintar y dorar, todo bien hecho para lo qual hazer le daran la premiçia de la yglesia del dicho lugar con que en cada un año treinta ducados para las cosas nesçesarias para la dicha yglesia y no mas.

Yten despues de acavado el dicho retablo daran al dicho Juan Ruiz por el dicho retablo todo lo que tasaren y mandaren dos ofiçiales de la dicha harte quales fueren nonbrados por cada una de las dichas partes el suyo, y para que sea pagado de toda la dicha obra le daran la premiçia de la dicha yglesia sacando cada año los dichos treynta ducados para las nesçesidades de la dicha yglesia.

Yten que no le quitaran la dicha premiçia por mas ni por menos ni por el tanto que otro alguno les de, so pena de quinientos ducados de horo // y de las costas y

daños que sobre ello se les recresçieren al dicho Juan Ruiz e la dicha pena pagada o no queste contrato sea firme.

Et luego el dicho Juan Ruiz de Heredia ymaginario vecino de la villa de Los Harcos que presente estava tomo de hazer y que ara el dicho retablo para la dicha yglesia de santa Eugenia de Mues dentro de los dichos seys años syn dorar ni pintar, dentro de otros dos dorado y pintado en la forma y manera que de suso dicho es dandole los dineros para ello en la dicha premiçia so pena que a sus costas puedan traer otros ofiçiales para que agan el dicho retablo.

Yten que si Dios dispusiere al dicho Juan Ruiz y antes que acave de hazer el dicho retablo que se tase toda la obra que tubiere hecha y si tubiere resçibido mas de los que se tasare lo pague el o sus herederos y fiadores, y si tubiere resçibido menos se lo paguen el dicho abad y conçejo de llano en llano, sin pleito alguno, e para que el dicho Juan Ruiz guardara y cumplira todo lo susodicho en lo que a el toca y atañe cumpliendo con el dicho abad y conçejo como de suso dicho es dio sus firmes fiadores juntamente consigo y de mancomun a Juan de Sanroman y a Sancho de Olexua vecinos deste dicho lugar de Mues que presentes estavan, los quales por tales se otorgaron y salieron en la dicha razon y el dicho Juan Ruiz de Heredia como prinçipal y los dichos Juan de Sanroman y Sancho de Olexua como sus fiadores todos juntamente y de mancomun y cada uno ynsolidum por si e por el todo renunciando como renunçiaron las leyes de duobus rex debendi e la autentica presenti hoc yta de fide jusoribus y todas las otras leyes fueros y derechos que son e ablan en favor de los que se obligan, // de mancomun como en ellos se contienen se obligaron con sus personas e bienes muebles e rayzes abidos e por aver quel dicho Juan Ruiz de Heredia ymaginario ara el dicho retablo dentro de los dichos seys años primeros y lo dorara y pintara dentro de otros dos en la forma susodicha, y quando el dicho Juan Ruiz no lo hiziere que ellos como sus fiadores aran a sus propias costas guardando y cumpliendo las dichas condiçiones.

Et luego el dicho Juan Ruiz de Heredia como prinçipal y Pedro Saenz de Horviso, escribano vecino de la villa de Los Harcos que presente estava, como su fiador anvos a dos de mancomun y a voz de uno y cada uno ynsolidum renunçiando las dichas leyes de la mancomunidad se obligaron de que el dicho Juan Ruiz de Heredia hara el dicho retablo para la dicha yglesia e en la forma susodicha con las dichas condiçiones cumpliendo con el el dicho abad y conçejo todo lo susodicho. Y otrosi sacaran a paz y a salbo a los dichos Juan de Sanroman y a Sancho de Olexua y a sus bienes y herederos y de les pagar todas las costas y danno y menoscavos que sobre la dicha obligaçion y fiança se les siguieren y recreçieren, y el dicho Juan Ruiz por si se obligo de llano en llano con su persona y bienes abidos e por aver de sacar a paz y a salbo a todos los dichos fiadores y a sus bienes y herederos desta dicha obligaçion y fiança y de les dar y pagar todas e qualesquier costas daños yntereses y menoscavos que sobre ello se les siguieren y creçieren llanamente y sin pleito alguno, y la dicha pena pagada o no questa dicha obligaçion y contrato sea fuerte y firme.

El luego los dichos abad y benefiçiados de la dicha yglesia de santa Eugenia del dicho logar de Mues y el dicho conçejo jurados regidores y premiçiero y bezinos de Mues todos juntamente por si y cada uno juntamente ynsolidum renunciando como renunciaron // todas las susodichas leyes de la mancomunidad de la una parte

y los dichos Juan Ruiz de Heredi ymaginario y sus fiadores de la otra para lo mejor cumplir e guardar e pagar y mantener todo lo suso en este contrato contenido, y cada parte dello cada parte por lo que les toca y atañe obligaron sus personas y bienes muebles y rayzes abidos y por aver, y el dicho cabildo y conçejo obligaron sus personas y bienes espirituales y tenporales y bienes y premiçia de la dicha yglesia y propios rentas del dicho conçejo abidos e por aver y para mas firmeza de todo ello dixieron todas las dichas partes por lo que a cada uno dellos toca y atañe que daban y dieron y otorgaron todo su poder conplido y bastante con libre e general administraçion a todos e qualesquier alcaldes e juezes e justiçias de sus magestades y de los sus reygnos y señorios ansi deste reyno de Navarra como de Castilla y el dicho abad y benefiçiados a todas las justiçias eclesiasticas a foro camere ante quien este contrato de obra y obligaçion paresçiere y del y de lo ques contenido fuere pedido justiçia a cuyo fuero o juez e juridiçion se sometieron con sus personas y bienes e para todo ello espeçial y espresamente obligaron renunçiando como renunçiaron su propio juero e juez e juridiçion y domiçilio e la ley sit conbenerit de juridiçione onium judicum y todo otro prebiliejo espeçial y general eclesiastico y seglar y todo beneficio de restituçion para que por todo remedio rigor del derecho e por via de entrega execuçion o de otra qualquier manera asi se lo agan cunplir e pagar y aver por firme a cada // parte dellos como si todo lo susodicho y cada una cosa e parte dello ansi fuese juzgado e sentençiado por su juicio e sentençia definitiva de juez conpetente e al tal sentençia fues por ellos y por cada uno dellos pedida y consentida y fuese pasada en cosa juzgada, sobre lo qual renunçiaron todos y qualesquier leyes fueron y derechos y hordenamientos viejos e nuevos y escritos o no escriptos todos en general y cada uno en espeçial que les non balan. Y otrosi renunçiaron todas ferias y mercados de conprar y de vender y de pan y bino coger francos y por franquear que les non valan. Y otrosi renunçiaron todas alegaçiones e buenas razones y todo otro benefiçio de restituçion yn yntregum y todo prebileejo y espeçialmente renunçiaron la ley del derecho en que diz que general renunçiaçion de leyes fecha que homen faga que les non bala.

En testimonio de lo qual todo otorgaron esta dicha carta de contrato de obra y obligaçion y fianças y todo lo en el contenido ante mi el dicho escribano real de su magestad y de los testigos yusoescriptos en el registro del qual los dichos don Juan de Çuleta retor y beneficiado, don Juan de Çabaleta y don Martin de Monreal beneficiados de la dicha yglesia e Juan Ruiz de Heredia ymaginario y Pedro Saenz de Horviso otorgantes e lo firmaron de sus nonbres y firmas por si e por todo el dicho conçejo o fiadores que dixieron que no sabian escribir, e por testigo a su ruego lo firmo Juanes de Çavaleta estudiante sobrino del dicho beneficiado, que fue fecha y otorgada en el dicho logar de Mues dia e mes y año sobredicho, a todo lo qual estaban presentes por testigos llamados maestre Martin de Landerrain cantero vecino de Los Arcos e Mateo de Gauna // e Rodrigo Ruiz, criado del dicho Pero Saenz, e Pedro de Arroniz vecino de Los Harcos e otros, e Juanes de Cavaleta sobrino del dicho benefiçiado Cabaleta, e lo firmo Hortuño, Juan de Çalla, Juan de Çabaleta, don Martin de Monreal, Juan de Heredia, Pedro Saenz, Juanes de Çabaleta estudiante. Paso ante mi Juan de Ocariz et yo Juan de Ocariz escribano e notario publico de su magestad en la su corte reynos e señoryos que en uno con el dicho cabyldo y conçejo de Mues

y con el dicho Juan Ruiz de Heredia ymaginario e fiadores que doy fee que conozco a todos ellos presente y con los dichos testigos al otorgamiento deste dicho contrato y de su otorgamiento y de pedimiento del dicho Juan Ruiz de Heredia esta carta y contrato yze escrivir y escrivy en estas tres ojas de papel de plyego entero con mas esta pluma en que vaste mi signo acostunbrado y segun e como todo ello ante mi paso e por ende fize asy este mi signo ques tal [signo de rúbrica] En testimonio de verdad Juan de Ocariz.

2

1552, septiembre, 13 Logroño

Juan Cabeza, vecino de Logroño, coloca como aprendiz a su hijo Pedro Cabeza con Martín Ganivet, fustero y ensamblador vecino de Logroño, para que le enseñe durante cinco años y medio su oficio de ensamblador y fustero.

Archivo Histórico Provincial de La Rioja, Logroño, Lope de Villoslada, Leg. 481/1, ff. 664r-665r.

Citado en, GOICOECHEA, Cesáreo, "Artistas y artífices riojanos (Contribución a la Historia de las Bellas Artes en la Rioja)", *Berceo*, 57 (1960), pp. 430-431.

ÁLVAREZ CLAVIJO, M.ª Teresa, *Logroño en el siglo XVI. Arquitectura y urbanismo*, Logroño, 2003, doc. 141 del apéndice documental.

Sepan quantos esta carta de aparejamiento y obligacion vieren como yo Juan Cabeza, vecino desta çiudad de Logroño, otorgo y conozco por esta presente carta que pongo e aparejo con vos Martin Ganibet, fustero y sanblador, vecino desta dicha çiudad de Logroño, a Pedro Cabeza mi hijo para que hos aya de serbir y sirva en el dicho vuestro ofiçio de ensanblador y fustero y en todo lo demas que lizito y onesto fuere por tienpo y espaçio de çinco años y medio que comiençan a corres desde oy dia de la fecha de esta carta porque en el dicho tienpo le aveys de dar de comer y beber y bestir y calçar onestamente y en fin del dicho tienpo le abeys de dar un bestido entero nuebo de paño de siete reales y medio la bara y en el dicho bestido le abeys de dar un sayo y una capa y una caperuça y unas calças de cordellate blanco y un par de camisas y un jubon que queste quatro reales y unos çapatos que questen real y medio, y le abeys de mostrar vuestro ofiçio de ensanblador segun que vos lo sabeys y el lo supiere aprender sin le hocultar ni encubrir cosa alguna, e con esta que dicho es me obligo por mi persona y vienes muebles y rayçes avidos e por aber de que el dicho mi hijo hos servira todo el dicho tienpo vien y fiel y lealmente sin hos açer ausençia alguna, e que si se hos fuere o ausentase treynta dias que me lo requieredes, e para ello doy por mi fiador juntamente conmigo a Alonso de Medrano, vecino desta dicha /f. 664v/ çiudad questa presente, e yo el dicho Alonso de Medrano estando presente digo que salgo por tal fiador e prençipal pagador, e anvos todos juntamente de mancomun a voz de uno y cada uno de nos por si e por el todo ynsolidun renunçiando como renunçiaron las leys de duobus rex devendi e la autentica presente oc yta de fide jusoribus y escursion de vienes y dibision de la

mancomunidad como en ellas se contiene y declara, e yo el dicho Marin Ganibet me obligo de tener en mi casa e serviçio al dicho Pedro Cabeza e le dar de comer e beber e bestir e calçar onestamente, e de le enseñar el dicho ofiçio de ensanblador todo lo que yo supiere y el quisiere aprender, y en cabo del dicho tienpo de los dichos çinco años me obligo de le dar los bestidos e calçados e cosas de suso se declaran, e que no le hechare de mi casa e serviçio en todo el dicho tienpo, e para que lo abremos por firme nos ambas las dichas partes por lo que a cada uno toca e atañe y esta obligado a cumplir damos e otorgamos todo nuestro poder cumplido a todas e qualesquier juezes o justicias de sus magestades destos sus reynos e señorios ante quien esta carta paresçiere e della fuere pedido cumplimiento de justicia e a cuya juridiçion nos sometemos renunçiando como renunçiamos nuestro propio fuero e juridicion e dominio e la ley sit convenerit de /f. 665r/ juridicione onium judicum para que por todo remedio e rigor de derecho nos lo hagan ansi tener e guardar e cumplir e pagar la una parte con las otras y las otras con la otra bien e ansi e a tan cumplidamente como si las dichas justiçias o qualquiera dellas ansi lo hubiesen juzgado y sentenciado por su juicio y sentencia difinitiva y la tal sentencia fuese por nosotros consentida e no apelada e pasada en cosa juzgada sobre lo qual renunçiamos todas e qualesquier leys fueros e derechos albalas e hordenamientos prematicas e previllegios hecho e por hazer todos en general e cada uno en espeçial y espeçialmente renunçiamos la ley del fuero e del derecho en que dize que general renunçiacion fecha de leys non vala. En testimonio de lo qual otorgue esta carta antel escribano publico e testigos de yuso escriptos, e quando va enmendado do dize vuestro vala e no le enpezca lo ansi enmendado, que fue fecha e otorgada en la dicha çiudad de Logroño a treze dias del mes de setienbre año del señor de mill e quinientos e çinquenta e dos años a lo qual fueron presentes por testigos Juan de Jubera y Grabiel Martinez y Juan Liberri vecinos desta dicha çiudad de Logroño y a ruego de los dicho otorgantes que yo el escribano doy fee que conozco lo firmaron dos testigos en este registro y el dicho Martin Ganivete.

Por testigo Juan Liberri. Por testigo Juan de Jubera. Martin Gavinet. Paso ante Lope de Villoslada.

3

1560, agosto, 20 Piedramillera

Martín Gumet, entallador y ensamblador vecino de Los Arcos, se obliga a acabar el retablo mayor de la iglesia de Santa María en Piedramillera.
AGN, Procesos judiciales, F146/263459, ff. 2-4.

Citado en, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 328-330.

Sepan quantos la presente carta de obligacion pactos convenios e ygoala vieren que en el año del nasçimiento de nuestro señor Jhesu Xristo de mil y quinientos y sesenta años a veynte dias del mes de agosto en el lugar de Piedramillera en presencia de mi el notario y testigos de yuso scriptos constituidos en persona los reveren-

dos don Diego Saenz retor de la iglesia parrochial de sancta Maria del dicho lugar de Piedramillera y don Sancho de Yaniz[o Hániz], don Miguel de Labeaga y don Miguel de Hazedo beneficiados de la dicha iglesia, y asi bien el dicho don Sancho de Yaniz y Joan de Sorlada primiçieros de la dicha iglesia y todos vezinos del dicho lugar de Piedramillera, los quales tanto en nonbre suyo propio como en voz y nonbre de todos los jurados y vezinos y conçejo del dicho lugar de Piedramillera y con poder que dixeron dellos tenian de la huna parte, y maestre Martin Gume entallador y senblador havitante en el dicho lugar de Piedramillera de la otra, los quales y cada uno dellos dixeron que el dicho maestre Martin Gume tiene prinçipiado a hazer y haze hun retablo en la dicha iglesia de sancta Maria del dicho lugar de Piedramillera y que assi para la vondad de la dicha obra [perdido] el valor della y por la orden que [perdido] hizieron los capitulos y convenios [perdido]:

Primeramente fue convenido [perdido]dichas parte y el dicho maestre [perdido] Martin Gumet sea obligado a [perdido] /f. 2v/ un retablo de fusta de nozedo y tejo con su ymagineria de bulto el quoal dicho retablo ha de hazer y acabar como [perdido] estar todo dentro de oy fecha de la presente carta en dos años primeros venientes y en quanto al valor y vondad y firmeza del dicho retablo y lo que puede valer se a de tassar a vista de maestros que sean del dicho ofiçio nonbrados el huno por la dicha iglesia o los dichos rector beneficiados y primiçieros en nombre della y la otra persona por el dicho maestre Martin Gume y que los dichos abad beneficiados y primiçieros an de pagar y cumplir conforme tasaren los dichos maestros nombrados por las dos partes.

Yten fue en convenio entre las dichas partes que el dicho maestre Martin Gume ha de hazer el dicho retablo bueno fixo a vista de maestros como dicho es en manera que valga el dicho retablo en suma hasta la cantidad de mil ducados cinquenta ducados mas o menos y no de mas preçio.

Yten assi bien fue en conbenio y pacto entre las dichas partes que los dichos rector venefiçiados y primiçieros en nonbre de la dicha iglesia sean obligados de pagar al dicho maestre Martin Gumet de los [perdido ¿bienes?] de la dicha iglesia [perdido] della ochenta ducados de [perdido] hun año de oy fecha de la presente [perdido] hasta que fuere satisfecho [perdido] la cantidad que montare el dicho [perdido] hizieren en cada un año los a de [perdido] quarenta ducados en el /f. 3r/ primero dia de pascoa de navidad y los otros quoarenta ducados en el dia de sancto Joan del mes de junio en cada hun año porque assi se hazen los plazos de la primiçia de la dicha iglesia. E assi los dichos don Diego Saenz rector, don Miguel de Laveaga don Miguel de Hazedo beneficiado y don Sancho de Yaniz beneficiado y Joan de Sorlada primiçieros sobredichos en el dicho nonbre por si a pagar la dicha cantidad en cada hun años al dicho maestre Martin Gume para pagar y cumplir todas las otras condiçiones a ellos en esta carta contenidas y tocantes y a la dicha iglesia se obligaron con todos los bienes fructos y reedictos a la dicha iglesia pertenesçientes y con sus bienes propios muebles y rayzes habidos y por haber y el dicho maestre Martin Gume a hazer el dicho retablo durante el dicho tienpo bueno y fixo a vista de maestros assi en la vondad como en el valor ha pagar y cumplir todo lo que por este contracto es obligado a pagar y cumplir asi bien se obligo con su persona y todos sus bienes muebles y rayzes habidos y por haber so pena de cada dos mil ducados de

oro viejos aplicados y repetidos en caso de contravençion de los [perdido] o hiziere la meytad para [perdido] fisco de su magestad y la otra meytad para [perdido] que ternan pagaran y cum [perdido] en esta carta contendio [perdido] daso intereses y menos [perdido] /f.3v/ para lo que dieron poder y facultad cumplida a todos y quoalesquiera juezes y justicias de sus magestades a cuya jurisdiçion se sometieron para que por todo rigor y remedio de derecho les constringan y apremien a les assi pagar y cumplir como dicho es y renunçiaron su propio fuero juez y alcalde y todo otro fuero principal general eclesiastico y seglar y la ley o derecho que dize que general renunçiaçion no vala, sino questa especial preçeda, e a major cumplimiento de todas las cosas en esta carta contenidas tocantes al dicho maestre Martin Gume, el dicho maestre Martin Gume dio y presento por sus fiadores y prinçipales pagadores y cumplidores de todo lo que el esta obligado a pagar y cumplir es a saber a Martin Lopez y a Martin Saenz vezinos del dicho lugar de Piedramillera que estaban presentes, e assi los dichos Martin Lopez y Martin Saenz siendo presentes por tales fiadores deudores y prinçipales pagadores y cumplidores de todo lo que el dicho maestre Martin Gume por este contracto es obligado a pagar y cumplir y por el los dos juntamente a mancomun y cada por si y por el todo insolidum haziendo de deuda agena propia suya se obligaron con sus persona propias y todos sus bienes muebles y rayzes habidos y por haber en todo lugar so la dicha pena aplicadera y repetida como dicho es con mas las costas [perdido] les recreçieren para lo qual assi cumplir [perdido] cultad cumplida a todos qualesquier [perdido] de sus magestades a cuya juridiçion [perdido] y seglares para que por todo rigor [perdido] les constringan y apremien a les assi [perdido] dicho es y renunçiaron su propio fuero /f.4r/ juez y alcalde para la ley o derecho que dize que general renunçiaçion no vala sino que la especial preçeda y a la epistola del divo Adriano y a todas las otras lesyes renunçiaçiones submisiones que en razon de lo susodicho les podrian favoresçer y ayudar de derecho de las quales dichas leyes y renunçiaçiones fueron çertificadas por mi el notario infrascrito en presencia de los testigos, e asi bien el dicho maestre Martin Gume se obligo con su persona propia y todos sus bienes muebles y rayzes habidos y por haber en todo lugar a sacar indene a paz y a salvo a los dichos Martin Lopez y Martin Saenz sus fiadores de las dichas fiadurias que por el an entrado y de todo mal daño y costas que sobre ello se les recresçieren so la dicha pena aplicada y reputada en caso de contravençion le meytad para la camara y fisco de su magestad y la otra meytad para los dichos Martin Lopez y Martin Saenz sus fiadores o para el mostrador de la parte por ello para lo qual asi cumplir dio poder cumplido a todos los juezes de sus magestades para que assi hagan pagar y cumplir como dicho es que renuncio a su propio fuero juez y alcalde y a la ley o derecho que dize que general renunçiaçion no vala sino que la especial preçeda, y en fe y testimonio de lo qual rogaron y requirieron a mi el notario [perdido] reportasse esta presente carta de obligacion fueron [perdido] solenidad de derecho requerida [perdido] otorgado en la manera susodicha los [perdido] prinçipio scriptos siendo presentes por [perdido] cho llamados y rogados con [perdido] Vergara herrero [perdido] /f. 4v/ vezino del dicho lugar de Piedramillera y los dicho don Diego Saenz rector, don Miguel de Labeaga, don Sancho de Yaniz don Miguel de Hazedo beneficiado y Martin Gume firmaron la presente carta de obligacion y convenios en el registro desta por si y a

ruego de los dichos Joan de Sorlada y fiadores testigos que dixeron no sabian screbir de sus propias manos y nombres cuyas firmas son don Diego Saenz rector don Miguel de Labeaga don Miguel de Hazedo Martin Gume. Ay enbarrado en esta oja do se lee -plos- no vala. Doy fe que passo ante mi Joan de Ganuça notario.

Signo fecho de mi Joan de Ganuça vezino del lugar de Legaria y por autoridad real en todo el reyno de Navarra notario publico jurado doy fe que al otorgar de la presente carta a huna con las partes fiadores y testigos en el nombrados presente fuy para quellas ser assi fechas, vi et oy y en nota reçebi de la qual la presente de mi propia mano la escrebi saque y engrosse, y en fe dello hize aqui estos mis signo y nombre usados y acostunbrados, en fe y testimonio de verdad rogado y requerido. Joan de Ganuça.

4

1561, abril, 8 Los Arcos

Martín Gumet, ensamblador de Los Arcos, contrata la realización de la sillería de la iglesia parroquial de Los Arcos, las puertas de acceso a la sillería y un atril.
Archivo Diocesano de Pamplona, Secc. Procesos, Sojo, C/ 3270[138], n.º 20, ff. 9-12.

Publicado parcialmente en, "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. 287-288 y 327.

BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, pp. 142-143.

Citado en, PASTOR ABÁIGAR, Víctor, "Paternidad artística del retablo mayor de El Busto: datos para su historia", *Príncipe de Viana*, 233 (2004), p. 696.

[en la hoja de guarda:] Contrato para Grand Martin Gumet ensanblador vecino de Los Arcos sobre las syllas y letryl grande y puertas y bentanas que haze para el coro de la parroquial de Santa Marya de Los Arcos con su estrado para ellas.

En el nonbre de Dios y de la gloriosa virgen nuestra señora su madre, estando dentro de la perroquial yglesia de Santa Maria de la villa de Los Arcos de la dioçesis de Panplona a ocho dias del mes de abril año del señor de mill e quinientos e sesenta e un años por testimonio de mi Juan de Ocariz escrivano real de su magestad e desta dicha villa, presentes los muy reberendos señores bicario chantre e benefiçiados y cabildo de la dicha yglesia juntos en su capitulo a canpana tañida para lo que cunple al bien de la dicha yglesia y estando ende presentes don Miguel de Contreras bicario de la dicha yglesia e don Diego de Jaso e bachiller don Juan Lopez e don Miguel de Artaxona y don Bernal de Sanjuan y don Juan de Chabarri beneficiados y cabildo

138 Agradezco a doña Teresa Alzugaray, que dirige el Archivo Diocesano de Pamplona, y a don Alejandro Aranda, a cargo del Patrimonio del obispado, que hayan buscado y localizado este pleito que incluye el contrato de la sillería de Los Arcos y la tasación de las obras de cantería realizadas por los Landerrain.

de la dicha yglesia, y el noble Pero Lopez Feo alcalde ordinario de la dicha villa e Martin Fernandez de Laçagurria, Mateo Pasqual e Juan de Lana regidores desta dicha villa e Martin de Naçar boticario e Pedro de Anguiano tesoreros de la dicha yglesia, todos vezinos de la dicha villa, e dixeron que por quanto la dicha yglesia tiene muy gran neçesidad de açer los asientos de las sillas del coro de la dicha yglesia y las puertas e ventanas para ella neçesarias/f. 9v/ un latril grande para el dicho coro y para lo açer todo an buscado maestros abiles que mejor o mas barato lo agan e no han allado quien mejor las aga que el mastre Martin Gumet ensanblador vezino desta dicha villa que presente esta con el qual se an conçertado en la forma siguiente.

I. Primeramente qel dicho mastre Martin Gumet a de açer para el coro de la dicha yglesia veinte e tres sillas buenas conforme a la traça que tiene dada que sean de fusta de robre de Burunda buena quartica [cuartiza, en bloques aserrados enteros] seca a vista e tasaçion de maestros, con sus puertas una para la entrada del dicho coro y las otras para el dicho coro con sus cerraduras y dos bancos y ençima de cada silla una imagen de media talla a la proporción del respaldo de cada silla y con su guardapolbos, todo bueno.

II. Iten mas a de açer un letril bueno para el dicho coro todo de fusta de robre bueno quartiço.

III. Iten a de çerrar los dos arcos del dicho coro con su petril a proporçion del dicho tablamento del respaldo de las sillas.

IV. Iten mas a de açer en el dicho coro un estrado suelo de la dicha fusta a la buelta e todo el asiento de toda e las dichas sillas e todo ello a de ser de buen robre que salga tres o quatro /f. 10r/ pies fuera del cuerpo de las sillas todo bueno e bien proporçionado.

V. Toda la qual dicha obra el dicho mastre Gran Martin la de açer e dar acabada dentro de dos años primeros siguientes los quales corren desde el dia de san Junio [San Juan de junio] primero veniente deste presente año de sesenta e un años a vista e tasaçion de dos maestros nonbrados el uno por parte de la dicha yglesia y tesoreros della en su nombre y el otro de parte del dicho mastre Gran Martin Gumet y para ello a de dar fianças legas de la açer dentro del dicho termino so pena de çinquenta ducados de oro e que a sus costa la daran a acabar de açer a otro maestro sin la dicha pena.

VI. Iten que para açer la dicha obra asta ser pagado della y de lo que fuere tasada se la daran cada año de las rentas de la dicha yglesia çinquenta ducados de oro pagados en cada un año para pasqua de nabidad de cada año que sera la primera paga para la nabidad primera beniente de sesenta e dos años que sera de oy en nuebe meses poco menos y ansi en cada un año asta ser acabado de pagar de todo lo que fuere tasado de lo que baliere la dicha obra sin pleito alguno al dicho plaço o plaços y con que el dicho maestre Martin de fianças legas de açer la dicha obra den- /f. 10v/ tro del dicho termino, y con las dichas condiçiones dixeron que se obligaban e obligaron con los vienes e rentas de la dicha yglesia avidos e por aver de le açer buena la dicha obra y de se la pagar a los dichos plaços y a vista e tasaçion de maestros como dicho es sin pleito alguno so pena de se la pagar con el doblo e costas e daños que sobre la dicha raçon se le recreçieren al dicho maestro y la dicha pena pagada o no queste dicho contrato sea firme y se cunpla e pague como dicho es de los byenes

e rentas e las prymyçias de la dicha parroquial de Santa Maria desta dicha villa de Los Arcos.

E luego el dicho mastre Grand Martin Gumet ensanblador vezino de la dicha villa que presente estaba a este dicho contratto de sillas y letril que los dichos señores bicario cabildo e mayordomos y tesoreros y alcalde y regidores an asentado e conçertado con el que haga para el coro de la parroquial de Santa Maria desta dicha villa de Los Arcos dioçesis de Panplona como esta mandada hacer por los señores bisitadores deste obispado por la grand nesçesidad quel dicho coro e yglesia tiene de las dichas sillas e letril, dixo que el lo açettaba e açetto este dicho contrato de obra dellas y la dicha obligaçion y condiziones en ella contenidas, e se obligaba e obligo con su persona e bienes y debdos y obras que tiene en Agonçillo y en el Busto y en Armenanças y en Mues de hazer en el dicho coro las dichas veinte e tres sillas con los respaldos y guardapolbo o escorbo como se requiere para la dicha obra con su estrado de tres pies que salga fuera de las dichas sillas, todo de buena madera de robre de la Burunda quartizo seco a bista y tasaçion de maestros nonbrados uno por su parte y otro por parte de la dicha yglesia e cabildo para que lo que los dos tasasen en conçiençia se lo paguen en terzios cada año çinquenta ducados como arriba va declarado y conforme a la traça que dellas da al dicho cabildo y don Diego de Jaso en su nonbre, que va firmada de don Diego de Jaso y del dicho Grand Martin con que le den /f. 11r/ para la hazer y conprar y traher la madera nesçesaria y labrar y hazer cada año los dichos çinquenta ducados y que hara las puertas y bentanas y letril grande todo bueno a bista e tasaçion de los dichos dos maestros nonbrados por cada parte, la dara hecha y derecha dandole como dicho es dineros cada año dentro de los dichos dos años primeros que corren del dia de san Juan primero como dicho es, y para ello dio e presento por su fiador a Pero Lopez Feo vezino de esta dicha villa presente hermano de don Juan Lopez Feo benefiçiado, el qual dicho Pero Lopez Feo por tal fiador del dicho Grand Martin ensanblador dixo que salia e salio e se otorgo en la dicha razon deste dicho contrato y de lo que el dicho Grand Martin se obliga, e asi amos a dos juntamente e de mancomun ynsolidun e por el todo renunçiando como renunçiaron en este caso a las leyes de la mancomunidad dixeron que se obligaban e obligaron con sus personas e bienes abidos e por aver quel dicho Grand Martin ensanblador vecino desta dicha villa presente hara las dichas sillas y letril y estrado e puertas e bentanas para el dicho coro e yglesia conforme a la traça que a dado y presentado en el dicho cabildo y queda en poder del dicho don Diego dentro del dicho termino, dandole cada año los dichos çinquenta ducados de oro de la dicha renta de la dicha yglesia como dicho es asta le acabar de pagar cada año los dichos çinquenta ducados la mitad a san Juan de junio que prinçipian a correr y la otra mitad a nabidad y asi en cada año en los dichos dos plazos a veinte e çinco ducados cada plazo so pena que no las haziendo quel dicho Pero Lopez como su fiador lo pagara por su persona e bienes conforme a este dicho contratto todo lo quel dicho Grand Martin debiere e fuere obligado con los dicho çinquenta ducados de pena sin pleito alguno e con las costas e daños que al dicho cabildo e yglesia se le recreçieren de llano en llano que para todo ello se otorga por tal fiador en forma como consta cada cada año se cunpla en la dicha paga con el dicho maestro para que mejor e mas brebe la pueda hazer. Y el dicho mastre Grand Marin ensanblador se

obliga con esta cartta de llano y en llano y como con su persona e bienes y debdos asi sacar con paz e a salbo e indene desta dicha fiança e obligaçion al dicho Pero Lopez Feo su fiador y a sus bienes y herederos y de le pagar todos los daños y costas que sobre ello se le recreçieren sin pleito alguno cada que le mostrare claridad dello. Y los dichos señores cabildo beneficiados y tesoreros de la dicha parroquial por si y en nonbre de la dicha yglesia, y los dichos Grand Martin ensanbla- /f. 11v/ dor como prinçipal obligado y el dicho Pero Lopez Feo su fiador porque cada parte cunpliran e guardaran este dicho contrato de obligacion e pagos del por los a cada uno toca. Dixeron que por esta carta obligaban e obligaron a los bienes e renttas e primiçias de la dicha yglesia abidos e por aver por virtud de las visittas e mandattos que tienen de los bisittadores pasados para que se haga la dicha obra. E los dichos Grand Martin e su fiador don Pero Lopez de mancomun a sus personas e bienes abidos e por aver e dieron por esta cartta todo su poder cunplido e bastante el dicho cabildo e beneficiados e tesoreros a todos los juezes eclesiasticos in forma Camere apostolice y jurada, e los dichos Grand Martin e Pero Lopez a todos juezes e justiçias de su magestad ante quien este contrato paresçiere y del o de parte fuere presentado quien parte dellos presentado y pedido del justiçia para que por todo rigor del derecho y por bia de enttega execuçion asy se lo hagan cunplir e pagar e aver por firme a cada parte dellos como dicho es, e renunçiaron cada parte a su fuero y juez e juridiçion e domiçillo e la ley sy conbenerit de juridiçiones ommiun judicum et otrosy renunçiaron a todas e qualesquier leyes fueros e derechos y ordenamientos viejos e nuebos que no valgan. E otrosy renunçiaron a todas ferias e mercados francos de conprar y de bender e de pan e bino coger, y a toda restituçion e todo prebillejio espeçial y general eclesiastico y seglar y lo llevaran por sentençia difinitiba de su pedimiento e consentimiento, y espeçialmente renunçiaron a la ley e regla del derecho en que dize que general renunçiaçion de leyes fecha que ome faga que no valga. En testimonio de lo qual otorgaron este dicho contratto de obligaçion de obra y todo lo en el contenido en la manera que dicha es ante mi Juan de Ocariz escribano de su magestad y de los testigos yuso escritos en el registro del qual todos los dichos otorgantes firmaron de sus nonbres, estando presentes por testigos llamados e requeridos Miguel de Chabarri menor e Martin Pascual e Pedro criado de Francisco de Santajema estantes en la dicha villa de Los Arcos e tanbien los firmo asy Martin de Naçar boticario, testigos don Miguel de Contreras bicario, Diego de Jaso, Juan Lopez Feo, Miguel de Artaxona, don Juan de /f. 12r/ Chabarri, Bernal de Sanmartin, Martin de Naçar, Martin Gumet, Pero Lopez Feo, paso ante mi Juan de Ocariz e yo Juan de Ocariz escribano real de su magestad en la su corte reinos e señorios, escribano publico desta dicha villa de Los Arcos que al otorgamiento deste dicho contratto de obra sillas y letril grande y puertas e bentanas y estrado y a todo lo en el contenido para la dicha parroquial coro de esta dicha billa en uno con los dichos cabildo e beneficiados e tesoresos y alcalde y con los dichos mastre Grand Martin ensanblador e Pero Lopez Feo su fiador y con los dichos otorgantes y testigos que a todos doy fee que los conozco y son los mismos en este dicho contrato de obra contenidos y de su ruego y otorgamiento y de pedimiento del dicho mastre Grand Martin ensanblador este dicho contratto de obra y obligaçion y condiçiones del fize escrebir y escrebi en estas tres ojas de papel

de pliego entero con mas esto desta plana en que va mi signo e firma segund e como ante mi paso e por ende fize aqui este mi signo ques a tal

[signo] En testimonio de verdad. Juan de Ocariz.

5

1565, octubre, 11 Pamplona

Juan de Villarreal, veedor de las obras del obispado de Pamplona, y Pedro López de Gámiz, escultor de Miranda de Ebro, estiman el valor del retablo mayor y de una cajonería que Martín Gumet, entallador y ensamblador vecino de Los Arcos, había realizado para la iglesia de Santa Eugenia de Mues.
AGN, Procesos judiciales, F146/263372.

Citado en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "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", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), p. 128.

En la ciudad de Pamplona, a honze dias del mes de octubre del año de mill y quinientos sesenta y cinco, constituydos en personas mase Juan de Villarreal vedor de las obras deste obispado de Pamplona y mase Pedro Lopez de Gamiz, escultor vezino de la villa de Miranda de Hebro, para que tasasemos un retablo que a echo mase Martin Gume, entallador vezino de Los Arcos, para la yglesia parrochial del lugar de Mues, y es ha saber yo el dicho mase Juan de Villarreal fui nombrado de partes de la yglesia y el dicho mase Pedro Lopez de Gamiz por parte de mase Martin Gume entallador y maeso que a echo el dicho retablo, dezimos que fuimos personalmente al dicho lugar de Mues y a la yglesia del y vimos el dicho retablo una dos y tres vezes y ansi de madera y sanblaje y talla ymageineria asiento y acumulado todo junto asolbiendo al juramento que tenemos echo fallamos que vale el dicho retablo mill y doze ducados viejos de a honze reales el ducado y ansi lo declaramos por nuestra sentencia y lo firmamos de nuestros nombres y dezimos que si el dicho retablo si hiziere viçio o habertura dentro de un año de la declaracion desta sentencia lo torne el dicho mase Martin Gume adreçar a su costa y no de la yglesia. Juan de Villarreal, Pero Lopez de Gamiz.

Otrosi emos visto unos caxones que el dicho mase Martin Gume a echo para la dicha yglesia del dicho lugar de Mues los quales estan en la sacristia della y tanteados por menudo ansi de madera y ensanblaje sin las çerraduras y yerros que tienen fallamos que valen los dichos caxones quarenta y seys ducados viejos de a honze reales el ducado, y ansi lo damos por nuestra sentencia absolbiendo al juramento que tenemos echo y lo firmamos de nuestros nombres. Juan de Villarreal, Pero Lopez de Gamiz.

En la ciudad de Pamplona a honze dias del mes de octubre de mill y quinientos sesenta y çinco años, delante el magnifico y muy reverendo señor el licenciado don Juan de Rojas, vicario general de Pamplona, y en sus manos juraron sobre la señal de la cruz y quatro sanctos evangelios, y mediante el dicho juramento dixieron que estimavan el dicho retablo y caxones en los dichos mill y doze ducados y los caxones

en los dichos quarenta y seys ducados, y mediante el dicho juramento dixieron que el dicho retablo y caxones valian la dicha cantidad de suso espeçificada y que en ello no hazian fraude a la yglesia ni maeso, la qual estima hizieron en presencia del dicho mase Martin de Gamiz [sic por Gumet] y de don Juan de Çuloeta abbad del dicho lugar los quales dixieron que lohaban aquella, y su merçed dio la dicha sentencia por buena y condenaba las partes e yglesia a la observancia y paga y cumplimiento de la dicha cantidad y que // den al dicho maeso en cada un año por lo que se le debe setenta ducados de los bienes de la dicha primiçia al dicho maeso o a quien su poder tubiere, y el dicho maeso consentio en lo susodicho y en que la paga de los dichos setenta ducados desde los fructos de sesenta y çinco, las quales pagas son a resurreçion y san Juan de sesenta y seys por todas las obras, por todo lo qual su merçed mando y las dichas partes rogaron reportasse lo susodicho, siendo testigos don Sancho Erbiti fiscal y Miguel Daria Dezcaroz notario, los quales a rogaria del dicho mase Martin de Gume porque dixo que estaba baldado y no podia firmar firmaron en este auto, licenciatus Rojas vicarius generalis, don Juan de Çuloeta abbad de Mues, Pedro Lopez de Gamiz, Juan de Villarreal, Miguel Daria de Ezcaroz testigos, Juan de Ybarrola notario.

6

1565, octubre, 11 Pamplona

Juan de Villarreal, veedor de las obras del obispado de Pamplona, y Pedro López de Gámiz, escultor de Miranda de Ebro, estiman el valor del retablo mayor y de otros tres retablos menores, unas andas, un facistol y unos bancos que Martín Gumet, entallador y ensamblador vecino de Los Arcos, había realizado para la iglesia de Santa María en Piedramillera.

AGN, Procesos judiciales, F146/263459, f. 6 y f. 38.

Citado en, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 328.

En la ciudad de Pamplona a onze dias del mes de octubre e mill y quinientos sesenta y çinco años constituidos en personas maese Juan de Villarreal vedor de las obras deste obispado de Pamplona y maese Pedro Lopez de Gamiz escultor vezino de la villa de Miranda de Ebro para que tasasemos un retablo que ha echo maese Martin Gume entallador vezino de Los Arcos para la yglesia parroquial del lugar de Piedramillera y es a saber y el dicho mase Juan de Villarreal fue nombrado de parte de la dicha yglesia y yo el dicho mase Pedro Lopez de Gamiz por pare de mase Martin Gume maeso que ha echo el dicho retablo, dezimos que fuymos personalmente al dicho lugar de Piedramillera y a la yglesia della y vimos el dicho retablo una y dos y tres vezes ansi de madera y ensamblaje y talla ymagineria y pedra del sotovanco y asiento y acumulado todo junto vale el dicho retablo mill y ochenta y çinco dudados viejos de a onze reales el ducado asolbiendo el juramento que tenemos echo y ansi lo declaramos y lo firmamos de nuestros nombres y dezimos que si el dicho retablo hiziere viçio, o abertura dentro de un año de la declaracion desta sentencia lo torne

el dicho mase Martin Gume a remediar a su costa y no de la yglesia. Fecho ut supra mes anno susodicho Juan de Villarreal mase Pedro Lopez de Gamiz.

Otrosi dezimos que vimos en la dicha yglesia de Piedramillera tres retablos de mas del de el altar mayor y unas andas para llebar el sancto sacramento el dia del Corpus y dies y seys vancos de asientos y un facistol y tanteados por menudo ansi el coste de la madera y ensamblaje y talla ymagineria valen las dichas obras de suso nombradas ciento y sesenta y ocho ducados viejos de a onze reales el ducado y ansi lo declaramos absolbiendo al dicho juramento que tenemos echo y lo firmamos de nuestros nombres fecho dia y mes y anno susodichos. Juan de Villarreal e mastre Pedro Lopez de Gamiz.

En la ciudad de Pamplona a onze dias del mes de octubre de mill y quinientos sesenta y çinco annos, en presencia del muy magnifico y muy reverendo senñor licenciado Rojas vicario general de Pamplona pareçieron presentes los dichos Juan de Villarreal y Pedro Lopez Gamiz los quales mediante juramento que para ello prestaron dixeron que estimaban el dicho retablo en los dichos mill y ochenta y cinco ducados y lo demas en los dichos ciento y sesenta y ocho ducados los quales estimaron en presencia del dicho mase Mase Martin de Gume entallador y de don Sancho de Aniz beneficiado y primiciero los quales dixeron que loaban aquella y su merçed dio aquella por buena y condeno a las partes a la obserbancia paga y cumplimiento della y mando que de los mill y ochenta y çinco ducados no se le paguen sino los mill y çinquenta ducados conforme al contracto y aquellos conforme a los plazos del contracto, y las dichas partes rogaron a mi el dicho notario publico reportase lo susodicho y el dicho maeso Gume por estar baldado del braço derecho rogo a los testigos firmasen por el qual, fueron presentes /f. 6v/ don Sancho de Erbiti y Miguel Daria de Ezcaroz notario, licenciatus Rojas vicarius generalis, Juan de Villarreal, don Sancho de Aniz, Pero Lopez de Gamiz, Santius de Erbiti, Miguel Daria de Ezcaroz testigos, Juannes de Ybarrola notario.

Bibliografía

ABIZANDA Y BROTO, Manuel, *Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI. Tomo II*, Zaragoza, Tip. "La Editorial",1917.

ALDAZÁVAL Y MURGUÍA, Pedro Joseph, *Breve Historia de la aparicion del mas luminoso astro y brillante estrella de la mar, la Milagrosa Imagen de Maria Santissima de Iziar*, Pamplona, en la Imprenta de Martin Joseph de Rada, 1767.

ÁLVAREZ CLAVIJO, M.ª Teresa, *Logroño en el siglo XVI. Arquitectura y urbanismo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.ª Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II. Escultura*, San Sebastián, Diputación Provincial de Guipúzcoa,1988.

"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.

AUGÉ, Sylvie; POUSTHOMIS, Nelly; PRADALIER-SCHLUMBERGER, Michèle y PRADALIER, Henri, *Saint-Bertrand-de-Comminges: le choeur Renaissance. Saint-Just de Valcabrère: l'église romane*, Graulhet, Éditions Odyssée, 2000.

BARRIO LOZA, José Ángel, *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, Ministerio de Cultura, Servicio de Publicaciones, 1981.

BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao – Caja de Ahorros Vizcaína, 1984.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "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", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 7 (2024), pp. 83-148, https://doi.org/10.22429/Euc2024.sep.07.03

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas", *BSAA arte*, 79 (2013), pp. 35-58, 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, https://doi.org/10.22429/Euc2019.sep.02.02

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. y POLO SÁNCHEZ, Julio, "El retablo pintado en San Miguel de Meruelo", *Trasdós*, 5 (2003), pp. 169-175.

BAUDOIN, Jacques, *La sculpture flamboyante en Rouergue Languedoc*, Nonette, Créer, 2003.

BÉGUERIE-DE PAEPE, Pantxika (dir.), *La sculpture picarde à Abbeville vers 1500 autour du retable de Thuison*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

BENOIT ECOLAN, Guilaine, *La sculpture de la Renaissance dans le Vexin français*, Paris, École de Louvre – Reunion des musées nationaux, 2005.

BIURRUN SÓTIL, Tomás, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935.

BIURRUN, Tomás, "La portada de Santa María de Viana", *Príncipe de Viana*, 4 (1941), pp. 24-53, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2235874

CALATAYUD FERNÁNDEZ, Elena y GONZÁLEZ BLANCO, Antonino, *El coro de la catedral de Calahorra*. Logroño, Ochoa, 1984.

CANELLA SECADES, Fermín, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito*, Oviedo, Imprenta de Eduardo Uría, 1873.

CERCEAU, Jacques Androuet du, *Jacobus Androuetius du Cerceau lectoribus s[uis]*, Aureliae [Orleans], 1550.

CRIADO MAINAR, Jesús Fermín, "Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano. 15941608", *Artigrama*, 16 (2001), pp. 351-386, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=253240

ECHEGARAY, Carmelo, *Monumentos religiosos de Guipúzcoa*, Barcelona, Viuda de Luis Tasso, 1921.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y ORBE SIVATTE, Asunción de, "El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía", en VV. AA., *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, 1991, pp. 7-80.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Panorámica de las artes en el Renacimiento", en *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. T. IX. El valle de Zuia y las tierras de Legutiano*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 2007, pp. 221-262.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Pedro López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del romanismo norteño", *Príncipe de Viana*, 185 (1988), pp. 477-534, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15824

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, "Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental belifontiano en la diócesis de Calahorra", *Brocar*, 40 (2016), pp. 157-174, https://doi.org/10.18172/brocar.3246

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Contribución del taller de Puente la Reina a la imaginería del siglo XVI", *Príncipe de Viana*, Anejo 11 (1988), pp. 97-108.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Pintura", en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 269-381.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra", *Príncipe de Viana*, 256 (2012), pp. 515-548, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4130287

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Renacimiento y Romanismo en la retablística de la Rioja alavesa", en *Rioja Alavesa. Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa - cultura, arte y patrimonio*, Vitoria, 2004.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, *El retablo mayor de San Juan Bautista de Mendavia. "Obra romana" del primer Renacimiento*, Ayuntamiento de Mendavia y Universidad de Navarra, 2025.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro y MARTIARENA LASA, Xabier, *Historia y Restauración. Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati*, Donostia-San Sebastián, 2006.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

ENCISO VIANA, Emilio y CANTERA ORIVE, Julián, *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. Tomo I. Rioja alavesa*, Vitoria, Obispado de Vitoria / Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1967.

ENCISO VIANA, Emilio, "El arte flamenco en la Rioja alavesa (España) (siglo XVI)", en *Archivum Artis Lovaniense: bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*, Leuven, 1981, pp. 249-264.

ENCISO VIANA, Emilio, "Panorámica artística", en ENCISO VIANA, Emilio (dir), *Catálogo monumental diócesis de Vitoria. Tomo III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, pp. 45-77.

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (ed.), *Correspondencia epistolar de D. José de Vargas y Ponce y otros en materias de arte*, Madrid, Viuda e hijos de Manuel Tello, 1900.

FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (dir.), *La escultura en la Ruta Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo Mayor de la Imperial Iglesia de Palacio (Logroño)*, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2005.

FORSYTH, William H., *The Entombment of Christ. French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries.* Cambridge, Massachusetts, 1970.

FORSYTH, William H., *The Pietà in French Late Gothic Sculpture. Regional variations*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995.

FUHRING, Peter, "L'oeuvre gravé" en, GUILLAUME, Jean (dir), *Jacques Androuet du Cerceau: "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*, Paris, Picard, 2010 , pp. 35-58.

FUHRING, Peter, "Du Cerceau et Fontainebleau" en, GUILLAUME, Jean (dir), *Jacques Androuet du Cerceau: "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*, Paris, Picard, 2010 , pp. 109-121.

GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. II* Merindad de Estella. Abaigar-Eulate*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1982.

GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. II** Merindad de Estella. Genevilla-Zúñiga*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1983.

GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. IV* Merindad de Sangüesa. Abaurrea Alta-Izalzu*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989.

GARCÍA GAINZA, María Concepción (dir), *Catálogo monumental de Navarra. V* Merindad de Pamplona. Adiós-Huarte Araquil*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994.

GARCÍA GAINZA, María Concepción, "El escultor Juan de Anchieta en su cuarto centenario (1588-1988), *Príncipe de Viana*, 185 (1988) pp. 443-468, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15826

GARCÍA GAINZA, María Concepción, "Escultura", en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 187-267.

GARCÍA GAINZA, María Concepción, "Juan de Anchieta y la catedral de Pamplona", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1 (2006), pp. 189-200.

GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2008.

GAVELLE, E [Émile], "Les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges. Nouvelles observatios (I) y (II)", *Revue de Comminges*, LI (1937), pp. 51-54 y 55-60.

GAVELLE, Robert, "Sur l'art de la Renaissance et de le Contre-Réforme a Saint-Bertrand-de-Comminges", *Revue de Comminges*, LXXXIV (1971), pp. 159-194.

GILBERT, A. P. M. [Antoine Pierre Marie], *Description historique de l'église de l'ancienne abbaye royale de Saint-Riquier en Ponthieu; suivie d'une notice historique et descriptive de l'église de Saint-Vulfran d'Abbeville*, Amiens/Abbeville, Caron-Vitet/Grare, 1836.

GOICOECHEA, Cesáreo, "Artistas y artífices riojanos (Contribución a la Historia de las Bellas Artes en la Rioja)", *Berceo*, 57 (1960), pp. 405-446, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61380

GOICOECHEA, Cesáreo: "Aspectos de la vida logroñesa en el siglo XVI", *Berceo*, 64 (1962), pp. 265-294, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61431

GOYENECHE VENTURA, M.ª Teresa, "La obra de Juan de Anchieta en la iglesia parroquial de Santa María de Cáseda (Navarra)", *Príncipe de Viana*, 185 (1988), pp. 535-562, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3854372

GUILLAUME, Jean, "Ornament et architecture", en GUILLAUME, Jean (dir), *Jacques Androuet du Cerceau: "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*, Paris, Picard, 2010, pp. 143-182.

JIMENO ARANGUREN, Roldán, *Los fueros de Navarra*, Madrid, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2016.

JIMENO JURÍO, José María, "Los escultores Imberto y su obra en Garísoain", *Príncipe de Viana*, 140-141 (1975), pp. 535-564, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1154539

KARSALLAH, Elsa, "*Mises au Tombeau du Christ* réalisées pour les dignitaires religieux: particularités et fonctions", en JOUBERT, Fabienne (dir.), *L'Artiste el le Clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIVe-XVIe siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 283-302.

LIZARRALDE, José A., *Historia de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate*, Tolosa, Imp. de Isaac López Mendizábal, 1930.

LLABRÉS, Gabriel, "Más noticias sobre el escultor Forment", *Revista de Huesca*, I/2 (1903), pp. 143-154, https://archive.org/details/revistadehuescah01hues/page/142/mode/2up

MANSO ZÚÑIGA, Gonzalo, "La iglesia de Mués", *Príncipe de Viana*, 46-47 (1952), pp. 213-216, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2253454

MARTIN, Michel, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XVe et XVIe siècles en Europe occidentale*, Paris, Picard, 1997.

MARTINENA RUIZ, Juan José, *La Pamplona de los burgos y su evolución urbana (siglos XII-XVI)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1975.

MERINO DE TEJADA, Juan Enrique, *Historia de la M. N. e ilustre villa de Fuenmayor*, Vitoria, 1944.

MORALES SOLCHAGA, Eduardo, "El gremio de San José y Santo Tomás de Pamplona hasta el siglo XVII", *Príncipe de Viana*, 239 (2006), pp. 791-859, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2100197

MORALES SOLCHAGA, Eduardo, *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016.

MORTE, Carmen, *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.) y ARRÚE UGARTE, Begoña (coords.), *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 2007.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo II. Cenicero – Montalvo en Cameros*, Logroño, Centro Nacional de Formación Artística, Arqueológica y Etnológica, 1976.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo III. Morales – San Martín de Jubera*, Logroño, Gobierno de La Rioja, 1985.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, "Sobre Simeón de Cambray, imaginero renacentista", *Berceo*, 81 (1971), pp. 33-44, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61523

OBERHUBER, Konrad (ed.), *The Illustrated Bartsch. 26. Vol. 14 (Part 1). The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, New York, Abaris Books, 1978.

OLEJUA SÁNCHEZ, Irene, "Iglesia de Santa María de Piedramillera: estudio histórico, artístico y cultural", *Príncipe de Viana*, 289 (2024) pp. 379-433, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10166067

ORBE Y SIVATTE, Asunción de, y HEREDIA MORENO, M.ª Carmen, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI. Aproximación a su entorno*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

PASTOR ABÁIGAR, Víctor y FELONES MORRÁS, Román, *Los Arcos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

PASTOR ABÁIGAR, Víctor, "Fábrica parroquial de Santa María de Los Arcos: vicisitudes histórico-arquitectónicas de sus dependencias", *Príncipe de Viana*, 193 (1991), pp. 15-52, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15907

PASTOR ABÁIGAR, Víctor, "Juan de Landerrain. Un maestro cantero guipuzcoano en Navarra", *Príncipe de Viana*, 201 (1994), pp. 89-116, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15993

PASTOR ABAIGAR, Víctor, "Paternidad artística del retablo mayor de El Busto: datos para su historia", *Príncipe de Viana*, 233 (2004), pp. 687-712, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1088373

PÉREZ TRINCADO, fray Félix, *Así es Elciego, Álava. Una playa en la costa del vino. Su ayer y su hoy*, México, Aguas Calientes, AGS, 1986.

PETRARCA, Francesco, *De viris illustribus (Vite di XXXVI illustri capitani descritte da M. Francesco Petrarca. Aggiuntivi li diloro Ritratti)*, Antiquarius Felix (Felice Feliciano) e Innocens Ziletus (Innocenzo Ziletti), Polliano (Pogliano), 1476, https://preserver.beic.it/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE7650864

PORTILLA, Micaela J., "El retablo mayor de Arriola (Álava, País Vasco) y los escultores Pedro Borges, Andrés de Araoz, y Felipe de Borgoña", en *Archivum Artis Lovaniense: bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*, Leuven, 1981, pp. 279-288.

PORTILLA VITORIA, Micaela J. (dir), *Catálogo Monumental diócesis de Vitoria. V, La Llanada de Álava y valles de Barrunda, Arana, Arraya y Laminoria*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982.

PRAROND, E. [Ernest], *Saint Vulfran d'Abbeville*, Abbeville, P. Briez, 1860.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, Logroño, Obispado de Calahorra, La Calzada, 2009.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, *Retablos mayores de La Rioja*, Logroño, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993.

RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, "Diego Ruiz y Pierres de París", *Berceo*, 100 (1981), pp. 227-262, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61652

RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián, *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, IER, 1981.

SADLER, Donna L., *Stone, Flesh, Spirit. The Entombment of Christ in Late Medieval Burgundy and Champagne*, Leiden/Boston, Brill, 2015.

SAINZ RIPA, Eliseo, *Archivo de Santa María de la Redonda. Segunda parte: Catálogo documental siglos XVI-XVII*, Logroño, IER, 1979.

SALES TIRAPU, José Luis y URSÚA IRIGOYEN, Isidoro, *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos. Tomo I – 1558-1589*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988.

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.

SEURE, Marion, "Maçons, Imagiers, Maçons-Imagiers, quelques exemples normands de polyvalence au XVIe siècle", *digitAR - Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*, 7 (2020), pp. 20-33, https://doi.org/10.14195/2182-844X_7_2

TARIFA CASTILLA, María Josefa, "Nuevas noticias documentales sobre el entallador renacentista francés Pierres Picart", *Artigrama*, 27 (2012), pp. 395-423, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4564849

The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. The Van Doetecum family. Part II. The Antwerp years, 1554-1575, Rotterdam, Sound & Vision Interactive Rotterdam, 1998 (compiled, Hans Nalis; edited Ger Luijten y Christian Schuckman).

URANGA GALDIANO, José E., *Retablos navarros del Renacimient*o, 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, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15669

VASALLO TORANZO, Luis, *Juan de Anchieta: aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.

VILLOTTE, M. [Mathilde], "Les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges. Notice – Guide", *Revue de Comminges*, XLIII (1929), pp. 1-72.

VILLOTTE, Mathilde, *La Renaissance et un groupe de stalles du Midi*, Lille, S. I. L. I. C., 1930.

VIÑAZA, Cipriano MUÑOZ Y MANZANO, Conde de la, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. T. II*, Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1889.

VITRUVIUS, *Epitome ou extrait abrege des dix livres d'architecture de Marc Vitruve Pollion. Enrichi des figures et pourtraits pour l'intelligence du livre par Ian Gardete bourbonnois et Dominique Bertin parisien* Toulouse, Guion Boudeville 1556 [1556-1559], https://tolosana.univ-toulouse.fr/notice/075569140 , https://documents.univ-toulouse.fr/150NDG/PPN075569140.pdf

VRIES, Hans Vredeman de, *Caryatidum vulgus Termas vocat*, [Amberes], Gerar de Iode excud [H. 1565].

ZABALLA BEASCOECHEA, Ana de y ÁLVAREZ GILA, Óscar (coords.), *Euskal Herria y el Nuevo Mundo: la contribución de los vascos a la formación de las Américas*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1996, pp. 567-577.

ZANETTACCI, H. "La statuaire de la façade à Saint-Vulfran d'Abbeville", *Bulletin Monumental*, 95/3 (1936), pp.333-368, https://doi.org/10.3406/bulmo.1936.9234

ZERNER, Henri, *École de Fontaineblau, Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.