Santander
Estudios de Patrimonio
Extraordinario 1 / 2026



Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna

Jesús Criado Mainar
Aurelio Á. Barrón García
(coords.)

Santander

Estudios de Patrimonio

Extraordinario 1 / 2026

Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna

Jesús Criado Mainar y Aurelio Á. Barrón García (coords.)

Universidad de Cantabria

MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES

AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN

Santander : estudios de patrimonio. – N. Extraordinario 1 (2026) – Santander, Universidad de Cantabria, Facultad de Filosofía y Letras, 2018-

Anual

ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa)

ISSN 2605-5317 (ed. digital)

1. Bienes culturales-Protección. 2. Arte-Historia. I. Universidad de Cantabria. Facultad de Filosofía y Letras.

Santander. Estudios de Patrimonio es una revista científica de periodicidad anual, publicada por la Universidad de Cantabria. Se compone de tres secciones o apartados: uno primero con artículos abiertos a cualquier investigador sobre los variados aspectos que abarca el Patrimonio Histórico, Territorial y Artístico; una segunda sección en donde se dan a conocer investigaciones de los doctorandos, así como las surgidas a partir de Trabajos Fin de Máster, avances de estudios y estados de la cuestión de nuevas investigaciones de futuros doctores. Además, la revista incluye una tercera sección con reseñas de publicaciones recientes sobre patrimonio.

La revista está abierta a todo tipo de colaboración externa y se acepta la participación de investigadores sobre el patrimonio. Antes de su publicación, los escritos son analizados por el software *iThenticate* y revisados por pares ciegos a los que se indica la sección a la que han sido enviados.

Para el envío de originales, consultar https://santanderestudiospatrimonio.unican.es/index.php/sanespat/about/submissions

Como se recoge en el apartado Avisos de derechos de autor/a, la revista *Santander. Estudios de Patrimonio* conserva los derechos de copyright de los textos publicados, pero favorece y permite su reutilización bajo la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0, tal como se recoge en el apartado Licencia y en este enlace: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es
El Equipo editorial no se responsabiliza de las opiniones expresadas por los autores ni de los derechos devengados por la reproducción de las imágenes publicadas que son responsabilidad de los autores de acuerdo con las normas de la revista.

Santander. Estudios de Patrimonio
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Avda. de los Castros, 52
39005 - Santander
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
Editorial Universidad de Cantabria
© Diseño y maquetación: Alberto y Gonzalo Barrón Ruiz de la Cuesta
© Universidad de Cantabria, 2026
Edición participada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Agencia Estatal de Investigación.
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa)
ISSN 2605-5317 (ed. digital)
DL SA 622-2018

Fotografía de portada y contraportada: *Retablo mayor de Ventrosa*, Pierres de París y Diego Ruiz, 1537-1541, Ventrosa (La Rioja)

Equipo Editorial
Director: Aurelio Á. Barrón García. UC, España
Secretarios y editores: Alberto Barrón Ruiz de la Cuesta y Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia. UC, España

Comité Científico
José Ramón Aja Sánchez. UC, España
Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera. UC, España
Alberto Barrón Ruiz de la Cuesta. Santander. Estudios de Patrimonio
Rebeca Carretero Calvo. Universidad de Zaragoza, España
Jesús Criado Mainar. Universidad de Zaragoza, España
Gerardo Cueto Alonso. UC, España
Virginia Cuñat Ciscar. UC, España
Juan Carlos García Codron. UC, España
Eloy Gómez Pellón. UC, España
Nuno Cruz Grancho. ARTIS/ Instituto de História da Arte. Univ. Lisboa, Portugal
Celestina Losada Varea. Centro Universitario CIESE, Fundación Comillas, España
María Teresa Paliza Monduate. Universidad de Salamanca, España
Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia. UC, España
Antonio Vannugli. Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro", Italia
Luis Vasallo Toranzo. Universidad de Valladolid, España

Consejo Editorial
Manuel Arias Martínez. Museo Nacional del Prado, España
Begoña Arrúe Ugarte. Universidad de La Rioja, España
Eduardo Azofra. Universidad de Salamanca, España
Alicia Azuela de la Cueva. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
Adrià Besó Ros. Universitat de València, España
Magdalena Cerdà Garriga. Universitat de les Illes Balears, España
Elena De Laurentiis. Società Internazionale di Storia della miniatura, Italia
Concepción Diego Liaño. Universidad de Cantabria, España
Pedro Luis Echeverría Goñi. Universidad del País Vasco, España
Alejandro García Avilés. Universidad de Murcia, España
Fernando Grilo. Universidade de Lisboa, Portugal
Fernando Gutiérrez Baños. Universidad de Valladolid, España
Christiane Heine. Universidad de Granada, España
Eduardo Lamas. Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) – Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK). Bruselas, Bélgica
Julien Lugand. Université de Perpignan-Via Domitia, Francia

Guadaira Macías Prieto. Universitat de Barcelona, España
Cruz María Martínez Marín. Universidad de Cantabria, España
Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá, España
Eva Moreda Rodríguez. University of Glasgow, UK
Clara Maria Martins de Moura Soares. Universidade de Lisboa, Portugal
Manuel Pérez Hernández. Universidad de Salamanca, España
Ana Pérez Varela. Universidade de Santiago de Compostela, España
María José Redondo Cantera. Universidad de Valladolid, España
Christine Seidel. Staatsgalerie Stuttgart, Alemania
Daniela Alejandra Sbaraglia. Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Italia
Teresa Leonor M. Vale. Universidade de Lisboa, Portugal
José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco, España

Revisores

Cada tres años se publicará la relación de quienes han intervenido en la evaluación de los textos
publicados mediante el sistema de pares ciegos. Véanse los números 3 y 6.

Índice / Table of Contents

PRESENTACIÓN / PRESENTATION 11

Criado Mainar, Jesús y Barrón García, Aurelio Á., *Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna. Presentación / French Sculptors in the Iberian Peninsula during the Modern Age. Presentation* 13

ARTÍCULOS / ARTICLES 19

Barrón García, Aurelio Á., *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* 21

Carretero Calvo, Rebeca, *Escultores y carpinteros franceses en Zaragoza en el siglo XVII: aproximación documental (1613-1639) / French sculptors and carpenters in Zaragoza in the 17th century: a documentary approach (1613-1639)* 111

Criado Mainar, Jesús, *Novedades sobre Gabriel Joly en Calatayud y Daroca (Zaragoza). Viejas obras y nuevas propuestas / News about Gabriel Joly in Calatayud and Daroca (Zaragoza). Old works and new proposals* 141

Fernández Mateos, Rubén, *Entalladores franceses en la diócesis de Astorga durante la segunda mitad del siglo XVI: Francisco Julí, Guillomo Peral y Cristóbal Fuertes / French carvers in the diocese of Astorga during the second half of the 16th century: Francisco Julí, Guillomo Peral and Cristóbal Fuertes* 171

Martínez Marín, Cruz María, *De la Patientia germánica al clasicismo milanés: la imagen alegórica de María de Hungría en la medalla renacentista / From Germanic Patientia to Milanese Classicism: The Allegorical Image of Mary of Hungary in the Renaissance Medal* 199

Millan Rabasa, Marc, *Los plateros franceses en el sistema artístico y el comercio de bienes suntuarios en Zaragoza (1550-1635) / French silversmiths in the artistic system and the trade of sumptuary goods in Zaragoza (1550-1635)* 221

Pérez Martín, Sergio, *La espada al servicio de la Cruz. Sobre unos miles Christi atribuibles al escultor flamenco Gil de Ronza en la provincia de Salamanca y otras reflexiones / The sword in the service of the Cross: On some miles Christi attributables to the flemish sculptor Gil de Ronza in the province of Salamanca and other reflections* 255

Rodríguez-Piñero Jiménez, Fernando y Mont Muñoz, Ismael, *Cornieles de Holanda y la sillería del coro de la Catedral de Ávila / Cornieles de Holanda and the choir stalls of the Cathedral of Ávila* 289

Presentación

Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna. Presentación

French Sculptors in the Iberian Peninsula during the Modern Age. Presentation

Jesús Criado Mainar [1] y Aurelio Á. Barrón García [2]

Universidad de Zaragoza [1]
Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 – Zaragoza
jcm@unizar.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8328-1642

Universidad de Cantabria [2]
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

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 13-18.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.01
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Generación de Conocimiento PID2022-141043NB-I00, *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna*, Universidad de Zaragoza.

*****

El problema de la contribución francesa a la configuración de la escultura española en el transcurso de los siglos XVI y XVII ha sido objeto de numerosos estudios, a pesar de lo cual requiere todavía de más atención. Esta reflexión inicial nos llevó a formular una solicitud de Proyecto de Generación de Conocimiento en la Convocatoria de 2022, con el título *Intercambios artísticos entre el norte y el sur. Escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna*, que fue admitida por el Ministerio de Ciencia e Innovación y validada con el identificador PID2022-141043NB-I00.

Debido, sin duda, a su cercanía a la línea fronteriza de los Pirineos, el valle del Ebro es uno de los territorios peninsulares en los que la presencia de franceses fue más relevante. Entre los inmigrantes llegados por entonces se incluye un elevado número de canteros, entalladores, ensambladores y escultores que aportaron una versión del renacimiento condicionada por el considerable peso que el arte gótico flamígero tenía en su zona de procedencia. Sin su contribución no se entienden bien ciertas particularidades de la escultura renacentista de La Rioja, la parte más meridional de Navarra y la

zona central de Aragón, en particular en lo concerniente al ámbito del retablo, pero también de las sillerías corales, los monumentos funerarios o las grandes portadas de imaginería. Esta presencia de artífices galos no disminuyó en el siglo XVII, más bien lo contrario, por lo que el argumento puede llevarse de forma legítima a dicha centuria.

Entre las actividades científicas que venimos desarrollando en el marco de este Proyecto de Generación de Conocimiento hemos querido proponer la extensión de su idea central a otros territorios y ámbitos de la Monarquía Hispánica con el propósito de reunir un ramillete de textos suficientemente representativos del problema, que permitan observar que la recuperación de los principios del arte "a la antigua" que caracterizan al renacimiento escultórico contaron con una lectura muy particular, aportada por los artistas y artesanos franceses que cruzaron la línea de los Pirineos buscando fortuna más al sur y que en ocasiones ha permitido plantear la existencia de un renacimiento *a la francesa* siempre difícil de aquilatar, pero no por ello menos atractivo como problema de investigación. Todo ello sin menoscabo de acreditar, como ya se ha dicho, la prolongación del fenómeno en el marco de una realidad diferente también al siglo XVII.

Justificamos así la preparación de este primer número extraordinario de *Santander. Estudios de Patrimonio*, que no hubiera sido posible sin el respaldo de las Universidades de Cantabria y Zaragoza junto al del Ministerio de Ciencia e Innovación, a quienes queremos expresar nuestro reconocimiento. Extensible también, como es lógico, a todos los investigadores que han respondido positivamente a nuestra invitación y se han prestado a colaborar con los resultados de su trabajo.

Esperamos, por todo ello, que este número monográfico contribuya a aportar nueva luz o, cuanto menos, nuevos materiales en torno a un problema angular en el desarrollo de la escultura española de los siglos de la Edad Moderna y, por ende, de los dinámicos territorios que componen la parte central del valle del Ebro.

Ofrecemos, a continuación, la sinopsis argumental de los documentos reunidos y que se proponen para su debate a la comunidad científica.

Comienza Barrón García analizando la presencia y trayectoria de artistas franceses que trabajaron en el valle medio del Ebro durante la Edad Moderna y contribuyeron decisivamente a la difusión del arte del Renacimiento en la zona. Se exploran las dificultades que enfrentaron en la integración en una sociedad distinta, así como los retos económicos y sociales propios de la época. Se destaca cómo estos artistas aportaron técnicas y estilos innovadores, enriqueciendo el panorama artístico local y contribuyendo al desarrollo de la escultura y el arte religioso en la región. Además, se examina la fortuna variada de estos artistas, mostrando cómo algunos lograron reconocimien-

to y éxito, mientras que otros enfrentaron obstáculos que limitaron su proyección. El documento subraya la importancia de la movilidad artística y la influencia francesa en el contexto español, evidenciando la interacción entre culturas y la evolución del arte en el valle medio del Ebro. En conjunto, el análisis ofrece una visión detallada sobre el impacto y legado de los artistas franceses en la historia artística de la zona.

En el segundo artículo, la doctora Rebeca Carretero estudia la inmigración de escultores y carpinteros franceses en Zaragoza entre 1613 y 1639, a partir de la documentación notarial. Expone cómo el fenómeno migratorio se debió principalmente a las guerras de religión en Francia y a la búsqueda de oportunidades por jóvenes franceses, especialmente de Bearne, Gascuña y Languedoc, territorios cercanos a Aragón. Estos inmigrantes se integraron en oficios artesanales, destacando los relacionados con la madera. Se documentan contratos de aprendizaje, testamentos y capitulaciones matrimoniales, mostrando una red francesa en la ciudad, aunque su integración fue parcial y tendieron a agruparse entre compatriotas. La mayoría eran modestos oficiales, y aunque algunos gozaron de cierto prestigio, no se conservan obras que permitan valorar su influencia artística. El estudio revela una realidad heterogénea y compleja, con vínculos personales y profesionales entre franceses y aragoneses, y constata la presencia de mujeres vinculadas a estos oficios. La aportación artística de estos inmigrantes, si existió, no puede ser valorada por falta de obras conservadas.

El profesor Criado Mainar estudia la obra y trayectoria del escultor francés Gabriel Joly en Aragón durante el Renacimiento, centrándose en recientes recuperaciones patrimoniales y revisiones de atribuciones artísticas. Destaca la recuperación en 2025 de tres relieves robados en 1989 del retablo mayor de Santa María de Olvés, lo que permitió su análisis directo y la confirmación de la autoría conjunta de Joly y Esteban de Obray en torno a 1530-1532. El texto también revisa la atribución de una Virgen Dolorosa de colección particular de Calatayud, concluyendo que no corresponde a Joly sino probablemente a Juan Martín de Salamanca, discípulo indirecto influido por el entorno de Olvés. Además, se reconsidera la autoría de un Crucificado de la colegiata de Daroca, atribuyéndolo al entorno de Joly por sus similitudes estilísticas, aunque sin documentación concluyente. El estudio resalta la importancia de Joly en el primer Renacimiento aragonés, su colaboración con otros artistas franceses y la relevancia de la recuperación y análisis de obras para el conocimiento del patrimonio artístico regional.

A artífices casi desconocidos dedica su estudio el doctor Rubén Fernández Mateos. Analiza la labor de tres entalladores franceses en la diócesis de Astorga durante la segunda mitad del siglo XVI: Francisco Julí, Guillomo Peral y Cristóbal Fuertes. Francisco Julí, originario de Dijon, trabajó en varias

ciudades de Castilla y se le atribuye el retablo manierista de la Trinidad en Villafranca del Bierzo, aunque probablemente actuó como contratista y ensamblador, subcontratando la escultura. Guillomo Peral, natural de Rouen, realizó obras como la sillería del coro del convento del Sancti Spiritus de Astorga y otros encargos menores, aunque muchas de sus obras se han perdido. Cristóbal Fuertes, posiblemente de origen francés, fue criado de Bartolomé Hernández y continuó su labor en la región, destacando por la realización de sagrarios, de los cuales solo se conservan los de Moral de Órbigo (León) y Santa Colomba de Sanabria (Zamora). El estudio contextualiza la llegada de artistas extranjeros a Castilla y su influencia en el arte manierista y romanista local, resaltando la colaboración y movilidad de estos maestros en el panorama artístico del siglo XVI.

La doctora Cruz María Martínez Marín examina las medallas alegóricas de María de Hungría durante su gobierno en los Países Bajos (1531-1556), destacando cómo utilizó el arte numismático para proyectar su autoridad en un entorno dominado por hombres. Inicialmente, una medalla, encargada a Ludwig Neufahrer, la representa como la virtud de la Paciencia, vinculada a la tradición germánica y a su rol de viuda perseverante. Esta imagen enfatiza la resistencia activa y la esperanza cristiana frente a adversidades políticas y personales. Posteriormente, la iconografía utilizada evoluciona hacia el clasicismo italiano, presentando a María como la Victoria, celebrando sus logros en la defensa contra Francia y su papel estratégico en la administración. Las medallas también simbolizan la vigilancia, consolidando la imagen de María como gobernante ejemplar y protectora. El artículo concluye que estas representaciones fueron parte de una sofisticada estrategia intelectual y política, promovida por la propia regente y su círculo humanista, para legitimar su poder y preparar el terreno para la sucesión dinástica en la familia de los Austria.

Por su parte, el doctor Marc Millan Rabasa analiza la influencia de los plateros franceses en Zaragoza entre 1550 y 1635, destacando su papel en la introducción de nuevos estilos artísticos y la dinamización de los talleres locales. Explica cómo, a pesar de las dificultades religiosas, sociales y gremiales, muchos orfebres franceses emigraron a la Península Ibérica, especialmente tras las Guerras de Religión en Francia. En Zaragoza, estos artesanos contribuyeron al comercio de bienes suntuarios y a la transmisión de modelos artísticos, integrándose en la vida económica y social, aunque no sin tensiones. Destaca por su relevancia el caso de Claudio Iennequi: tras formarse en Francia y trabajar en Pamplona, se estableció en Zaragoza, donde fue clave en la introducción del clasicismo en la platería local y alcanzó gran prestigio profesional. El texto concluye que la presencia francesa fue fundamental para la renovación artística en Aragón durante el Renacimien-

to, aunque a partir de 1635 su número disminuyó notablemente por cambios políticos y sociales.

El profesor Sergio Pérez Martín examina el panorama escultórico de las diócesis de Salamanca y Zamora en el siglo XVI, destacando la presencia de maestros nórdicos, especialmente el flamenco Gil de Ronza, del que se estudian dos esculturas pétreas a él atribuidas: una figura yacente de un caballero de la Orden de Malta, hallada en la iglesia de San Juan de Barbalos (hoy en el Museo de Salamanca), y un San Miguel Arcángel en Montemayor del Río. Ambas obras representan el ideal del *miles Christi*, el soldado cristiano, y muestran características estilísticas y formales propias de Ronza, como el detallismo en la armadura y la expresión facial. El texto contextualiza estas esculturas en el arte renacentista y la iconografía militar cristiana, resaltando la versatilidad y movilidad de los artistas nórdicos en la región. Además, se reflexiona sobre la evolución de la escultura funeraria y la influencia de la espiritualidad medieval en la representación de caballeros cristianos. El documento concluye que estas piezas son ejemplos autógrafos de Gil de Ronza, fechadas hacia 1524-1525, y que su estilo permaneció impermeable a las nuevas tendencias italianas, manteniendo la tradición nórdica.

Por último, Fernando Rodríguez-Piñero e Ismael Mont presentan la figura del escultor Cornieles de Holanda y su relevante contribución al arte castellano, especialmente en la sillería del coro de la catedral de Ávila y el monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Se aclara la confusión sobre la existencia de varios artistas homónimos, diferenciando al Cornieles que trabaja entre Ávila y Valladolid, del que lo hace en Galicia. Cornieles destacó por su maestría en trabajos de madera, participando en reformas y proyectos importantes en Ávila, como la capilla del sagrario y el retablo mayor. Su experiencia en Valladolid, junto a otros artistas como Isidro de Villoldo y Alonso Berruguete, influyó en el diseño y ejecución de la sillería abulense, que replicó modelos y técnicas renacentistas y manieristas. El artículo resalta la colaboración entre talleres y la evolución estilística, consolidando a Cornieles como uno de los grandes maestros de la escultura en madera en Castilla, cuya obra marcó el desarrollo artístico de la región en el siglo XVI.

Aquí ofrecemos los títulos de los artículos y sus enlaces:

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "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"; DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.02

CARRETERO CALVO, Rebeca, "Escultores y carpinteros franceses en Zaragoza en el siglo XVII: aproximación documental (1613-1639)"; DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.03

CRIADO MAINAR, Jesús, “Novedades sobre Gabriel Joly en Calatayud y Daroca (Zaragoza). Viejas obras y nuevas propuestas”; DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.04

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, “Entalladores franceses en la diócesis de Astorga durante la segunda mitad del siglo XVI: Francisco Julí, Guillomo Peral y Cristóbal Fuertes”; DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.05

MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, “De la Patientia germánica al clasicismo milanés: la imagen alegórica de María de Hungría en la medalla renacentista”; DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.06

MILLAN RABASA, Marc, “Los plateros franceses en el sistema artístico y el comercio de bienes suntuarios en Zaragoza (1550-1635)”; DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.07

PÉREZ MARTÍN, Sergio, “La espada al servicio de la Cruz. Sobre unos miles Christi atribuibles al escultor flamenco Gil de Ronza en la provincia de Salamanca y otras reflexiones”; DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.08

RODRÍGUEZ-PIÑERO JIMÉNEZ, Fernando y MONT MUÑOZ, Ismael, “Cornieles de Holanda y la sillería del coro de la Catedral de Ávila / Cornieles de Holanda and the choir stalls of the Cathedral of Ávila"; DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.09

Artículos

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.

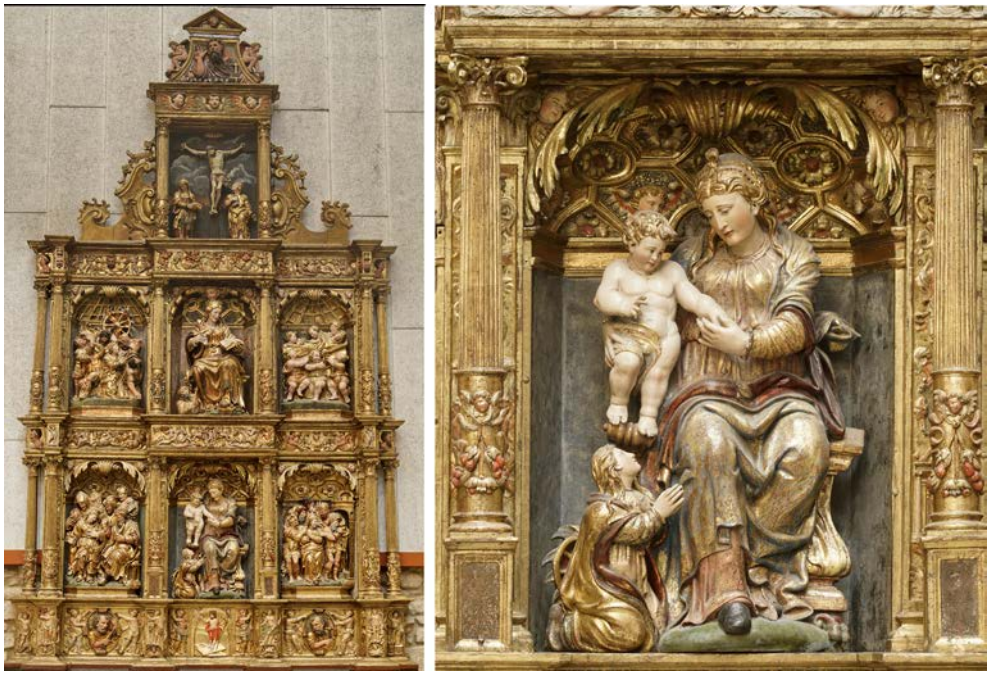


Fig. 1. *Retablo de Santa Catalina y detalle de María con el Niño*. Felipe de Borgoña para Pedro de Troas. 1557. Allo (Navarra), iglesia parroquial. Todas las fotos del autor

> "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

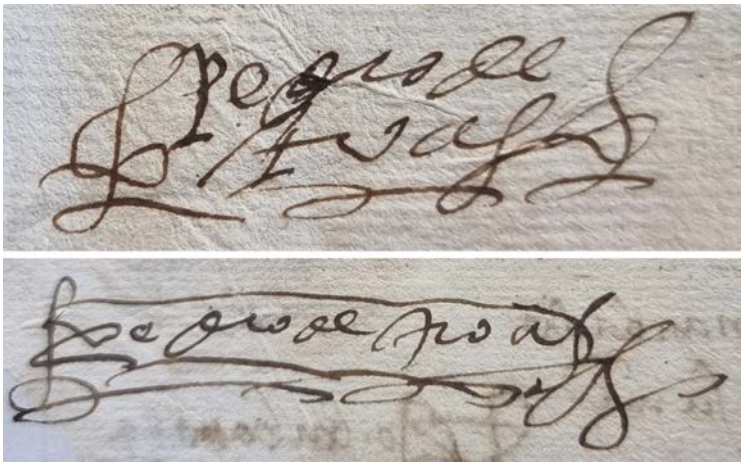


Fig. 2. *Firmas distintas de Pedro de Troas en 1557*

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.

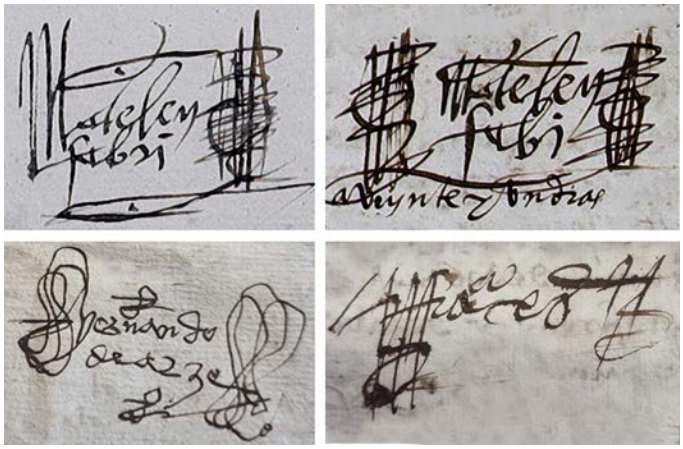


Fig. 4. *Firmas.*

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



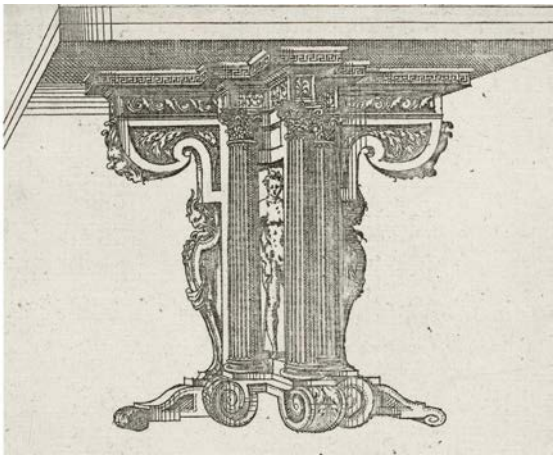


Fig. 12. abajo, izq. *Pie de facistol. Los Arcos*
Fig. 12, dcha. *Du Cerceau*, pie de un mueble, h. 1561-1565

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 Fontaineblau, 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'architectvre, contenant plvsievrs et diverses ordonnances de cheminees, lvcarnes, 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'arquitectvre* 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.

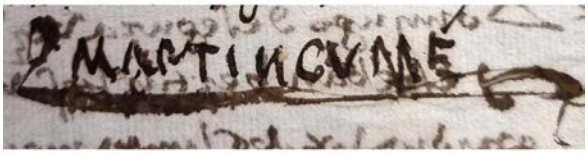


Fig.14. *Firmas.*

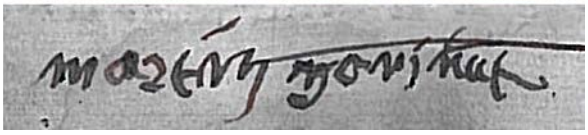
Martín Gumet / Ganivet
en el retablo de Genevilla



Martín Gumet. 1559



Martín Gumet, 1563



Martín Ganivet, 1552

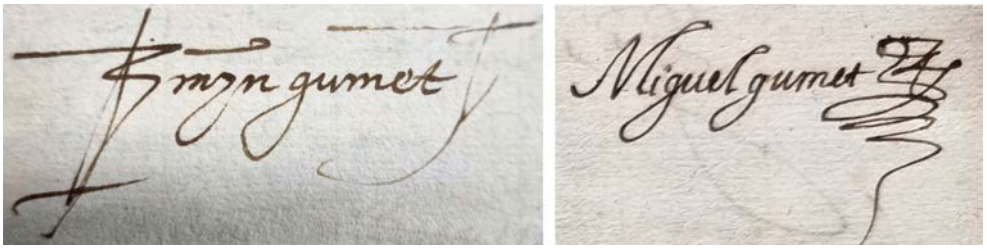


Fig. 15. *Firmas:* Martín Gumet el Menor, 1589. Miguel Gumet, 1603

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.

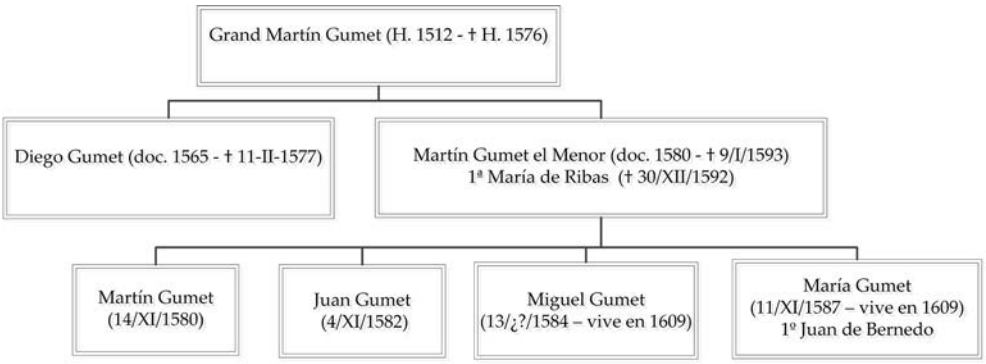


Fig. 16. *Los Gumet*

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.



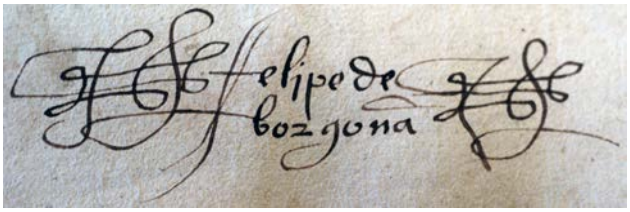


Fig. 19, arriba. *Firma de Felipe de Borgoña.* 1552

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.

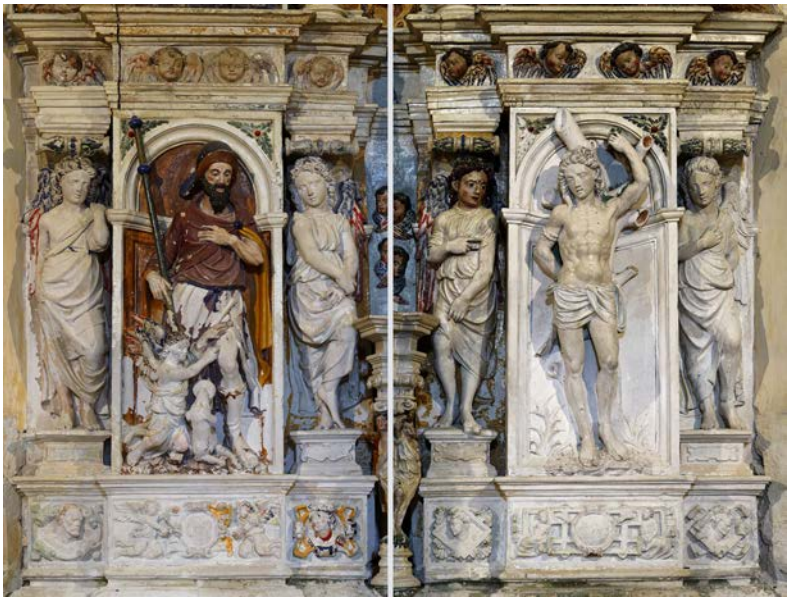


Fig. 22. *Retablo de San Román, detalles del banco*. H. 1565. Felipe de Borgoña. Ezquerecocha (Álava), iglesia parroquial

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.



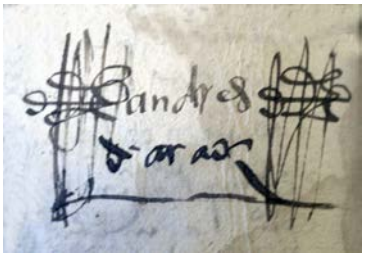


Fig. 26, arriba. *Firma de Andrés de Araoz*, 1561

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 leyes 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.

Escultores y carpinteros franceses en Zaragoza en el siglo XVII: aproximación documental (1613-1639)

French sculptors and carpenters in Zaragoza in the 17th century: a documentary approach (1613-1639)

Rebeca Carretero Calvo

Universidad de Zaragoza
Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 – Zaragoza
rcc@unizar.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1754-1597
Fecha de envío: 22/7/2025. Aceptado: 10/11/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 111-140.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.03
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Generación de Conocimiento PID2022-141043NB-I00, *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna*, Universidad de Zaragoza.

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar una aproximación al fenómeno de la inmigración francesa y su vinculación con los oficios del arte de la madera en la ciudad de Zaragoza a través del análisis de diecisiete documentos fechados entre 1613 y 1639 conservados en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de la capital aragonesa.

Palabras clave: Zaragoza; escultores; carpinteros; franceses; inmigración; siglo XVII.

Abstract: The objective of this article is to present an approach to the phenomenon of French immigration and its connection with the woodworking trades in the city of Zaragoza through the analysis of seventeen documents dated between 1613 and 1639 extracted from the Historical Archive of Notarial Protocols of the Aragonese capital.

Keywords: Zaragoza; sculptors; carpenters; french; immigration; 17th century.

*****

El valle medio del Ebro recibió un número importante de escultores franceses durante el Renacimiento, entre los que podemos mencionar a Pierres del Fuego —natural de Beauvais en Normandía—,[1] Baltasar de Arras —oriundo de esta ciudad de la Alta Francia—,[2] Guillemyn Baqua —del Bearne—,[3]

1 CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, pp. 475-480 [biografía].

2 CRIADO MAINAR, Jesús, "Baltasar de Arras (1536-1543) y la escultura contemporánea en el área del Moncayo", *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 5 (1993), pp. 71-96.

3 CRIADO MAINAR, Jesús, "El inventario de bienes (1531) de Guillemyn Baqua. Un apunte

Gabriel Joly —de Picardía—[4] o Esteban de Obray —procedente de Normandía—,[5] todos ellos bien estudiados por el profesor Jesús Criado Mainar.

Aunque a partir de los años 70 del siglo XVI hubo una notable disminución del flujo de extranjeros que afectó también a los oficios artísticos, este fenómeno hubo de continuar en la centuria siguiente, sobre todo en Aragón, que posee un extensa frontera con Francia. Sin embargo, para el siglo XVII todavía no ha sido investigado en profundidad.

No obstante, conocemos el caso del escultor Pedro Pujin, natural de Somel [*sic*], en Francia —que podría identificarse con Le Somail (departamento de Aude)—, contratado por el infanzón zaragozano Antonio Virto el 31 de marzo de 1607 para la ejecución de la sepultura del obispo de Huesca Diego de Monreal para la capilla que el difunto ordenó edificar en la iglesia de San Pablo de Zaragoza.[6] Junto a este interesante —pero en realidad desconocido— artífice francés podemos mencionar a Juan Miguel Orliens, el escultor más reputado del primer cuarto del Seiscientos en Zaragoza, que, aunque aragonés, fue nieto del también escultor Nicolás de Shuxes, oriundo de Orleans, aprendiz de Damián Forment desde 1515,[7] de manera que, al menos su ascendencia, procedía del país vecino. A caballo entre el siglo XVII y el XVIII encontramos al dominico Pedro Nolivos, originario de Arudy (en Bearne, cerca de Oloron y la frontera española, departamento de Pirineos Atlánticos), autor de varios de los retablos de la iglesia del convento de Santo Domingo

sobre la actividad de los escultores franceses entre la Ribera de Navarra y Aragón en el Primer Renacimiento", *De Arte*, 19 (2020), pp. 43-59.

4 CRIADO MAINAR, Jesús, "La 'Virgen del Oro' de Villafeliche (Zaragoza), 1526-1527: una obra identificada de Gabriel Joly", *Artigrama*, 19 (2004), pp. 393-408; y CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de Santa María Magdalena de Zaragoza y el escultor Gabriel Joly", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 96 (2005), pp. 295-318. Véase asimismo SERRANO, Raquel; CALVO, Rosalía; HERNANSANZ, Ángel; MIÑANA, M.ª Luisa y SARRIÁ, Fernando, "Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1989, pp. 113-128.

5 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés. Las claves del Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2018; y AGOIZ GÓMEZ, Miguel Ángel; CANTOS MARTÍNEZ, Olga y CRIADO MAINAR, Jesús, *De madera y alabastro. El retablo de la Visitación de la Virgen de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. En la tradición escultórica del Primer Renacimiento aragonés*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2026.

6 BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel y CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 83 (2001), pp. 35-74.

7 SERRANO, Raquel; MIÑANA, M.ª Luisa; HERNANSANZ, Ángel; SARRIÁ, Fernando y CALVO, Rosalía, "Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor del Pilar de Zaragoza y el taller de Damián Forment (1509-1518)", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1989, pp. 168-169.

y San Martín de Huesca, ejecutados probablemente entre 1695 y 1713, año de su fallecimiento.[8]

Ante este exiguo panorama, en estas páginas queremos realizar una aproximación a la presencia de franceses vinculados con los oficios de la madera durante las primeras décadas del siglo XVII a partir de la consulta de la documentación exhumada del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza recogida en varias tesis de licenciatura dirigidas por el profesor Gonzalo M. Borrás Gualis y defendidas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza en la década de 1980. Concretamente la horquilla temporal en la que nos centraremos se desarrolla entre 1613 y 1639, que son los años englobados en las tesinas que fueron publicadas en formato electrónico por la Institución Fernando el Católico entre 2005 y 2007.[9] Este periodo de tiempo tuvo gran repercusión histórica pues se extiende justo después de la expulsión de los moriscos de 1610 y contempla la represalia de 1635 contra los franceses residentes en España, que ordenó tanto el embargo general de sus bienes y haciendas como la prohibición del comercio con los súbditos de Francia,[10] acontecimiento que debilitó la presencia gala en Aragón hasta justamente 1639.[11]

De esta manera, primero presentaremos unas breves pinceladas acerca de la inmigración francesa en Aragón en el siglo XVII para después detenernos en la práctica del arte de la madera por estos emigrantes. Para ello, como ha quedado dicho, tomaremos como muestra los documentos notariales cuyas regestas fueron recogidas en las mencionadas tesis de licenciatura —que hemos cotejado respecto a la fuente original[12]—, referidos a inmigrantes franceses que, asentados en la ciudad de Zaragoza, se formaron o desarrollaron algún oficio relacionado con las artes de la madera ya fuera como escultor, carpintero o mazonero.

8 ANGELY, René, "Un escultor bearnés en España en el siglo XVII: Pedro Nolivos", *Argensola*, 30 (1957), pp. 159-163.

9 *Las artes en Aragón en el siglo XVII*, colección documental disponible en https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver-coleccion/id/7

10 ALLOZA APARICIO, Ángel, "El comercio francés en España y Portugal. La represalia de 1635", en MARTÍNEZ SHAW, Carlos y OLIVA MELGAR, José M.ª, *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*, Madrid, Marcial Pons, 2005, pp. 127-161.

11 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa en Aragón (siglo XVI y primera mitad del siglo XVII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 20.

12 Agradecemos a Helena Martín, del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, su gran disposición, ayuda y diligencia en la atención a nuestras consultas.

1. La inmigración francesa en Aragón en el siglo XVII

Gracias a los estudios de los historiadores Christine Langé y José Antonio Salas Auséns disponemos de información detallada acerca del fenómeno migratorio de Francia a Aragón en la Edad Moderna. Este, ya detectado en la Edad Media, permaneció muy activo en los siglos XVI y XVII debido fundamentalmente, por un lado, a las guerras de religión y, por otro, a la salida de los hijos no primogénitos de su territorio natal para probar fortuna dado que en su país carecían de porvenir.[13] Se trató, pues, en muchos casos de varones jóvenes que abandonaron el país galo con una edad media de 16 años, mayoritariamente procedentes del Bearne, de la Gascuña y de la parte oriental del Languedoc, todas zonas limítrofes con tierras aragonesas tras atravesar los Pirineos. Se asentaron especialmente en la ciudad de Zaragoza,[14] aunque también lo hicieron en buen número en Huesca y Barbastro,[15] poblaciones con baja densidad de población y una mayor flexibilidad salarial.[16]

En general, estos inmigrantes eran personas de bajo poder adquisitivo y los que se dedicaban a actividades artesanales y de servicios necesarios para la comunidad, como herreros, sastres o zapateros, "independientemente de su edad, por sí mismos únicamente podían acceder a una posición de aprendiz, tardando años en llegar a alcanzar un trabajo que les permitiese lograr la categoría de oficial". En este contexto, un modo de integrarse y conseguir "un nivel de vida equiparable al de la población autóctona" fue el matrimonio con otro u otra inmigrante de igual o distinta procedencia, con un o una natural, o incluso con una viuda en el caso de varones.[17]

---

13 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa...*, p. 71.

14 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa...*, pp. 109-117.

15 SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Franceses en Barbastro en la Edad Moderna", *Annales*, 15 (2002), pp. 123-160.

16 SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Migrantes franceses en el Aragón Moderno, una lucha por la vida", *Revista de Demografía Histórica-Journal of Iberoamerican population studies*, 40/1 (2022), pp. 10-12. Véase asimismo SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Los occitanos en la historia del Aragón medieval y moderno", en SABORIT, José y CASANOVA, Emili (coords.), *L'empremta occitana en la història dels valencians a través dels cognoms*, Valencia, Denes, 2024, pp. 283-304; SALAS AUSÉNS, José Antonio, "La difícil contabilización de los inmigrantes en la Edad Moderna: el caso de la inmigración francesa en Zaragoza", en BORREGUERO BELTRÁN, Cristina; MELGOSA OTER, Óscar Raúl; PEREDA LÓPEZ, Ángela y RETORTILLO ATIENZA, Asunción (coords.), *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, Burgos, Universidad de Burgos, 2021, pp. 1327-1342; o, entre otros trabajos, SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Buscando vivir en la ciudad: trayectorias de inmigrantes franceses en los siglos XVII y XVIII", *Revista de Demografía Histórica-Journal of Iberoamerican population studies*, 21/1 (2003), pp. 141-165.

17 Bien constatado en el área de Barcelona en los siglos XVI y XVII. Véase AMENGUAL-BIBILONI, Miquel y PUJADAS-MORA, Joana M.ª, "Cruce de caminos: Matrimonios de viudas

A partir de este marco general, aquí ponemos la lupa en la práctica de los oficios de la madera en Zaragoza entre 1613 y 1639, advirtiendo que desde 1610[18] el número de inmigrantes franceses se elevó alcanzando máximos entre 1615 y 1635 —año del inicio del conflicto entre las coronas de España y Francia cuyas consecuencias se dejaron notar en el movimiento migratorio[19]—. Por ello, consideramos que este arco cronológico permitirá presentar una aproximación al problema bastante ajustada, teniendo en cuenta que, según la matrícula de 1635, en ese momento en la ciudad de Zaragoza habitaban 2287 franceses.[20]

2. Franceses en Zaragoza y las artes de la madera (1613-1639)

En 1993 Christine Langé, a través de la consulta de las relaciones de causas inquisitoriales conservadas en el Archivo Histórico Nacional, determinó que tras la expulsión de los moriscos llegaron a Aragón un buen número de inmigrantes franceses especializados (alcanzando el 50%), siendo las profesiones relacionadas con los tejidos y la confección las más practicadas (con el 15,3%) y las de la madera y la construcción las siguientes más ejercidas (12%).[21] En este sentido, merece la pena destacar que ya en 1565 el concejo de la ciudad de Zaragoza pregonó su licencia de inmigración a favor de maestros albañiles y carpinteros procedentes de otros lugares, limitando su jornal a 2 reales y medio por día.[22] Sin embargo, según el censo de 1642 de la capital aragone-

y franceses en el área de Barcelona en los siglos XVI y XVII", en TOVAR PULIDO, Raquel (ed.), *De humilde e ilustre cuna: retratos familiares de la España Moderna (siglo XV-XIX)*, Évora, Publicações do CIDEHUS, 2020, s. p., https://doi.org/10.4000/books.cidehus.10726

18 Aunque tras la expulsión de los moriscos la inmigración francesa fue la más importante respecto a la de otras nacionalidades, no fue suficiente para repoblar el territorio aragonés (LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa...*, p. 24).

19 En efecto, el gobernador de Aragón en una carta dirigida al rey conservada en el Archivo de la Corona de Aragón y fechada el 7 de diciembre de 1638 aseguró que "desde el año 1635 se an ydo muchisimos" debido al deterioro de las relaciones hispanofrancesas (LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa...*, p. 20). Véase igualmente SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Poderes públicos e inmigración francesa en la Edad Moderna", en PEREIRA, Víctor y CEAMANOS LLORENS, Roberto (coords.), *Migrations et exils entre l'Espagne et la France. Regard depuis l'Aquitaine et l'Aragón*, Pau, Éditions Caim, 2015, pp. 55-58.

20 SALAS AUSENS, José Antonio, "Migrantes franceses…", pp. 11-12.

21 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa...*, cuadro n.º 24, p. 88.

22 SAN VICENTE, Ángel, *Instrumentos para una historia social y económica del trabajo en Zaragoza en los siglos XV a XVIII*, t. I, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1988, doc. 180, p. 347.

sa, para entonces los oficios que nos interesan únicamente ocuparon al 5,2% de la población gala y al 4,2% según los registros parroquiales.[23]

La documentación notarial que hemos manejado ha arrojado diecisiete documentos protagonizados por inmigrantes franceses asentados en Zaragoza y relacionados con los oficios de la madera. Se trata de un nombramiento de procuración, un testamento, once contratos de aprendizaje, una venta, la aprobación de la venta anterior, una comanda y unas capitulaciones matrimoniales.

A continuación, recogeremos en apartados distintos el contenido de todos ellos con la finalidad de extraer unas conclusiones que nos permitan realizar una aproximación a este fenómeno.

2. 1. El carpintero Pedro de Ufort (1613)

El documento notarial más antiguo entre los localizados data del 11 de marzo de 1613. Por él, Pedro de Ufort, carpintero, "vezino de la ciudad de Çaragoça, natural que me digo ser del lugar de Villafranca de Estarac [*sic* por Villefranche-d'Astarac] en Gascuña, vezino de la ciudad de Caragoça", nombró como su procurador a Domingo de Ufort, su hermano, "habitante de presente en la dicha ciudad de Caragoça, presente y aceptante", para realizar en su nombre cualquier operación relacionada con "vender, ceder, agenar y transportar" cualquiera de sus "heredades, cassas, viñas, prados, bisques, campos y otros qualesquiere bienes sittios mios y a mi pertenecientes" en el mencionado lugar de Villafranca de Estarac y sus términos.[24]

De este carpintero francés también sabemos que para el 12 de mayo de 1628 ya había fallecido, pues ese día Petronila Clemente, su viuda, reconoció tener en comanda del notario zaragozano Alfonso Ribera 1600 sueldos jaqueses.[25]

---

23 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa...*, cuadros 30 y 31, pp. 123-124.

24 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [AHPZ], Domingo Montaner mayor, 1613, ff. 78v-80v. Regesta de este documento recogida en VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, doc. 1-100(110), p. 32.

25 LEÓN PACHECO, Carmen, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. VI, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, doc. 6-7574(8365), p. 36.

2. 2. El testamento del mazonero Pedro Pio (1615)

El 14 de marzo de 1615 "Pedro Pio, maçonero, vezino de la ciudad de Caragoça y natural del lugar de Saumur en el ducado de Anjo [*sic* por Anjou], de la parroquia de San Lamberto del reyno de Françia, estando enfermo en la persona y a Dios gracias en mi buen seso, firme memoria y palabra", dictó sus últimas voluntades. En ellas ordenó que su "cuerpo sea sepultado en la iglesia del conbento y monasterio del señor San Francisco desta ciudad de Caragoça, con el avito de dicho santo en la capilla de San Josef". Dejó 600 sueldos jaqueses para su defunción, novena y cabo de año, y 200 sueldos para que se distribuyesen de limosna a pobres en esos días. Asimismo, legó otros 200 sueldos a la cofradía de San José de Zaragoza especificando que se celebrasen 150 misas por su alma en el convento franciscano y 100 más en el monasterio de los carmelitas descalzos extramuros de la ciudad. Donó 120 sueldos a las "religiosas descalças", 400 sueldos al hospital mayor de Nuestra Señora de Gracia para que le acompañasen "los ermanos a mi defunsion y onras", 120 sueldos para los dos "hospitalicos de niños y niñas desta ciudad" con idéntico objetivo, 60 sueldos "para redimir cautivos cristianos", otros 60 "a las ermanas recogidas desta ciudad" y "al padre fray Beltran Faure de dicha iglesia de San Francisco seys baras destameña para dos sudarios".

Asimismo, a sus hermanos Francisco Pio y Margarita Pio, "estantes en el reyno de Françia", confirió todos los bienes que le pertenecieran allí "de parte de mi padre Jayme Pio, maçonero". A Francisco también le dejó 4000 sueldos "de la açienda" que tenía en Francia y a Margarita 5000 sueldos "de la açienda de aça". A Francisco Tranxant [*sic*], "sobrino mio, hijo de la dicha Margarita Pio", le concedió 1600 sueldos "tambien de lo que aca tengo". Y a su sobrina, "hermana del dicho Francisco Tranxant, de los mismos bienes de aca", 1000 sueldos. Además, a Esteban de la Tur [*sic*] y a su mujer, habitantes en Zaragoza, "por los buenos servicios que me han hecho", quería que se les entregaran 600 sueldos; a Ana Pérez, habitante en Zaragoza, y a su hijo Domingo Delmau [*sic*], 200 sueldos a cada uno; a Josef de Capdevilla, habitante en Zaragoza, 100 sueldos "para ayuda de un bestido"; y a Graçia Mongay, "mujer que fue de Lamberto Baxo", 60 sueldos.

Por último, ordenó que, "si Joan Esparbier y Glaudio Lenaquin [*sic*], platero, vecinos de Caragoça, quisieren los patrones y moldes y otros aparejos de mi oficio, se los hayan de dar mis executores por el precio que otudiere y no se los quiten por lo tanto". Y nombró como ejecutores de su testamento a Geronimo Masana y Hernando Sierra, mercader, vecinos de Zaragoza.[26]

26 AHPZ, Domingo Montaner mayor, 1615, ff. 153v-160v. Regesta de este documento recogida en VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, "Las artes en…", doc. 1-1270(1388), p. 256.

El análisis de este documento ofrece información de gran interés para el objetivo de este estudio: en primer lugar, aunque parece que llevaba mucho tiempo alejado de su tierra natal, Pio especifica su lugar de origen, que su padre ya había sido mazonero, y nombra a los miembros de su familia que todavía residían allí; en segundo, se presenta como una persona piadosa y adinerada, pues concedió numerosas limosnas a un importante número de instituciones religiosas y de beneficencia de la ciudad, lo que podría sugerir que gozó de cierto prestigio aquí; en tercer lugar, quiere dejar clara su pertenencia a la cofradía de San José del gremio de carpinteros de Zaragoza ordenando su sepelio en su capilla ubicada por aquel entonces en el convento franciscano; y, en cuarto, prácticamente todos los nombres de personas mencionados por el testador son franceses, detalle que sugiere que su círculo más próximo estaba formado por galos. De ellos, queremos destacar a Claudio Jenequi, el platero —de origen francés— más interesante de estos años afincado en la capital aragonesa,[27] con el que parece, además, que se vinculó profesionalmente; a Gracia Mongay, viuda del escultor borgoñón Lamberto Baxon al que nos referiremos más adelante; y a Hernando Sierra, mercader casado con María Rayón, padre de Diego Bernardo Sierra, relacionado con el pintor Pedro Orfelín[28] —también francés—, y posible pariente de los carpinteros Pedro y Juan Sierra a los que enseguida trataremos.

2. 3. Los contratos de aprendizaje (1619-1638)

Como avanzamos, son once los contratos de aprendizaje localizados. En todos ellos se menciona la procedencia concreta del joven, la duración de la

27 Véase MILLAN RABASA, Marc, *La platería de Zaragoza (1590-1635)*, t. II, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2024, pp. 130-145 [biografía].

28 El 12 de abril de 1625 Jaima del Pon, viuda de Bernad Moreu, mercader, domiciliada en Zaragoza, vendió a Pedro y a Juan Lorfelín, a Juan Domingo del Pon y a Pedro Villanueva, domiciliados en dicha ciudad, una comanda de 167 700 sueldos jaqueses en que se habían obligado Hernando Sierra, mercader y María Rayón, cónyuges, y Diego Bernardo Sierra, su hijo (ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1625 a 1627", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. V, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, doc. 5-5995(6601), p. 52). Su relación con los Orfelín continuó en el tiempo y el 28 de junio de 1632 Isabel Cabrels, viuda del pintor Pedro Orfelín, recibió de Hernando Sierra 33 540 sueldos jaqueses en parte de pago de una comanda de 120 000 sueldos (LONGÁS LACASA, M.ª Ángeles, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1631 a 1633", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. VII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, doc. 7-9613(10445), p. 228).

Fecha	Aprendiz, edad	Maestro carpintero	Duración
24 de junio de 1619	Blas de la Ontan, 20 años	Miguel Canales	3 años
14 de junio de 1620	Juan Enrique, mayor de 14 años	Pedro Sanz	4 años
21 de septiembre de 1620	Pierres de Joan Borda	Pedro Sierra	5 años
29 de marzo de 1621	Juan Lagarda, mayor de 20 años	Juan Sierra menor	4 años
19 de septiembre de 1622	Pedro de Agora	Pedro Sierra	5 años
19 de septiembre de 1622	Jusepe de Prat	Pedro Sierra	4 años y medio
4 de octubre de 1622	Arnau del Camino, 20 años	Juan del Horno	4 años
20 de marzo de 1623	Pierres de Lacasa, mayor de 14 años	Pedro Sierra	4 años y medio
1 de mayo de 1625	Pedro de Freynjon	Juan del Horno	4 años
13 de febrero de 1629	Joan de Cassaucau, 16 años	Marco Magallón	5 años y medio
26 de marzo de 1638	Bernardo Marchan, menor de 20 años	Pedro Sierra	5 años

Tabla 1. *Datos esenciales de los once contratos de aprendizaje localizados (fecha de firma, nombre y edad del aprendiz, nombre del maestro carpintero y duración del contrato).* Elaboración propia

formación, el maestro con el que se adiestrará y las condiciones del trato. A esta información se añade en siete casos la edad del aprendiz (Tabla 1).

El primero de estos documentos está datado el 24 de junio de 1619. Por él, Blas de la Ontan, de 20 años

> "poco mas o menos, natural de la villa de Tartas, en Gascuña, me firmo por criado, aprendiz y sirviente con vos, Miguel Canales, carpintero, vecino de la ciudad de Zaragoza, al dicho vuestro oficio por tiempo y a tiempo de tres años contaderos del presente dia de oy en adelante durante el qual tiempo prometo y me obligo estar en vuestro servicio y casa y hazer todos vuestros mandamientos licitos y honestos y no yrme de aquella sin vuestra licencia y si me fuere de dicha vuestra casa antes de cumplir el dicho tiempo quiero ser presso y traido a la carcel comun de la presente ciudad y halli detenido hasta que vuelva a serviros o pagaros lo que huviere comido a raçon de ocho dineros por dia y tambien si me hubiere llevado algo. Es condiçion que vos, dicho Miguel Canales, me haveis de tener en dicha vuestra casa durante el dicho tiempo

> y en ella darme de comer y beber tan solamente como la enfermedad no exceda de quinze dias. Ittem que vos, dicho Miguel Canales, me haveis de dar por todo el dicho tiempo treçientos y veynte sueldos jaqueses, los quales me haveis de yr dando para ayuda de vestirme y lo que huviere menester. Ittem que por cada un dia que estuviere enfermo hos he de servir dos estando bueno".

Seguidamente, Miguel Canales se mostró de acuerdo con las condiciones.[29]

El carpintero Miguel Canales es conocido en la historiografía por haber agredido y herido de gravedad al ya mencionado Juan Miguel Orliens en Zaragoza en 1624, hecho por el que se incoó un proceso inquisitorial que lo halló culpable. Canales era hijo del carpintero de Borja (Zaragoza) Pedro Canales y de Ana Ximénez, y hermano de Juana Canales, casada con el también carpintero zaragozano Pedro Pallazas. Juan Canales, del mismo oficio que los anteriores, fue su hermano. Desde el 8 de agosto de 1618 Miguel residía en la calle del Coso. Fue padre de cinco hijos, al menos uno de ellos —de nombre Sebastián— ejerció igualmente de fustero. En diciembre de 1632 ocupaba el cargo de mayordomo del gremio de carpinteros de Zaragoza junto con Juan Francisco Ferrando. Para el 15 de marzo de 1634 Canales ya había fallecido pues en ese momento Juana de Burgos, su viuda, se ocupó de distintas transacciones económicas con el mercader Lamberto de Burgos, su hermano.[30]

En el afirmamiento de Blas de la Ontan llama la atención que Miguel Canales, el maestro, se comprometiera a abonar al joven 320 sueldos. Este detalle, unido a que el galo contaba ya con 20 años, nos lleva a proponer que, pese a que el documento fue identificado por el notario como un aprendizaje, nos encontremos en realidad ante un pacto de obrería u oficialía. Justamente esto es lo que sucedió con el flamenco Arnao de Bruselas —cuyo nombre real fue Arnaut Spierinck— que, aunque llegó a Zaragoza como escultor plenamente formado, se vio obligado a entrar en el taller de Damián Forment como aprendiz el 10 de septiembre de 1536, por lo que percibió 400 sueldos.[31]

---

29 AHPZ, Miguel Juan Montaner, 1619, ff. 2086v-2088v. Regesta de este documento recogida en MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1619 a 1621", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. III, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, doc. 3-3405(3952), p. 52.

30 CARRETERO CALVO, Rebeca, "'Le dio un golpe con tanta furia y fuerça que fue milagro no matarle': la agresión al escultor aragonés Juan Miguel Orliens en Zaragoza (1624)", *Ars Longa*, 32 (2023), pp. 35-51.

31 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Orígenes, formación y testamento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 96-97.

El segundo contrato localizado se fecha el 14 de junio de 1620. En él Juan Enrique,

> "mancebo, natural de la ciudad de Rebessa [*sic*] en el reyno de Francia, al presente hallado en la ciudad de Caragoça, mayor de edad de catorce años, de mi cierta ciencia me firmo por moco, aprehendiz y sirviente con vos, Pedro Sanz, carpintero, vezino de la dicha ciudad de Caragoca, al dicho vuestro officio por tiempo y a tiempo de quatro años continuos los quales comencaran a correr del presente dia de oy en adelante durante el qual tiempo prometo y me obligo estar en vuestra casa y servicio y de no hirme de aquella sin vuestra licencia, et cetera. Es condicion que durante el dicho tiempo vos, dicho Pedro Sanz, me haveys de dar de comer, beber, vestir y calcar, sano y enfermo con enmienda a honrra de los dos y fenecido dichos tiempo de dichos quatro años me hayas de dar un bestido conforme es usso y costumbre bestir a otros aprehendices en dicho vuestro officio".

A continuación, Pedro Sanz aceptó los términos mencionados.[32]

De Pedro Sanz sabemos que al menos entre mayo de 1620 y mayo de 1625 era miembro de la cofradía de San José del oficio de carpinteros de Zaragoza.[33]

En diciembre de 1623 estaba casado con María de Aron,[34] aunque en abril de 1626 aparece documentado como cónyuge de María Aranjuez.[35]

El 6 de febrero de 1624 Sanz vendió al también carpintero Antonio Sobrón todos sus bienes muebles y alhajas de casa por 4000 sueldos jaqueses.[36]

El 27 de abril de 1631 otorgó sus últimas voluntades disponiendo ser sepultado en la capilla de Nuestra Señora del Remedio de la iglesia de San Pablo de donde era cofrade. Nombró como su heredera universal a su esposa, que para entonces era Jerónima Blasco, así como ejecutora testamentaria junto a su hermana Martina Sanz, Juana Ginés, Domingo Sanz, Juan Altola-

32 AHPZ, Pedro Lamberto Villanueva, 1620, ff. 442-443. Regesta de este documento recogida en MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-3846(4419), p. 147.

33 MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-3829(4001), pp. 143-144; LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1622 a 1624", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. IV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, doc. 4-4448(5043), pp. 28-31 y doc. 4-5584(6171), p. 286; y ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en...", doc. 5-6077(6692), p. 67.

34 El 21 de diciembre de 1623 el matrimonio reconoció tener en comanda 240 sueldos jaqueses del sastre Francisco Escartín; LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en…", doc. 4-5305(5935), p. 231.

35 El 5 de abril de 1626 el fustero Pedro Sanz y su esposa María Aranjuez suscriben una comanda del mercader Pedro Peralta por 250 sueldos jaqueses; ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-6593(7266), p. 197.

36 LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en…", doc. 4-5370(6000), p. 243.

guerri, justicia del lugar de María (Zaragoza), y fray Cristóbal Álbarez, todos domiciliados en Zaragoza.[37] Para el 6 de agosto del año siguiente Pedro Sanz ya había fallecido.[38]

Por el tercer contrato hallado, del 21 de septiembre de 1620, "Pierres de Joan Borda, natural del lugar de Bon Mort [*sic*] en Bearne", se firmó como aprendiz con el carpintero Pedro Sierra, vecino de Zaragoza, por cinco años, tiempo en el que el joven, cuya edad no se especifica, se comprometió a

> "servir bien y lealmente y evitarhos todo mal y daño y vos, dicho Pedro Sierra, me haveys de tener en vuestra casa y servicio y darme de comer, beber, vestir y calçar, tener sano y enfermo, ministrar medico y medicinas y todo lo demas necesario al sustento de la vida humana y por cada un dia que estubiere enfermo a vuestras costas hos he de bolver a servir dos y si no estubiere a vuestras costas un dia por otro y si me fuere de vuestra casa y servicio antes de acabar de cumplir dicho tiempo hos he de bolber a servir todo el tiempo que habre faltado y si no hos pagare todo lo que habre comido como es costumbre, y acabado de cumplir dicho tiempo me habeys de vestir de nuebo como es costumbre en vuestro oficio".

Pedro Sierra se mostró de acuerdo con las condiciones mencionadas,[39] que, por otra parte, eran las habituales en este tipo de convenios.[40]

En este punto queremos destacar que, de los once contratos de aprendizaje localizados en este periodo, cinco de ellos fueron ajustados con este mismo maestro carpintero, siendo este el primero de ellos. Además, de Pedro Sierra nos han llegado numerosos datos también recogidos en los protocolos notariales zaragozanos. Por dicha fuente sabemos que en octubre de 1617 debía estar trabajando para el notario Diego Fecet,[41] en mayo de 1624 para la duquesa de Híjar,[42] en diciembre de 1631 tenía en comanda de Martín

37 LONGÁS LACASA, M.ª Ángeles, "Las artes en...", doc. 7-8924(9700), p. 57.

38 El 6 de agosto de 1632 Úrsula Jerónima Blasco, viuda del carpintero Pedro Sanz, contrajo matrimonio con el villutero Nicolás de Orellana, vecino de Zaragoza (LONGÁS LACASA, M.ª Ángeles, "Las artes en…", doc. 7-9678(10515), p. 242).

39 AHPZ, Francisco Moles mayor, 1620, ff. 1774-1775v. Regesta de este documento recogida en MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-3942(4519), p. 167.

40 Al respecto, aunque para el caso de los pintores, puede consultarse CRIADO MAINAR, Jesús, "La formación de los pintores en la Zaragoza del Renacimiento a partir de los datos ofrecidos por los acuerdos notariales de aprendizaje", en HOCHMANN, Michel; LEPROUX, Guy-Michel y NASSIEU MAUPAS, Audrey (dirs.), *Le métier de peintre en Europe au XVI^e siècle*, Paris, Institut d'histoire de Paris, 2023, pp. 443-457.

41 LANASPA MORENO, M.ª Ángeles, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1616 a 1618", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, doc. 2-2618(2.962), p. 167.

42 LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en…", doc. 4-5500(6132), p. 270.

Duarte, capellán de Su Majestad, 2240 sueldos,[43] y se conserva la cuenta de varias labores que realizó en junio de 1636 para Jerónimo Medina, caballero del hábito de San Juan de Jerusalén y comendador de Castellot.[44] Desde al menos enero de 1619 fue miembro de la cofradía de obreros de villa, mazoneros, fusteros y cuberos de Zaragoza,[45] en la que llegó a ostentar el cargo de mayordomo en marzo de 1638.[46]

Entre 1625 y 1627 residía en unas casas alquiladas en la plaza de los Estébanes en la parroquia de San Felipe.[47]

Por su testamento, firmado el 4 de agosto de 1627, sabemos que era hijo del también carpintero Juan Sierra y de Ana Casado; que estaba casado con Juana Viñas,[48] hija del ganadero Beltrán de Viñas,[49] que tenían tres hijos —Juan,[50] Bartolomé y Ana—; y que era cuñado del carpintero Juan del Horno —del que trataremos más adelante—, cuya hija se llamaba Mariana del Horno.[51] Asimismo, Pedro Sierra tenía otra sobrina, Ana María Sierra, que el

43 LONGÁS LACASA, M.ª Ángeles, "Las artes en…", doc. 7-9314(10121), p. 153.

44 JODRÁ ARILLA, Guillermina, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1634 a 1636", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. VIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, doc. 8-1063(1078), p. 254.

45 MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-3235(3773), pp. 9-10.

46 GRANADOS BLASCO, M.ª del Carmen, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1637 a 1639", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. IX, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, doc. 9-1788(1859), pp. 102-103.

47 ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-6391(7036), p. 151, doc. 5-6614(7291), p. 202, y doc. 5-6796(7488), p. 243.

48 Juana Viñas otorgó sus últimas voluntades el 6 de enero de 1629 legando 14 000 sueldos a sus hijos (LEÓN PACHECO, Carmen, "Las artes en…", doc. 6-7868(8694), p. 112). Vuelve a firmar un testamento el 21 de mayo de 1638 dejando como legítimos herederos a sus hijos fray Juan, Bartolomé y Ana Sierra, y a su marido, y como ejecutor a su padre; GRANADOS BLASCO, M.ª del Carmen, "Las artes en…", doc. 9-1887(1974), p. 119.

49 Su testamento fue firmado el 1 de octubre de 1627. Nombró como su legítima heredera a su hija Juana Viñas, esposa del Pedro Sierra, y dejó de gracia especial al carpintero Pedro de Aora, aprendiz de su yerno como luego comprobaremos, ropa y 400 sueldos jaqueses; ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-7316(8079), p. 374.

50 El 30 de abril de 1635 está documentada la existencia de Juan Sierra de Buenaventura, estudiante, natural de Zaragoza, hijo del carpintero Pedro Sierra y de Juana de Viñas; JODRÁ ARILLA, Guillermina, "Las artes en…", doc. 8-636(650), p. 163.

51 ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-7251(7995), pp. 359-360. El 10 de agosto de 1627 suscribió un codicilo en el que revocó el legado de 500 sueldos que había concedido a su sobrina Mariana del Horno; ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-7258(8004), p.

4 de enero de 1632 contrajo matrimonio con el guadamacilero Nicolás Hernández, vecino de Zaragoza,[52] a los que el carpintero hizo entrega de 6000 sueldos jaqueses con motivo de sus nupcias en julio de ese mismo año.[53]

Al menos desde 1633, aparte de carpintero, Sierra aseguró dedicarse a la ganadería —como su suegro—, según quedó registrado en una comanda firmada el 10 de septiembre.[54] Quizá este hecho esté relacionado con que cinco años más tarde (el 21 de mayo de 1638) Beltrán de Viñas, suegro de Sierra, donara a su yerno y su hija todos sus bienes muebles y sitios en agradecimiento a sus servicios.[55]

El cuarto contrato de aprendizaje protocolizado entre un maestro carpintero zaragozano y un joven francés fue el de Juan de Lagarda, "mancebo, mayor de edad de veynte años, natural del lugar de Cerrensan [*sic* por Courrensan] en el reyno de Gascuña, al presente hallado en la ciudad de Caragoca", firmado con

> "Juan Sierra menor, carpintero, vezino de la dicha ciudad, al dicho vuestro officio por tiempo y a tiempo de quatro años continuos los quales comencaron a correr el dia y fiesta de San Simon y Judas del año mas cerca pasado de mil seiscientos y veynte y feneceran el dia y fiesta de Sanct Simon y Judas del año que se contara del nascimiento de nuestro señor Jesuchristo de mil seiscientos veynte y quatro y durante el qual tiempo prometo y me obligo estar en vuestra cassa y compañia y de no hirme de aquella sin vuestra licencia, et cetera. Con las condiciones siguientes: et primo es condicion que durante el dicho tiempo vos, dicho Juan Sierra, me hayais de comer, vever, bestir y calcar, medico y medicinas y probeherme todo lo necesario al sustento de la vida humana sano y enfermo con enmienda sin contarme por ello cossa alguna y al fin de los dichos quatro años me hayas de dar trescientos y sesenta sueldos jaqueses".
>
> Juan Sierra aceptó todos los términos.[56]

Por la edad del aprendiz y el pago de 360 sueldos al finalizar el periodo de formación, parece que este convenio podría ocultar, de nuevo, una oficialía.

Juan Sierra menor era hijo del carpintero homónimo y hermano del ya mencionado Pedro Sierra. El 12 de octubre de 1621 contrajo matrimonio con

361. Mariana contrajo matrimonio con el carpintero Jusepe Ríos el 25 de abril de 1629; LEÓN PACHECO, Carmen, "Las artes en…", doc. 6-7996(8835), p. 148.

52 LONGÁS LACASA, M.ª Ángeles, "Las artes en…", doc. 7-9326(10133), p. 155.

53 LONGÁS LACASA, M.ª Ángeles, "Las artes en…", doc. 7-9617(10451), p. 230.

54 LONGÁS LACASA, M.ª Ángeles, "Las artes en…", doc. 7-10169(11038), p. 366.

55 GRANADOS BLASCO, M.ª del Carmen, "Las artes en…", doc. 9-1886(1973), pp. 118-119.

56 AHPZ, Pedro Lamberto Villanueva, 1621, ff. 311v-312v. Regesta de este documento recogida en MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-4116(4700), p. 198.

Juana Cardosa,[57] año desde el que ya figura como miembro de la cofradía de carpinteros y fusteros de Zaragoza.[58]

La quinta firma de aprendizaje que manejamos data del 19 de septiembre de 1622 y fue suscrita entre Pedro de Agora, "mancebo, hijo legitimo de Juan de Agora, natural del lugar de Oyer [*sic* ¿por Ogeu-les-Bains?] en el principado de Biarne y al presente hallado en la çiudad de Çaragoca", y el carpintero Pedro Sierra,

> "por tiempo y a tiempo de cinco años continuos, los quales comenzaron a correr el dia y fiesta de la Circuncicion [*sic*] de nuestro señor Jessuchristo mas cerca passado deste presente año durante el aquel tiempo prometo y me obligo estar en buestra casa y servicio y no irme de aquella sin via, licencia, et cetera, con las condiciones siguientes: et primo es condicion que si yo no cumpliere el dicho tiempo en dicha vuestra casa y servicio, hos haya de dar y pagar a vos, dicho Pedro Sierra por cada un dia de los que huviere estado en dicha vuestra cassa lo que es uso y costumbre pagar entre vuestro officio; ittem es condicion que vos, dicho Pedro Sierra, durante el dicho tiempo me hayas de llevar a honrra vuestra y durante el dicho tiempo darme de comer y vever sano y enfermo, sin contarme por ello cossa alguna como no sea la enfermedad que exceda de quince dias adelante y esto con satisfaccion enmienda; ittem es condicion que al fin de dicho tiempo me hayays de bestir de pies a caveza de nuevo del paño que se acostumbra dar a los aprendiçes entre el dicho vuestro officio".
>
> Pedro Sierra se mostró conforme con lo antedicho.[59]

Como ha podido observarse, en esta ocasión el contrato no estipuló el pago de ninguna cantidad económica y, aunque no se recogió la edad del aprendiz, es muy posible que contara con 14 años aproximadamente.

El joven galo debió ser considerado como un miembro más de la familia Sierra, pues el 1 de octubre de 1627 Beltrán de Viñas —como se recordará, suegro del maestro carpintero—, le dejó en su testamento ropa y 400 sueldos jaqueses,[60] seguramente coincidiendo con el final de su formación.

El mismo día que se firmó el aprendizaje anterior (19 de septiembre de 1622) se procedió a suscribir el siguiente acuerdo —el sexto de los once localizados—, esta vez entre Jusepe de Prat, "mancebo, natural del lugar de Lax [*sic* por Laàs] del principado de Biarne y al presente hallado en la çiudad de Çaragoza", y Pedro Sierra, por cuatro años y medio continuos que empeza-

57 MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-4286(4876), p. 237.

58 MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-4096(4679), pp. 195-196.

59 AHPZ, Pedro Lamberto Villanueva, 1622, ff. 1303v-1304v. Regesta de este documento recogida en LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en…", doc. 4-4692(5304), p. 83.

60 ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-7316(8079), p. 374.

ron a contar desde el mismo día del acto, con idénticas condiciones que las señaladas en el documento anterior.[61]

El séptimo contrato de aprendizaje está fechado el 4 de octubre de 1622 y recogió el pacto alcanzado entre Arnau del Camino, de 20 años "poco mas o menos, natural de la villa Despas [sic por Espas] en el reyno de Françia, y de presente allado en la ciudad de Çaragoça", y

> "Juan del Orno, carpintero, vezino de la ciudad de Borja, a dicho vuestro officio por tiempo y a tiempo de quatro años contiguos que començaran a correr el dia y fiesta de todos santos primero viniente deste presente año mil seiscientos ventidos durante el qual tiempo prometo y me obligo estar en vuestro servicio y casa y hacer todos vuestros mandamientos licitos y honestos y no yrme de aquella sin vuestra licencia y si me fuere antes de cumplir dicho tiempo, yr o ser preso y traido a la carçel y alli detenido asta que vuelva a serviros o pagaros lo que hubiere comido en dicha vuestra casa a raçon de un sueldo jaques por cada un dia y tanbien si me hubiere llevado algo de dicha vuestra casa. Es condiçion que vos dicho Juan del Horno, mi amo, me haveys de tener durante dicho tiempo en dicha vuestra casa y darme de comer y beber sano y enfermo ministrandome medico y medicina y lo demas necesario para el sustento de la vida con que la enfermedad no exceda de un mes, pagando yo, dicho Arnau del Camino, el medico y las medicinas. Ittem que por cada un dia que estuviere enfermo en dicha vuestra casa hos he de volver dos. Ittem que vos, dicho Juan del Horno, me haveys de dar para vestirme o para lo que yo quisiere en el discurso de dichos quatro años seiscientos sueldos dineros jaqueses".

Seguidamente, Juan del Horno aceptó todas las condiciones.[62]

Nuevamente, este convenio parece ocultar una obrería —igual que en los casos de Blas de la Ontan y Juan Lagarda—, por lo que es posible que Arnau del Camino hubiera llegado a Zaragoza ya formado y Juan del Horno en realidad lo empleara como ayudante de su taller durante cuatro años a cambio de 600 sueldos, siendo la cantidad más elevada entre las halladas.

Aunque en este documento se indica que Juan del Horno era vecino de la ciudad de Borja (Zaragoza), al menos en mayo de 1625 —cuando firma su siguiente aprendizaje, como veremos— aseguró residir en Zaragoza.[63] Estaba casado con Ana Sierra, hermana del ya citado Pedro Sierra, y era padre

61 AHPZ, Pedro Lamberto Villanueva, 1622, ff. 1304v-1306. Esta firma de aprendiz no fue recogida en las tesis de licenciatura que sirven de refrendo documental a este artículo.

62 AHPZ, Miguel Juan Montaner, 1622, ff. 2784v-2786. Regesta de este documento recogida en LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en…", doc. 4-4709(5322-b), p. 87.

63 Debió de afincarse en la capital aragonesa por esas fechas, pero aún debía tener asuntos pendientes en Borja pues el 29 de enero de 1627 Juan de Laborda, vecino de Zaragoza, canceló la firma de aprendizaje que había suscrito con Juan del Horno en la ciudad del Huecha; ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-7010(7728), p. 296.

de Mariana del Horno, también mencionada,[64] que contrajo nupcias con el carpintero Jusepe Ríos el 25 de abril de 1629.[65]

Formaba parte de la cofradía de San José de carpinteros de Zaragoza desde al menos el 12 de diciembre de 1632.[66]

El 17 de febrero de 1633 Juan del Horno y Ana Sierra acudieron al notario para suscribir su testamento por el que instituyeron como heredera universal a su hija María Lamberta del Horno —que no sabemos si debe identificarse con Mariana— y también como ejecutora junto con el franciscano fray Miguel Ramón, el mínimo fray Francisco Sierra y Pedro Sierra.[67]

Por el octavo contrato de aprendizaje, fechado el 20 de marzo de 1623, Pierres de Lacasa, "mançebo, mayor de edad de catorce años, natural de Sierras [*sic* ¿por Serres-Saint-Marie?] del principado de Biarne, al presente hallado en la ciudad de Caragoça", se firmó "por mozo, aprendiz y sirbiente con vos Pedro Sierra, carpintero, vezino de la dicha ciudad, al dicho vuestro ofiçio por tiempo y al tiempo de quatro años y medio" a contar desde ese día.[68] Las condiciones eran similares a las recogidas en el convenio de Pedro de Agora con este mismo maestro.

El 1 de mayo de 1625 "Pedro de Freynjon, natural de la villa de San ¿Jerman? en Limons [*sic* posiblemente Saint-Germain-les-Vergnes] y reyno de Francia, y hallado al presente en la ciudad de Caragoza", se comprometió con "Juan del Horno, carpintero, vecino de la misma ciudad, por criado y sirviente para el dicho vuestro officio por tiempo de quatro años continuos y siguientes contaderos deste dia presente".[69] De tal manera, que este documento constituye el noveno afirmamiento de aprendiz localizado y el segundo de Juan del Horno.

El décimo contrato de aprendizaje se fecha el 13 de febrero de 1629 en el que

> "Joan de Cassaucau, de hedad que me digo ser de diez y seys años poco mas o menos, natural del lugar de Busi [*sic* por Buzi] del principado de Vearne, hijo legitimo y natural de Juan de Casaucau, capador, y Catalina de Verges de Vescat [*sic*], coniuges, vezinos del dicho lugar, en presencia, con voluntad, saviduria y expresso consentimiento de Juan de Laorga, capador, vezino del dicho

64 Esta información fue recogida en el codicilo del carpintero Pedro Sierra fechado el 10 de agosto de 1627; ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-7258(8004), p. 361.

65 LEÓN PACHECO, Carmen, "Las artes en…", doc. 6-7996(8835), p. 148.

66 LONGÁS LACASA, M.ª Ángeles, "Las artes en…", doc. 7-9853(10702), p. 283.

67 LONGÁS LACASA, M.ª Ángeles, "Las artes en…", doc. 7-9949(10806), p. 310.

68 AHPZ, Pedro Lamberto Villanueva, 1623, ff. 489-490v. Regesta de este documento recogida en LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en…", doc. 4-4964(5590), p. 143.

69 AHPZ, Francisco Morel, 1625, ff. 738v-741. Regesta de este documento recogida en ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-6037(6647), p. 59.

> lugar de Busi, mi cuñado, me firmo por criado, aprendiz y sirviente con vos Marco Magallon, carpintero, vezino de la ciudad de Caragoca, en dicho vuestro officio por tiempo y a tiempo de cinco años y medio continuos que comencaron a correr del dia y fiesta del señor San Juan Baptista del mes de junio del año proxime passado mil seyscientos veynte y ocho, durante el qual dicho tiempo prometo y me obligo estar en vuestro servicio y cassa y hacer todos vuestros mandamientos licitos y honestos y no hyrme de aquella sin vuestra licencia y si me fuere quiero ser presso, et cetera. Es condicion empero que vos, el dicho mi amo, me haveys de dar de comer y vever y tenerme sano y enfermo como la enfermedad no passe de quince dias y esto con enmienda y todo lo que yo, dicho aprendiz, huviere menester para mi llebar y vestir lo han de hazer los dichos mis padres a su costa y al fin del dicho tiempo me haveys de dar vos, el dicho mi amo, trecientos y sesenta sueldos dineros jaqueses para lo que yo, dicho aprendiz quisiere. Ittem es condicion que si yo, dicho aprendiz, durante el dicho tiempo pidiere a vos, el dicho mi amo, algunos dineros para aiuda de mi llebar y vestir que en tal casso viendo que lo he menester me los ayais de dar a cuenta de los dichos trecientos y sesenta sueldos jaqueses que vos, el dicho mi amo, me haveys de dar al fin del dicho tiempo y esto sea assi como los fuere ganando y viereys lo he menester para mi vestir como dicho es y para en casso que me fuere de vuestro servicio y cassa volverme a ella o pagaros lo que habre comido en dicho vuestra cassa a razon de ocho dineros por cada un dia y si faltare algo en aquella por mi causa pagarlo tambien. Os doy por fianca principal pagador, et cetera, al dicho Juan de Laorga, mi cuñado", presente en el acto.
>
> Marco Magallón aceptó todos los términos.[70]

El pago de esos 360 sueldos al finalizar el contrato nos lleva a proponer también en esta ocasión que este convenio podría estar escondiendo una oficialía.

El mismo día, Bernardo de Cassaucau, hermano de Joan, estableció su aprendizaje con el pintor Baptista Colas, vecino de Zaragoza, por cinco años, periodo tras el que el maestro se comprometió a entregarle 145 sueldos.[71]

De Marco Magallón tenemos datos directamente vinculados con su labor como carpintero recogidos en la documentación notarial. Así, sabemos que desde enero de 1619 perteneció a la cofradía de San José,[72] que ocupaba el cargo de mayordomo en el momento en el que la asociación recibió un espacio en el monasterio de Santa Engracia para erigir su capilla, hecho ocurrido el 24 de febrero de 1622,[73] y el de consejero —junto a Miguel Ramón— en

70 AHPZ, Domingo Montaner, 1629, ff. 247v-249. Regesta de este documento recogida en LEÓN PACHECO, Carmen, "Las artes en…", doc. 6-7918(8747), p. 126.

71 LEÓN PACHECO, Carmen, "Las artes en…", doc. 6-7919(8748), p. 126.

72 MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-3240(3778), pp. 13-14.

73 LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en…", doc. 4-4448(5043), pp. 28-31.

julio de 1626.[74] El 19 de abril de 1621 llevó a cabo el monumento de Semana Santa de la iglesia de San Juan de los Panetes de Zaragoza,[75] trabajo por el percibió 48 sueldos de manos de fray Lupercio de Arbizu, de la Orden de San Juan de Jerusalén; y el 17 de noviembre de ese mismo año este mismo personaje le pagó 33 libras y 6 sueldos por una serie de puertas que Magallón confeccionó para sus casas.[76]

Su esposa se llamaba Jerónima Pavensa.[77]

El último contrato de aprendizaje hallado data del 26 de marzo de 1638 y reunió a "Bernardo Marchan, menor de hedad de veynte años, natural del lugar de Oyeu [*sic ¿por* Ogeu-les-Bains?], en el reyno de Bierne, en presencia y con interbencion y asistençia de Pedro Merchan mayor, mi padre, y Pablo Merchan menor, mi primo", y al carpintero Pedro Sierra para afirmarse por su "criado y aprendiz" a "dicho su officio de carpintero, por tiempo de cinco años continuos" desde ese mismo día, obligándose a

> "serbirle fiel y cuydadosamente y açer sus mandos los licitos y permitidos y no me hire de su casa y serbicio dentro de los dichos cinco años y para en caso que me fuere y me llebare algo de dicha cassa doy por fiança a los dichos mi padre y primo".

Actuaron como testigos el carpintero Miguel Ramón y el licenciado Valero Villagrasa, ambos residentes en Zaragoza.[78]

2. 4. El difunto escultor Lamberto Baxon (1624)

Aunque el escultor Lamberto Baxon, natural de la localidad borgoñona de Saint-Claude y afincado en Zaragoza, ya había fallecido, gracias a dos documentos fechados el 1 de junio de 1624 hemos conocido su existencia y algunos datos sobre su familia. La primera referencia documental fue suscrita por su hijo

> "Mathias Baxon, mancevo, botero, havitante en la ciudad de Caragoça del reyno de Aragon, mayor de edad de beynte años, hijo legitimo y natural del quondam Lanberto Baxon, escultor, natural que fue del lugar de San Claudio de Borgona el alta que antes se llamaba dicho lugar Santian de Choas, y becino de dicha ciudad, y Gracia Mongay, conyuges".

Su padre había expirado habiendo testado y en dicho testamento le había dejado

---

74 ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-6727(7416), p. 224.

75 MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-4136(4720), p. 204.

76 MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-4319(4909), p. 242.

77 MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en…", doc. 3-4014(4594-4595), p. 180.

78 AHPZ, Juan Gil Calvete, 1638, ff. 276v-278. Regesta de este documento recogida en GRANADOS BLASCO, M.ª del Carmen, "Las artes en…", doc. 9-1818(1891), p. 107.

> "una casa suia sitiada y estante en el dicho lugar de San Claudio que fue de Daniel Baxon y Jaca Carra [*sic*], sus padres, y mis aguelos, que esta en la rua Nueba y la posehe y tiene agora Arrueta Ba [*sic*] y Jaques Liquert [*sic*], su marido, que confrenta con casa de Cloda Baion [*sic*] y con casas de Baltasar Betello [*sic*], segun que todo lo sobredicho mas largamente consta y paresze en dicho testamento que fue hecho en la dicha ciudad de Caragoca a doçe dias del mes de março del año mil seyscientos y diez y por el quondam Bartholome Español, notario publico que fue del numero de la dicha ciudad, recebido y testificado" [este protocolo no se conserva].

Por este acto notarial Matías Baxon vendía aquella casa a "Enrieta Morel [*sic*], viuda del quondam Jaques Liquet [*sic*], vecina del dicho lugar de San Claudio", por 25 doblones de oro de a 26 reales cada uno, "si quiere la suma y cantidad de 65 libras jaquesas", que otorgó haber recibido por manos de "Glaudio Bernet [*sic*], natural del lugar de Maglan [*sic* por Magland] del estado de Saboya, habitante en el dicho lugar de San Claudio y de presente hallado en dicha ciudad de Caragoça".[79]

El segundo documento es la aprobación de la venta de la casa por Geronimo Maçana, mercader, y Gracia Mongay, "muger que fui en mis primeras bodas del quondam Lanberto Baxon, escultor, natural del lugar de San Claudio de Borgoña el alta alias Santian de Echoas, vecinos de la çiudad de Çaragoca", tutores y curadores de Mathias Baxon.[80] A continuación, Geronimo Maçana reconoció tener en su poder el dinero de la venta y que lo guardaría durante cuatro meses, prometiendo que pasado ese tiempo entregaría dicha cantidad a Matías Baxon.[81]

2. 5. Juan de Cescau, ¿carpintero? (1626)

El 14 de octubre de 1626 "Juan de Cescau, natural del lugar de Rotingon [*sic* por Rontignon] en Biarne", se presentó en la botiga del notario zaragozano Pedro Sánchez del Castellar con un documento de procura suscrito en Pau (Francia) el 22 de agosto de ese mismo año, que había sido traducido "de lengua bearnesa en la española" por Juan de Luna, pertiguero de la Santa Iglesia metropolitana de Zaragoza, el 12 de octubre de 1626. Este poder, en su propio nombre y en representación de sus hermanos Ramon de Cescau, Veltran de Cescau y Juana de Cescau, le capacitaba para trasladarse a San Mateo [de Gállego (Zaragoza)] para contactar con el

79 Este documento, que no fue recogido en las tesis de licenciatura que sirven de refrendo documental a este artículo, está firmado autógrafamente por Matias Baxon, en AHPZ, Domingo Montaner, 1624, ff. 715v-719.

80 AHPZ, Domingo Montaner, ff. 719v-720. Regesta de este documento recogida en LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en…", doc. 4-5516(6148), p. 273.

81 AHPZ, Domingo Montaner, ff. 720v-723.

> "señor Bartolome [de Luesia] del dicho lugar de San Mateo y cobrar de su poder y manos la cantidad que ha sido dexada y legada, assi a los dichos Ramon, Beltran, Joana, como al dicho Juan de Cescau, hermanos y hermana, por Juan de Cescau, su tio defunto, viviendo residente en dicho lugar de Sant Mateo por su testamento".

A continuación, Juan otorgó haber recibido del mencionado Bartolomé de Luesia 46 libras jaquesas como fin de pago de 90 libras que su tío dejó.[82]

Ese mismo día "Juan de Salas, carpintero, vecino del lugar de la Perdiguera, varrio de la ciudad de Caragoza", reconoció tener en comanda de Bartolomé de Luesia, vecino de San Matheo, 940 sueldos.[83] Y, seguidamente,

> "Juan de Cescau, natural del lugar de Rotingon de Biarne, y Pierres de Baylo, residente en Caragoca y natural de dicho lugar, atendido y considerado que Juan de Salas, carpintero, vezino del lugar de la Perdiguera, varrio de la presente ciudad, sea obligado en favor de Bartolome de Luesia, vezino del lugar de San Mateo, en novecientos y veynte sueldos jaqueses […], nos obligamos a sacar y relevar imdemne al dicho Juan de Salas y a sus bienes de qualquiere mal y daño que le biniere por razon de haverse obligado en dicha precalendada comanda".[84]

Pese a que ninguno de los documentos localizados refiere que Juan de Cescau se dedicara al arte de la madera, su relación estrecha con el carpintero Juan de Salas, nos ha llevado a recoger aquí su caso.

2. 6. Las capitulaciones matrimoniales del carpintero Juan de Laborda (1635)

El 24 de marzo de 1635 "Juan de Laborda, carpintero, natural del lugar de Aoga [*sic* por Auga] del obispado de Lesca [*sic* por Lescar] en el principado de Bearne, de una parte, y Maria Gascon, doncella, hija de Pedro Gascon y de la quondam Maria Montañes, natural del lugar de Gosa [*sic* por Gousse], de la otra parte", firmaron sus capitulaciones matrimoniales.

Juan aportó en "bienes muebles, alajas de cassa y cosas de su oficio cinco mil sueldos jaqueses". Y, por parte de María, el mercader Guillen de Artigola, vecino de Zaragoza, proporcionó en dinero 2000 sueldos, "ynclusos en ellos qualesquiere salarios que asta el presente dia de oy le debo del tiempo que me a serbido". María también contribuyó con 400 sueldos que le "per-

82 AHPZ, Pedro Sánchez del Castellar, 1626, ff. 1639v-1644.

83 AHPZ, Pedro Sánchez del Castellar, 1626, ff. 1644-1644v. Contracarta de Bartolomé de Luesia, en ff. 1645-1645v.

84 AHPZ, Pedro Sánchez del Castellar, 1626, ff. 1645v-1646v. Regesta de este documento recogida en ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en…", doc. 5-6838(7540), p. 256.

tenecen cobrar por el testamento de la dicha quondam Maria Montañes, su madre" y en "bestidos y arreos de su persona mil sueldos jaqueses".[85]

3. Conclusiones

Con este trabajo hemos pretendido sacar a la luz una nómina de artífices —un escultor, un mazonero y varios carpinteros— que, aunque sin obra y seguramente muy modestos, ayudan al menos a presentar un panorama heterogéneo en los oficios de la madera del primer tercio del siglo XVII en la ciudad de Zaragoza.

Pese a que la documentación notarial manejada refiere en casi todos los casos el nombre y apellido, y la localidad y la región de la que los inmigrantes eran naturales, en la mayoría de las ocasiones resulta difícil concretar con exactitud la población de la que estos emigrantes procedían debido a los errores en la transcripción del nombre correcto por parte del escribano que tomaba el dato[86] (Tabla 2). Además, como era frecuente, o bien ellos mismos o bien los escribientes, castellanizaron sus nombres de pila e incluso sus apellidos, pasando de Pierre a Pedro o de Piau a Pio, tomando como ejemplo el caso del mazonero Pedro Pio.

Debemos hacer especial mención a los once contratos de aprendizaje localizados, cuya duración osciló entre los tres y los cinco años y medio (véase Tabla 1). En siete de estos convenios se refirió la edad del joven y únicamente en dos —los de Juan Enrique y Pierres de Lacasa— se indicó que eran mayores de 14 años, por lo que es probable que se tratara de su primera formación y, por tanto, de su primer oficio, en el caso de que finalizara favorablemente su instrucción. De los nueve pactos restantes, en cuatro ocasiones se expresó que el discípulo era menor de 20 años —Bernardo Marchan—, que tenía 20 años —como Blas de la Ontan y Arnau del Camino— o que era mayor de 20 años —Juan Lagarda—, teniendo en cuenta que en aquel momento la mayoría de edad se alcanzaba a los 25 años.[87] De esta información podemos deducir que quizá todos ellos habían recibido una formación anterior en su lugar de origen, pero que, a su llegada a Zaragoza, por su condición de foráneos precisaron trabajar con un maestro local antes de poder dedicarse por su cuenta. En este sentido, proponemos que concretamente los afirmamientos

85 AHPZ, Lorenzo Villanueva, 1635, ff. 541-543v. Regesta de este documento recogida en JODRÁ ARILLA, Guillermina, "Las artes en…", doc. 8-596(610), p. 157.

86 Esta cuestión ha sido puesta de relieve por la mayoría de los estudiosos del tema. Véase, por ejemplo, SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Los occitanos en…", p. 289; o BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Orígenes, formación y...", pp. 67-69.

87 Véase BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), pp. 8-15.

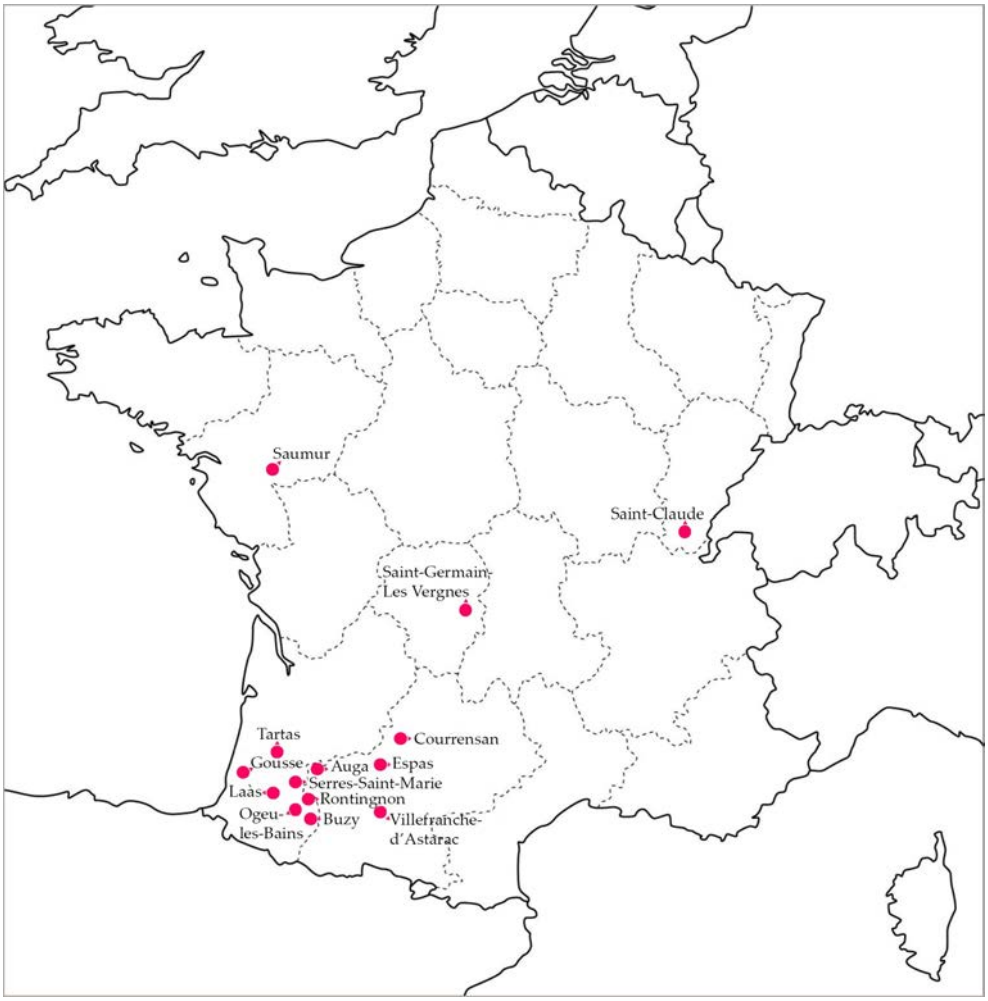


Fig. 1. *Mapa de Francia con la situación de las localidades de procedencia de los inmigrantes mencionados en la documentación notarial manejada.* Elaboración propia

de aprendizaje de Blas de la Ontan, Juan Lagarda, Arnau del Camino y Joan de Cassaucau —de 16 años—, que, además, debían recibir una compensación económica al final del periodo de formación —de 320 sueldos para Blas de la Ontan; de 360 sueldos para Juan Lagarda y Joan de Cassaucau; y de 600 sueldos para Arnau del Camino—, podrían tratarse en realidad de oficialías. Este tipo de argucias permitían a los maestros obtener un rendimiento máximo a bajo precio por el trabajo especializado de estos jóvenes.

Del resto de documentos queremos destacar la presencia en Zaragoza del mazonero Pedro Pio a través de su interesante testamento, y del escultor Lamberto Baxon, citado en la venta de una casa por su hijo Matías. Los dos

Escultor / mazonero / carpintero	Procedencia mencionada en el documento	Posible identificación actual
Pedro de Ufort, carpintero	Villafranca de Estarac, Gascuña	Villefranche-d'Astarac, departamento de Gers
Pedro Pio, mazonero	Saumur, ducado de Anjo [sic]	Saumur, departamento de Maine y Loira
Blas de la Ontan, aprendiz de carpintero	Tartas, Gascuña	Tartas, departamento de Landas
Juan Enrique, aprendiz de carpintero	Rebessa [sic]	No identificada
Arnau del Camino, aprendiz de carpintero	Despas [sic]	Espas, departamento de Gers
Juan Lagarda, aprendiz de carpintero	Cerrensan [sic], Gascuña	Courrensan, departamento de Gers
Pedro de Agora, aprendiz de carpintero	Oyer, principado de Biarne [sic]	Podría identificarse con Ogeu-les-Bains, departamento de Pirineos Atlánticos
Jusepe de Prat, aprendiz de carpintero	Lax, principado de Biarne [sic]	Laàs, departamento de Pirineos Atlánticos
Pierres de Lacasa, aprendiz de carpintero	Sierras, principado de Biarne [*sic*]	Podría identificarse con Serres-Saint-Marie, departamento de Pirineos Atlánticos. También existen Serres-Castet y Serres-Morlàas, en el mismo departamento
Pierres de Joan Borda, aprendiz de carpintero	Bon Mort [*sic*], Bearne	No identificada
Lamberto Baxon, escultor	San Claudio, Borgoña la alta, antes llamada Santian de Choas [*sic*]	Saint-Claude, departamento de Jura
Joan de Cassaucau, aprendiz de carpintero	Busi, principado de Vearne [*sic*]	Podría identificarse con Buzy, departamento de Pirineos Atlánticos
Pedro de Freynton, aprendiz de carpintero	San ¿Jerman? de Limons [*sic*]	Podría identificarse con Saint-Germain-les-Vergnes, departamento de Corrèze
Juan de Cescau, ¿carpintero?	Rotingon [*sic*]	Podría identificarse con Rontignon, departamento de Pirineos Atlánticos

Escultor / mazonero / carpintero	Procedencia mencionada en el documento	Posible identificación actual
Juan de Laborda, carpintero	Aoga, obispado de Lesca [*sic*], principado de Bearne	Auga, diócesis de Lescar, una de las diócesis históricas de Bearne
María Gascón, esposa de Juan de Laborda, carpintero	Gosa [*sic*]	Gousse, departamento de Landas
Bernardo Marchan, aprendiz de carpintero	Oyeu, reyno de Bierne [*sic*]	Ogeu-les-Bains, departamento de Pirineos Atlánticos

Tabla 2. *Procedencia de los artífices señalada en la documentación notarial manejada y posible identificación actual de las localidades francesas.* Elaboración propia

parecen artífices bien formados y con cierta reputación, sobre todo Pedro Pio, miembro de la cofradía de San José, asentada en aquel momento en la capilla de la misma advocación de la iglesia del convento de San Francisco de Zaragoza, donde fue enterrado. Además, debió tener relación personal, profesional o de ambos tipos, con los también franceses asentados en la capital aragonesa Juan Esparbiel, buidador, y Claudio Jenequi, platero, a los que permitió, si así lo deseaban, adquirir a precio razonable sus patrones, moldes y herramientas. Sin embargo, hemos de lamentar que no disponemos de ninguna obra de estos galos, por lo que no es posible conocer las características de su producción ni si esta influyó en la escultura y retablística zaragozana de ese momento. El resto de carpinteros franceses localizados serían, probablemente, modestos oficiales que trabajaron en los talleres de las artes de la madera de la ciudad cuya actividad quedaría supeditada al criterio de sus maestros.

En cuanto a su procedencia, de los diecisiete casos documentados entre 1613 y 1639, la mayoría de los artífices eran oriundos principalmente de Gascuña y Bearne,[88] debido a la proximidad geográfica entre el territorio de origen y el de destino,[89] aunque también de Borgoña y Franco Condado (véase Tabla 2 y Fig. 1). Esto nos ha permitido presentar una realidad heterogénea y compleja en la que estos franceses se relacionaron profesional y personalmente con autóctonos, de modo particular con maestros carpinteros locales que les formaron en el oficio.

88 Los emigrantes del Bearne podían circular libremente por Aragón merced a un tratado firmado en 1514 entre los señores bearneses y el virrey y los diputados aragoneses; LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa...*, p. 69.

89 Ya destacado en LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa...*, p. 63.

Sin embargo, son escasos los datos localizados para poder asegurar que estos migrantes galos se integraron completamente y en todas las ocasiones entre la ciudadanía zaragozana. De hecho, en los casos de los que contamos con más información se aprecia la presencia de una auténtica red francesa en la ciudad de Zaragoza,[90] en la que aparecen íntimamente relacionados los galos aquí mencionados con otros ya conocidos para la historiografía como el platero Claudio Jenequi, natural de Châlons-en-Champagne (departamento de Marne),[91] así como el pintor Pedro Orfelín, miembro de una saga originaria de la ciudad de Poitiers.[92]

En este sentido, el análisis detenido de los contratos de aprendizaje y, concretamente de los cinco suscritos con Pedro Sierra y un sexto con su hermano Juan Sierra menor, nos ha llevado a establecer la siguiente hipótesis: este número elevado de aprendizajes vinculados a los Sierra —seis de once— podría sugerir que esta familia también era de origen francés, que emigró y se afincó en Zaragoza hacía tiempo y que pudieron encargarse de crear —o al menos formar parte de— una red de carpinteros franceses en la ciudad. Este hecho respondería a lo que Christine Langé denominó como "solidaridad de nación", pues "los amos franceses emplean de buena gana a aprendices y obreros franceses".[93] Asimismo, las únicas capitulaciones matrimoniales localizadas fueron firmadas por una pareja gala, certificando también su endogamia. Sin embargo, esta tendencia a agruparse se convierte en negativa ya que separa a los inmigrantes de los naturales e impide su total inserción, provocando, por tanto, su menor integración.

Como también ha advertido la historiografía,[94] la documentación notarial revisada ha revelado la presencia de inmigración femenina relacionada de algún modo con estos oficios, generalmente vinculada a parientes —esposas o hijas—, como ha sido el caso de Gracia Mongay, procedente de Saint-Claude, viuda del escultor Lamberto Baxon; y de María Gascón, hija de Pedro Gascón, natural de la localidad de Gousse, y esposa del carpintero Juan de Laborda, nacido en Auga.

Para concluir, queremos insistir en que este texto ha tenido la finalidad de constatar, con nombres y apellidos concretos, un fenómeno migratorio existente en la práctica de los oficios de la madera en Aragón en general y

90 El profesor Jesús Criado llegó a esta misma conclusión en CRIADO MAINAR, Jesús, "El inventario de...", pp. 53-55.

91 Véase MILLAN RABASA, Marc, *La platería de…*, t. II, pp. 130-145.

92 CARRETERO CALVO, Rebeca y CRIADO MAINAR, Jesús, "Un artista hereje en Zaragoza: Juan de Orfelin", en Serrano Martín, Eliseo (ed.), *Herejes*, en prensa.

93 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa...*, p. 83.

94 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa...*, p. 21.

en Zaragoza en particular, en un arco temporal muy concreto (1613-1639), pero que, sin duda, continuó en las décadas siguientes del Seiscientos.[95] Sin embargo, las aportaciones e influencias artísticas de la presencia de estos inmigrantes franceses en la ciudad, si es que las hubo, no las podemos valorar, al menos por el momento.

Bibliografía

ALLOZA APARICIO, Ángel, "El comercio francés en España y Portugal. La represalia de 1635", en MARTÍNEZ SHAW, Carlos y OLIVA MELGAR, José M.ª, *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*, Madrid, Marcial Pons, 2005, pp. 127-161.

ALMERÍA, José A.; ARROYO, Julia; DÍEZ, M.ª Pilar; FERRÁNDEZ, M.ª Guadalupe; RINCÓN, Wifredo; ROMERO, Alfredo y TOVAR, Rosa M.ª, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/1188

AMENGUAL-BIBILONI, Miquel y PUJADAS-MORA, Joana M.ª, "Cruce de caminos: Matrimonios de viudas y franceses en el área de Barcelona en los siglos XVI y XVII", en TOVAR PULIDO, Raquel (ed.), *De humilde e ilustre cuna: retratos familiares de la España Moderna (siglo XV-XIX)*, Évora, Publicações do CIDEHUS, 2020, s. p., https://doi.org/10.4000/books.cidehus.10726

ANGELY, René, "Un escultor bearnés en España en el siglo XVII: Pedro Nolivos", *Argensola*, 30 (1957), pp. 159-163, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2111001

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), pp. 7-84, https://museogoya.fundacionibercaja.es/boletin/110

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

BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; CALVO COMÍN, M.ª Luisa y SENAC RUBIO, M.ª Begoña, *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/1131

BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel y CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 83 (2001), pp. 35-74.

95 Como lo confirman los nombres de carpinteros franceses asentados en la ciudad recogidos en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I.; CALVO COMÍN, M.ª Luisa y SENAC RUBIO, M.ª Begoña, *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 190 [Matías de Argaut], 195 [Juan de Buenacasa] y 197 [Juan de Casalate]; y ALMERÍA, José A.; ARROYO, Julia; DÍEZ, M.ª Pilar; FERRÁNDEZ, M.ª Guadalupe; RINCÓN, Wifredo; ROMERO, Alfredo y TOVAR, Rosa M.ª, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, pp. 234 [Juan de Arasa], 242 [Arnau de Chauz y Juan Due], 252 [Juan Lacosta], 256 [Francisco Martín], 264 [Francisco Bartolomé Navarro] y 272 [Pedro Salesa].

CARRETERO CALVO, Rebeca, "'Le dio un golpe con tanta furia y fuerça que fue milagro no matarle': la agresión al escultor aragonés Juan Miguel Orliens en Zaragoza (1624)", *Ars Longa*, 32 (2023), pp. 35-51, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9675956

CARRETERO CALVO, Rebeca y CRIADO MAINAR, Jesús, "Un artista hereje en Zaragoza: Juan de Orfelin", en Serrano Martín, Eliseo (ed.), *Herejes*, en prensa.

CRIADO MAINAR, Jesús, "Baltasar de Arras (1536-1543) y la escultura contemporánea en el área del Moncayo", *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 5 (1993), pp. 71-96, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2604139

CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Centro de Estudios Turiasonenses, 1996.

CRIADO MAINAR, Jesús, "La 'Virgen del Oro' de Villafeliche (Zaragoza), 1526-1527: una obra identificada de Gabriel Joly", *Artigrama*, 19 (2004), pp. 393-408, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1201683

CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de Santa María Magdalena de Zaragoza y el escultor Gabriel Joly", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 96 (2005), pp. 295-318.

CRIADO MAINAR, Jesús, "El inventario de bienes (1531) de Guillemyn Baqua. Un apunte sobre la actividad de los escultores franceses entre la Ribera de Navarra y Aragón en el Primer Renacimiento", *De Arte*, 19 (2020), pp. 43-59, https://doi.org/10.18002/da.v0i19.6169

CRIADO MAINAR, Jesús, "La formación de los pintores en la Zaragoza del Renacimiento a partir de los datos ofrecidos por los acuerdos notariales de aprendizaje", en HOCHMANN, Michel; LEPROUX, Guy-Michel y NASSIEU MAUPAS, Audrey (dirs.), *Le métier de peintre en Europe au XVI^e siècle*, Paris, Institut d'histoire de Paris, 2023, pp. 443-457.

CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés. Las claves del Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2018, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/75/_ebook.pdf

GRANADOS BLASCO, M.ª del Carmen, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1637 a 1639", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. IX, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2668

JODRÁ ARILLA, Guillermina, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1634 a 1636", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. VIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2667

LANASPA MORENO, M.ª Ángeles, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1616 a 1618", en BRUÑÉN

IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2515

LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa en Aragón (siglo XVI y primera mitad del siglo XVII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

LEÓN PACHECO, Carmen, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. VI, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2615

LONGÁS LACASA, M.ª Ángeles, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1631 a 1633", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. VII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2576

LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1622 a 1624", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. IV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2613

MIGUEL LOU, Gloria de, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1619 a 1621", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. III, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2389

MILLAN RABASA, Marc, *La platería de Zaragoza (1590-1635)*, 2 t., Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2024, https://zaguan.unizar.es/record/162688/

ROY LOZANO, Araceli, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1625 a 1627", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. V, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2614

SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Franceses en Barbastro en la Edad Moderna", *Annales*, 15 (2002), pp. 123-160.

SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Buscando vivir en la ciudad: trayectorias de inmigrantes franceses en los siglos XVII y XVIII", *Revista de Demografía Histórica-Journal of Iberoamerican population studies*, 21/1 (2003), pp. 141-165, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=778742

SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Poderes públicos e inmigración francesa en la Edad Moderna", en PEREIRA, Víctor y CEAMANOS LLORENS, Roberto (coords.), *Migrations et exils entre l'Espagne et la France. Regard depuis l'Aquitaine et l'Aragón*, Pau, Éditions Caim, 2015, pp. 45-66.

SALAS AUSÉNS, José Antonio, "La difícil contabilización de los inmigrantes en la Edad Moderna: el caso de la inmigración francesa en Zaragoza", en BORREGUERO BELTRÁN, Cristina; MELGOSA OTER, Óscar Raúl; PEREDA LÓPEZ, Ángela y RETORTILLO ATIENZA, Asunción (coords.), *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, Burgos, Universidad de Burgos, 2021, pp. 1327-1342.

SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Migrantes franceses en el Aragón Moderno, una lucha por la vida", *Revista de Demografía Histórica-Journal of Iberoamerican population studies*, 40/1 (2022), pp. 9-30, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9036855

SALAS AUSÉNS, José Antonio, "Los occitanos en la historia del Aragón medieval y moderno", en SABORIT, José y CASANOVA, Emili (coords.), *L'empremta occitana en la història dels valencians a través dels cognoms*, Valencia, Denes, 2024, pp. 283-304.

SAN VICENTE, Ángel, *Instrumentos para una historia social y económica del trabajo en Zaragoza en los siglos XV a XVIII*, 2 t., Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1988.

SERRANO, Raquel; CALVO, Rosalía; HERNANSANZ, Ángel; MIÑANA, M.ª Luisa y SARRIÁ, Fernando, "Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1989, pp. 113-128.

SERRANO, Raquel; MIÑANA, M.ª Luisa; HERNANSANZ, Ángel; SARRIÁ, Fernando y CALVO, Rosalía, "Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor del Pilar de Zaragoza y el taller de Damián Forment (1509-1518)", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1989, pp. 161-182.

VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2388

Novedades sobre Gabriel Joly en Calatayud y Daroca (Zaragoza). Viejas obras y nuevas propuestas

News about Gabriel Joly in Calatayud and Daroca (Zaragoza). Old works and new proposals

Jesús Criado Mainar

Universidad de Zaragoza
Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 – Zaragoza
jcm@unizar.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8328-1642
Fecha de envío: 10/7/2025. Aceptado: 10/11/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 141-170.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.04
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Generación de Conocimiento PID2022-141043NB-I00, *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna*, Universidad de Zaragoza.

Resumen: La recuperación en fecha muy reciente de una parte de los elementos sustraídos en 1989 en el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Olvés (Comarca de la Comunidad de Calatayud, Zaragoza) y su devolución en 2025 mediante sentencia judicial a su lugar de procedencia ha permitido estudiar en directo estas interesantes piezas, obra del imaginero francés Gabriel Joly, y aportar una nueva visión sobre las mismas que ha servido como argumento de fondo para analizar una *Virgen Dolorosa* de colección particular de Calatayud que se ha puesto en relación con este artista —pero que, en realidad, no le corresponde— y también para reconsiderar la vieja atribución a este artífice de un *Crucificado* de la colegial de los Sagrados Corporales de Daroca (Zaragoza), recientemente recuperado para su exposición en el templo.

Palabras clave: Renacimiento; Aragón; escultura; Gabriel Joly; patrimonio artístico recuperado.

Abstract: The very recent recovery of some of the elements stolen in 1989 from the main altarpiece of the parish church of Santa María de Olvés (Comarca de la Comunidad de Calatayud, Saragossa) and their return in 2025 by court order to their place of origin has allowed for the direct study of these interesting pieces, the work of the French sculptor Gabriel Joly, and has provided a new perspective on them. This has served as a basis for analyzing a *Virgin of Sorrows* in a private collection in Calatayud that has been linked to this artista —but which, in reality, does not belong to him— and also for reconsidering the old attribution to this artist of a *Crucifix* from the Collegiate Church of the Sacred Corporals of Daroca (Saragossa), recently restored for display in the church.

Keywords: Renaissance; Aragon; sculpture; Gabriel Joly; recovered artistic heritage.

*****

Gabriel Joly (doc. 1514-1538, †1538) es uno de los grandes protagonistas del Primer Renacimiento escultórico en Aragón. Oriundo de la región francesa de Picardía, las fuentes notariales registran su presencia en nuestro territorio de manera ininterrumpida a partir de 1514, cuando lo sitúan en Zaragoza en el entorno de Damián Forment (act. 1495-1540, †1540),[1] y hasta su muerte, acaecida en Teruel el 1538. La documentación publicada acredita su ejercicio profesional en solitario desde 1518, momento en que contrató su primer aprendiz.[2] Dos años después lo vemos ya asociado al retablo de Santiago el Mayor —y ahora de San Agustín— (1520-1521) del templo metropolitano[3] y al titular (1520-1524) de la parroquia de Santa María de Tauste (Comarca de las Cinco Villas);[4] en ambos casos colaborando con Gil Morlanes *el Joven* (doc. 1514-1547, †1547).

Mantuvo su taller casi de manera continua en Zaragoza, al menos hasta que en 1532 se trasladó a Teruel para encargarse del retablo mayor (1532-1536) de la colegiata de Santa María de Mediavilla, y aún entonces dejó en la capital aragonesa una delegación al frente de la que quedó su oficial Juan Pérez Vizcaíno (doc. 1530-1565, †1565), uno de sus colaboradores de mayor confianza.[5] No parece, pues, que abrigara la intención de abandonar la Ciu-

1 SERRANO, Raquel; CALVO, Rosalía; HERNANSANZ, Ángel; MIÑANA, M.ª Luisa y SARRIA, Fernando, "Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, p. 115, nota 1.

2 SARRIA ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel; CALVO ESTEBAN, Rosalía; HERNANSANZ MERLO, Ángel y MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa, "Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI", *Actas del V Coloquio…*, p. 102, cuadro 1, n.º 14.

3 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos sobre la historia artística y literaria de Aragón. Procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. I, 1915, pp. 119-120 [escultura] y 125-126 [policromía]. Más noticias sobre su policromía en MORTE GARCÍA, Carmen, "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX (1987), p. 169, doc. n.º 51, y p. 170, docs. núms. 53 y 54.

4 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos…*, t. II, 1917, pp. 115-117; SARRIA ABADÍA, Fernando y MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Tauste", *Suessetania*, 17 (1998), pp. 10-19; MORTE GARCÍA Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita, "Estudio histórico-artístico", en MORTE GARCÍA Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita (coords.), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 11-113.

5 Como estudiamos en HERNANSANZ MERLO, Ángel; MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa; SERRANO GRACIA, Raquel y CRIADO MAINAR, Jesús, "La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, L (1992), pp. 131-135. La biografía de Vizcaíno en CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 558-564.
La cronología se deduce de las noticias dadas a conocer por TOMÁS LAGUÍA, César, "Las

dad del Ebro más allá de que la muerte le sorprendiera lejos de ella, quizás negociando la contratación del enigmático retablo titular de la parroquia turolense de San Pedro, que ya no le corresponde.

En los siete años inmediatos a la conclusión de la máquina de Tauste salieron de su obrador obras notables, empezando por el retablo de Santo Tomás de Canterbury (hacia 1525-1526) de la parroquia de la Magdalena de Zaragoza, del que subsiste la imagen titular y un grupo de la *Piedad*.[6] Asimismo la magnífica *Virgen del Oro* de Villafeliche (Comarca del Campo de Daroca), único resto conservado del retablo que confeccionó en 1526-1527 para Juan de Luján, maestresala del arzobispo Juan II de Aragón.[7] Poco después debería fecharse un expresivo *Crucificado* que dio a conocer Fernando Tabar, siempre que proceda del retablo que hizo en 1528 para la cofradía de la Trinidad, San Juan y San Miguel de Alagón (Comarca de la Ribera Alta del Ebro).[8] Finalmente, entre 1529 y 1530 residió en el monasterio de Sijena (Comarca de los Monegros), donde materializó un interesante conjunto de piezas ahora en estado fragmentario.[9]

Estos trabajos, bien documentados, constituyen tan solo una parte de su producción de ese periodo. Tal y como han establecido diferentes investigaciones, también participó en empresas a cargo de su compatriota Esteban de Obray (doc. 1519-1551, †1551) como el retablo titular de la parroquia navarra

capillas de la catedral de Teruel", *Teruel*, 22 (1959), pp. 13-14 y nota 1 de la p. 14 [capitulación en 1532]; y LLABRÉS, Gabriel, "Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI por D. Juan Gaspar Sánchez Muñoz", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXVII (1895), p. 68, reg. n.º 268 [finalización en 1536].

6 CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de Santa María Magdalena de Zaragoza y el escultor Gabriel Joly", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCVI (2005), pp. 295-318. El grupo de la *Piedad* procedente de su predela, ahora en el Museo Diocesano Alma Máter de Zaragoza, ya había sido atribuido a nuestro escultor antes de la publicación de las fuentes que lo confirman, tal y como se recoge en p. 305.

7 El dato del encargo en ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos…*, t. II, pp. 119-120. La identificación y estudio de la imagen en CRIADO MAINAR Jesús, "La Virgen del Oro de Villafeliche (Zaragoza), 1526-1527. Una obra identificada de Gabriel Joly", *Artigrama*, 19 (2004), pp. 393-408.

8 TABAR ANITUA, Fernando, "Un Crucificado atribuible a Gabriel Joly", *Ars Bilduma*, 1 (2011), pp. 121-128, donde se argumenta la hipótesis que relaciona la pieza con el encargo de Alagón. Las referencias documentales en SERRANO GRACIA, Raquel, "Joly, Gabriel", en ÁLVARO ZAMORA, M.ª Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, p. 210; y CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo de Santo Tomás…", p. 302, nota n.º 28.

9 Reunidas en su día en el Museo Diocesano de Lérida y ahora retornadas al cenobio, donde se muestran en los nuevos espacios expositivos.
El testimonio documental de su paso por Sijena en SERRANO, Raquel; MIÑANA, M.ª Luisa; HERNANSANZ, Ángel; CALVO, Rosalía y SARRIA, Fernando, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 273, tabla 7.

de San Juan Bautista de Cintruénigo (1525-después de 1530).[10] Del mismo modo, en varios de los proyectos que el entallador normando debió asumir tras su traslado a Calatayud para erigir la portada y las puertas (1525-hacia 1528) de la colegiata de Santa María[11] y la sepultura (1529) del secretario Juan Ruiz de Calcena y su esposa, Catalina de Urriés, en la capilla mayor de la iglesia de Santa Clara de Calatayud, de la que nada subsiste ya.[12]

La estancia del maestro Obray en la Ciudad del Jalón se prolongó hasta 1532 y en ese tiempo debió de dirigir, sin duda, la erección del retablo mayor (hacia 1525-1530) de Nuestra Señora del Castillo de Aniñón[13] y el titular (hacia 1530-1532) de Santa María de Olvés,[14] localidades cercanas a Calatayud. En estos dos muebles, en relación con los que no se han descubierto fuentes escritas que establezcan su autoría, la implicación de Joly junto a Obray parece incontestable.

La reciente recuperación de una parte de las piezas que fueron sustraídas en 1989 en el retablo de Olvés, unida a la localización en Calatayud de una *Dolorosa* que se ha juzgado próxima al estilo de Joly y un *Crucificado*, esta vez en Daroca, que luce estilemas cercanos, nos ha llevado a proponer esta

10 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos…*, t. II, p. 35; CASTRO, José R., "Escultores navarros. Esteban de Obray", *Príncipe de Viana*, XIV (1944), pp. 26-27, y pp. 33-34, doc. II; MORTE GARCÍA, Carmen, "Estudio histórico-artístico de una obra renacentista", en JOVER HERNANDO, Mercedes (coord.), *El retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo. Historia y conservación*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 17-21.

11 AMADA SANZ, Salvador, "Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la colegiata de Santa María de Calatayud", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI (1947), pp. 177-209; CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 71-74; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2012.

12 MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa; SARRIA ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel; CALVO ESTEBAN, Rosalía y HERANSANZ MERLO, Ángel, "Aportación al estudio de la obra de Esteban de Obray en Calatayud", *Actas del II Coloquio de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 387-395, donde publican la capitulación del sepulcro y analizan su contenido, amén de aportar otros datos sobre la presencia de Obray en Calatayud.

13 Francisco Abbad lo consideró fruto de la asociación de Gil Morlanes *el Joven* y Gabriel Joly; en ABBAD RÍOS, Francisco, "Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, 89 (1950), pp. 55-59 y láms. II-III. Sin embargo, Raquel Serrano lo atribuyó en su tesis de licenciatura de 1985 a Obray y Joly, tal y como publicaría más tarde en SERRANO GRACIA, Raquel, "El retablo mayor de Aniñón", *Documentos y notas. Armantes*, I (1994), pp. 5-47.

14 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés. Las claves del Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2018.

nueva reflexión en torno a la actividad de este excelso imaginero francés en el área del Bajo Jiloca, entre Calatayud y Daroca, en esta fase crucial de su carrera, antes de que su instalación en Teruel propiciara una evolución en su estilo hacia formas más expresivas que, no obstante, tal y como veremos hunden sus raíces en algunos ensayos de los últimos años veinte.

1. Las escenas del retablo mayor de Santa María de Olvés

La noche del 23 al 24 de enero de 1989 tuvo lugar la sustracción de cuatro relieves y una imagen del retablo mayor renacentista de la parroquia de Santa María de Olvés (Comarca Comunidad de Calatayud). El párroco denunció los hechos el mismo día 24 en el Juzgado de 1.ª Instancia e Instrucción de Calatayud y a raíz de ello se iniciaron Diligencias Previas que finalmente quedaron sobreseídas "por falta de autor conocido". A partir de ese momento se pierde toda pista de las piezas expoliadas: una escultura de bulto redondo de *San Juan Evangelista* procedente de la predela y las cuatro escenas alojadas en el primer piso del cuerpo en torno a la imagen titular de la *Virgen con el Niño*, bajo título de la *Anunciación*, la *Pentecostés*, la *Epifanía* y la *Resurrección de Cristo*. En la denuncia se hizo constar de manera difícilmente explicable que las obras extraídas del mueble eran cinco imágenes de apóstoles, una de ellas de *San Pedro*,[15] si bien dicho error puede subsanarse con facilidad a la vista del propio retablo, que posteriormente no ha sufrido más mutilaciones.

Por fortuna, el retablo mayor de Olvés figuraba entre los bienes registrados en el *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Partido Judicial de Calatayud*, elaborado en 1981 por Agustín Rubio Semper a instancias del Ministerio de Cultura. El original de este trabajo, inédito, se custodia en el Archivo General del Instituto del Patrimonio Cultural de España e incluye varias fotografías en blanco y negro del mueble, efectuadas en un momento en el que todavía estaba completo.[16] A estos valiosos materiales gráficos hay que unir una instantánea en color (Fig. 1) que tomaron los técnicos del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza semanas antes de la desaparición de las piezas. Todos fueron reproducidos y analizados en el estudio que dedicamos al conjunto en 2018, en compañía de Olga Cantos Martínez.[17]

---

15 Descritas literalmente en el documento como "cinco tallas en madera policromada de 75 cms. de altura, representando a cinco apóstoles, entre ellos a San Pedro".

16 Archivo General del Instituto del Patrimonio Cultural de España [AGIPCE], Inventario de Patrimonio Artístico, Caja 567.

17 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés*…, p. 5, fig. 1 [vista general]; p. 84, fig. 70 [*Anunciación* y *Pentecostés*]; p. 86, fig. 76 [*Epifanía*]; y p. 87, fig. 80 [*Resurrección de Cristo*].



Fig. 1. *Retablo mayor*. Esteban de Obray y Gabriel Joly (atribución). Hacia 1530-1532. Olvés. Foto: Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza

El 26 de octubre de 2020 José Luis Cortés Perruca, Licenciado en Historia y Profesor Tutor del Centro Asociado de la UNED de Calatayud, fue requerido por una sala de subastas de Barcelona para emitir un informe pericial sobre la autoría y estimación económica de tres relieves a los que se presuponía una posible procedencia aragonesa. Dedicados a la *Anunciación*, la *Epifanía* y la *Resurrección de Cristo*, el profesor Cortés Perruca advirtió de inmediato que estas piezas se correspondían con absoluta certeza con tres de los cuatro relieves expoliados en Olvés en 1989, por lo que, tras informar a la casa de subastas, lo puso en conocimiento del Obispado de Tarazona, el Ayuntamiento de Olvés y el Gobierno de Aragón.[18] Esto dio lugar a una nueva denuncia ante los Juzgados de Calatayud que meses después conllevó la incautación cautelar de los relieves por parte de la Unidad Central Operativa de la Guardia Civil y su depósito provisional en el Museo de Santa María de Calatayud.

A partir de entonces se desarrollaría un largo y complejo procedimiento judicial que no ha lugar desmenuzar ahora y que ha finalizado con la sentencia dictada por el Juzgado de Primera Instancia e Instrucción n.º 1 de Calatayud, con fecha 26 de mayo de 2025, fallando que los tres relieves son propiedad del Obispado de Tarazona y la Parroquia de Santa María de Olvés, y levantando su depósito en el Museo de Santa María de Calatayud con el propósito de que puedan ser trasladados a Olvés.[19] Dado que la parte demandante —es decir, quienes tenían las piezas en su poder en el momento de su incautación judicial— no ha recurrido la sentencia, esta ya es firme y el procedimiento ha quedado cerrado. Así pues, a día de hoy tan solo siguen pendientes de localización la imagen de *San Juan Evangelista* y la escena de la *Pentecostés*, sobre cuyo paradero actual no ha sido posible averiguar nada.[20]

No son tantas las ocasiones en las que se logra localizar obras de arte retiradas ilícitamente del emplazamiento para el que se hicieron y aún menos aquellas en las que, una vez establecido su origen, la Justicia dispone de argumentos para dictaminar su retorno a su lugar de procedencia. Todo ello incrementa el interés de este episodio, que confiamos permitirá recomponer en breve, casi completo, este conjunto.

El retablo de Olvés es una obra fundamental para estudiar la actividad en la comarca bilbilitana de sus autores, Esteban de Obray y Gabriel Joly,

18 A quien debemos expresar todo nuestro reconocimiento y gratitud, tanto por su acertada intuición, a la que no es ajena su constante labor de tutela del patrimonio artístico bilbilitano, como por la generosidad de compartirla con la Olga Cantos y conmigo.

19 Sentencia 101/2025 del Juzgado de Primera Instancia en Instrucción n.º 1 de Calatayud.

20 Pero de las que afortunadamente también tenemos imágenes. En CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, p. 71, fig. 55 [*San Juan Evangelista*], y p. 84, fig. 70 [*Pentecostés*].



Fig. 2. *Anunciación*. Olvés. Foto: Luisma G.ª Vicén

quienes lo erigieron en torno a 1530-1532. A ello es preciso añadir que conservamos la capitulación rubricada en 1558 para la realización de su magnífica policromía con los pintores Pietro Morone (act. 1542-1577, †1577) y Gonzalo de Villapedroche (doc. 1527-1575), que desarrollaron un trabajo muy original y de gran calidad.[21]

21 ACERETE TEJERO, José Miguel, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernan-

El hecho de que las piezas hayan permanecido depositadas en el Museo de Santa María de Calatayud desde el 15 de junio de 2021 ha facilitado su estudio y fotografiado en condiciones óptimas.[22] Pretendemos así que este texto sirva de *addenda* al libro que dedicamos al retablo en 2018 en compañía de Olga Cantos. La previsible restauración de su mazonería en un plazo breve, unida a la de los elementos escultóricos que nunca abandonaron la localidad —que ya se está llevando a cabo en el Instituto de Patrimonio Cultural de España bajo la supervisión de la Dra. Cantos—, permitirá volver a disfrutar en poco tiempo de una obra de gran relevancia que se cuenta entre las más destacadas del Primer Renacimiento aragonés.

Junto a los seis *apóstoles* de la predela, la monumental imagen titular y el *Calvario* que culmina el conjunto, en el mueble de Olvés se ensamblaron seis escenas en relieve: las cuatro ya mencionadas del primer piso del cuerpo —entre ellas, las tres recuperadas en 2021 y recientemente restituidas— más dos bellas historias alojadas en el segundo piso, a los lados de un óculo presidido por un busto de *Dios Padre*; estas últimas representan el *Tránsito de la Virgen* —en el lado del evangelio— y el *Nacimiento del Salvador* —a la parte de la epístola—. Aunque ya tratamos de todas ellas en la monografía de 2018, la posibilidad de analizar en directo estas piezas justifica el que formulemos ahora nuevas puntualizaciones.

La primera de las tres escenas recobradas es la *Salutación angélica* (Fig. 2).[23] Con un tamaño de 51 x 37 cm, ocupaba el compartimento exterior del lado del evangelio en el primer piso del cuerpo. El escultor picardo se sirvió para ella de una fórmula que poco antes había desarrollado en Aniñón (Fig. 3), cercana también a la que años después usaría en Santa María de Teruel (Fig. 4). La figura del arcángel Gabriel deriva, en efecto, de manera literal de Aniñón, con la que comparte una misma propuesta compositiva, el recurso a un canon esbelto y una factura próxima; la similitud entre ambas constituye argumento suficiente para establecer una autoría común. La inclusión de un reclinatorio junto a la figura de María hace, sin embargo, que la articulación de esta parte varíe para acercarse más a la pieza turolense, que como ya sabemos está bien documentada. Dejando de lado el cambio de postura, el rostro ausente de María, inclinado y absorto en la contemplación del misterio de

do el Católico, 2001, p. 422, nota n.º 198; CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 197-199, doc. n.º 3 [capitulación de la policromía].

22 Queremos agradecer a Luisma García Vicén las fotografías de estos tres relieves que hemos incorporado al texto. Nos sentimos especialmente obligados con él por atender con exquisita amabilidad y diligencia nuestras reiteradas peticiones de imágenes de detalle y vistas singulares necesarias para corroborar la procedencia de estas piezas del retablo de Olvés.

23 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 83-85 y figs. 70-73.





Fig. 3, izq. *Anunciación*. Gabriel Joly (atribución). Hacia 1525-1530. Aniñón, retablo mayor. Foto: Antonio Ceruelo
Fig. 4, dcha. *Anunciación*. Gabriel Joly. 1532-1536. Teruel, catedral de Santa María, retablo mayor. Foto: Aurelio Á. Barrón



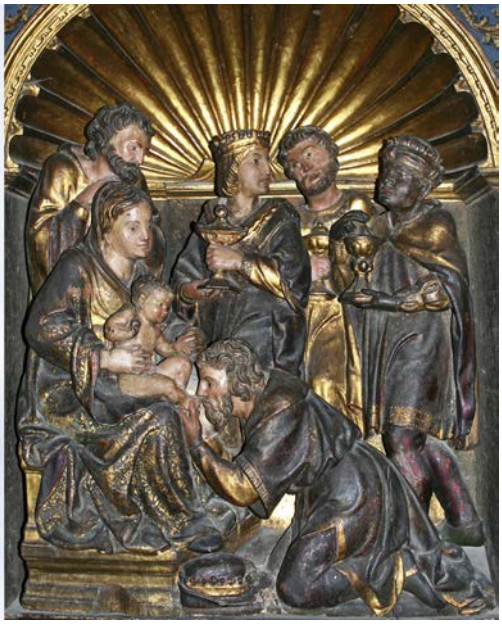


Fig. 5, izq. *Epifanía*. Olvés. Foto: Luisma G.ª Vicén
Fig. 6, dcha. *Epifanía*. Gabriel Joly. 1520-1521. Zaragoza, catedral del Salvador, retablo de San Agustín (y antes de Santiago el Mayor). Foto: Camino Roberto

la Encarnación, es idéntico en las dos últimas piezas y muy característico de Joly.

La *Anunciación* de Olvés aporta como principal novedad con respecto a las otras dos un fondo arquitectónico abreviado, quizás para ajustarse al espacio algo más reducido del que el artista disponía esta vez. Asimismo, la solución otorgada al reclinatorio, de desarrollo convexo y provisto de pie en forma de garra, que contrasta con la simplicidad que este aditamento tiene en Teruel. Más allá del aspecto actual, que demanda una limpieza, en especial en zonas como las carnaciones, alcanza una calidad de ejecución elevada que se acerca a la de Aniñón.

La segunda historia recuperada es una *Adoración de los magos* (Fig. 5), alojada en su día en el compartimento interior del lado de la epístola.[24] Alcanza unas dimensiones de 61 x 38 cm, algo mayores que las de la pieza anterior debido a que las hornacinas colaterales a la casa titular son algo más anchas y permiten desarrollar composiciones ligeramente más amplias; además, según se aprecia en la imagen general del retablo, en este caso el portal del fondo invadía la concha que remata el compartimento.

El escultor ilustró reiteradamente este pasaje, inspirado en el Evangelio de San Mateo 2, 12, por lo que contamos con más elementos de comparación entre los que, no obstante, falta esta vez Aniñón; a pesar de ello, ninguno repite al pie de la letra nuestra solución. De composición invertida, la *Epifanía* del retablo de San Agustín —y antes de Santiago el Mayor— del templo metropolitano (Fig. 6) proporciona un buen punto de partida para un episodio sobre el que Gabriel Joly no dejó de reflexionar con el propósito de encontrar la fórmula idónea. No obstante, el referente más cercano lo hallamos en Tauste (Fig. 7), donde la Sagrada Familia y Melchor anticipan los personajes homónimos de Olvés, a diferencia de lo que sucede con los reyes Gaspar y Baltasar y los pajes que los acompañan, de distinta concreción. También advertimos relación compositiva con una preciosa pieza de alabastro conservada en la capilla del castillo navarro de Javier (Merindad de Sangüesa) (Fig. 8) pero menos con la de Santa María de Teruel (Fig. 9), de formato algo más ancho, lo que claramente resta tensión al resultado.

Las coincidencias figurativas y de estilo con algunos personajes del relieve taustano nos parecen evidentes, si bien en Olvés no se logra la alta calidad de esta creación; asimismo observamos cercanía formal con la escena de Teruel. Una vez más, estas correspondencias con obras seguras del imaginero picardo avalan su autoría sobre nuestro retablo, más allá de la ausencia de datos de archivo que la refrenden. Como sucede en los mejores pasajes de Aniñón, Joly demuestra en la *Epifanía* de Olvés una sutil habilidad

24 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 85-87 y figs. 76-79.





Fig. 7, izq. *Epifanía*. Gabriel Joly. 1520-1524. Tauste, parroquia de Santa María, retablo mayor. Foto: Aurelio Á. Barrón
Fig. 8, dcha. *Epifanía*. Gabriel Joly (atribución). Hacia 1525-1530. Castillo de Javier, capilla. Foto: Jesús Criado



Fig. 9. *Epifanía*. Gabriel Joly. 1532-1536. Teruel, catedral de Santa María, retablo mayor. Foto: Aurelio Á. Barrón

para componer, sin duda fraguada a la sombra de Forment, con personajes bien distribuidos y trabados entre sí, y un sabio empleo de los pliegues para dotar de corporeidad a las figuras sugiriendo un movimiento contenido que anuncia tímidamente el dinamismo de la etapa final de su carrera.

El tercer y último relieve recobrado en 2021 ilustra el pasaje de la *Resurrección de Cristo* (Fig. 10), que ocupaba el compartimento exterior en el lado de la epístola.[25] Sus medidas, de 61 x 38 cm, coinciden en anchura con las de la *Anunciación*, pero la altura es similar a la de la *Adoración de los magos*. Tal y como revelan las fotografías del *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, custodiadas en el AGIPCE, la composición casi llenaba el espacio disponible en la hornacina, incluida una parte de la venera. No resulta fácil buscar esta vez comparaciones en la obra del imaginero francés, pues su otra versión del tema identificada, en el retablo de Teruel (Fig. 12), es diferente. Sin embargo, como ya indicamos en 2018, no hay duda de que el artista tuvo en cuenta el relieve que cierra el ciclo de la predela (1509-1512) del retablo mayor de Nuestra Señora del Pilar, verdadera escuela para los artistas zaragozanos de los años veinte.[26]

La magnífica "historia" pilarista (Fig. 11) luce, en efecto, una solución próxima que como apuntó Carmen Morte deriva, a su vez, del trabajo de Fernando Yáñez y Fernando Llanos en las puertas (1506-1510) del retablo mayor de la catedral de Valencia.[27] Frente a los esfuerzos de Forment para dotar a su relieve de un encuadre apropiado —si bien todavía de tradición tardogótica—, la falta de espacio obliga a Joly a centrar su atención en la componente figurativa, dominada por un *Cristo Resucitado* muy monumental y omitiendo, en la práctica, toda evocación al sepulcro, que pasa de un protagonismo relevante en el Pilar a casi desaparecer en Olvés. Los cinco soldados que completan la puesta en escena integran un catálogo variado de soluciones formales y gestuales que enriquecen la propuesta, al tiempo que la disminución de escala hacia arriba, combinada con la tradicional superposición de planos —una vez más, de pervivencia medieval—, sugiere con timidez la tercera dimensión.

---

25 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 87 y 89, y fig. 80 en la p. 87.

26 Recuérdese que las dos primeras noticias documentales exhumadas sobre Joly lo sitúan junto a Forment a finales de 1514, en un momento en el que el imaginero valenciano trabajaba en las partes altas del retablo mayor del Pilar. Véase, en particular, lo apuntado por SERRANO, Raquel; CALVO, Rosalía; HERNANSANZ, Ángel; MIÑANA, M.ª Luisa y SARRIA, Fernando, "Gabriel Joly…", pp. 117-118.

27 MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009, pp. 47 y 52; y p. 140 [con reproducción del relieve]. La autora subraya la dependencia del *Cristo Resucitado* con respecto al personaje homónimo del panel de la *Resurrección* de las puertas valencianas, aunque lo cierto es que no constituye una copia literal.





Fig. 10, izq. *Resurrección*. Olvés. Foto: Luisma G.ª Vicén
Fig. 11, dcha. *Resurrección*. Damián Forment. 1509-1512. Zaragoza, concatedral de N.ª S.ª del Pilar, retablo mayor. Foto: Isaac González, cortesía del Excmo. Cabildo Metropolitano

Interesa, pues, a nuestro escultor poner el acento antes en la tensión narrativa que en lograr una construcción "a la antigua", basada en la primacía del espacio y acorde con el nuevo lenguaje renacentista. Eso sí, incidiendo en la exhibición de diferentes expresiones anímicas que nos aproximan a las nuevas propuestas de la plástica italiana de los albores del siglo XVI en torno a la ilustración de los afectos. El artista se aventura así en una línea de investigación que conduce a las puestas en escena de fuerte emotividad que caracterizan a las creaciones de la etapa final de su carrera; no en vano, la fecha avanzada del retablo de Olvés, que suponemos realizado hacia 1530-1532, nos sitúa ya en el horizonte de esas búsquedas con precedentes en la imponente *Virgen del Oro* (1526-1527) de Villafeliche —que tiene un eco indubitable en la *María* de nuestra *Salutación angélica*— y también en la predela de Aniñón.[28]

28 Una reciente reflexión en torno a todas estas cuestiones en NALDI, Riccardo, "'…son de madera incorruptible…'. Due *Ladroni* in legno di bosso di Gabriel Joly, 'aquila' dimenticata del Rinascimento mediterraneo", en *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti*

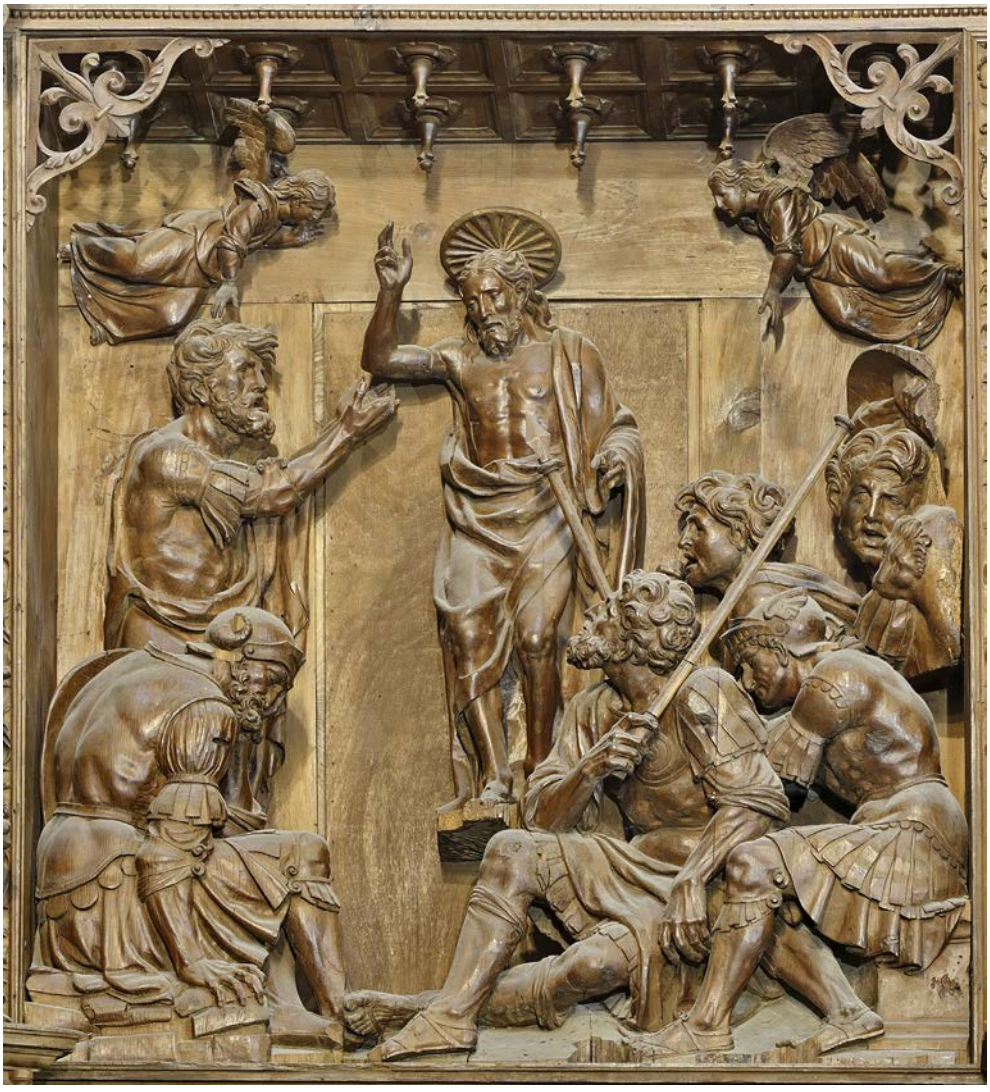


Fig. 12. *Resurrección*. 1532-1536. Teruel, catedral de Santa María, retablo mayor. Foto: Aurelio Á. Barrón

La afortunada recuperación de los relieves de Olvés nos brinda herramientas valiosas para contextualizar este conjunto de manera adecuada. Además, y aunque no sea el objetivo prioritario de estas páginas, junto a la contemplación de los elementos del retablo que siempre han permanecido *in situ*, permite recuperar la estampa cromática de unas piezas que fueron

2015, Nápoles, Fondazione Giuseppe e Margaret de Vito per la Storia dell'arte moderna a Napoli, 2015, pp. 10-34.

coloreadas de forma sutil por Pietro Morone y Gonzalo de Villapedroche. Su propuesta supera los presupuestos de la policromía del romano para iniciar la siguiente fase, la de la policromía contrarreformista, merced a la introducción de nuevos recursos plásticos y perceptivos como el empleo de aguadas monocromáticas aplicadas a punta de pincel sobre el oro bruñido o el manejo de un repertorio renovado de motivos esgrafiados, en el que el tradicional lenguaje de los grutescos se enriquece ahora con el más innovador de los morescos.[29]

2. Una *Virgen Dolorosa* en colección particular de Calatayud

En fecha reciente apareció en el mercado del arte una *Virgen Dolorosa* (Figs. 13 y 14) con atribución al taller de Gabriel Joly, procedente de una colección particular de Calatayud.[30] Esta imagen constituye un valioso testimonio de la actividad escultórica de los obradores bilbilitanos de las décadas centrales del siglo XVI, pero pensamos que no debe ponerse en relación con la obra del maestro picardo; de hecho, debió esculpirse unos años después de su fallecimiento. A pesar de todo, puede establecerse una conexión entre su verdadero autor, a nuestro modo de ver Juan Martín de Salamanca (doc. 1547-1580, †1580),[31] y el retablo de Olvés.

La imagen tiene una altura de 54 cm[32] y en su día debió formar parte de un *Calvario* en el contexto de un retablo o de una pieza de oratorio, dado que el reverso está sin trabajar y, lógicamente, sin policromar. Presenta un estado de conservación aceptable, con daños evidentes en la zona de apoyo que han afectado a los pies, ahora perdidos, y también en la mano izquierda, en la que faltan las últimas falanges del dedo meñique. El revestimiento cromático está bastante barrido, pero lo que subsiste del mismo permite adscribir su ejecución a una fase avanzada dentro de la policromía del romano, confirmando una datación que puede situarse al filo de 1550,[33] y constatar el

29 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 113-132.

30 *La Suite* de Barcelona, subasta n.º 107, lote 35 (31 de octubre de 2024); y de nuevo en la subasta n.º 109, lote 11 (20 de febrero de 2025). En ambas oportunidades la pieza quedó sin adjudicar. Aunque los correspondientes catálogos no citan su procedencia, estamos en condiciones de afirmar que en ese momento formaba parte de una colección bilbilitana.
Agradecemos a Beatriz du Breuil, gerente de *La Suite*, la amable cesión de las imágenes de la pieza que acompañan a este texto.

31 La biografía de este escultor castellano afincado en la Ciudad del Jalón en CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas…*, pp. 505-513.

32 Con la peana, que es un añadido ajeno, alcanza los 68 cm.

33 En vigor en Aragón durante el periodo 1510-1550.



Figs. 13 y 14. Virgen Dolorosa. Juan Martín de Salamanca (atribución). Hacia 1550. Calatayud, colección particular. Fotografías: cortesía de la Galería La Suite de Barcelona

empleo de las técnicas habituales de esgrafiado sobre oro bruñido con carnaciones mates que parecen originales.[34]

La *Dolorosa* bilbilitana carece de la complejidad compositiva de las diferentes versiones que Gabriel Joly ideó a lo largo de su carrera de dicha iconografía, caracterizadas por su mayor volumetría corporal y la utilización de un contraposto siempre marcado que les confiere un acento clásico enriquecido en ocasiones con la aflicción dramática que conviene al personaje. Valgan como ejemplos las *Dolorosas* de Aniñón y Teruel —de poderosa

34 Ello no es óbice para descartar la posibilidad de que la pieza haya sido objeto de una limpieza superficial. Agradecemos las amables observaciones sobre este particular de la Dra. Olga Cantos, Restauradora del Área de Escultura del Instituto del Patrimonio Cultural de España.





Fig. 15, izq. *Virgen Dolorosa*. Olvés. Foto: Luisma G.ª Vicén
Fig. 16, dcha. *Virgen Dolorosa*. Juan Martín de Salamanca. 1556-1558. Ibdes, parroquia de San Miguel arcángel, retablo mayor. Foto: Jesús Criado

expresividad y muy parecidas entre sí—; y, por supuesto, la de Olvés (Fig. 15), algo más cercana por solución compositiva —aunque no por estilo— a la pieza que estudiamos.[35]

Sabemos con seguridad que Juan de Salamanca conocía la *Dolorosa* de Olvés, dado que en el transcurso de los trabajos de policromía de dicho re-

35 El ático del retablo de San Cosme y San Damián de la parroquia de San Pedro de Teruel, que Joly terminó de cobrar en 1537, conserva una *Dolorosa* de planteamiento similar en todo a la de Olvés, aunque de ejecución más sumaria y también más tosca. El albarán en ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos…*, t. I, p. 145.

tablo hizo cuatro paneles ornamentales con motivos antropomorfos que se acomodaron en los extremos del segundo piso del cuerpo y a los lados del ático.[36] No extraña, pues, que la incluida en el *Calvario* del retablo mayor de San Miguel arcángel de Ibdes (Comarca de la Comunidad de Calatayud) (Fig. 16), materializado entre comienzos de 1556 y finales de 1558,[37] tome como punto de partida —sin copiarla de forma literal— la olvesana, modificando la disposición de los brazos, algo adelantados, para mostrarnos a María en gesto de oración.

La escultura de Ibdes propone una radical simplificación del atuendo que luce la de Olvés, carente de los elaborados pliegues habituales de Joly. Y es justamente con la *Dolorosa* de Ibdes, realizada por Juan de Salamanca o alguno de los imagineros de su taller,[38] con la que debemos relacionar la talla que salió a subasta en Barcelona en 2024-2025, pues comparte con ella muchas características y ofrece una versión abocetada de la misma al simplificar, si cabe aún más, la vestimenta, siendo la diferencia más evidente la postura de las manos, que en Ibdes aparecen entrelazadas. Las dos presentan un tratamiento del rostro similar, de ojos caídos y entornados, boca bien dibujada y nariz recta, a lo que se suma un gesto sereno, casi inexpresivo, de resignación ante la muerte del Redentor. Vemos asimismo coincidencias en la disposición del velo, con pequeños pliegues, y el manto, que cubre la cabeza con un efecto casi geométrico.

No hay, pues, duda de que esta *Dolorosa* de colección privada bilbilitana es ajena a la producción de Gabriel Joly, aunque su presumible autor, Juan Martín de Salamanca, conociera de primera mano creaciones del picardo como el retablo de Olvés, que sin duda había estudiado y utilizó como repertorio de modelos para la creación de encargos pergeñados en su obrador tales como nuestra imagen.

---

36 Entre la documentación generada por el encargo de la policromía y otras noticias complementarias se incluye un cartel sin fecha redactado en el reverso de la almoneda de bienes del pintor Francisco Padilla, efectuada el 5 de noviembre de 1558 —dos meses y medio después de la capitulación de las labores de policromado—, mediante el que Juan de Salamanca se obliga a confeccionar dichos complementos. En CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 65-68, y p. 202, doc. n.º 6.

37 La más reciente revisión de la cronología del mueble en CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, "Estudio histórico-artístico", *El retablo mayor de San Miguel arcángel de Ibdes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2020, pp. 15-22.

38 Pensamos que Juan de Salamanca era, en lo fundamental, un entallador con buenas dotes para el dibujo y que debía trazar las obras a su cargo, pero es probable que para los trabajos escultóricos contara con la ayuda de colaboradores. Esta situación está bien acreditada en su último gran encargo, las partes bajas (1577-1578) del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Valtierra, en Navarra, pero carecemos de una información equiparable para Ibdes. Véase CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas…*, pp. 377-392 [retablo mayor de Valtierra].

3. El *Crucificado* del Museo Comarcal de Daroca

Completaremos esta revisión con un *Cristo Crucificado* (Fig. 17) custodiado en la reserva del Museo Comarcal de Daroca hasta fechas recientes y ahora expuesto en la colegiata de los Sagrados Corporales.[39] El primero que reparó en él fue Juan Cabré, que lo vio en el templo colegial y lo incluyó en su inacabado *Catálogo Monumental de Zaragoza* con atribución a Gabriel Joly.[40] Con posterioridad, Federico Torralba recogería la imagen en su monografía sobre el monumento, indicando que "la atribuyen a Forment", si bien "sería preciso estudiar[la] más despacio", no sin corroborar que pertenecía al periodo renacentista y advirtiendo con sagacidad "que las manos ofrezcan cierta desproporción con el resto".[41] Sin embargo, no hemos sido capaces de localizar la pieza en la caótica descripción de los bienes patrimoniales de Daroca que efectúa Francisco Abbad en su *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*.[42]

Desafortunadamente, Juan Cabré no precisa en qué punto exacto del edificio contempló la escultura, pero cuando la estudió Federico Torralba formaba parte ya del Museo de la Colegiata, expuesta en un oratorio abierto a su primera sala.[43] Sin embargo, en 1978, cuando Juan Francisco Esteban

---

39 Agradezco a Emilio Martínez, estudioso del patrimonio artístico darocense, su amabilidad por llamar mi atención sobre esta interesante pieza, así como su generosa ayuda en las consultas que le he efectuado en relación con la misma.

40 AGIPCE, CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Catálogo monumental de España, Zaragoza*, manuscrito sin paginar. La mención aparece en la parte final del volumen, en la que se refiere a la colegiata darocense. La tarea de catalogación se llevó a cabo, con interrupciones, entre 1918 y 1922.
Al estudiar las piezas de escultura menciona y reproduce este *Crucificado*, con el siguiente texto: "Núm. 1.- Cristo de nogal sin pintar. Mide 0,85 x 1,04 metros. Siglo XVI. Esta escultura probablemente es obra de Gabriel Yoli, que en la primera mitad del siglo XVI trabajó mucho para Aragón, y en particular en Teruel, en donde labró los retablos mayores de la Catedral [y] de San Pedro, etc., etc. (y a la vez en donde murió) cuando era obispo de su diócesis el que fue arzobispo de Zaragoza, Terrer, uno de los más grandes protectores que ha tenido Daroca. Quizá este Crucifijo fuera regalo de tal artista a su prelado, o encargado por este a él".
El autor incurre en un error cronológico de alcance, ya que Joly falleció, en efecto, en Teruel en 1538, pero el darocense Martín Terrer de Valenzuela no ocupó la sede turolense hasta 1596-1614 y el arzobispado de Zaragoza hasta 1630-1631.

41 TORRALBA, Federico, *Iglesia colegial de Daroca*, "Monumentos de Aragón", Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954, p. 36, y fig. 28.
No hemos identificado el origen de esta segunda propuesta, que no aparece en la monografía que Manuel Abizanda había dedicado unos años antes al artista. ABIZANDA BROTO, Manuel, *Damián Forment. Escultor de la Corona de Aragón*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1942, p. 27, donde el autor hace un breve repaso de los *Crucificados* de Forment.

42 ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1957, pp. 473-495.

43 El Museo se inauguró en 1939 con el propósito de recoger dignamente piezas de la propia colegiata y de las parroquias suprimidas en 1902. Con dicho fin se acondicionó el espacio de



Fig. 17. *Crucificado*. Gabriel Joly y taller (atribución). Hacia 1530. Daroca, colegiata de los Sagrados Corporales. Foto: Aurelio Á. Barrón

publicó su guía del Museo, es muy probable que ya hubiera sido retirada, dado que en el texto no se hace alusión a ella.[44]

La asignación de la autoría de este *Crucificado* a Joly no es fácil de establecer. No obstante, su elevada calidad y el recurso en él a unos esquemas figurativos compartidos por otras piezas de idéntica advocación que se estiman obra del imaginero picardo —de quien, a nuestro juicio, se encuentra mucho más cerca que de Forment— justifica la redacción de un epígrafe en este texto sobre novedades en torno al artista.

---

la sacristía y la sala capitular. En MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Museo Colegial de Daroca", *Artigrama*, 29 (2014), pp. 213-238.

44 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pp. 47-48 [escultura].

No hay constancia de ningún encargo a Gabriel Joly para Daroca, pero conviene recordar que el maestresala Juan de Luján le comisionó un retablo para su capilla familiar en la parroquia de San Miguel de Villafeliche, localidad que formó parte de la histórica Comunidad de Aldeas de Calatayud —y ahora, de la comarca homónima— pero que pertenece al Arzobispado de Zaragoza, dentro del arciprestazgo de Daroca. Como ya hemos referido, de este retablo procede la magnífica *Virgen del Oro*, una de las esculturas marianas más inspiradas por su maestría y sutileza iconográfica salidas de las gubias de nuestro escultor, quien la hizo entre 1526-1527, por los años en los que se erigía el retablo de Aniñón. Más allá de este hecho, carecemos de información respecto a cómo pudo entrar en contacto con algún cliente darocense o, en su defecto, en qué circunstancias llegó una obra suya a la Ciudad de los Corporales; cuestiones ambas, en todo caso, adjetivas que no afectan al problema de su autoría.

El *Crucificado* de Daroca es una creación impactante. De tamaño menor que el natural, puesto que tiene una altura de 104 cm y 85 cm de envergadura, tal y como advierte Cabré se talló en madera de nogal que quedó en buena medida sin policromar con la salvedad del paño de pureza, el cabello y la barba, así como las huellas de sangre en el rostro y el tórax. Aunque estas dimensiones no excluyen que se esculpiera para un retablo, su acabado apurado hace más plausible que se trate de una imagen de devoción, destinada a presidir un oratorio u otro espacio singular.

Su rasgo más definitorio es su extrema delgadez, lo que no obsta para que recibiera un modelado exquisito que se traduce en unas formas anatómicas suaves en las que, como advirtió el profesor Torralba, llaman la atención unas manos algo grandes y de ejecución menos sutil que el resto, que delatan la ayuda de un colaborador inexperto. La cabeza se inclina hacia la parte derecha de la imagen y presenta un perfil alargado, con ojos cerrados, larga nariz recta y boca entreabierta, al tiempo que la barba acaba en un mechón partido. Finalmente, la cabellera está peinada a partir de la zona frontal y cae en una guedeja vertical sobre la izquierda del observador, ahora fracturada,[45] mientras que en el lado opuesto dibuja un amplio mechón que se incurva para liberar la oreja; un gesto muy característico en otros crucificados del maestro picardo. El paño de pureza se organiza en pequeños pliegues paralelos que van modelando la anatomía subyacente al tiempo que se anuda, como es habitual, sobre el lado izquierdo. Al igual que sucede con las manos, también los pies son algo más grandes de lo que corresponde, pero este nuevo defecto es menos evidente.

45 Como puede comprobarse al estudiar la talla en directo.



Fig. 18. *Crucificado*, detalle. Daroca. Foto: Aurelio Á. Barrón

No compartimos por completo la opinión de Federico Torralba, que juzga el *Crucificado* darocense como una escultura "muy elegante y clásica, de tipo claramente italiano". Esta apreciación es válida para algunos de los crucificados de Damián Forment,[46] con quien este investigador relaciona —no sin reservas— nuestra imagen, pero el canon alargado aplicado en esta oportunidad, unido a un modelado plástico muy suave, se traduce en una apariencia casi famélica que deriva antes de la tradición de los cristos dolo-

46 Véase MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment…*, lám. de la p. 402 [calvarios de Damián Forment].



Fig. 19. *Crucificado*. Gabriel Joly (atribución). Hacia 1528. Madrid, colección particular. Foto: Fernando Tabar



Figs. 20 y 21. *Crucificado*. Entorno de Gabriel Joly. Hacia 1525-1530. Zaragoza, monasterio de las Canonesas del Santo Sepulcro, claustro. Fotos: Jesús Criado

rosos góticos[47] que de las investigaciones de los escultores italianos del Renacimiento temprano, que abordaron la representación del cuerpo de Cristo desnudo —o casi— como un ejercicio anatómico orientado a la consecución de unas formas de belleza ideal. Estos últimos ensayos, en particular los efectuados en la Florencia del *Quattrocento*, tuvieron un peso indubitable en la configuración de los crucificados del Alto Renacimiento, de los que derivan un buen número de piezas aragonesas confeccionadas durante el primer tercio del siglo XVI.

Más allá de lo que acabamos de referir, no advertimos una relación literal entre el *Cristo* de Daroca (Figs. 17 y 18) y los crucificados bien documentados o de atribución segura a Gabriel Joly, en particular los de Tauste (1520-1524), Aniñón (hacia 1525-1530), Olvés (hacia 1530-1532) o la catedral de Teruel (1532-1536), todos dotados de una mayor corporeidad y, en general, de descripción anatómica más detallada. Es cierto, sin embargo, que sí existen coincidencias claras en la forma de plasmar la cabeza con los de Tauste y Olvés, y en menor medida con los más expresivos de Aniñón y Teruel.

Esta propuesta anatómica de formas tan esbeltas se aproxima al *Crucificado* que publicó Fernando Tabar y que sus propietarios adquirieron, al parecer, en Alagón, donde Joly hizo en 1528 un retablo bajo título de la Trinidad (Fig. 19). Este último es, a su vez, bastante similar al ligeramente más corpulento *Crucificado* del claustro de las Canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza (Figs. 20 y 21), una pieza sobre la que no disponemos de información documental, ni siquiera para proponer una fecha de realización aproximada.[48] Sin embargo, las cabezas de las imágenes de Alagón —muy expresiva— y Zaragoza —mucho más contenida— se resuelven de un modo algo distinto a la familia que hemos agrupado en torno a la escultura de Daroca, con formas más redondeadas y con la onda sobre la oreja izquierda marcada con menos rotundidad.

A pesar de que el análisis formal del *Crucificado* de Daroca plantea interrogantes difíciles de salvar, nos parece que esta notable escultura se encuentra muy cerca del, por lo demás, más fornido *Crucificado* del retablo mayor de Olvés (Fig. 22), lo que supone cuanto menos que debe considerarse una pieza del entorno de Gabriel Joly, realizada bajo su directa supervisión sin descartar una posible intervención del francés en algunas partes. Y en este mismo contexto creativo —con matices que no procede enumerar ahora— debemos situar el *Crucificado* del claustro bajo del monasterio del Santo Se-

47 Sin que por ello pretendamos afirmar, en absoluto, que el *Crucificado* de Daroca guarde una conexión, directa o indirecta, con esta singularísima tipología.

48 Desafortunadamente, nada se precisa al respecto en el reciente trabajo de TARIFA CASTILLA, M.ª Josefa, "El exorno artístico renacentista del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza y la iglesia de San Nicolás de Bari", *Artigrama*, 39 (2024), pp. 169 y 171, y p. 171, fig. 6.

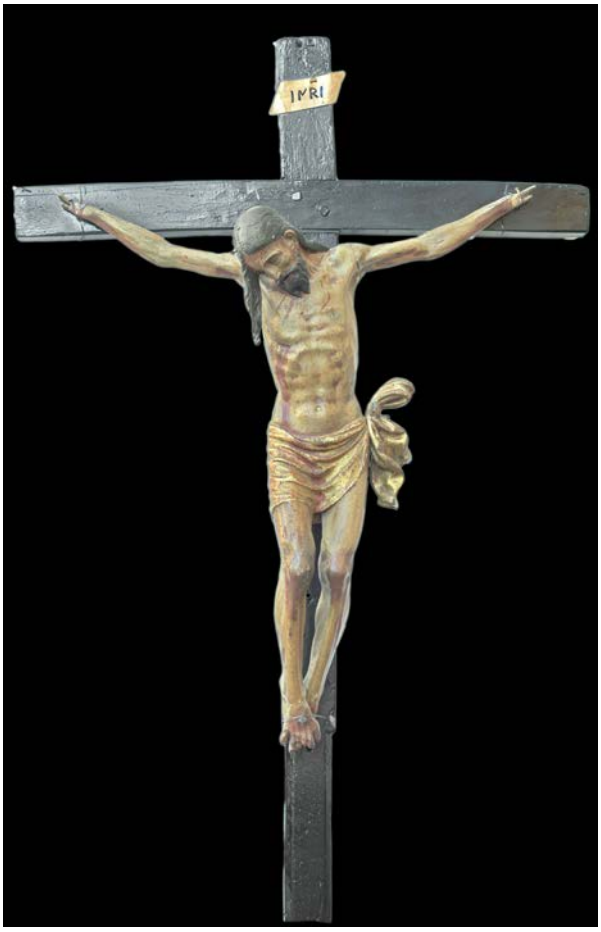


Fig. 22. *Crucificado*. Olvés. Foto: Luisma G.ª Vicén

pulcro de Zaragoza, en el que advertimos coincidencias sustantivas con los ejemplares de la colegiata de Daroca, Tauste y también Olvés.

Puesto que hemos aludido a la cercanía de estilo entre el *Crucificado* que preside el ático del retablo mayor de Olvés y el conservado en Santa María de Daroca, nos gustaría reformular el argumento por el que Juan Cabré apuntaba a que la pieza pudo ser un donativo del obispo Martín Terrer de Valenzuela. Ya hemos dicho que las fechas no coinciden, pero es importante señalar que los Terrer eran oriundos de Olvés, donde aparecen documentados al menos desde finales del siglo XV ocupando puestos de gran relevancia tanto entre el clero parroquial como en el concejo. No hay, pues, que descartar que nuestro *Crucificado* se esculpiera por los años en los que se trabajaba en el retablo de Olvés, quién sabe si por encargo de algún miembro de esta familia. Fue Miguel Terrer, padre del obispo, quien se instaló en Daroca a raíz de su matrimonio con la darocense Ana Berastegui en la década

de los años treinta; y en la Ciudad de los Corporales aparece a partir de 1540, donde el futuro prelado nació y recibió las aguas bautismales en 1549, en la parroquia de San Miguel.[49]

Bibliografía

ABBAD RÍOS, Francisco, "Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, 89 (1950), pp. 53-71.

ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1957.

ABIZANDA BROTO, Manuel, *Damián Forment. Escultor de la Corona de Aragón*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1942.

ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos sobre la historia artística y literaria de Aragón. Procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. I, 1915, y t. II, 1917.

ACERETE TEJERO, José Miguel, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2001.

AMADA SANZ, Salvador, "Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la colegiata de Santa María de Calatayud", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI (1947), pp. 177-209.

CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Catálogo monumental de España, Zaragoza*, manuscrito sin paginar, https://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_zaragoza.html

CASTRO, José R., "Escultores navarros. Esteban de Obray", *Príncipe de Viana*, XIV (1944), pp. 17-39, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2243989

CRIADO MAINAR Jesús, "La *Virgen del Oro* de Villafeliche (Zaragoza), 1526-1527. Una obra identificada de Gabriel Joly", *Artigrama*, 19 (2004), pp. 393-408, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1201683

CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, "Estudio histórico-artístico", *El retablo mayor de San Miguel arcángel de Ibdes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2020, pp. 15-98.

CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés. Las claves del Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2018.

CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de Santa María Magdalena de Zaragoza y el escultor Gabriel Joly", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCVI (2005), pp. 295-318.

CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008.

49 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Casa palacio de la familia Terrer de Valenzuela en Daroca. Primera parte: la familia Terrer", *Xiloca*, 52 (2024), pp. 144-151.

CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, https://www.libreria.educacion.gob.es/libro/museo-colegial-de-daroca_170288/

HERNANSANZ MERLO, Ángel; MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa; SERRANO GRACIA, Raquel y CRIADO MAINAR, Jesús, "La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, L (1992), pp. 85-209.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2012.

LLABRÉS, Gabriel, "Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI por D. Juan Gaspar Sánchez Muñoz", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXVII (1895), pp. 5-75.

MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Casa palacio de la familia Terrer de Valenzuela en Daroca. Primera parte: la familia Terrer", *Xiloca*, 52 (2024), pp. 141-154, https://espacioxiloca.org/publicaciones/xiloca-52/

MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Museo Colegial de Daroca", *Artigrama*, 29 (2014), pp. 213-238, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5130697

MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa; SARRIA ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel; CALVO ESTEBAN, Rosalía y HERANSANZ MERLO, Ángel, "Aportación al estudio de la obra de Esteban de Obray en Calatayud", *Actas del II Coloquio de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 387-395.

MORTE GARCÍA Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita, "Estudio histórico-artístico", en MORTE GARCÍA Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita (coords.), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 11-113.

MORTE GARCÍA, Carmen, "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX (1987), pp. 117-231.

MORTE GARCÍA, Carmen, "Estudio histórico-artístico de una obra renacentista", en JOVER HERNANDO, Mercedes (coord.), *El retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo. Historia y conservación*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 11-78.

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

NALDI, Riccardo, "'…son de madera incorruptible…'. Due *Ladroni* in legno di bosso di Gabriel Joly, 'aquila' dimenticata del Rinascimento mediterraneo", en *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, Nápoles, Fondazione Giuseppe e Margaret de Vito per la Storia dell'arte moderna a Napoli, 2015, pp. 10-34.

SARRIA ABADÍA, Fernando y MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Tauste", *Suessetania*, 17 (1998), pp. 10-19.

SARRIA ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel; CALVO ESTEBAN, Rosalía; HERNANSANZ MERLO, Ángel y MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa, "Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 91-112.

SERRANO GRACIA, Raquel, "El retablo mayor de Aniñón", *Documentos y notas. Armantes*, I (1994), pp. 5-47.

SERRANO GRACIA, Raquel, "Joly, Gabriel", en ÁLVARO ZAMORA, M.ª Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, pp. 206-215.

SERRANO, Raquel; CALVO, Rosalía; HERNANSANZ, Ángel; MIÑANA, M.ª Luisa y SARRIA, Fernando, "Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 113-127.

SERRANO, Raquel; MIÑANA, M.ª Luisa; HERNANSANZ, Ángel; CALVO, Rosalía y SARRIA, Fernando, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992.

TABAR ANITUA, Fernando, "Un Crucificado atribuible a Gabriel Joly", *Ars Bilduma*, 1 (2011), pp. 121-128, https://ojs.ehu.eus/index.php/ars_bilduma/article/view/986

TARIFA CASTILLA, M.ª Josefa, "El exorno artístico renacentista del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza y la iglesia de San Nicolás de Bari", *Artigrama*, 39 (2024), pp. 165-186, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10262781

TOMÁS LAGUÍA, César, "Las capillas de la catedral de Teruel", *Teruel*, 22 (1959), pp. 5-159.

TORRALBA, Federico, *Iglesia colegial de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954.

Entalladores franceses en la diócesis de Astorga durante la segunda mitad del siglo XVI: Francisco Julí, Guillomo Peral y Cristóbal Fuertes

French carvers in the diocese of Astorga during the second half of the 16th century: Francisco Julí, Guillomo Peral and Cristóbal Fuertes

Rubén Fernández Mateos

Universidad de Burgos
Departamento de Historia, Geografía y Comunicación. Facultad de Humanidades y Comunicación
Paseo de Comendadores, s/n. 09001 – Burgos
rfmateos@ubu.es
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-6898-4734
Fecha de envío: 15/8/2025. Aceptado: 10/11/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 171-198.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.05
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo se enmarca dentro de la actividad investigadora del GIR IDINTAR (*Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo*) de la Universidad de Valladolid y del GIR ARHISMO (*Arte Hispánico de la Edad Moderna y Contemporánea y sus relaciones europeas y americanas*) de la Universidad de Burgos.

Resumen: Este estudio analiza y reflexiona sobre tres entalladores de origen francés que trabajaron en el obispado de Astorga durante la segunda mitad del siglo XVI. En concreto, el borgoñón Francisco Julí, dentro de la tendencia manierista, relacionado con el retablo de la Trinidad de la colegiata de Villafranca del Bierzo; el segundo es el normando Guillomo Peral, al que se le documentan nuevas obras —hoy desaparecidas—; y el último es Cristóbal Fuertes, que fue criado de Bartolomé Hernández —oficial de Gaspar Becerra—, al que se le documentan varias obras, de las que sólo se conservan dos sagrarios.

Palabras clave: Francisco Julí; Guillomo Peral; Cristóbal Fuertes; entalladores; escultura; traza; siglo XVI; Manierismo; Romanismo; diócesis de Astorga.

Abstract: This study analyzes and reflects on three woodcarvers of French origin who worked in the bishopric of Astorga during the second half of the 16th century. Specifically, the Burgundian Francisco Julí, of Mannerist leanings, is associated with the altarpiece of the Trinity in the collegiate church of Villafranca del Bierzo; the second is the Norman Guillomo Peral, of whom new works, now lost, are documented; and the last is Cristóbal Fuertes, servant of Bartolomé Hernández, an official of Gaspar Becerra, of whom several works are documented, of which only two tabernacles are preserved.

Keywords: Francisco Julí; Guillomo Peral; Cristóbal Fuertes; carvers; sculpture; design; 16th century; Mannerism; Romanist; diocese of Astorga.

*****

La llegada de maestros extranjeros a España desde la Edad Media fue una constante. El número de artistas fue incrementándose a medida que pasaban los siglos y sus procedencias iban a ser muy diversas —flamencos, franceses, borgoñones, alemanes, italianos,…—. Los reinados de los Reyes Católicos, Carlos I y Felipe II son un ejemplo claro de lo dicho. En el caso de la escultura son muchos los entalladores e imagineros de procedencia nórdica trabajando para diferentes territorios hispánicos que se conocen por la documentación. Centrándose en Castilla y, más concretamente, en la actual región de Castilla y León, se han documentado a artistas célebres que han dejado abundante obra, algunos de los cuales son de vital importancia para la plástica española del tardogótico y del renacimiento. Nombres como Gil de Siloe, Alejo de Vahía, Gil de Ronza, Felipe Bigarny, Juan Picardo, Esteban Jamete o Juan de Juni, son sólo una muestra de los maestros más conocidos de ascendencia germana, flamenca o francesa que trabajaron en este territorio.[1] Muchos otros, de menor entidad —la mayor parte ocultos bajo la actuación de los talleres de otros artistas—, también realizaron algunos encargos. En el caso concreto de la diócesis de Astorga (León), existen algunos ejemplos de entalladores franceses a los que se le documentan obras de manera independiente, como se analizará a continuación. Primero se reflexionará sobre el papel del borgoñón

1 Sobre estos artistas, ver los estudios fundamentales de YARZA LUACES, Joaquín, "El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González y Caja Burgos, 2001, pp. 207-238; ARA GIL, Clementina Julia, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974; YARZA LUACES, Joaquín, *Alejo de Vahía mestre d´imatges*, Quaderns del Museu Frederic Marès, 6, Barcelona, Museu Frederic Marès, 2001; RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor Gil de Ronza*, Zamora, Diputación de Zamora, 1998; PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "El Cristo de los Piojos de Ávila y un Cristo de la Vera Cruz de Saucelle (Salamanca): dos nuevas obras de Gil de Ronza y su taller", *Cuadernos abulenses*, 45 (2016), pp. 253-265; RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller", *Studia Zamorensia*, 18 (2019), pp. 67-119; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001; VASALLO TORANZO, Luis, "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes", *Archivo Español del Arte*, XCII, 366 (2019), pp. 145-160; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Juan Picardo al servicio de los Manuel en Peñafiel", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, 39 (1973), pp. 521-527; FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Juan Picardo (1506-h. 1576) en el retablo de Santa Lucía de la catedral de Palencia y otras obras atribuibles en Medina del Campo (Valladolid)", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 91-92 (2020-2021), pp. 237-257; RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa, "Sobre Juan Picardo, dos artistas homónimos del siglo XVI con distintas trayectorias", *Archivo Español del Arte*, XCVII, 388 (2024), pp. 1406; DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933; TURCAT, André, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete*, París, Picard éditeur, 1994; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Juan de Juni. Vida y Obra*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, 1974; FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Juan de Juni, escultor*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.

Francisco Julí en Villafranza del Bierzo (León), maestro que entra dentro de la tendencia manierista, para luego abordar las figuras del normando Guillomo Peral y al entallador del entorno de Bartolomé Hernández —uno de los oficiales de Gaspar Becerra— Cristóbal Fuertes, enmarcados ya en la corriente romanista.

1. Reflexiones sobre Francisco Julí (act. 1534-1563): un entallador manierista en Villafranca del Bierzo (León)

En la capilla de la Trinidad de la colegiata de Villafranca del Bierzo se halla un retablo cuya autoría se ha relacionado con Francisco Julí[2] (Fig. 1). Sin embargo, existen varios interrogantes para adjudicárselo, pues la documentación nunca lo trata como escultor y no existen en la diócesis asturicense ninguna otra obra con la que se pueda comparar.

Natural de Dijon (Francia), es un ejemplo más de esos maestros franceses que trabajaron en varios lugares de Castilla —remarcando su carácter viajero—, pues consta que estuvo en Salamanca, Zamora, Valladolid, Villafranca del Bierzo (León), Ponferrada (León) y Santiago de Compostela (La Coruña). Casado con Ana Sierra en la ciudad del Tormes en 1534, con la que tuvo tres hijas, no aparecerá en Villafranca hasta 1544, donde el 17 de enero de 1552 se le cita como "ya estante y residente en la villa de Villafranca del Bierzo en el reyno de León".[3] No me referiré a la actuación de Julí en otras localidades y a sus problemas judiciales que le enviaron a la cárcel de Valladolid en 1550, puesto que ya ha sido estudiado recientemente, y sólo me centraré en hacer alguna reflexión sobre el artista a partir de la máquina de esta población berciana.[4]

---

2 Sobre Francisco Julí, en general, y el retablo de la Trinidad de Villafranca del Bierzo, en particular, ver GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, pp. 383-385; PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central, 1930, pp. 308-311; RIVERA BLANCO, Javier y RODICIO RODÍGUEZ, Cristina, "Francisco Juli, escultor y cantero", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, 47 (1981), pp. 415-423; VOCES JOLÍAS, José María, *El arte religioso de El Bierzo en el siglo XVI*, Ponferrada, 1987, pp. 40-44, 137-138, 202-203, 238-244; RAMOS GORDÓN, José Manuel, "Santísima Trinidad" en *Credo. Las Edades del Hombre. Arévalo*, Valladolid, 2013, pp. 146-147; REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, "El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago (†1563)", *BSAA Arte*, 83 (2017), pp. 103-123; REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo. Escultura en la diócesis de Salamanca*, Tesis doctoral dirigida por Jesús Urrea Fernández, Universidad de Valladolid, 2018, pp. 191-224; PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Retablo de la Santísima Trinidad" en *Hospitalitas. Las Edades del Hombre. Villafranca del Bierzo*, Valladolid, 2024, pp. 392-393.

3 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, "El francés Julí…", p. 105.

4 Lo último y más novedoso sobre el artista en REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, "El francés Julí…",

Lo primero que hay que tener en cuenta es su oficio. En el interrogatorio tras ingresar en la cárcel de Valladolid en 1550, declaró que su oficio era el de "maestro de cantería y entallador", una afirmación muy clara a la hora de considerar su autoría en el retablo leonés. Partiendo de esta base, estoy de acuerdo con Rebollar Antúnez cuando considera a Julí como contratista de la obra, en el que realizaría el ensamblaje y la parte escultórica la subcontrataría a algún imaginero. Su condición de entallador se puede rastrear también en Salamanca, con los desparecidos retablos de Valbuena y Horcajo de Huebra y el de Montemayor del Río, muy intervenido por una desafortunada restauración y mucho más contenido en traza que el de Villafranca.[5]

Volviendo al retablo leonés, Voces Jolías lo dató entre 1553-1557, teniendo en cuenta que entre 1551-1552 Francisco Julí estaba actuando como cantero en la propia arquitectura de capilla de la Trinidad y porque no existe ningún elemento romanista en su conjunto, una estética que Gaspar Becerra implantó en el retablo mayor de la catedral de Astorga (1558-1562). Sin embargo, hay que tener en cuenta que en marzo de 1557 el artista se encontraba en Santiago de Compostela trabajando en el Hospital Real y un año después en la capilla mayor de la iglesia de los agustinos de Ponferrada, por lo que la obra estaría ya terminada antes de irse fuera.[6] También cabe la posibilidad de que los oficiales que tuviera a su cargo lo concluyeran posteriormente mientras estaba en las otras localidades. De prolongarse en el tiempo uno o dos años, sería dudoso que el romanismo del retablo catedralicio influyera tan pronto en la diócesis asturicense, ya que los modelos de Becerra sólo fueron utilizados al principio por sus oficiales, como Pedro de Arbulo (retablo de Casoyo, 1563), Juan Fernández de Vallejo (imagen atribuida de San Mamés de Combarros, hacia 1560-1562) y Bartolomé Hernández después de regresar de Madrid tras el fallecimiento del maestro jienense (retablo de Luyego de Somoza, 1570-1576).

El patrono de la capilla de la Trinidad fue el canónigo y maestrescuela de la colegiata Pedro González, en cuyo testamento, dictado en 1550, mandó hacer un retablo por 300 ducados a "Maestre Julí".[7] El retablo es una obra mixta, de escultura y pintura, compuesto por un banco, dos cuerpos, tres calles, cuatro entrecalles y un ático. Las dos entrecalles laterales están retranqueadas, formando una "U" en planta, en un recurso extravagante propio del manierismo, al igual que el hecho de apear toda la máquina sobre cuatro termes. El primer cuerpo está subdivido en otros dos pequeños cuerpos, que

pp. 103-123 y REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo…*, pp. 191-224.

5 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo…*, pp. 209-210.

6 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo…*, p. 219.

7 RIVERA BLANCO, Javier y RODICIO RODÍGUEZ, Cristina, "Francisco Juli…, p. 417.



Fig. 1. *Retablo de la Trinidad*. Francisco Julí y otros. Hacia 1553-1557. Colegiata de Santa María. Villafranca del Bierzo (León)

son abarcados por columnas de orden compuesto, insinuando de ese modo el orden gigante. Una fórmula que Alonso Berruguete ya había utilizado en

el retablo de San Benito de Valladolid (1526-1532), pero con columnas abalaustradas. Las del retablo villafranquino son más clásicas, estriadas y con una especie de collarino en el tercio inferior del fuste, decorado con dentellones. Las del segundo cuerpo y el ático son estriadas. Hay también unos aletones avolutados que van del primer al segundo cuerpo. La decoración ornamental se desarrolla por los entablamentos, los traspilares de las columnas y los netos del banco, a base de *putti*, trapos colgantes, mascarones, animales fantásticos, carruajes, guerreros, ángeles portando los *arma Christi*… un lenguaje típico del universo manierista. La traza del retablo es más atrevida que la del de Montemayor del Río, con forma de casillero y columnas abalaustradas.

En cuanto a la escultura, que se ubica en el banco, calle central, entrecalles y ático, Gómez-Moreno encontró influencias de Berruguete y Juni y Rivera Blanco y Rodicio Rodríguez siguiendo al historiador del arte granadino añadieron también la relación con Juan de Valmaseda, por las anatomías, el tipo de cabellos y barbas de algunas imágenes.[8] Por otro lado, Rebollar Antúnez, sin especificar estilo, lo adjudica a un posible escultor leonés y Pérez Martín deja entrever la influencia borgoñona de algunos relieves, descartando ambos la autoría de Julí.[9]

En mi opinión, la escultura de este retablo no tiene nada que ver ni con Berruguete ni con Juni, salvo el hecho de utilizar un estilo manierista arraigado en Castilla desde la irrupción de estos dos maestros. Alguno de los tres apóstoles del primer cuerpo, del que sólo se identifica claramente a *San Andrés*, tienen una postura inestable y un movimiento muy de este estilo. Recuerdan a la escultura de algunos retablos del imaginero Lucas Formente y el entallador Nicolás de Brujas, como el de Dehesas (León) (1557-1560) o el de San Pedro Castañero (León) (1560),[10] pero el parecido tiene que ver más con una corriente estilística de la época que por la ejecución de un mismo escultor. El relieve de la *Trinidad* (Fig. 2), el de mayor calidad, el de la *Natividad* y los *Reyes Magos* y los bultos de *San Pedro* y *San Pablo* (Fig. 3) que se ubican en las entrecalles retranqueadas, como aprisionadas entre las columnas —dando una sensación de angustia espacial—, tienen un poso escultórico de origen francés. Este elemento es lo que llevaría a Gómez-Moreno a ver la influencia de Juni. La corpulencia de las figuras, las caras anchas, los ropajes envolventes y el gusto por la suntuosidad y detallismo, como se puede ver

8 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental…*, p. 385; RIVERA BLANCO, Javier y RODICIO RODÍGUEZ, Cristina, "Francisco Juli…, p. 422.

9 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo…*, p. 209; PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Retablo…", p. 392.

10 VOCES JOLÍAS, José María, *El arte religioso…*, pp. 143-151.





Fig. 2 izq. *Relieve de la Trinidad*. Anónimo. Hacia 1553-1557. Colegiata de Santa María. Villafranca del Bierzo
Fig. 3 dcha. *San Pedro.* Anónimo. Hacia 1553-1557. Colegiata de Santa María. Villafranca del Bierzo

en la *Trinidad* o el *rey Baltasar*, por ejemplo, derivan de la estética escultórica francesa, que encaja con el origen borgoñón de Francisco Julí.

En resumen, el retablo de la colegiata de Villafranca sería una obra encargada a Julí, donde actuaría como contratista de la obra y artífice del ensamblaje, subcontratando a escultores la parte de las imágenes y relieves, donde tuvieron que participar franceses, según se desprende de su estilo. En ningún caso se puede relacionar con algún artista leonés del entorno, puesto que no hay en la diócesis obras que presenten las mismas características.

2. El entallador normando Guillomo Peral (doc. 1589-† 1591)

Este modesto artista fue estudiado hace unos años por Manuel Arias Martínez a propósito de su testamento, inventario y almoneda. La información

que suministran estos documentos señala su procedencia de la ciudad francesa de Rouen, en Normandía, la existencia de un hijo natural llamado Antonio Peral, concebido de una mujer soltera de nombre María Martínez, o su relación profesional y de amistad con el entallador Tirso de Medina, que fue uno de sus testamentarios junto al pintor Hernando Pabón.[11] Debió vivir algún tiempo en el arrabal de San Andrés de Astorga y consta que tuvo dos oficiales en su taller, Pedro Barbero y Diego Dulce, que firman como testigos en su testamento y que son nombrados con el oficio de ensamblador y entallador respectivamente.[12]

Además de otros datos que suministra el estudio de Arias Martínez, sobre las herramientas y materiales que quedaron de Guillomo Peral, los artistas que las adquirieron y las obras inacabadas, puedo aportar algunas noticias más sobre su actividad artística en los escasos años en los que aparece documentado en la diócesis asturicense. Así, en el testamento que redactó el 15 de enero de 1591, se dice que tenía a su cargo una sillería de coro compuesta por cuarenta sillas, encargada por el bachiller Hernán García, cura de la iglesia de San Bartolomé de Astorga, siendo fiador el ensamblador Luis de la Bena y escriturada ante el notario Cristóbal García. Pide que los testamentarios lo acaben a su costa.[13] Afortunadamente, en el Archivo Diocesano de Astorga se conserva el contrato de esta obra, formalizado el 3 de julio de 1589 ante el notario mencionado, que dice:

> "En la çiudad de Astorga a tres días del mes de julio, año del nasçimiento de nuestro señor Jesuschristo de mill e quinientos e ochenta e nuebe años, por ante mí el scrivano e notario público e testigos infrasescritos paresçieron presentes de la una parte el bachiller Hernán García, clérigo presbítero cura de la iglesia parrochial y beneficiado de San Bartolomé de la dicha ziudad de Astorga y de la otra Guillomo Peral, ensamblador rresidente en la dicha ziudad, e dijeron que porque el dicho bachiller Hernán García a tratado e trata de haçer la sillería de madera del coro vajo del monasterio del Espíritu Sancto de la dicha ziudad, donde se quiere enterrar, y sobre ello se a conçertado con él para que haga la dicha sillería…
>
> Primeramente, que el dicho Guillomo Peral, ensamblador, aya de haçer e haga la dicha obra de la dicha sillería del dicho coro vajo […] de mi buen ensamblaje, luçido e vistoso y según e conforme a la traza que este a dado, que está ante mí el dicho scrivano y firmada de ambas partes…
>
> Yten que a la frontera del dicho coro vaxo el dicho examblador a de haçer una silla en que se siente la abadesa del dicho monasterio con otras dos sillas

11 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario y almoneda del ensamblador normando Guillomo Peral", *Astórica: Revista de estudios, documentación y divulgación de temas astorganos*, 28 (2009), pp. 227-254.

12 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", pp. 228-230.

13 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", pp. 231 y 238-239.

a cada lado, que todas son çinco sillas y con sus rrincones que çierren y abran por anbas partes […]

Yten que en el lado derecho del dicho coro el dicho official aya de haçer y haga diez y ocho sillas conforme a la dicha traça que está dada en que se sienten las monxas del dicho monesterio y el altor dellas a de ser conforme a la dicha traça.

Yten que la cruz questa señalada en la dicha traça a de benir en bajo de las ventanas que sale a la calle que va para puerta del obispo […]

Yten al lado izquierdo del dicho coro vaxo junto al rrencón ará una silla sola y junto a ella a de açer una puerta por donde se entre e salga al dicho coro bajo yençima de la dicha puerta una ventana […] y dende allá asta la otra puerta questa en el dicho coro a de haçer ottras catorçe sillas conforme a la dicha traça y el anchor de todas las dichas sillas es e por las çinco principales que son las de la abadesa e las dichas de cada lado que an de ser anchas porque ynchan todo aquello […]

Yten que para haçer la dicha obra arriba declarada el dicho bachiller Hernán García cura a de dar al dicho Guillomo Peral, ensamblador, toda la madera, clavos e todos los demás materiales necessarios al pie de la obra a su costa e más posada y camas para él y sus offiçiales […]

Yten quel dicho bachiller Hernán García a de dar e pagar al dicho Guillomo Peral, ensamblador, por la hechura e travaxo de manos de cada una de las dichas sillas conforme a la dicha traça e condiçiones siete ducados y medio salvo la silla de la dicha abadesa, puerta e bentana […]

Yten que el dicho Guillomo Peral, ensamblador, aya de haçer e haga la dicha obra e sillería […] e la dé ffecha y acabada y en toda perfeçión según el arte lo rrequiere dentro de dos años".[14]

Como reseñaba el testamento el fiador de la obra fue Luis de la Bena. Entre los testigos del contrato figuran "Pedro de Bilvao, pintor, y Alberto Matea, ensamblador", dos maestros conocidos del panorama artístico astorgano. El segundo es Alberto Matía, un entallador oriundo de Colonia (Alemania) que trabajó en el taller de Bartolomé Hernández y después en el de su viuda Luisa del Torneo, como se ha estudiado recientemente.[15]

El contrato desvela el lugar para dónde fue concertada la sillería, el convento del Sancti Spiritus de Astorga, de monjas franciscanas de la tercera orden regular. La obra debía durar dos años, pero a la hora de redactar el testamento en 1591 todavía no se había terminado. Este es el primer documento en el que aparece Guillomo Peral y en él se le cita como residente y no

14 Archivo Diocesano de Astorga [en adelante, ADA], Protocolos notariales, Cristóbal García, 3 de julio de 1589, s. f.

15 FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Luisa del Torneo († 1611) y su labor empresarial tras la muerte de su marido el entallador Bartolomé Hernández († 1588)", en HOYOS ALONSO, Julián y ZARAPAÍN YÁÑEZ, María José (eds.), *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, Gijón, Ediciones Trea, 2023, pp. 133-148.

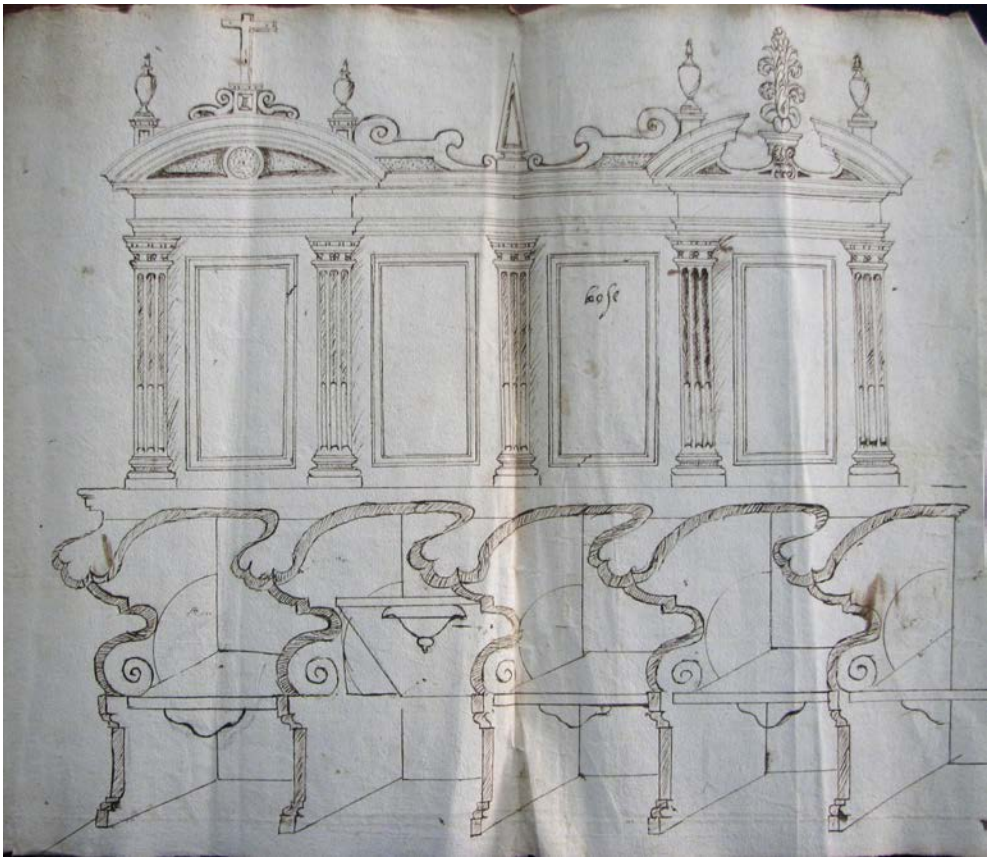


Fig. 4. *Traza de la sillería de coro del convento del Sancti Spiritus de Astorga*. Guillomo Peral. 1589. Archivo Diocesano de Astorga (León)

vecino de la capital maragata, por lo que se deduce que vino de otro lugar para trabajar aquí, no sabemos si de la propia diócesis o desde fuera de ella. Por otro lado, la cantidad de sillas que se mencionan en el testamento es de cuarenta, mientras que en el contrato se cuentan unas pocas menos. Así, se dice que en la parte frontal habría cinco, siendo la central la destinada para la abadesa, en la derecha dieciocho y en la izquierda una silla en el rincón, antes de la puerta, y desde ahí otras catorce hasta la otra puerta, sumando un total de treinta y ocho sillas.

Lo más interesante de toda la escritura es que se aporta un dibujo con la traza de cinco sillas del conjunto (Fig. 4). A pesar de los errores de perspectiva que hay en los apoyabrazos, se puede ver que Peral era un maestro de ciertas dotes. Una de las sillas está levantada para que se vea la misericordia. Los respaldos se resuelven con rectángulos moldurados entre pilastras y los estalos de los extremos se rematan por dos frontones. El de la izquierda es



Figs. 5 y 6. *Sillería de coro*. ¿Guillomo Peral?. ¿1589-1591?. Convento del Sancti Spiritus. Astorga

semicircular y de él sobresale una cruz, mientras que el de la derecha es partido y presenta unos ornamentos vegetales. Entre ambos frontones hay una decoración recortada de tradición clasicista a modo de aletones que flanquean una pirámide viñolesca. De este modo vemos cómo a una estructura romanista se incorporan elementos del clasicismo escurialense.

A los pies de la iglesia del convento se ubica el coro bajo, donde se dispone una sillería sencilla que podría ser la que realizó el ensamblador normando (Fig. 5). Lamentablemente no he podido verla de cerca porque se encuentra en un espacio de la clausura de las monjas y, por tanto, es inaccesible para el público. Lo que hoy se puede ver desde la reja es una sillería que tiene algunas similitudes con la traza del contrato, pero también bastantes diferencias. Por ejemplo, tiene menos sitiales que los que se concertaron, pues sólo hay treinta y uno, en vez de los treinta y ocho que reseñan en el contrato o los cuarenta que indica el testamento. También carece de los frontones que rematan los respaldos. Sin embargo, los respaldos de las sillas presentan pilastras de orden toscano similares, aunque con más estrías que en el dibujo, y los apoyabrazos y misericordias tienen cierto parecido (Fig. 6). Coincide también con la cláusula del contrato que habla de la silla de la abadesa con otras dos a los lados, formando de este modo cinco en el frente de la sillería. El estalo de la abadesa tiene una intervención del último cuarto del siglo XVIII, de época rococó, con un remate de rocalla y un relieve con el Espíritu Santo en su apariencia de paloma del que salen rayos, dentro de un tondo de nubes con cuatro cabezas de ángeles. Todo aparece con una pintura neoclásica azulada que imita mármoles, con una decoración vegetal y tres pájaros pintados, que destaca la silla principal.

Analizada la sillería y sin poder verla de cerca no nos queda claro si realmente es una versión simplificada de la traza original —y que haya perdido algunas partes, como los frontones—, o es una obra posterior. La idea de articulación a base de pilastras y los cinco sitiales en el frente parecen inclinar la balanza hacia la autenticidad de la obra por parte del maestro francés, pero no se puede aseverar convincentemente.

La siguiente noticia que tenemos sobre Guillomo Peral es la contratación de dos escritorios con el canónigo Andrés Cajal y el racionero Juan Felipe de la catedral asturicense, que se realizó el 3 de diciembre de 1589.[16] En la escritura se dice que Peral era "natural de la ziudad de Roán en el reyno de Franzia, residente en esta ziudad de Astorga", volviendo a confirmar su lugar natal y la condición de residente en la ciudad en ese año. Los escritorios tendrían que ser de madera de nogal con doce cajones cada uno hechos de madera de álamo blanco y dos puertas a los lados. En el medio tendría una abertura, que la documentación llama capilla, con una cruz de remate. Se dice que tenían que seguir la traza dada, siendo acabados para el día de la Pascua del Espíritu Santo de 1590, por un precio de 21 ducados cada uno.

El 23 de enero de 1590 contrató unas puertas y unos cajones para la iglesia de San Martín de Barrientos (León) con el cura Juan Aragón Luján. Tenían

16 ADA, Prot. Santos García, 3 de diciembre de 1589, s. f.

que hacerse de nogal y álamo blanco después de que estuviese "ffecho el cuerpo de la dicha iglesia, dentro de seis meses".[17] En este caso se le nombra como "entallador vezino de la dicha ciudad de Astorga", por lo que en esta fecha ya había adquirido su vecindad en la capital maragata.

En verano del mismo año el artista aparece tasando obras. La primera una custodia que había hecho Hernando de Espinosa para Congosto (León), junto a Juan López de Losada,[18] y la segunda unos cajones que el entallador Luis de la Bena había hecho para la iglesia de Borrenes (León), junto a Alonso Gutiérrez.[19]

Unos meses después, el 15 de noviembre de 1590, contrató una custodia para la iglesia de Villalverde, una población zamorana de la comarca de La Carballeda:

> "Sepan quantos esta carta de contrato vieren como yo, Pedro de la Carrera, clérigo cura de la parrochial de Villalverde desta diócesis de Astorga… e usando de la dicha licencia de suso ynserte o incorporada otorgo e conozco por esta presente carta que me conçierto con vos, Guillome Peral, entallador, e Gerónimo de Salaçar, pintor, vecinos de la ziudad de Astorga questáis presentes para que ayáis de haçer e hagáis para la dicha yglesia una custodia de talla e pintura, la talla en esta manera que vos el dicho Guillome Peral hagáis la dicha custodia de nogal toda ha de llevar una peana arriba e dos santos a los lados de Cristo que an de ser las figuras de Santo Antón y San Bras e a de ser la dicha custodia rredonda que a de llevar en la puerta un rresucitado de bulto e un cajón abajo en que se metan corporales e rreliquias… a verde dar ffecha e acabada e puesta eb toda perfición… para el día de Pasqua de Flores primera que viene del año venidero de mill e quinientos e noventa e un años".[20]

Lamentablemente Guillomo Peral no la llegó a realizar, puesto que en 1592 se realizó un nuevo contrato con el entallador Alonso Gutiérrez. El francés no debió hacer nada y tras su fallecimiento, en 1591, se concertó su hechura con un nuevo maestro y con el mismo pintor.[21]

Después de esta obra fallida aparece en enero de 1591 con la redacción de su testamento, codicilo e inventario de bienes, que ya estudió Arias Martínez como se dijo arriba.[22] El último documento relacionado con el artista normando es una carta de obligación fechada el 20 de febrero de 1591, por la que el entallador Tirso de Medina y el escultor Gregorio Español, como su fiador, se obligaron a pagar a Juan Álvarez, procurador de causas y tutor de

17 ADA, Prot. Cristóbal García, 23 de enero de 1590, s. f.

18 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 18 de junio de 1590, s. f.

19 ADA, Prot. Andrés Becerra, 13 de julio de 1590, s. f.

20 ADA, Prot. Cristóbal García, 15 de noviembre de 1590, s. f.

21 ADA, Prot. Cristóbal García, 14 de febrero de 1592, s. f.

22 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", pp. 227-254.

Antonio Peral, hijo de Guillomo, 12 ducados y 7 reales por media ración de pan y vino.[23]

3. Cristóbal Fuertes (1569-doc. 1591-1612)

Lo primero que uno se encuentra a la hora de abordar su biografía es un problema de identidades, ya que existen dos pleitos en la Real Chancillería de Valladolid en los que se menciona a una persona con el mismo nombre, pero que en mi opinión son dos diferentes, por lo que argumentaré a continuación. Así, en un pleito del pintor Sebastián de Garay sobre un incidente de su mujer y hermano con el licenciando Juan López Sarabia en 1590, declaró como testigo un Cristóbal Fuertes que dijo tener 27 años más o menos.[24] Por otro lado, en un pleito de Luisa del Torneo con Pedro de la Iglesia, fechado en 1603, se habla del dinero que le debían algunas iglesias y personas de obras de su primer marido, Bartolomé Hernández, y en él testifica otro Cristóbal Fuertes que en este caso declaró tener 34 años, además de reseñar que fue su criado.[25] Lo primero que llama la atención es la discordancia de edad entre las dos fechas, pues si en 1590 tenía 27 años aproximadamente, en 1603 no podía tener 34, sino 40. Otra cuestión para tener en cuenta es el de la firma, puesto que la que aparece en el primer pleito es distinta a la que utiliza en toda la documentación astorgana manejada. En este caso firma como Cristóbal Lefort y en el resto con el apellido castellanizado, Fuertes. Al compararlas se puede apreciar que el tipo de letra es diferente, especialmente la forma de hacer la primera letra del nombre, por lo que necesariamente tiene que ser de dos personas distintas (Fig. 7). Por eso considero que el Cristóbal Fuertes que declara en el pleito del pintor vizcaíno no es la misma persona que la del pleito de Luisa del Torneo.

Recientemente se ha señalado la probable nacionalidad francesa del maestro en base al apellido Lefort que aparece en la firma del citado litigio, para posteriormente castellanizarse en Fuertes,[26] pero como acabo de decir, a mi juicio no es la misma persona. Sin embargo, en la tasación del sagrario de Moral de Órbigo (León), realizada en 1596, el entallador es nombrado como Cristóbal Forte, denominación que denota un posible origen extranjero. Por este motivo no sería extraño pensar que tuviese una misma procedencia.

---

23 FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *El escultor Gregorio Español (1554-1631) y los seguidores de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga*, León, Universidad de León, 2024, p. 63.

24 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [en adelante, ARChVa], Sala de Vizcaya, c. 2962.4, s.f.

25 ARChVa, P. C., Zarandona y Walls (O), c. 1740-1, ff. 192-194.

26 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", p. 235.

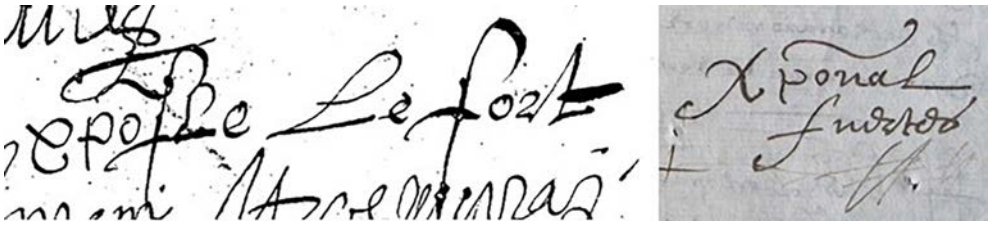


Fig. 7. *Firma de Cristóbal Fuertes (Lefort) en el pleito de Sebastián de Garay de 1590, comparada con la del entallador Cristóbal Fuertes en la tasación de la custodia de Ponjos en 1598*

A pesar de tener contactos en común —más allá del nombre—, como es la relación con Sebastián de Garay y la posibilidad de ser oriundos de Francia, circunstancias todas ellas que podían identificarse con una sola persona, todo queda descartado al comparar la edad que aparece en los dos pleitos y las rúbricas de los distintos documentos. Por consiguiente, si tenemos en cuenta que en 1603 tenía 34 años, Cristóbal Fuertes debió nacer en 1569.

La primera vez que su nombre sale en la documentación es en la almoneda y bienes que quedaron del ensamblador normando Guillomo Peral, el 22 de febrero de 1591, citándole como oficial de Luisa del Torneo al comprar "tres quellos y dos pares de paños".[27] Sin embargo, a través del pleito citado que esta mantuvo con Pedro de la Iglesia, el propio entallador declara haber sido criado de su difunto marido Bartolomé Hernández, por lo que, al igual que Alberto Matía, tuvo que trabajar dentro del taller en el periodo final del maestro astorgano. Del mismo modo que le ocurrió al alemán, Fuertes siguió en el obrador después de muerto Hernández en 1588, pasando a ser dirigido por la viuda, y en él permanecerá al menos hasta 1591. Posteriormente a esta fecha no existe ningún indicio documental que relacione a ambos, lo que, por otra parte, no significa que no estuviera a las órdenes de la tordesillana todavía.

La siguiente noticia en la que aparece Cristóbal Fuertes data del 22 de abril de 1594, cuando sale como uno de los testigos en la fianza que Gregorio Español recibe de Francisca Gómez, viuda del entallador Alonso Gutiérrez, para hacer un retablo en Valle de la Valduerna (León) y otras obras que tenía a cargo su marido.[28] El 17 de abril del siguiente año es cuando la documentación deja constancia de sus primeras obras contratadas —hoy desaparecidas—, las custodias de las localidades de Celeiros y Jarra, ambas en la provincia de Orense.[29]

27 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", p. 248; Archivo Histórico Provincial de León [en adelante, AHPL], Protocolos notariales, caja 9353, f. 257 v.

28 AHPL, Prot., c. 9350, ff. 208-209.

29 ADA, Prot., Hernando de Ravanal, 17 de abril de 1595, s. f.

Desafortunadamente son pocas las obras que se han conservado de este maestro y entre ellas se encuentra el aludido sagrario de Moral de Órbigo (León), que fue tasado el 15 de febrero de 1596, y al que nos referiremos más adelante. Este, junto al de Santa Colomba de Sanabria (Zamora), cuya policromía se contrató el 30 de abril de 1604,[30] son los dos únicos trabajos del artista francés que han llegado hasta nuestros días.

La mayor parte de las noticias de Fuertes están relacionadas con su oficio de entallador, pero fundamentalmente en labores de tasador y fiador de obras, además de aparecer también como testigo en documentos sobre asuntos civiles de la sociedad astorgana del momento, lo que demuestra lo imbuido que estaba en la misma.[31] Toda esta labor de Cristóbal Fuertes deja visible su relación con el entallador Luis de la Bena, al que le tasa varias obras y con el que aparece en otros documentos. Así, en 1596 le tasa las custodias que había hecho para Santa Colomba (Orense), tierra del Bollo,[32] Rionor de Cas-

30 ADA, Prot., Hernando de Ravanal, 30 de abril de 1604, ff. 262-263.

31 Un testimonio de lo dicho se puede ver perfectamente en el año 1596, cuya participación sobre estas cuestiones fue abundante. Así, el 23 de febrero aparece junto el pintor Jerónimo de Salazar como uno de los fiadores de la custodia de Marrubio (León), que contrató el entallador Juan López de Losada (ADA, Prot., Hernando de Ravanal, 23 de febrero de 1596, ff. 94-97.); el 15 de julio sale como uno de los fiadores de la escritura de la viuda de Pedro de Villaba con Tirso de Medina para terminar el retablo de Morales del Rey (Zamora) (ADA, Prot., Hernando de Ravanal, 15 de julio de 1596, ff. 333-334.); el 23 de octubre contrata la hechura de una imagen de San Esteban para la iglesia de Marrubio (León) (ADA, Prot., Santos García (II), 23 de octubre de 1596, ff. 236-237.) y el 4 de diciembre aparece como testigo en el segundo testamento del pintor Pedro de Bilbao (AHPL, Prot., c. 9351, f. 456.). Los siguientes años también son muy activos en distintas facetas de tasador, fiador y testigo: el 27 de enero de 1597 firma como testigo del arrendamiento de unas casas de Alonso de Mera (AHPL, Prot., c. 9352, f. 32.); el 10 de junio del mismo año sale como fiador del ensamblador Juan de Osinaga para hacer unas puertas en la iglesia de Toral de Fondo (León) (ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 10 de junio de 1597, ff. 253-254.); el 1 de agosto del mismo año sale como fiador del carpintero Rodrigo González, que estaba en la cárcel por ciertos reparos de unas casas del cabildo donde vivió Isabel Nuñez (AHPL, Prot., c. 9352, f. 684.); el 25 de febrero de 1598 contrata con el pintor Sebastián de Garay la custodia de Morales de Valverde (Zamora) (ADA, Prot., Santos García, 25 de febrero de 1598, ff. 126-127.); el 24 de marzo de 1600 tasa la imagen de San Roque que había contratado el pintor Diego de Pabón para la iglesia de Donadillo (Zamora), en La Carballeda (ADA, Prot., Juan Suárez, 24 de marzo de 1600, f. 128.); el 6 de diciembre de1603 concierta con los mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Matanza (León) la ejecución de un retablo colateral (AHPL, Prot., c. 9408, ff. 713-714.); el 29 de noviembre de 1605 tasa un cuadro de ensamblaje con un Calvario que realizó el escultor Francisco Ruiz de la Tijera para la ermita de Nuestra Señora de las Chanas de Noceda (León) (AHPL, Prot., c. 9325, f. 555.); el 27 de noviembre de 1607 tasa las puertas de la iglesia de Barrientos (León) que hizo el carpintero Juan del Moñar (ADA, Prot. Andrés Becerra, 27 de noviembre de 1607, f. 403.) y el 29 de octubre de 1610 sale como testigo del testamento de María de Barreno, mujer de Pedro Álvarez de la Torre, maestro de obras de la catedral (AHPL, Prot., c. 9410, ff. 808-809.).

32 ADA, Prot., Hernando de Ravanal, 14 de marzo de 1596, f. 216.

tilla (Zamora)[33] y Pardamaza (León);[34] en 1597 la de Ayóo de Vidriales (Zamora);[35] en 1598 el retablo de Rodanillo (León)[36] y en 1603 la custodia de San Clodio (Lugo), tierra de Quiroga,[37] y una imagen de *San Juan* para la iglesia de Cubillos de Sil (León).[38] También aparecen juntos tasando obras de otros artistas, como una custodia y una imagen del escultor Tomé de Salcedo para la iglesia de Ponjos (Léon), el 16 de junio de 1598,[39] y la custodia de Priaranza (León) que hizo el entallador Lucas de Amberes, el 20 de febrero de 1602.[40] Sus vínculos profesionales vuelven a unirse el 30 de mayo de 1602, pues aparecen como testigos en una escritura de poder que Gregorio Español dio al entallador Juan Martínez Baraona, para que pudiese contratar en su nombre un retablo para el monasterio cisterciense de Oseira (Orense).[41]

Esta última noticia revela los lazos que tuvo con Español, que como se dijo más arriba, también se pudieron ver en retablo leonés de Valle de la Valduerna cuando aparece como uno de los testigos de la fianza para su ejecución en 1594. Sobre esta obra y maestro volverá a estar ligado al ser uno de los tasadores de esta máquina, junto al escultor Joseph Navarro, el 9 de noviembre de 1610[42] y, nuevamente, el 17 de junio de 1611.[43] Los mismos protagonistas coinciden tasando el sagrario de Páramo del Sil (León), el 19 de febrero de 1597, que había realizado su compañero Alberto Matía.[44] Fuertes, al igual que el entallador alemán, conocería a Español en el taller de Bartolomé Hernández, trabajando en los últimos retablos del artista astorgano. Al entorno de Español pertenece su discípulo Pedro de la Riega, de quien Fuertes

33 ADA, Prot., Santos García (I), 1 de mayo de 1596, f. 199.

34 ADA, Prot., Santos García (II), 4 de diciembre de 1596, f. 279.

35 ADA, Prot., Andrés Becerra, 10 de enero de 1597, f. 37.

36 ADA, Prot., Santos García (II) y Juan Suárez, 9 de julio de 1598, f. 76.

37 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 26 de enero de 1603, ff. 118-119.

38 ADA, Prot. Hernando Nuñez de Vedoya, 22 de septiembre de 1603, f. 386.

39 ADA, Prot., Santos García (II) y Juan Suárez, 16 de junio de 1598, f. 56.

40 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 20 de febrero de 1602.

41 LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *El retablo Barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, pp. 158-159; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *Fuentes documentales para el arte Barroco en la provincia de León. Ensambladores, escultores y pintores*, León, Universidad de León, 2008, pp. 310-311; BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda, *La actividad escultórica en Orense, del Renacimiento al Barroco*, Orense, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Grupo Marcelo Macías, 2016, pp. 224-225; AHPL, Prot., c. 9407, ff. 318-319.

42 ADA, Prot. Andrés de Hordás, 9 de noviembre de 1610, ff. 142-143.

43 ADA, Prot. Alonso Becerra, 17 de junio de 1611.

44 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 19 de febrero de 1597, f. 43. FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Luisa del Torneo (†1611)…", pp. 144-146.

salió como fiador el 3 de enero de 1605 para terminar las custodias de Lillo (León) y Otero de Naraguantes (León), por muerte de dos de los fiadores que había originalmente junto al platero Domingo de Laguna, el pintor Jerónimo de Salazar y el bordador Alonso Álvarez.[45]

El otro ensamblador con el que Fuertes parece haber tenido cierta amistad fue Claudio Jampión, pues le tasa la custodia que hizo para San Miguel de Langre (León) el 9 de septiembre de 1602[46] y, además, juntos tasaron la custodia que Luis de la Bena realizó para Quiroga en 1603, como se acaba de comentar. Los vínculos de estos tres entalladores quedan claramente definidos en un documento fechado el 6 de noviembre de 1607, en el que Luis de la Bena y Jampión tasan unos cajones que hizo el maestro francés en compañía del carpintero Juan del Moñar para la iglesia de Villarejo (León).[47]

A tenor de todas estas relaciones no sería extraño pensar que Cristóbal Fuertes trabajase con alguno de estos artistas en determinadas obras, dada la cercanía existente entre ellos.

Muchas veces la documentación no deja reseñada la identidad de artistas, puesto que la mayor parte de las veces se encuentran ocultos bajo los talleres de maestros más importantes. Este es el caso del ensamblador Lucas de Amberes que, además de ser el autor de la citada custodia de Priaranza, sólo se le menciona por el arrendamiento de unas casas en 1603,[48] en los dos testamentos de su mujer[49] y en sus dos propios testamentos, codicilo e inventario, que se hicieron todos ellos en 1604.[50] Amberes dejó como heredera universal de su primer testamento —fechado el 3 de enero—, a su mujer Dominga Prieto, mientras que en el segundo —del 21 de septiembre—, a Cristóbal Fuertes y a su criado Andrés de Ultra. Posteriormente en el inventario de bienes —del 25 de septiembre— se vuelve a citar como herederos a ambos artífices, que reciben distintos objetos y herramientas relacionadas con el ofi-

45 ADA, Prot. Fernando Gómez de Vedoya, 3 de enero de 1605, ff. 3-5.

46 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 9 de septiembre de 1602.

47 ADA, Prot. Andrés Becerra, 23 de enero de 1607, f. 69.

48 El 1 de marzo de 1603 el escribano Juan de la Riega en nombre del escribano Andrés Pérez, que fue vecino de Astorga y en el momento de la escritura lo era de Luyego, le arrienda a Lucas de Amberes unas casas que tenía en la ciudad durante dos años, por ocho ducados y medio cada año. AHPL, Prot., Pedro de Bajo, c. 9355, ff. 200-201.

49 Los dos testamentos se hacen en un espacio corto de tiempo, el 21 de mayo y 16 de julio: AHPL, Prot., Pedro de Bajo, c. 9355, ff. 264-266 y 267-269.

50 El primer testamento data del 3 de enero de 1604 y va seguido de un codicilo: AHPL, Prot., c. 9355, ff. 247-252. El 21 de septiembre del mismo año hace el segundo testamento: AHPL, Prot., c. 9355, ff. 291-294. El inventario se hace el 25 de septiembre: AHPL, Prot., c. 9355, ff. 316-320.

cio de ensamblador.[51] El texto es interesante porque señala a un desconocido Andrés de Ultra como integrante del taller de Fuertes. Debido a su nombre es posible que fuera hijo, o al menos familiar, del entallador flamenco Luis de Ultra.[52] La condición de flamencos o al menos de ascendencia flamenca de estos dos ensambladores, refuerza la idea de la procedencia extranjera —en su caso francesa— de Cristóbal Fuertes, ya que era habitual que los artistas del Norte de Europa se relacionaran entre sí.[53] El hecho de que Lucas de Amberes diese como beneficiario de sus bienes a Fuertes, sugiere la posibilidad de que hubiera trabajado para él en alguna ocasión.

Entre los pintores con los que tuvo más contacto destacan Jerónimo de Salazar y Sebastián de Garay. En el inventario de bienes de este último, fechado el 29 de octubre de 1598, se le cita dos veces como deudor de dos objetos que le debía al pintor vizcaíno: "más le debe Cristóbal Fuertes una silla francesa" y "una espada que vale ocho reales".[54] También conviene recordar, como se dijo arriba, que fue uno de los testigos del testamento de Pedro de Bilbao de 1596.

La última noticia de la que se tiene constancia es una carta de obligación, fechada el 22 de marzo de 1612, que hace el entallador francés con Claudio Jampión, que sale como su fiador, para pagar al licenciado Juan de la Carrera, clérigo, al que le debía 85 reales.[55] A partir de este año no se conoce ningún documento más del artista, por lo que en torno a esta fecha posiblemente falleciese. El Cristóbal Fuertes que aparece como testigo en dos documentos de 1617 no es el que aquí se trata, pues, una vez más, el contraste con su firma descarta esta posibilidad.

Las pocas obras conservadas dificultan el conocimiento de su estilo, aunque puede relacionarse principalmente con lo aprendido en el taller de Bartolomé Hernández. Ese sería el origen de muchos elementos que lo

---

51 De los muchos objetos que se citan, destacan los siguientes: "un banco grande, bueno, largo de officio de entallador y una sillita vieja, una azuela…otro banco del propio officio con un tornillo al cabo, un martillo de yerro picón, una tabla grande álamo blanco… una sierra pequeña, unas tixeras biexas de sastre, una serrita pequeña de mano… quatro pares de regletas, otros dos serreçillas de armar, tres garlopas, un poco de yerro viejo… una caxita, otra serrita pequeña, dos cartabones, una plomada…". AHPL, Prot., c. 9355, ff. 316-320.

52 En un poder dado a su suegro, el pintor Andrés García, en 1568 se le citaba como "Luis de Ultra flamenco". ADA, Prot. Antonio Rodríguez, 22 de abril de 1568.

53 Sobre la predilección de Juan de Juni por los oficiales extranjeros, VASALLO TORANZO, Luis, *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Salamanca, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 25-28. Ver también URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10, 2006, p. 4.

54 AHPL, Prot., c. 9385, ff. 189 v-190.

55 AHPL, Prot., c. 9393, f. 1199.

vinculan al retablo catedralicio, como la decoración con cabezas aladas de ángeles, trapos colgantes, cueros recortados, predominio de los volúmenes arquitectónicos, frontones partidos o las ménsulas con escamas. Junto a ello, aplica también una ornamentación de cadeneta y pirámides viñolescas, que proceden del mundo escurialense. Características muy escasas que se desprenden de las dos obras que se han conservado, las custodias de Moral de Órbigo (León) y de Santa Colomba de Sanabria (Zamora), esta última muy intervenida. Lamentablemente no han llegado más obras, pero por lo que se extrae de la documentación, realizó fundamentalmente sagrarios y en menor medida retablos.

Antes de acometer el análisis de las dos obras conservadas reseñaré otras en la que estuvo implicado, pero que lamentablemente no han llegado hasta nuestros días. Así, el 17 de abril de 1595 contrató el sagrario para la iglesia orensana de Celeiros, junto al pintor Jerónimo de Salazar.[56] Éste debía tener un sobrecuerpo, cuatro columnas y un relieve de la *Resurrección* en la puerta, debiendo entregarse tanto la obra de escultura como de pintura al cabo de dos años. Recibiría por ello 50 ducados, la mitad para cada artista. Como fiadores salieron el entallador Luis de la Bena y el pintor Sebastián de Garay. La obra no sería muy distinta a las que se han conservado. Después del contrato sigue una licencia concedida por el obispo de Astorga, don Pedro de Rojas, a los dos maestros, que incluía el permiso para ejecutar la citada custodia de Celeiros y otra para la parroquial de Jarra, anejo a Santa Cruz del Bollo, que tampoco se ha conservado. Dicha licencia se dio el 7 de julio de 1594, pero como se ha visto en Celeiros, el contrato no se formalizó hasta casi un año después.[57]

El 23 de octubre de 1596 contrata la realización de una imagen de San Esteban para la iglesia de la localidad de Marrubio (León), en la comarca de La Cabrera, saliendo como fiador de la obra Bartolomé Madero, clérigo beneficiado de la catedral de Astorga. La talla tendría que tener de alto cinco cuartas de vara y por ella recibiría 8 ducados. Entre los testigos aparecen los pintores Jerónimo de Salazar y Pedro de Salazar Castañeda.[58] La calificación de ensamblador que acompaña a Fuertes imposibilita que haya sido el artífice de la imagen, teniendo que haber sido subcontratada a un escultor, si ésta llegó a realizarse.

El 3 de diciembre del mismo año Luis de la Bena le tasa un "arca del Santísimo Sacramento" que había hecho para la iglesia de Ribas de la Val-

56 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 17 de abril de 1595.

57 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 17 de abril de 1595.

58 ADA, Prot. Santos García (II), 23 de octubre de 1596, ff. 236-237.

duerna (León), valorándola en 103 reales.[59] La pintura y policromía corrió a cargo del pintor Hernando Pabón que, según la tasación del pintor Pedro de Salazar Castañeda, tenía dos sayones a los lados, con estrellas dentro y jaspes en toda ella, además de grabados, estimando su labor en 184 reales.[60]

Para la localidad zamorana de Morales de Valverde Cristóbal Fuertes concierta junto al pintor Sebastián de Garay una custodia, el 25 de febrero de 1598.[61] La pieza tenía que ser de una vara de alto con las típicas figuras de *San Pedro* y *San Pablo* a los lados y una *Resurrección* en la puerta, debiéndola entregar en dos años. Su morfología no sería muy diferente a la de Moral de Órbigo.

Pocos años después, el 6 de diciembre de 1603, el maestro francés recibió una fianza para hacer un retablo colateral en la iglesia de Matanza (León), en La Sequeda. Éste se concertó con Santiago Ramos y Bartolomé Mínguez, mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, para realizar una pequeña máquina y poder albergar en ella la imagen de dicha cofradía, obligándole a entregarla a finales de ese mismo mes o principios del siguiente, ya en 1604. Como fiador del retablo salió el carpintero Juan de Gandarillas.[62] El poco tiempo que se le dio para ejecutarlo, indica que sería una obra sencilla y sin grandes complicaciones arquitectónicas, tal vez de un cuerpo con su remate, basado en un lenguaje de síntesis entre el Romanismo y Clasicismo. En la actualidad el que hoy se encuentra en la parroquial es del siglo XVIII y vendría a sustituir al de este encargo.

Fuertes, al igual que otros entalladores y ensambladores, realizó obras de carácter menor a lo largo de su trayectoria, tales como puertas, cajonerías y andas. Así, el 13 de marzo de 1598 los entalladores Luis de la Bena y García de Quintana —discípulo de Gregorio Español—, por parte de Fuertes, le tasan unas puertas para la iglesia de Ribas de la Valduerna (León), estimando su trabajo en 669 reales.[63] El 6 de noviembre de 1607 de nuevo su amigo Luis de la Bena y Claudio Jampión tasaron unos cajones que el francés hizo con el carpintero Juan del Moñar para la sacristía de la iglesia de Villarejo (León), valorando su hechura en 104 ducados y 9 reales.[64] El 6 de noviembre del mismo año Español le tasa unas puertas que hizo para la iglesia de Rosinos de Vidriales (Zamora), dando un valor de 1344 reales.[65] Por último, el 6 de

59 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 3 de diciembre de 1596, f. 593.

60 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 3 de diciembre de 1596, f. 594.

61 ADA, Prot. Santos García (I), 25 de febrero de 1598, ff. 126-127.

62 AHPL, Prot., c. 9408, ff. 713-714.

63 ADA, Prot. Santos García (I), 13 de marzo de 1598, f. 144.

64 ADA, Prot. Andrés Becerra, 23 de enero de 1607, f. 69.

65 ADA, Prot. Andrés Becerra, 6 de noviembre de 1607, f. 357. La obra comenzó poco antes,

diciembre de 1607 Luis de la Bena le vuelve a tasar otra obra, en este caso unas andas de difuntos para la iglesia de Valderrey (León), evaluándolas en 182 reales.[66]

Es probable que a la par de estar realizando estas obras de manera individual Fuertes también estuviese colaborando en trabajos de otros maestros. Es una lástima que sólo hayan llegado dos custodias y no más obras que nos permitiesen dar una visión más concreta de su trascendencia escultórica, pero a tenor de la documentación mostrada se puede ver su implicación en el mercado artístico astorgano.

3. 1. Custodia de la iglesia de Moral de Órbigo (León), 1596

A unos escasos 20 kilómetros de Astorga se encuentra la localidad de Moral de Órbigo, en cuyo templo parroquial, dedicado a San Miguel, se conserva la primera de las dos obras de Cristóbal Fuertes que han llegado hasta nuestros días. Conocemos la tasación de la custodia por un documento fechado el 15 de febrero de 1596, en el que los entalladores Diego Fernández y Luis de la Bena, este último por parte de su colega, valoran la obra en 464 reales y medio (Fig. 8).[67] Los tasadores recibirían por su trabajo un ducado cada uno.

El sagrario, que se concertaría uno o dos años antes, quizá pudo llevar un sobrecuerpo, como el que se contrató en Celeiros. Así, lo que se puede ver hoy es una estructura de un único cuerpo, con dos columnas jónicas estriadas que flanquean la portezuela central donde se dispone un relieve de la *Resurrección*, dividiéndolo de este modo en tres calles. Las calles laterales presentan dos ménsulas cada una, que muestran una decoración de escamas en la parte superior y unas acanaladuras en la inferior, motivo este último que recuerda a las basas troncopiramidales del segundo y tercer cuerpo del retablo de la catedral de Astorga, donde descansan las imágenes de bulto redondo. Este elemento demuestra la capacidad de síntesis del entallador a la hora de fusionar piezas extraídas de la gran máquina astorgana y convertirlas en una sola, a la vez que pregona el éxito del lenguaje becerresco hasta en los detalles pequeños. En la actualidad estas calles se encuentran ocupadas por imágenes que nada tienen que ver con el sagrario, donde estarían en origen los habituales *Príncipes de la Iglesia*.

El entablamento, que es soportado por las columnas y las ménsulas dichas, está decorado con cabezas aladas de ángeles y *draperies*, mientras que el

según se puede constatar en los libros de fábrica de la parroquial, que registran pagos al entallador en 1605, dilatándose hasta 1608. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario…", pp. 235-236. ADA, Rosinos de Vidriales, 1er libro de fábrica, 25/15.

66 ADA, Prot. Andrés Becerra, 6 de diciembre de 1607, f. 412.

67 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 15 de febrero de 1596, f. 83.



Fig. 8. *Sagrario*. Cristóbal Fuertes. Tasado en 1596. Iglesia de San Miguel. Moral de Órbigo (León)

basamento se ornamenta con cadenetas y una tarja en el típico cajón que hay en el medio, debajo de la puerta. El relieve de la *Resurrección* (Fig. 9) muestra a un Cristo potente, musculado, con un paño que le cubre las extremidades inferiores, dejando ver la pierna izquierda. El brazo derecho extendido en actitud de bendecir contrasta con el otro, reposado, sujetando el estandarte, cuya postura recuerda a la del Cristo del relieve del sagrario astorgano. El Salvador aparece sobre una nube encima del sepulcro, dispuesto de forma oblicua, donde descansa uno de los dos soldados dormidos. La composición parece estar sacada de una estampa de algún maestro nórdico o italiano.

3. 2. Custodia de la iglesia de Santa Colomba de Sanabria (Zamora). (Hacia 1598-1600)

En esta localidad se encuentra la segunda obra conservada del entallador francés, el sagrario que se ubica en el centro del retablo mayor actual, de estilo Barroco. La información de la autoría de esta pieza nos la proporciona el contrato que se hace con Diego Pabón para su policromía, el 30 de abril de 1604. En éste se dice que el cura de Santa Colomba, Rodrigo de Velloso, se concierta con el pintor para que "pinte una custodia de talla que para la



Fig. 9. *Detalle de la Resurrección*. Cristóbal Fuertes. Tasada en 1596. Iglesia de San Miguel. Moral de Órbigo

dicha yglesia tiene hecha y a de dar acavada Cristóbal Fuertes, entallador".[68] La afirmación es un tanto contradictoria al señalar que está hecha y, a la vez, tener que terminarla. Parece más bien una confusión del propio escribano a la hora de redactar el contrato. Seguidamente se dice que Pabón tenía que pintarla "conforme al contrato que se hiço primero de la dicha pintura con Sebastián de Garay, pintor" y tenía que entregarla a los seis meses. El dato es interesante por dos motivos, el primero por confirmar una vez más la relación de Fuertes con el pintor vizcaíno y, segundo, porque nos precisa un poco más la cronología de ejecución de la obra, ya que Garay falleció en 1598.[69] Por este motivo la obra pudo contratarse antes de julio de 1598, cuando el pintor seguía vivo, y acabarse en torno al año 1600.

68 ADA, Prot. Hernando de Ravanal, 30 de abril de 1603, ff. 262-263.

69 Sebastián de Garay murió en 1598, pues el 26 y 29 de octubre de ese año se realiza el inventario de bienes y una memoria del dinero que le debían varias parroquias y personas por distintas obras. AHPL, Prot., Bartolomé Rodríguez de Losada, c. 9385, ff. 187-192. Sin embargo, su muerte se produjo un poco antes, entre el 3 de julio, que aparece por última vez tasando la pintura de la custodia de Andarraso (León), y el 28 de julio, que ya se le cita como difunto por la tasación de la policromía de dos imágenes que había pintado para la iglesia de Castrillo del Páramo (León), nombrando su viuda, Isabel Nuñez, a Juan de Ulierte de Olizar



Fig. 10. *Sagrario*. Hacia 1598-1600. Iglesia de Santa Colomba. Santa Colomba de Sanabria (Zamora)

Lo que hoy podemos ver de la custodia es un pobre reflejo de lo que fue, ya que está absolutamente intervenida en el siglo XIX, deformando su apariencia original (Fig. 10). Está compuesta por un único cuerpo con cuatro columnas corintias y una puerta central de forma convexa, rematada por un frontón partido avolutado del que surge una estructura coronada por una pirámide viñolesca. A ambos lados hay sendas hornacinas con imágenes modernas de *San Pedro* y *San Pablo*, y sobre ellas una decoración de cadeneta. Encima del cuerpo hay un expositor posterior, que muestra la misma policromía de dorados y rojos que hay en todo el sagrario. La puerta presenta grabados con círculos y cuatripétalas que han borrado la posible *Resurrección*

como tasador de su parte. ADA, Prot., Santos García (II) y Juan Suárez, 3 de julio de 1598, f. 75 y ADA, Prot., Santos García (II) y Juan Suárez, 28 de julio de 1598, f. 107.

que llevaría. En parte del basamento también hay este tipo de ornamentación y, en las basas donde apean las columnas del cuerpo, hay decoración vegetal y rocallas. Justo en estas basas con vegetación, que están en los extremos, hay parte de una inscripción que señala cuando se realizó esta intervención. En la de la izquierda, fragmentada, se intuye lo que parece ser el nombre del cura y en la de la derecha se dice: "*SE DORÓ AÑO DE 1813*". Fue en este momento cuando se cambió radicalmente la apariencia de la obra, ya no sólo en la policromía sino también en la escultura, borrando el relieve de la puerta, enyesando las columnas para quitarles las estrías y, posiblemente, la decoración que habría en el entablamento.

Bibliografía

ARA GIL, Clementina Julia, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Testamento, inventario y almoneda del ensamblador normando Guillomo Peral", *Astórica: Revista de estudios, documentación y divulgación de temas astorganos*, 28 (2009), pp. 227-254.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda, *La actividad escultórica en Orense, del Renacimiento al Barroco*, Orense, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Grupo Marcelo Macías, 2016.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Juan de Juni, escultor*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Juan Picardo (1506-h. 1576) en el retablo de Santa Lucía de la catedral de Palencia y otras obras atribuibles en Medina del Campo (Valladolid)", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 91-92 (2020-2021), pp. 237-257, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8316921

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "Luisa del Torneo (†1611) y su labor empresarial tras la muerte de su marido el entallador Bartolomé Hernández (†1588)", en HOYOS ALONSO, Julián y ZARAPAÍN YÁÑEZ, María José (eds.), *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, Gijón, Ediciones Trea, 2023, pp. 133-148, https://riubu.ubu.es/handle/10259/10470

FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *El escultor Gregorio Español (1554-1631) y los seguidores de Gaspar Becerra en la antigua diócesis de Astorga*, León, Universidad de León, 2024.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *El retablo Barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *Fuentes documentales para el arte Barroco en la provincia de León. Ensambladores, escultores y pintores*, León, Universidad de León, 2008.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Juan de Juni. Vida y Obra*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Juan Picardo al servicio de los Manuel en Peñafiel", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, 39 (1973), pp. 521-527, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2701556

PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central, 1930.

PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "El Cristo de los Piojos de Ávila y un Cristo de la Vera Cruz de Saucelle (Salamanca): dos nuevas obras de Gil de Ronza y su taller", *Cuadernos abulenses*, 45 (2016), pp. 253-265, https://www.academia.edu/31981430/El_Cristo_de_los_Piojos_de_%C3%81vila_y_un_Cristo_de_la_Vera_Cruz_de_Saucelle_Salamanca_Dos_nuevas_obras_de_Gil_de_Ronza_y_su_taller_Cuadernos_Abulenses_Revista_de_la_Instituci%C3%B3n_Gran_Duque_de_Alba_45_2016_

PÉREZ MARTÍN, Sergio, "Retablo de la Santísima Trinidad" en *Hospitalitas. Las Edades del Hombre. Villafranca del Bierzo*, Valladolid, 2024, pp. 392-393.

RAMOS GORDÓN, José Manuel, "Santísima Trinidad" en *Credo. Las Edades del Hombre. Arévalo*, Valladolid, 2013, pp. 146-147.

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, "El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago (†1563)", *BSAA Arte*, 83 (2017), pp. 103-123, https://revistas.uva.es/index.php/bsaaarte/article/view/813

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del Manierismo al Naturalismo. Escultura en la diócesis de Salamanca*, Tesis doctoral dirigida por Jesús Urrea Fernández, Universidad de Valladolid, 2018.

RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001.

RIVERA BLANCO, Javier y RODICIO RODÍGUEZ, Cristina, "Francisco Juli, escultor y cantero", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, 47 (1981), pp. 415-423, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2690730

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor Gil de Ronza*, Zamora, Diputación de Zamora, 1998.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller", *Studia Zamorensia*, 18 (2019), pp. 67-119, https://revistas.uned.es/index.php/studiazamo/article/view/26665

RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa, "Sobre Juan Picardo, dos artistas homónimos del siglo XVI con distintas trayectorias", *Archivo Español del Arte*, XCVII, 388 (2024), https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1406

TURCAT, André, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete*, París, Picard éditeur, 1994.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10, 2006, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2498415

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

VASALLO TORANZO, Luis, "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes", *Archivo Español del Arte*, XCII, 366 (2019), pp. 145-160, https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1065

VOCES JOLÍAS, José María, *El arte religioso de El Bierzo en el siglo XVI*, Ponferrada, 1987.

YARZA LUACES, Joaquín, "El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González y Caja Burgos, 2001, pp. 207-238.

YARZA LUACES, Joaquín, *Alejo de Vahía mestre d´imatges*, Quaderns del Museu Frederic Marès, 6, Barcelona, Museu Frederic Marès, 2001.

De la Patientia germánica al clasicismo milanés: la imagen alegórica de María de Hungría en la medalla renacentista

From Germanic *Patientia* to Milanese Classicism: The Allegorical Image of Mary of Hungary in the Renaissance Medal

Cruz María Martínez Marín

Universidad de Cantabria
Grupo de Investigación Arte y Patrimonio
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo.
Avda. de los Castros, 52. 39005 – Santander
cruzm.martinez@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5608-7625
Fecha de envío: 30/7/2025. Aceptado: 10/11/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 199-220.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.06
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: Este artículo analiza los retratos alegóricos de María de Hungría en medalla. Desde la tradición germánica -vinculada a su rol de viuda doliente y perseverancia política- hasta la Victoria, de influencia clasicista italiana. Esta transición visual, promovida junto a sus consejeros humanistas, permitió proyectar una imagen de gobernante estratega y protectora, consolidando su autoridad y facilitando el traspaso de poderes.

Palabras clave: medalla; alegoría; María de Hungría; Victoria; paciecia; Ludwig Neufahrer; Leone Leoni; Países Bajos; Spes; Vigilate.

Abstract: This article analyzes the allegorical medal portraits of Mary of Hungary. It explores the shift from the Germanic tradition—linked to her role as a mourning widow and her political perseverance—to the figure of Victory, influenced by Italian classicism. This visual transition, promoted alongside her humanist advisors, allowed her to project an image of a strategic and protective ruler, thereby consolidating her authority and facilitating the transfer of power.

Keywords: medal; allegory; Mary of Hungary; Victory; Patience; Ludwig Neufahrer; Leone Leoni; Netherlands; Spes; Vigilate.

*****

A lo largo de su gobierno en los Países Bajos (1531-1556), María de Hungría se sirvió de un complejo repertorio simbólico para legitimar su poder en tanto que figura femenina en un ámbito dominado por varones. Entre estos recursos figuraron la iconografía bíblica, la alegoría moral y las referencias mitológicas, que construyeron en torno a su figura un ideal de autoridad virtuosa, prudente y clemente. Estas estrategias visuales y discursivas reforzaban su legitimidad como regente subordinada al Emperador, pero

también destacaban su papel activo en la administración de justicia y en el ejercicio del poder. A través de su actuación política, sus encargos artísticos y la recepción ceremonial, María proyectó una imagen de gobernante ejemplar, comparable tanto a heroínas del Antiguo Testamento como a diosas de la Antigüedad clásica. En las medallas en concreto, podemos observar dos imágenes alegóricas de la propia reina. Encarnando a la Paciencia y a la Victoria, dos modelos contrapuestos, se presentará como imagen moral de viuda doliente, pero también como gobernadora regente que triunfa en el ámbito de la defensa militar. Dos alegorías, una de tradición germánica y otra clasicista italiana, que atienden a distintos puntos de su gobierno y, por tanto, a distintas necesidades comunicativas.

1. María de Hungría como la virtud de la Paciencia

Tras la muerte de Luis II de Hungría en la batalla de Mohács (1526), María enviuda y se embarca en la tarea de realizar medallas conmemorativas de su muerte heroica cada décimo aniversario.[1] Encarga esta tarea al artista húngaro Christopher Füssl (activo en 1536, muerto en 1561). Es por dicha costumbre que una medalla alegórica de la reina, en la que aparece como la virtud de la Paciencia, se ha fechado hacia 1536.[2]

Se trata de una de las pocas medallas en las que María aparece representada de manera alegórica. Atribuida al orfebre Ludwig Neufahrer (1500-1563)[3] (Fig. 1) representa a María de perfil, ataviada con su tocado de viuda húngara. La inscripción que la rodea reza *MARIA REGINA UNGARIAE ET BOEMIAE FILIA CATHOLICOR REGIS CARA SOROR CAESARIS* (María, reina de Hungría y de Bohemia, hija del Rey Católico, querida hermana del César).

En su otra cara se observa una figura femenina sentada, cubierta tan solo con un manto, contemplando el cielo. En él, otra figura alada sobre una nube porta una cruz radiante. A sus pies yacen dos corderos, mientras que al fondo se divisa un paisaje montañoso con un castillo.

Esta medalla se conserva en distintas colecciones; una de ellas, ejecutada en oro, se encuentra en el Museo Nacional de Ámsterdam.[4] El hecho de

1 MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, "Retratos familiares en las colecciones de la reina María de Hungría: semejanza, afectos y poder", Santander. Estudios de Patrimonio 3 (2020), pp. 389-398.

2 KENNER, Friedrich, "Leone Leoni's Medaillen für den kaiserlichen Hof", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XIII (1892), p. 67.

3 Esta medalla ha sido estudiada en HÉRI, Vera G., "A Spes motívum átalakulása Mária magyar királyné érmének hátlapján", *Folia Archaeologica*, 30 (1979), pp. 249–254.

4 Rijksmuseum. Número de inventario: NG-VG-1-207; https://id.rijksmuseum.nl/20040077



Fig. 1. *María de Hungría*. H. 1536. Ludwig Neufahrer. Kunsthistorisches Museum, Viena

que existan ejemplares conservados en este material sugiere que no nos hallamos ante una pieza destinada a reforzar el prestigio de la figura de María en contextos cortesanos, tal vez como regalo selecto o emblema personal.

La inscripción latina que rodea la escena alude directamente al evangelio de San Lucas: *IN PATIENTIA POSSEDEBITIS ANIMAS VESTRAS LVCE XXI* + (Con vuestra paciencia poseeréis vuestras almas. Lucas 21: 19). El rostro de la mujer, de mandíbula prominente, sugiere una identificación alegórica con María. La leyenda evangélica y la presencia de los corderos permiten identificar la escena como una alegoría de la virtud de la Paciencia.[5]

La medalla ha sido estudiada por Vera Héri, quien atribuyó la autoría a Ludwig Neufahrer.[6] Este medallista de orígenes inciertos trabajó al servicio de Fernando de Austria[7] y no parece haber salido del entorno alemán. Es

5 Ripa identifica la Paciencia como una mujer de edad madura, sentada sobre una roca, con las manos en actitud que expresa dolor y los pies descalzos apoyados sobre un haz de espinas. RIPA, Cesare, *Iconologia di Cesare Ripa perugino, cavata da diverse imagini di antichi, e moderni, con molte annotationi, & aggiunte di nuovo da diuersi autori*, Roma, Lepido Facij, 1603, p. 365.

6 Además de por otros rasgos característico, como la forma de las letras y la separación entre ellas, el autor relaciona la iconografía con modelos anteriores que Neufahrer hizo en Alemania. Se trata de una tipología que él ha denominado *Spes*, una figura sentada y parcialmente desnuda. El medallista tuvo una prolongada estancia en Linz, ciudad en la que María vivió un tiempo antes de asumir el gobierno de los Países Bajos. HÉRI, Vera G., "A Spes motívum átalakulása Mária magyar királyné érmének hátlapján", *Folia Archaeologica*, 30 (1979), pp. 253–254.

7 Ludwig Neufahrer es un artista de orígenes desconocidos. Sus primeras medallas son datadas hacia 1530, vinculadas con Austria y en concreto la capital, Linz, donde se estableció.



Fig. 2. *Federico, elector palatino*. 1530. Ludwig Neufahrer. Staatliche Kunstsammlungen, Dresde (Alemania)

posible que fuera Fernando quien pusiese en contacto al artista con María, o incluso que él mismo encargara la pieza, conociendo de primera mano el aprecio de su hermana por este tipo de objetos.[8] Posteriormente podría haberse distribuido como regalo, tras la aprobación de la reina.

La atribución a Neufahrer se basa en la similitud con otras medallas del mismo artista, en especial aquellas que presentan un motivo iconográfico paralelo: la figura sentada de la *Spes*, virtud romana de la esperanza, que aparece por ejemplo en una medalla de Federico II del Palatinado (Fig. 2).[9] La *Spes*, en su evolución iconográfica desde el mundo romano hasta el Renacimiento, había pasado de representarse de pie a adquirir, en el ámbito germánico, la forma de una figura femenina sentada, según comenta Héri en su análisis. Considera que, en esta medalla de María de Hungría, por primera vez, la

Recibió varios encargos de Fernando I y en 1546 fue nombrado orfebre de la corte. SCHER, Stephen K. (ed.), *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994, p. 273.

8 Ambos hermanos se carteaban e intercambiaban medallas de la antigüedad. El rey Fernando I escribe a su hermana María, reina viuda de Hungría y regente de los Países Bajos, 27 de agosto, Praga. "Siguiendo aquello de lo que últimamente en Augsburgo conversamos sobre medallas y antigüedades, y sabiendo yo del deseo que teníais de poseer algunas, os prometí haceros preparar un estuche con ellas". VOLTELINI, Hans von, "Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 11 (1890), p. XLVII.

9 A su vez Vera Héri considera que Neufahrer adaptó la iconografía de la medalla de Taegius Amicus (1529) realizada por el medallista alemán Matthes Gebel (1500-1574), en cuyo reverso aparece una figura femenina sentada con escudos y símbolos. Un ejemplar de esta moneda se conserva en el Victorian & Albert Museum, Londres. Inv. 6024-1857.

figura femenina se rodea de símbolos de fe y perseverancia para encarnar la virtud cristiana de la *Patientia*. Sin embargo, ya en la medalla de Federico II del Palatinado puede observarse una mano saliendo de las nubes en gesto de bendición, con los dedos anular y meñique doblados y el resto extendidos. Este detalle podría interpretarse como una transición simbólica desde la *Spes* romana hacia una *Spes* cristiana, en la que la esperanza se asocia con la asistencia divina y la promesa de salvación.

En la medalla de María de Hungría aparece con la nube con los rayos de luz, pero en lugar de una mano emergen de ella una figura alada con la cruz, seguramente un ángel, acentuando esta resignificación cristiana. Los corderos, la cruz y la inscripción, como decíamos, aluden a la Paciencia. La referencia es claramente religiosa, sin embargo, podría estar remitiendo también a la paciencia política que hubo de emplear en su gobierno. En el mismo Evangelio de San Lucas, poco antes, hay un pasaje que podría estar relacionado con este símbolo político-moral, la parábola de la viuda y el juez injusto:

> "En una ciudad había un juez que no temía a Dios ni le importaba la gente. En la misma ciudad había también una viuda que acudía a él para decirle: "Hazme justicia contra mi adversario". Durante bastante tiempo el juez no le hizo caso, pero al final pensó: "Es cierto que no temo a Dios y no me importa la gente, pero esta viuda ya me molesta tanto que le voy a hacer justicia; de lo contrario acabará rompiéndome la cabeza" (Lucas, 18, 2-5).

Es decir, una viuda consigue lo que necesitaba porque el magistrado temía su insistencia, manifestando una forma de perseverancia activa: la paciencia que no cede, aferrándose a la esperanza, incluso cuando el entorno es hostil. Esto nos recuerda mucho a la vida de la gobernadora viuda, quien vivió una vida marcada por la pérdida, obedeciendo a poderes superiores -Carlos V y más tarde Felipe II-. Su paciencia fue estratégica, no resignada, resistiendo contra el Imperio Otomano y persuadiendo a sus hermanos. Gobernando los Países Bajos entre 1531 y 1555, María se enfrentó a una situación política compleja: tensiones religiosas provocadas por las Reforma, revueltas sociales, guerras contra Francia y una nobleza local en constante rivalidad de poder. Podría decirse que en ocasiones fue tozuda, como la viuda de la parábola. Sabía que, insistiendo, siendo paciente, podría influir sobre algunos aspectos políticos que escapaban a sus competencias. De esta manera la medalla de Neufahrer puede entenderse como un retrato moral de María. Su paciencia no es resignación, sino una forma de poder. María insistió a lo largo de su vida en que el verdadero enemigo era el Imperio Otomano, esperando pacientemente durante los primeros años de su regencia que los ejércitos de sus hermanos tomasen medidas al respecto. Bajo esta lectura, la cruz que porta el ángel podría ser un emblema de su fe a la vez que podría





Fig. 3, izq. *Virtud de la Paciencia*. H. 1553. Cornelis Cort, basado en un grabado de Frans Floris H. 1529. Harvard Art Museums, Cambridge
Fig. 4, dcha. *Paciencia*. 1557. Pieter Bruegel el Viejo. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

estar simbolizando la recompensa de su esfuerzo constante. Como dice el lema, "con vuestra paciencia ganaréis vuestras almas".

Dejando a un lado el simbolismo político que pudo tener, la Paciencia es una virtud cristiana "por la que toleramos con igualdad de ánimo los males para no abandonar con iniquidad de ánimo los bienes, bienes por los que hemos de alcanzar otros superiores".[10] No es resignación, sino resistencia moral.

La representación de la Paciencia inspirada en la iconografía alemana de la Spes parece influir en los grabados flamencos posteriores de esta virtud. Al contrario de lo que sucedía en representaciones anteriores (Fig. 3), además de sentada aparecerá mirando al cielo en actitud esperanzadora (Fig. 4), a menudo acompañada de una nube de la que emerge un ángel (Fig. 5), heredando de este modo el modelo introducido por Neufahrer en su medalla para María. El motivo de la mujer sentada mirando al cielo, acompañado por una manifestación celeste, se consolida así como nuevo arquetipo visual para la representación de la Paciencia en el arte del norte de Europa.

10 SAN AGUSTÍN, *Obras de san Agustín: Tratados morales.* CILLERUELO, Lope (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1954, p. 437.



Fig. 5. *Representación alegórica de la paciencia*. 1583. Giles Mostaert. Museo Plantin-Moretus, Amberes

2. María de Hungría como la Victoria

Hacia el fin de su gobierno aparece un retrato alegórico más de María de Hungría en formato numismático. Se trata de a una figura alada con los atributos de la victoria en sus manos: una palma y una corona de laurel. Fue acuñada con distintos reversos en el año 1552, como ha quedado registrado en la obra de Frans van Mireis[11] (Fig. 6).

La figura presenta una clara inspiración en la numismática griega y romana, adoptando la iconografía de la victoria alada. Una de las representaciones más antiguas que se le asemeja es la que aparece en el reverso de una moneda de Agatocles (Fig. 7). Se trata de un tetradracma hecho tras su gran victoria sobre los cartagineses (310 a. C.). En esta moneda Niké, la diosa de la Victoria, aparece representada a punto de martillear un clavo sobre un tropaión. Más evidente resulta su asociación con los denarios de Trajano. En estos podemos ver un reverso muy similar, de una victoria alada portando

11 MIERIS, Frans van, *Histori der Nederlandsche vorsten, uit de huizen van Beijere, Borgonje, en Oostenryk: welken, sedert de regeering van Albert, graaf van Holland, tot den dood van keizer Karel den vyfden, het hooggezag aldaar gevoerd hebben: niet alleen uit de geloofwaardigste schryveren en egtste bewysstukken dier tyden samengesteld, maar ook met meer dan duizend historipenningen, gesterkt en opgehelderd*, La Haya, Pieter de Hondt, 1732, p. 289.



Fig.6. *Detalle de medallas de María de Hungría*. Histori der Nederlandscghe vorsten. 1732. Frans van mireis. La Haya



Fig. 7. *Moneda de circulación siciliana.* 310 a. C - 305 a. C. © Roma Numismatics Limited

una corona laureada. La alegoría de la Victoria aparecía en muchas monedas del emperador, acuñadas para conmemorar sus victorias militares[12] (Fig. 8).

12 SIMEONI, Gabriele, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon, Jean de Tournes, 1558, p. 52.



Fig. 8. *Denario de Trajano*. 103- 111 d. C. Colección privada, Roma

La existencia de estas monedas alegóricas de María de Hungría radica en los eventos que tuvieron lugar en aquel año de 1552. Desde 1546, Carlos V había emprendido una campaña militar contra los príncipes protestantes alemanes. Obtuvo una victoria inicial en Mühlberg (1547), pero la reforma religiosa impuesta causó descontento tanto a católicos como a protestantes. Mauricio de Sajonia, antiguo aliado del Emperador se reveló en 1552 firmando una alianza con Enrique II de Francia, el Tratado de Chambord. A cambio de apoyo militar le entregó Metz, Toul y Verdún. Esto fue desastroso para el Imperio, ya que el Rey no se detuvo ahí, avanzando hacia Estrasburgo, Haguenau y Wissembourg. Los electores alemanes, preocupados por lo que parecía una ocupación francesa, frenaron la ofensiva y negociaron la paz. Enrique II aceptó retirarse viendo cumplido su objetivo de debilitar al Emperador. Mientras tanto los Países Bajos coordinaron una contraofensiva en el Norte de Francia. Un ejército de 15.000 infantes y 3.000 jinetes devastó Picardía y Champaña. Llegaron a penetrar en la isla francesa conquistando Noyon, Nesle, Chauny, Roye, Folembray, saqueando fortalezas y castillos y causando el pánico. Este sería el motivo por la que los franceses incendiaron y destruyeron el palacio de Binche, tomando venganza contra la Regente.

Las medallas son conmemorativas de la eficaz defensa y contraataque bajo el gobierno de María de Hungría. La figura femenina que aparece en el anverso de la medalla conmemorativa es un retrato alegórico de María, puesto que la identifica la inscripción *MARIA. D[ei]. G[ratia]. R[egina]. H[ungariae]*. (María, por la gracia de Dios, Reina de Hungría). Aparece representada como una Victoria romana, con laurel y palma, simbolizando la triunfal

resistencia frente al avance francés. Una figura que normalmente acompaña a generales varones es encarnada por María, insertándola en un universo visual masculino del poder militar, brillantemente adaptado. Se la identifica únicamente como Reina de Hungría, singularizando su figura al margen de la del Emperador.

Se acuñan durante este año tres reversos distintos. El primero de ellos con el símbolo de la Reina -una M coronada- rodeado de la corona de laurel y el año de la hazaña militar, 1552. Otra de ellas mostraba las columnas de Hércules, emblema personal de Carlos V, junto con la inscripción neerlandesa *PALMAS NOG VERDER* (las palmas aún más allá). Resignifica el lema: en lugar de hacer alusión a los dominios sin límite, se proyecta un concepto de victoria sin límites, reivindicando las victorias de la gobernadora como parte del proyecto imperial de su hermano. Se apropia de este símbolo fuertemente ligado al Emperador, señalándose a sí misma como pieza clave en estas victorias.



Fig. 9. *María de Hungría, regente de los Países Bajos*. H. 1552. Rijksmuseum, Ámsterdam

La tercera medalla representa una grulla que se sostiene sobre una única pata, agarrando una piedra con la garra (Fig. 9). El lema que le acompaña es *VIGILATE* (Alerta). Su iconografía y significado provienen de los bestiarios medievales. El animal sostiene una piedra en sus garras para despertarse si la suelta, un símbolo de la *vigilantia*. Asociada a Cristo, a partir del siglo XVI la grulla se resignifica convirtiéndose en un emblema moral.[13] Su función alegórica es clara: simboliza la vigilancia constante, la disposición permanente de la gobernadora, que no descansa nunca en la defensa y vigilia sobre

13 MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, "El símbolo de la grulla en la emblemática española", *Revista da Facultade de Letras. Linguas e Literaturas*, vol. XX, n.º 1 (2003), pp. 331–355.

sus territorios. Celebra las medallas estrictas que María impuso a modo de precaución contra los corsarios franceses. La gobernadora ejerció un control férreo sobre la navegación, reforzando la seguridad. Poco después se publicó un edicto en el que los barcos debían zarpar solo si estaban debidamente armados con hombres, artillería y provisiones de guerra a la hora de transportar mercancías.[14]

Este incremento de la seguridad se justificó con al peligro que llegó a sufrir el propio Emperador. Cuando Mauricio de Sajonia cambió de bando, la velocidad de la ofensiva fue sorprendente, obligando a Carlos V a huir. El propósito de los rebeldes era capturarle personalmente en Innsbruck donde residía con una pequeña guarnición. El refuerzo militar necesitó de un gran crédito. En una carta dirigida a su sobrino Felipe, María de Hungría menciona explícitamente el grave riesgo en que se vieron tanto los estados de Flandes como la propia persona del emperador, afirmando que "por falta de dinero, y por la tardanza de la flota, se ha sabido acá tanto daño que no lo podría escribir". La Regente expresa su frustración insinuando que la seguridad del Imperio estaba comprometida y condicionada por la llegada puntual de remesas de metales preciosos desde América y por el crédito bancario. Los préstamos de mayor cuantía estaban entonces en manos de la casa Schetz, una influyente familia de banqueros establecidos en Amberes, cuyas relaciones con la corona eran esenciales para financiar las campañas imperiales y el sostenimiento del aparato administrativo en los Países Bajos. En la misma carta, María señala que ha tenido que prometer en nombre propio el pago de 600.000 ducados a los Schetz, garantizando que serían satisfechos con el primer oro y plata que llegase del Perú.[15]

La huida del emperador a Innsbruck fue devastadora moralmente para Carlos V, que además estaba muy desmejorado por la gota. Semanas después aceptaba la Paz de Nassau, en la que se comprometió a liberar a los príncipes protestantes. A partir de entonces, comienza a planear su abdica-

14 CHRISTYN, Jan Baptist, *Nieuwe Cronyk van Brabant*, Bruselas, Foppens, 1726–1765, t. II, f. 312, en MIERIS, Frans van, *Histori der Nederlandsche vorsten, …*, p. 288.

15 María de Hungría a Felipe II, 2 de agosto, 1553, Bruselas. AGS, EST. Leg. 499, Nº 81. Los mercaderes manifestaron su descontento al ver que otros acreedores habían sido preferidos, lo que llevó a la gobernadora a reclamar a Felipe que se les otorgaran garantías inmediatas a cuenta de otras rentas, como los maestrazgos o las ventas de señoríos. En esta carta, se menciona que las rentas castellanas de Medina del Campo, Valladolid y Segovia habían sido asignadas para cubrir parte de sus gastos. Por insuficiencia se le sumó más de dos millones y medio de maravedís sobre el almojarifazgo mayor de Sevilla, una de las rentas más estables del comercio con Indias. Todo ello no solo ilustra los problemas financieros que supuso la defensa de los Países Bajos, sino que demuestra que las rentas de esas ciudades estaban asignadas a la reina al menos desde 1553, antes de que se retirase a España y planteara residir cerca de Valladolid.



Fig. 10. *Jetones de Carlos V y Felipe de Austria*. Histori der Nederlandscghe vorsten. 1732. Frans van Mieris. La Haya

ción en el príncipe Felipe, planeando su retiro. Es así como surgen nuevos jetones o medallas conmemorativas, anticipando la sucesión para calar en el imaginario colectivo (Fig. 10).

Estas monedas contienen los retratos de Carlos V y Felipe II. En ambas el reverso reza El reverso reza *PHILIPVS. SPES. ALTRA. PATRIAE* (Felipe, la otra esperanza de la patria), con una iconografía que analizaremos a continuación, ya que aparece en otra medalla de María de Hungría.



FFig. 11. *Medalla conmemorativa del nuevo gobierno de Felipe II, Genealogia et series Austriae Ducum, Archiducum, Regum et Imperatorum eorumque illustriss. conjugum et liberorum utriusque sexus, a Rudolpho I ad Ferdinandum II. Octavio de Estrada*, 1664. Leiden

Cuando María de Hungría se liberó de sus responsabilidades de gobierno en 1555, se acuñaron varias medallas conmemorativas de este acontecimiento. Una de ellas unía el anverso de su retrato alegórico con el reverso de la medalla de 1552 que celebraba a Felipe como sucesor de Carlos V. Ésta



Fig. 12. *Moneda sobre María de Hungría como gobernadora de los Países Bajos*. 1555. Universiteits Bibbliotheek Gent

aparece documentada por Strada y Van Loon (Fig. 11).[16] La Universidad de Gante conserva un ejemplar (Fig. 12).[17]

La medalla representa a una figura alada con los atributos de la victoria y la paz en sus manos: una palma y una corona de laurel. En el reverso aparece otra figura femenina portando una palma que coloca la corona de laurel sobre la cabeza de Felipe II con armadura, sentado en un trono de madera. Ésta ha de tratarse de otra alegoría de la Victoria. Como se ve en otras monedas, una representación femenina con una palma también está asociada a victorias militares. Por ejemplo, se puede relacionar con una moneda romana de plata acuñada por Pompeyo que conmemoraba el triunfo sobre los piratas. En ella se puede ver la cabeza de Minerva y en el reverso a Pompeyo sobre la proa de su galera, recibiendo la palma de la victoria (Fig. 13).[18]

Felipe, por su parte, aparece sentado y recuerda ligeramente a las representaciones de la estatua de Zeus en Olimpia, muy frecuentes también en monedas griegas, aunque la postura del sucesor tiene más movimiento. Recuerda más a algunas monedas de Trajano en las que se le ve sentado diri-

16 STRADA, Octavio de, *Genealogia et series Austriae Ducum, Archiducum, Regum et Imperatorum eorumque illustriss. conjugum et liberorum utriusque sexus, a Rudolpho I ad Ferdinandum II*, Leiden, Hackius, 1664, p. 483. VAN LOON, Gerard, *Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas*, Volumen I: 1555-1602, La Haya, P. Gosse, 1732, p. 6.

17 Esta moneda aparece descrita y registrada en DUGNIOLLE, J. F., *Le jeton historique des dix-sept provinces des Pays-Bas*, vol. II, Bruselas, Gobbaerts, 1880, p. 47. No ha sido estudiada hasta ahora.

18 SIMEONI, Gabriele, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon, Jean de Tournes, 1558, p. 52.



Fig. 13. *Detalle de una medalla de plata de Pompeo*. Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche. 1558. Gabriele Simeoni. Lyon



Fig. 14. *Trajano*. 116-117. The British Museum, Londres.
© The Trustees of the British Museum

giéndose a las tropas, vestido además de manera muy similar, con armadura romana (Fig. 14).

Van Loon identifica a la figura que corona a Felipe como la propia María de Hungría. El principal problema que presenta esta atribución es la existencia de los jetones de 1552 que contenían ya este tema y cuya existencia el autor parece desconocer. No resulta tan descabellado teniendo en cuenta que una misma imagen podía cambiar de significado dependiendo del contexto,

especialmente cuando se trata de dos Victorias, aunque una de ellas no sea alada. Sin duda el parecido entre ambas figuras alegóricas no debió pasar inadvertida por sus contemporáneos, que asociarían visualmente ambas figuras en el contexto de unas medallas conmemorativas que también honraban a la Regente. Anverso y reverso, aunque reutilizados, al ponerlos en diálogo hacen un buen juego simbólico sobre el traspaso de poderes de María a Felipe. El parecido entre ambas féminas sugestiona la mirada del observador, indicando cierta continuidad política y comparación con la regencia anterior. La coronación se convertiría en un acto de *traslatio imperii*, una transferencia de poder amparada por las virtudes militares heredadas de Roma. Aunque María gobernó en nombre de Carlos V no sería tan extraña esta asociación, no le da exceso protagonismo a la Regente en detrimento del Emperador, ya que existen otros muchos jetones que asocian también al padre y al hijo fechados en 1555 además de medallas de gran calidad ejecutadas por Leone Leoni y Jacobo Jonghelinck.

En este contexto, la figura alegórica de María, que nació como la Victoria para significar sus logros militares, podría cargarse también de nuevas connotaciones. El lema: *PHILIPVS. SPES. ALTRA. PATRIAE* (Felipe, la otra esperanza de la patria) colocado ahora junto a estas escenas podría identificar a ambas con María y a su vez a esta como Spes, ya que, si Felipe es la otra esperanza, María es la Esperanza. Como hemos visto, en la medalla de Ludwig Neufahrer se hace una reinterpretación cristiana de la Spes al colocar un ángel entre las nubes sosteniendo la cruz y los corderos de la virtud de la Paciencia. En esta otra medalla se podría estar recuperando el sentido original: la virtud romana. La Spes se presenta de un modo similar en arcos triunfales del felicísimo viaje. En concreto, en uno de los que preparó la ciudad de Amberes, que fue la más vistosa e impresionante según los cronistas, representaba a la Spes romana a la derecha de Felipe, una mujer alada y vestida de azul[19] vestida a la griega y con el pelo recogido, como era habitual en las alegorías (Fig. 15).

Esta interpretación es puramente contextual, ya que nos basamos en una interpretación de conjunto de anverso y reverso. Lo que está claro es que, al menos en la medalla de 1552, María encarnaba a la Victoria. Esta representación resulta muy novedosa, ya que la inserta en un contexto reservado a emperadores y generales romanos pero, sobre todo, a varones. Otros emblemas como el de la grulla, o la resignificación del lema Plus Ultra convertido en "las palmas más allá", demuestran la alta estima que se tenía de la reina Regente, mostrando a María como una guardiana que ejerce protección en forma de prevención, logística, estrategia y previsión. Tal vez no

19 CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe Don Felipe*, Amberes, Casa de Martín Nucio, 1552, f. 381.

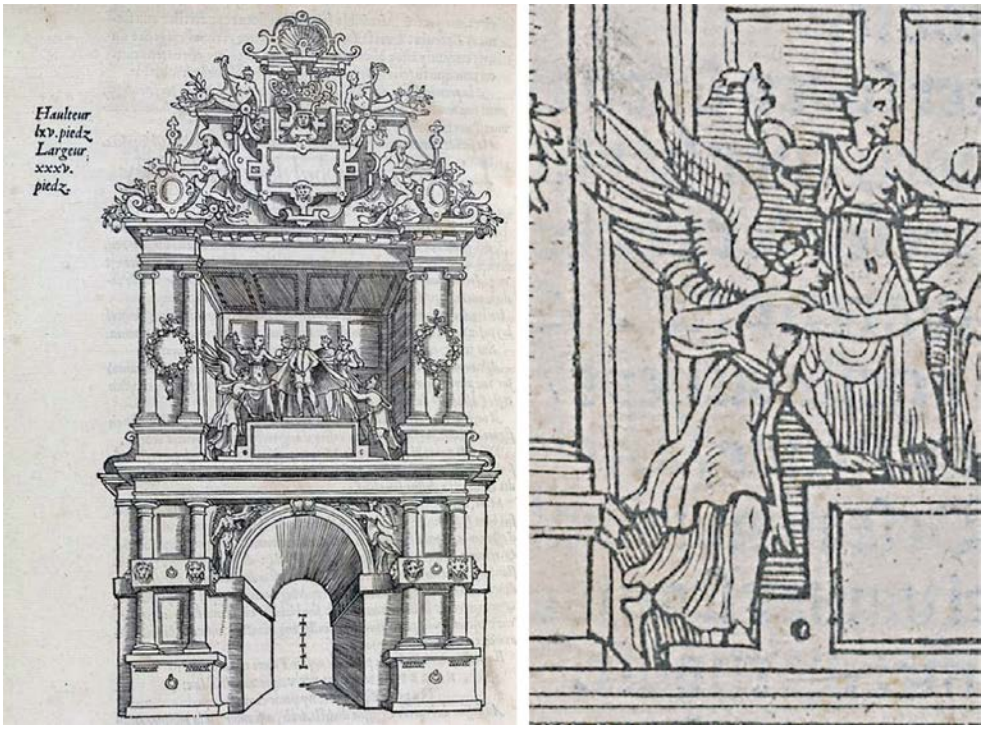


Fig. 15, izq. *Arco Triunfal de la ciudad de Amberes, puerta de San Juan*. 1550. Universiteit Antwerpen, Bélgica
Fig. 15, dcha. *Detalle de la figura de Spes*. 1550. Universiteit Antwerpen, Bélgica

es coincidencia que estas bellas representaciones en medallas lleguen en un momento tardío, en 1552, año en que la imagen pública del Emperador se viese perjudicada. Las medallas podrían celebrar a la Regente y sus logros en parte para distraer la atención de un Carlos V en decadencia, afectado por la enfermedad y obligado a huir en litera de un ataque perpetrado por sus propios súbditos.

Su presentación alegórica vuelve a ser utilizada para representar la continuidad dinástica en un simbólico traspaso de poderes que, al margen de las posibles interpretaciones iconográficas, indica que María quedó asociada a una etapa de estabilidad relativa y resistencia activa frente a amenazas exteriores. Este bello recuerdo habla por sí solo del alto impacto que la Regente causó en los Países Bajos en su retirada, ya que aquí Felipe II está ganando prestigio por asociarse a ella. La medalla indica que es el deseo de sus súbditos que su reinado pueda compararse a la regencia de María. "Ni te faltarán la sabiduría y las artes de tu tía",[20] decía uno de los lemas en la entrada triun-

20 CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso*



Fig. 16. *Medalla de Giovanbattista Castaldo*. Leone Leoni.
Museo Arqueológico Nacional

fal del príncipe Felipe en Binche, y como vemos, hasta el último momento la comparación con la Regente fue pertinente y motivo de elogio.

Por último, cabe preguntarnos si María de Hungría participó en el concepto de su imagen alegórica. Aunque los jetones conmemorativos no eran piezas de mucho valor y podían ser creados y promovidos por distintas ciudades y gremios, consideramos que es probable que las monedas se ideasen desde el propio consejo de los Países Bajos y contasen como mínimo con su aprobación. Para empezar, los jetones eran de materiales pobres como latón, cobre, bronce, plomo o estaño. Uno de los ejemplares que ha llegado hasta nuestros días está realizado en plata, lo que indica que se trata de una pieza conmemorativa, muy probablemente emitida por la corte. Si su anverso es reutilizado para el retiro de María de Hungría es muy probable que ésta también fuera difundida desde los Estados Generales. De hecho, en estos años se crea una gran cantidad de piezas propagandísticas pensadas para este traspaso de poderes, las cuales han sido registradas en volúmenes del siglo XVII dedicados a las medallas de la familia imperial, algo que no ocurre con otros jetones.

Con un concepto similar encontramos una medalla coetánea de Giovanni Battista Castaldo (h. 1493-1563), atribuida a Leone Leoni sin fecha (Fig. 16).[21]

---

príncipe Don Felipe, Amberes, Casa de Martín Nucio, 1552, f. 65.v.

21 PLON, Eugene. *Leone Leoni Sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni Sculpteur de Philippe II*. París: Nourrit et Cie, 1887, p. 273. URREA, Jesús (ed.), *Los Leoni (1509–1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, catálogo de la exposición (Museo del Pra-

Le acompaña la inscripción *OB REM MILITAREM FELICITER GESTAM* (Por haber conducido felizmente la campaña militar). *Ob rem bene gestam* ("por haber conducido bien la campaña" o "por la acción militar bien realizada") es una fórmula conmemorativa típica de la tradición republicana romana. El anverso muestra igualmente su busto armado. La inscripción dice *IOANNES BAPTISTA CASTALDVS OPTIMVS DVX* (Juan Bautista Castaldo, óptimo duque). El uso del superlativo Optimus dux remite a la tradición clásica que ensalza al líder militar victorioso, evocando la figura del general romano ideal. Castaldo fue un general napolitano al servicio del Emperador Carlos V y más tarde de Felipe II. Participó en la Guerra de Esmalcalda (1546-1547), haciendo posible que se trate de una medalla conmemorativa de su participación. Es posible que los jetones de María de Hungría tengan inspiración en estas medallas. Aunque en su caso ella misma encarna la Victoria, el modelo pudo haber sido esta medalla de Leone Leoni, artista milanés con el que tanto la Regente como Antoine Perrenot de Granvela (1517-1586) trataban y al que le hicieron numerosos encargos.

Por otra parte, resulta difícil de obviar que la única moneda romana de los cientos de medallas que María de Hungría coleccionó mencionada por nombre, es una medalla con la efigie de Lucius Septimus Severus Pertinax,[22] Emperador entre 193 d. C y 211 d. C.

De él se conservan multitud de monedas, pero una destaca entre todas ellas por su parecido con el retrato alegórico de la Regente (Fig. 17). De esta iconografía han pervivido piezas en distintos materiales. Sin que pueda afirmarse nada con certeza, la coincidencia visual invita al menos a considerar que se pudiera tratar de una moneda similar. Mientras que la mayoría de las piezas romanas se hallaban clasificadas en tablas temáticas, y otras tantas en cofres y bolsas de terciopelo y seda, ésta es la única que aparece en una caja de haya. Esto la singulariza otorgándole el mismo cuidado y conservación que la reina concedió a piezas como la que contenía la efigie de Fernando V de Aragón (con reverso de jabalí),[23] o la medalla de Cristo Redentor. No hay ninguna razón histórica ni ninguna otra razón iconográfica que justificase este privilegio, ni si quiera el material, ya que se trataba de una medalla de bronce. Por tanto, la Reina pudo conservarla con tanto aprecio por ver en ella su propia conexión con el mundo de la antigüedad y en concreto, de las medallas romanas, que tanto apreciaba. Aunque haya antecedentes de victorias aladas en otras monedas del renacimiento, por su parecido la suya está

do, 18 de mayo–12 de julio de 1994), Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 192.

22 "El dicho Rogier Pathie. El dicho cargo de medallas e ágatas e monedas: Y cárgesele más la efigie de Lucio *Setimion* Pertinax de bronce que estaba metida en otra caja de haya según parece por el dicho inventario". AGS, AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, p. 79.

23 Vid Ibid.



Fig. 17. *Septimio Severo*. 197-198. Colección privada, Roma

tomada directamente de una victoria alada concreta, cuyo referente pudo ser las Séptimo Severo o Nerón, pero no es exactamente la misma que aparece en la medalla de Castaldo.

Sobre el asunto de quién pudo idear la concepción iconográfica de las medallas, apuntamos a la propia reina María, tanto por ser la aludida como por su basto conocimiento e interés en el arte y las monedas de la antigüedad. Posiblemente dos figuras más de su entorno pudieron estar involucradas, ya que sería lógico que la reina fuese asesorada por consejeros y eruditos en su corte. En concreto, Wigle de Aytta de Zwichem, más conocido como Viglius Zuichemus (1507-1577), presidente del Consejo Secreto de Carlos V y desde 1554, del Consejo de Estado de los Países Bajos. Original de Frisia, fue un entendido humanista que se carteó con Erasmo y era antiguo alumno de Andrea Alciato (1492-1550), milanés que además de jurista fue el famoso autor de *Emblemata* (1531), el primer libro de emblemas.[24] Es posible incluso que el anverso *VIGILATE* pudiera ser un guiño a él. No sería la única vez que alguien asocia su nombre con este emblema, Adriano Junio le dedicó su emblema *Vita mortalium vigilia* ("la vida de los mortales es vigilia") cuando publicó su libro de emblemas en 1565.[25] Vigilius fue amigo de Antoine Perrenot de Granvela, otro personaje que pudiera estar relacionado con la ideación de las medallas propagandísticas. Siendo uno de los grandes consejeros imperiales y coleccionista, tenía esa doble conexión política y artística

24 Este libro aparece en la biblioteca de la Reina. AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, p. 304.

25 ANTÓN MARTÍNEZ, Beatriz y HEESAKKERS, Chris, "Herederos de Alciato en Holanda y España: Adriano Junio (*Emblemata*, 1565) y Juan de Solórzano Pereira (*Emblemata centum regio politica*, 1653)", *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 16 (2002–2003), p. 151.

con María de Hungría. Por todo ello, consideramos que las medallas fueron promovidas por el propio órgano de gobierno, en una acción concertada entre la Regente y su círculo de confianza más estrecho. Se trató de un esfuerzo deliberado ensalzar la figura de María de Hungría, desviar la atención de un Carlos V en decadencia y, al mismo tiempo, preparar el terreno simbólico para el ascenso de Felipe II ante la inminente abdicación del Emperador.

3. Conclusiones

Los retratos alegóricos en medalla de María de Hungría no pueden entenderse sin la red de artistas y humanistas extranjeros que ella misma promovió. Esta producción numismática es reflejo de su evolución política: desde la austeridad moral de la tradición germánica hasta el lenguaje de poder del clasicismo renacentista.

Los medallistas de los Países Bajos y el Sacro Imperio como Ludwig Neufahrer, asentaron la imagen de la reina sobre valores de las virtudes cristianas. Siendo María una figura política, la *Patientia* no se interpreta aquí como una virtud pasiva, sino como una herramienta de legitimación de la regente frente a las crisis políticas y los desafíos del Imperio Otomano.

La transición estilística entre ambas medallas alegóricas ocurre bajo el influjo de artistas italianos y la corte de Carlos V, donde la medalla abandona la rigidez nórdica por una estética más monumental y clásica. La adopción de tipologías romanas permite a María despojarse del rol de "viuda doliente" para asumir el de regente estratega. Autores medallistas, influenciados por la tradición humanista italiana, construyen la imagen de una gobernante vinculada a la Victoria y a estrategia en la guerra. María no fue una consumidora pasiva; fue una promotora activa de maestros extranjeros (focalizados en la órbita de los Países Bajos y Milán). La integración de estos maestros permitió alinear la imagen de María con los estándares de prestigio de las cortes europeas, utilizando el metal como un medio de comunicación política ante sus súbditos y aliados. El paso de la iconografía de la *Patientia* (tradición germánica) al modelo clásico (influencia italiana/milanés) no fue una simple deriva estética, sino una sofisticada estrategia intelectual sin duda orquestada por la propia regente junto a sus colaboradores. Esta evolución demuestra que María de Hungría fue una figura central en la circulación de ideas artísticas y políticas en la Europa del XVI, consolidando su imagen a través de una red internacional de creadores.

Bibliografía

CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe Don Felipe*, Amberes, Casa de Martín Nucio, 1552.

DUGNIOLLE, J. F., *Le jeton historique des dix-sept provinces des Pays-Bas*, vol. II, Bruselas, Gobbaerts, 1880.

HÉRI, Vera G., "A Spes motívum átalakulása Mária magyar királyné érmének hátlapján", *Folia Archaeologica*, 30 (1979), pp. 249–254.

KENNER, Friedrich, "Leone Leoni's Medaillen für den kaiserlichen Hof", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XIII (1892), pp. 57–93.

MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, "Retratos familiares en las colecciones de la reina María de Hungría: semejanza, afectos y poder", *Santander. Estudios de Patrimonio 3* (2020), pp. 387-412.

MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, "El símbolo de la grulla en la emblemática española", *Revista da Facultade de Letras. Linguas e Literaturas*, vol. XX, n.º 1 (2003), pp. 331–355.

MIERIS, Frans van, *Histori der Nederlandsche vorsten, uit de huizen van Beijere, Borgonje, en Oostenryk: welken, sedert de regeering van Albert, graaf van Holland, tot den dood van keizer Karel den vyfden, het hooggezag aldaar gevoerd hebben: niet alleen uit de geloofwaardigste schryveren en egtste bewysstukken dier tyden samengesteld, maar ook met meer dan duizend historipenningen, gesterkt en opgehelderd*, La Haya, Pieter de Hondt, 1732.

SAN AGUSTÍN, *Obras de san Agustín: Tratados morales*. CILLERUELO, Lope (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1954.

SCHER, Stephen K. (ed.), *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.

SIMEONI, Gabriele, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon, Jean de Tournes, 1558.

STRADA, Octavio de, *Genealogia et series Austriae Ducum, Archiducum, Regum et Imperatorum eorumque illustriss. conjugum et liberorum utriusque sexus, a Rudolpho I ad Ferdinandum II*, Leiden, Hackius, 1664.

RIPA, Cesare, *Iconologia di Cesare Ripa perugino, cavata da diverse imagini di antichi, e moderni, con molte annotationi, & aggiunte di nuovo da diuersi autori*, Roma, Lepido Facij, 1603.

VAN LOON, Gerard, *Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas*, Volumen I: 1555-1602, La Haya, P. Gosse, 1732.

VOLTELINI, Hans von, "Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 11 (1890), pp. I–LXXXIII.

Los plateros franceses en el sistema artístico y el comercio de bienes suntuarios en Zaragoza (1550-1635)

French silversmiths in the artistic system and the trade of sumptuary goods in Zaragoza (1550-1635)

Marc Millan Rabasa

Universidad de Zaragoza
Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 – Zaragoza
marcmillanrabasa@unizar.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3489-1748
Fecha de envío: 5/6/2025. Aceptado: 10/11/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 221-254.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.07
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Generación de Conocimiento PID2022-141043NB-I00, *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna*, Universidad de Zaragoza. Ha sido posible gracias a una estancia de investigación en la Université Paris Sciences et Letters – École Pratique des Hautes Études (París), financiada mediante las Ayudas de movilidad de personal investigador predoctoral en formación del Gobierno de Aragón para el año 2023, ORDEN CUS/1668/2022.

Resumen: En el presente artículo investigamos el papel de los orfebres franceses en la introducción de nuevos lenguajes artísticos y la dinaminzación de los talleres peninsulares, con especial atención a la platería zaragozana. Entre otros ejemplos documentados, estudiamos con profundidad el caso de Claudio Iennequi, artífice activo en Pamplona y la capital aragonesa durante el primer tercio del siglo XVII.

Palabras clave: platería, arte aragonés, artes decorativas, Renacimiento, clasicismo.

Abstract: In the present article we study the role of French silversmiths in the introduction of new artistic languages and the renewal of the peninsular centers of production, with special attention to silverware from Zaragoza. Among other examples, we deeply study the case of Claudio Iennequi, an artist that worked in Pamplona and the Aragonese capital during the first third of the 17th century.

Keywords: silversmithing, Aragonese art, decorative arts, Renaissance, classicism.

*****

La nómina de artistas franceses, así como de miembros de todos los sectores profesionales, documentados en Aragón durante la Edad Moderna ha ido en aumento en los últimos tiempos gracias a la publicación de nuevos estudios. Ha adquirido especial relevancia el caso de los escultores,[1] al cual pretende

1 Para conocer los últimos estudios sobre los escultores franceses o formados en Francia que trabajaron en Aragón; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "Orígenes, formación y testa-

arrojar más luz el presente monográfico, aunque también se han de tener en cuenta los pintores,[2] vidrieros[3] y batihojas[4] afincados en el valle medio del Ebro. En este artículo centraremos nuestra atención en un caso que apenas ha sido atendido, el de los plateros en la segunda mitad del Quinientos y el primer tercio del siglo XVII.[5]

Con el objetivo de conocer la relevancia que tuvieron en la transmisión de conocimientos artísticos y en la compraventa de bienes suntuarios entre diferentes ciudades españolas, en primer lugar ofreceremos un panorama de su situación en toda la geografía peninsular. En este apartado, presentaremos las circunstancias por las cuales los argenteros franceses se vieron motivados a emprender un viaje al Sur de los Pirineos. A continuación, analizaremos con más detalle el foco zaragozano. Finalmente, centraremos nuestra atención en el caso de Claudio Iennequi, que resulta especialmente relevante si atendemos a su biografía y al hecho de que es el único platero galo afincado en la capital aragonesa en el periodo de estudio seleccionado con abundantes obras conservadas.

---

mento del escultor renacentista Arnaut Spierinck, o Arnao de Bruselas", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2 (2019), pp. 65-120; CRIADO MAINAR, Jesús, "El inventario de bienes (1531) de Guillemyn Baqua. Un apunte sobre la actividad de los escultores franceses entre la Ribera de Navarra y Aragón en el Primer Renacimiento", *De Arte*, 19 (2020), pp. 43-59; IBÁÑEZ FERNANDEZ, Javier, "Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés", *Artigrama*, 22 (2007), pp. 473-511; e IBÁÑEZ FERNANDEZ, Javier, "Sculpteurs français en Aragon au XVIe siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obray & Pierres del Fuego", en BOUDON-MACHUEL, Marion (ed.), *La sculpture française du XVI^e siècle. Études et recherches*, París, Institut National d'Histoire de l'Art-Le bec en l'air éditions, 2011, pp. 126-137.

2 JIMÉNO, Frédéric y LOZANO, Juan Carlos, "La influencia francesa en la pintura española del siglo XVII: el caso aragonés", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 389-305.

3 MILLAN RABASA, Marc, "La producción y comercialización de vidrio en Zaragoza al filo del 1600", en ANÍA, Pablo César; CALVO, Juan Carlos.; CASO, Almudena; CERCÓS, Pablo; DÍAZ, Jorge Nelson; ESCUDERO, Inés; MARTÍN, Jorge; MILLAN, Marc; PRECIADO, Gonzalo; SANZ, Alejandro Manuel y TORRALBA, Blanca (coords.), *V Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 83-95, espec. 85.

4 CRIADO MAINAR, Jesús, "Trois batteurs d'or parisiens à Saragosse (1548/1566)", *Documents d'Historie Parisienne*, 21 (2019), pp. 5-11.

5 Una primera reflexión en torno a este asunto; MILLAN RABASA, Marc, "De Paris à Saragosse: les examens des orfèvres Claudio Iennequi et Dionisio de la Fuente", *Documents d'Historie Parisienne*, 23 (2021), pp. 61-70. Además, parte de la información que refleja el presente artículo es fruto de la tesis doctoral; MILLAN RABASA, Marc, *La platería de Zaragoza (1590-1635) [tesis doctoral inédita]*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2025.

1. La llegada de los plateros franceses a la Península Ibérica

Siguiendo las indicaciones de los autores franceses, parece que los Reinos Hispánicos no fueron el destino preferido de los artistas franceses si, en algún punto de su vida, se plantearon abandonar su ciudad de origen. Aunque muchos prefirieron regiones francófonas por motivos de afinidad cultural y lingüística, otros se dirigieron a las platerías de Florencia o de la omnipresente Roma, realizando el camino inverso al de aquellos artistas italianos que se vieron atraídos por la corte de Francisco I. En el siglo XVI e inicios del XVII se han documentado más de cuarenta argenteros franceses en la Ciudad Eterna, la mayoría de ellos parisinos, pero también procedentes de Lyon, Borgoña o Champaña.

Aunque a priori constituyen un volumen menor, otros individuos optaron por diversas zonas de Europa, como la Península Ibérica. Esto tuvo una especial incidencia alrededor del año 1560, a raíz de las Guerras de Religión y la inestabilidad económica y social que las sucedieron.[6] Los diversos casos documentados demuestran que fueron recibidos con un ánimo desigual por sus colegas locales y por la sociedad hispánica en general, especialmente por motivos vinculados a la fe. Ilustran esta situación el arco vital del platero ruanés Claude del Bosque, el cual huyó de las cárceles de la Inquisición en Toledo el año 1559, así como el del parisino Tristán del Vago, procesado en Cuenca por idénticos motivos en 1564. Los documentos relacionan a este último con Esteban Jamete, escultor natural de Orleans también enjuiciado al año siguiente, un vínculo confirmado por el platero local Cristóbal Becerril en su declaración en el proceso de Del Vago.[7]

Este último dato reviste un gran interés, pues sustenta las relaciones artísticas mantenidas entre el argentero Francisco Becerril, padre de Cristóbal, y los artífices ultrapirenaicos. Este hecho ya lo evidenció en el ámbito plástico Amelia López-Yarto Elizalde en su monografía sobre el platero conquense mediante una ilustrativa comparación entre el medallón central del

6 BRAULT LERCH, Solange, "Province et Paris", en BIMBENET-PRIVAT, Michèle (dir.), *L'Orfèvrerie Parisienne de la Renaissance, trésors dispersés*, Paris, Centre culturel du Panthéon, 1995, pp. 29-34 ; y LERCH, Charles Henri, "Orfèvres voyageurs", en BIMBENET-PRIVAT, Michèle (dir.), *L'Orfèvrerie Parisienne de…*, pp. 195-199.

7 THOMAS, Werner, *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma*, Lovaina, Leuven University Press, 2001, pp. 378-379; TURCAT, André, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*, París, Piccard, 1994, pp. 379-382; PALACIOS MÉNDEZ, Laura María, "El Arco de Sebastián Ramírez de Fuenleal, obra de Étienne Jamet (1546-1550). Propaganda católica en la catedral de Cuenca en tiempos de Carlos V", en DI MARIA, Sandro y PARADA, Manuel, *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V*, Bolonia, Bolonia University Press, 2014, pp. 111-124, nota 14; y ROKISKI, María Luz, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1985, p. 169.

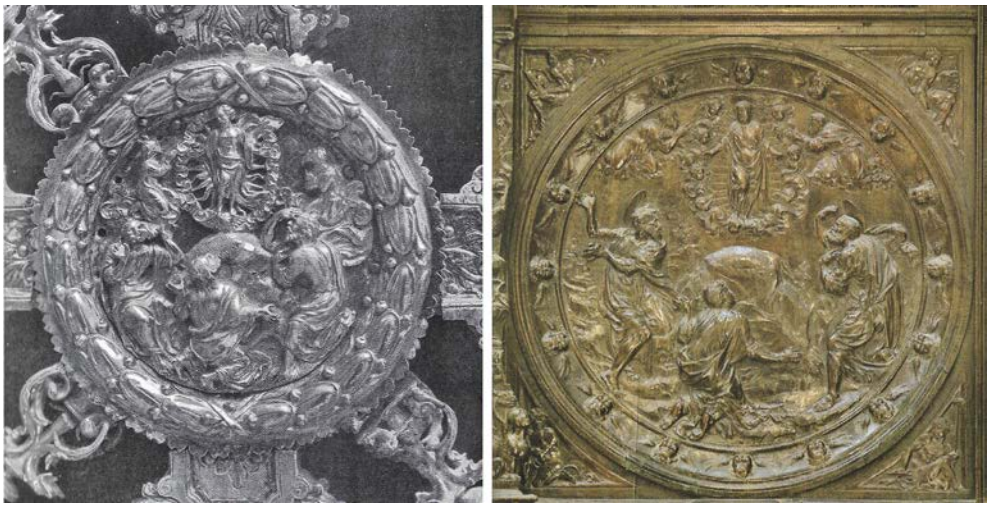


Fig. 1 izq. *Transfiguración, cruz procesional*. Francisco Becerril. H. 1560. Iglesia de El Salvador. Requena (Valencia). Imagen: LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *Francisco Becerril*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991
Fig. 2 dcha. *Transfiguración, puertas de la sala capitular*. Esteban Jamete. H. 1550. Catedral de Santa María y San Julián. Cuenca. Imagen: ROKISKI LÁZARO, María Luz, *Escultores del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2010

reverso de la cruz de Requena (c. 1560) (Fig. 1), obra de Francisco Becerril, y las puertas de la sala capitular de la Catedral de Cuenca, ejecutadas por Esteban Jamete en la década de 1550,[8] (Fig. 2) dos imágenes que muestran un claro paralelismo.

La relevancia de este núcleo de artistas activos en Cuenca debe tomarse en consideración, pues por el taller de Becerril pasaron algunos de los plateros más destacados de la primera mitad del Quinientos. En primer lugar, acogió al cordobés Juan Ruiz el Vandalino en 1528, antes de la llegada de Jamete.[9] Años más tarde, la situación se repitió con Enrique Belcove, alemán afincado en León y pariente de Enrique de Arfe que también trabajó en dicho obrador. A todo ello se suma la fama que alcanzó la custodia de Cuenca cuando, en 1560, el sevillano Hernando de Ballesteros se trasladó hasta esta ciudad para comprar su traza por orden del cabildo hispalense. Esto pone

8 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería", en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto. (coord.), *Artes decorativas en España,* Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 541-542; y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *Francisco Becerril*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 33-34.

9 SANZ SERRANO, María Jesús, "Juan Ruiz "el Vandalino": documentos sobre su vida y su obra", *Laboratorio de Arte*, 29 (2017), pp. 121-154, espec. 125-126.

en evidencia que se trataba de uno de los principales centros difusores de la estética renacentista en el ámbito de la platería. En definitiva, constituye un ejemplo magnífico del papel de los franceses en la génesis y expansión de las novedades artísticas en territorio hispánico a lo largo del siglo XVI.[10]

Un caso similar es el del parisino Roberto de León. Este artífice afincado en Pamplona fue condenado a la hoguera en 1565 por prácticas protestantes tras ser sometido a un proceso judicial en el que también se vieron implicados su colega lorenés Francisco de Lucenburque o Lancenburg y otros once artesanos transpirenaicos.

Roberto de León había llegado a la capital navarra alrededor del año 1550 y, en fecha cercana, celebró su enlace con María de Salinas, hija de un zapatero local, requisito necesario para que se le permitiera establecer su propio taller. En calidad de maestro de su profesión y miembro de la Cofradía de San Eloy, firmó las ordenanzas de los plateros redactadas en 1554. A juzgar por los bienes de su dote matrimonial, conformada únicamente por un lecho, varias piezas de ropa de cama y los vestidos de María de Salinas, podemos pensar que la situación de esta familia en sus primeros años fue ciertamente humilde.

Sin embargo, la documentación recabada durante el proceso inquisitorial del platero y otros pleitos celebrados tras su muerte permiten atestiguar una progresión económica sustentada en el trabajo artesanal, el comercio, la reventa de bienes suntuarios y el endeudamiento. En el momento de su prendimiento, De León montaba a caballo, obraba con dos criados a su cargo y vivía en una casa cuyo inventario muestra un buen número de herramientas, un mobiliario adecuado y un conjunto de piezas de plata y oro en *stock*. Entre ellas se encontraban joyas, pero también piezas de mayores dimensiones que estaba labrando, como una cruz para la parroquia de Guenduláin, una custodia para la de Tiebas y tres cálices de plata. Gracias a documentación póstuma también hay constancia de que trabajó en una cruz para Cintruénigo, posiblemente la que se conserva en la parroquia de esta misma localidad. (Fig. 3)

Su clientela también da buena nota de la integración de este platero en el circuito comercial local, y en ella encontramos a Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal, obispo de Pamplona, algún canónigo y un buen número de nobles. Asimismo, sobreviven numerosas noticias que demuestran algún grado de relación profesional o económica con otros plateros pamploneses o de otras ciudades cercanas, especialmente referentes a deudas.

---

10 LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *Francisco Becerril…*, pp. 11-12; y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, "Relaciones de Francisco Becerril con otros centros de platería nacionales", *Archivo Español de Arte*, 243 (1988), pp. 323-325.



Fig. 3. *Cruz procesional*. Atrib. Roberto de León. H. 1560. Iglesia de San Juan Bautista. Cintruénigo (Navarra). Imagen: Archivo General de Navarra, ES/NA/AGN/F001/MIR_IMG2403

Más allá de la actividad artística, conviene atender a la dedicación mercantil del platero, que resulta ser muy interesante, pues también actuaba como revendedor. Un caso significativo es el de la intermediación ejercida para el condestable de Navarra, a quien consiguió unos hilos de plata. El platero contactó con un comerciante del valle de Aspe llamado Gracián de la Plaza, el cual se los consiguió y entregó para que pudiera venderlos en Pamplona. Asimismo, en el entramado comercial del que formaba parte Roberto de León también participaron otros compatriotas como un negociante llamado Nicolás, que traficaba con piedras preciosas entre Zaragoza, donde se había asentado, y la capital francesa, donde intentó vender sin éxito algunas gemas de Roberto de León.[11]

Por lo tanto, queda visto que, si bien las diferencias espirituales entre España y Francia no constituyeron un freno para estos artífices cuando realizaron su traslado, sí condicionaron más de una trayectoria. Completan este panorama, en fechas más avanzadas, individuos como Ladal Radix, encausado en Barcelona en 1589; Melchior de Cleberd, natural de Nantes y conver-

11 PANIZO SANTOS, Ignacio y BERZAL TEJERO, María Jesús, "Clientela de un platero pamplonés del siglo XVI a la luz de unos pleitos inquisitoriales", *Príncipe de Viana*, 256 (2012), pp. 623-652. Además, véase ORBE Y SIVATTE, Asunción y HEREDIA MORENO, María del Carmen, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 156-158.

tido al catolicismo en la Ciudad Condal en 1621; y Luis de Roxeros, natural de Nancy, quien hizo lo propio en Valencia en 1627.[12] Estos últimos casos se enmarcan en una práctica común como fue el traslado a España con intención de abjurar de cualquier tendencia protestante.[13]

Ante esta situación, cabe pensar que la persecución de la herejía pudo restar interés a la opción hispánica frente a otros espacios europeos en los que la Reforma había encontrado una mayor aceptación.[14] Sin embargo, la realidad era más compleja y para muchos no supuso un mayor impedimento a la hora de probar suerte. Pese a las complicaciones, el inmigrante veía en este viaje la oportunidad de huir de los conflictos políticos y religiosos que asolaban parte de Europa, de la crisis económica, de la presión demográfica, de medidas represivas y de otras situaciones violentas.[15] Por otra parte, en estas latitudes encontraban un buen sistema de instituciones asistenciales -hospitales, ayudas a huérfanos y prostitutas, obras pías, etc.-, una densidad poblacional menos acusada y nuevas posibilidades económicas aunque, en este caso, no eran accesibles a todos.[16]

Con especial incidencia en el caso parisino, aunque común a la mayor parte de centros plateros, puede sumarse una alta competitividad que expulsaría no solo a los artífices menos capaces, sino también a aquellos que no gozasen de vínculos familiares adecuados en un sistema gremial que dificultaba el acceso a la maestría. En realidad, las corporaciones de los diferentes territorios hispánicos no eran menos restrictivas y también ponían en dificultades a los extranjeros. Sin embargo, la situación en la capital francesa hubo de complicarse en grado extremo a partir de 1571, cuando se estableció legalmente un máximo de 300 plateros, factor que hubo de aumentar una presión ya existente en el sector.[17] A este respecto, es conocido el ejemplo del

12 THOMAS, Werner, *Los protestantes y…*, pp. 129, 560-561 y 565. Sobre las conversiones en el seno del gremio de plateros parisino, véase BIMBENET-PRIVAT, Michèle, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 2002, t. I, pp. 210-212.

13 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa en Aragón: siglo XVI y primera mitad del siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp. 60-62.

14 BIMBENET-PRIVAT, Michèle, *Les orfèvres parisiens de la Renaissance 1506-1620*, Paris, Commision des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992, pp. 174-179 ; y LERCH, Charles Henri, "Orfèvres voyageurs"…, p. 196.

15 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa…*, pp. 58-62.

16 THOMAS, Werner, *Los protestantes y...*, pp. 315-322; SALAS AUSENS, José Antonio, "Buscando vivir en la ciudad: trayectorias de inmigrantes franceses en los siglos XVII y XVIII", *Revista de Demografía Histórica*, 21/1 (2003), pp. 141-165; y SALAS AUSENS, José Antonio, "Migrantes franceses en el Aragón Moderno, una lucha por la vida", *Revista de Demografía Histórica*, 40/1 (2022), pp. 9-37.

17 HAYWARD, John Forrest, *Virtuoso Goldsmiths*, London, Sotheby Park Bernet, 1976, p. 171.

reconocido grabador y platero Étienne Delaune, que pese a su éxito profesional nunca alcanzó la condición de *maître* en París. Ante estas circunstancias y con el impacto que debió causar en él la matanza de San Bartolomé contra los hugonotes, en cuyas filas él mismo se encontraba, se estableció en Estrasburgo en 1573.[18]

La posibilidad del viaje a España causada por esta conjunción de condicionantes se deja ver en un interesante documento fechado el 3 de mayo de 1610 y firmado en París entre los orfebres Nicolas Chéron y Jean Marcès, con el objetivo de formar una compañía en los ámbitos comercial y laboral. Ambos individuos, que superaban los 25 años de edad, expresaron su intención de "faire un voyage au pays d'Espagne, Allemagne ou ailleurs pour y sejourner et travailler de leur estat d'orfevre". Los dos compañeros se comprometieron a repartirse los beneficios, así como a apoyarse económicamente en caso de que uno de ellos contrajese alguna enfermedad, hasta haber retornado a la ciudad del Sena. Más allá de las clausulas que se impusieron el uno al otro, el documento recuerda la dificultad de emprender un viaje y, a su vez, las ventajas que ofrecía el hecho de hacerlo en compañía. De esta manera, los emprendedores se aseguraban un sustento en caso de que la aventura no cumpliese con las expectativas previamente generadas.[19]

Por lo tanto, aunque quizás no fuera uno de los territorios preferidos para emigrar entre los plateros, queda claro que la Península Ibérica recibió un número suficiente de artífices franceses en la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del XVII como para permitirnos plantear su integración en los diferentes centros productores, su aportación a la transmisión de novedades artísticas y su papel en la compraventa de bienes suntuarios gracias al establecimiento de redes comerciales controladas por mercantes galos.

2. Los plateros franceses en Zaragoza y el comercio de bienes suntuarios a ambos lados del Pirineo

La inmigración francesa en Aragón ha sido ampliamente estudiada por la historiografía. Más allá de contactos ordinarios a un lado y otro del Pirineo que se remontan a la Antigüedad, se ha delimitado un fenómeno migratorio

18 BIMBENET-PRIVAT, Michèle, "L'orfèvre et graveur Étienne Delaune (1518/19-1583): questions et hypothèses", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 153/2 (2009), pp. 631-655.

19 Archives Nationales [en adelante AN], Min. centr., CV. 109, s. f. (París, 3-V-1610) [Documento 1]. Citado en LERCH, Charles Henri, "Orfèvres voyageurs"…, p. 196. Agradacemos a Guy-Michel Leproux la ayuda y consejos que nos ha prestado para la transcripción de este documento.

con procedencia en el Bearne, Gascuña, Auvernia y otras zonas meridionales y del Macizo Central francés. El viaje en dirección al Sur alcanzó un volumen relativamente elevado a mediados de siglo, aunque se vigorizó a partir de 1560 y se mantuvo en las primeras décadas del Seiscientos. La llegada constante de población gala a Zaragoza propició la formación de una de las comunidades extranjeras más relevantes en el Reino durante el Antiguo Régimen y dejó sentir su peso en diversos ámbitos de la economía aragonesa, así como en las artes.[20]

Esto se ha demostrado, por ejemplo, a través del amplio entramado mercantil que permitió la comercialización de grabados a partir de la segunda mitad del Quinientos. Los lazos establecidos por las comunidades extranjeras en toda la Península favorecieron la importación de estampas directamente desde París o Lyon, con especial incidencia en zonas fronterizas como Aragón a través de las ferias de Olorón, Pamplona o Bayona, esta última un punto importante en el mercadeo de lana donde también podían encontrarse manufacturas y objetos de carácter artístico. Además, el comercio de estampas francesas adquirió tal extensión que se abrió la posibilidad de realizar encargos a distancia a los grabadores parisinos a través de una red comercial muy bien articulada.[21]

En circunstancias similares debe enmarcarse la importación de algunos bienes suntuarios que no era posible encontrar en Zaragoza o sus cercanías, como lo fueron las piedras preciosas. Han quedado diversas noticias a este respecto, como el testamento del mercante aviñonés Florentín Borbón, datado el 17 de agosto de 1601, en el que ordenó al escultor Lamberto Baxo que vendiera "un saquillo de piedras finas y otras de otro genero y especie que pessan quinze libras".[22] Asimismo, corales y otros elementos lujosos o extraordinarios aparecen en un inventario de 1606 perteneciente al mercader

---

20 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa…*, pp. 9-14, 63 y 120; GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, "Las colonias mercantiles extranjeras en Aragón en el Antiguo Régimen", en VILLAR GARCÍA, María Begoña, y PEZZI CRISTÓBAL, Pilar (eds.), *Los Extranjeros en la España Moderna*, Málaga, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, pp. 365-377; SALAS AUSENS, José Antonio, "La población aragonesa en la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)", en *Historia de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 189-198, espec. 193; SALAS AUSENS, José Antonio, "Buscando vivir en…", pp. 141-165; y SALAS AUSENS, José Antonio, "Migrantes franceses en el…", pp. 9-37.

21 JIMÉNO, Frédéric y LOZANO, Juan Carlos, "La influencia francesa…", pp. 391-396; GRIVEL, Marianne, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève-Paris, Droz, diffusion Champion, 1986, pp. 257-260; GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, "Las colonias mercantiles…", pp. 365-377; y SALAS AUSENS, José Antonio, "Buscando vivir en…", pp. 141-165

22 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [en adelante, AHPNZ], Bartolomé Español, 1601, ff. 1204r-1206r (Zaragoza, 26-XI-1601).

Leonart Felinas, natural de Limoges,[23] a lo que hay que sumar la presencia del lapidario ruanés Pedro Laune.[24]

Desgraciadamente, no estamos en la situación de poder aportar ejemplos similares en el ámbito de la importación de piezas de plata, pues no las hemos podido documentar en nuestro periodo de estudio ni a través de fuentes históricas ni de obras conservadas.[25] Es por ello que vamos a centrarnos en la llegada de argenteros franceses y la reacción de sus colegas aragoneses tras su advenimiento.

La presencia de plateros de esta nacionalidad en Zaragoza está documentada de manera puntual desde mediados del siglo XV,[26] aunque fue con la llegada del Quinientos cuando se establecieron talleres con una actividad considerable y duradera en línea con la corriente demográfica explicada. El más célebre de entre todos ellos fue Pedro Lamaison, autor de la custodia procesional de la Catedral del Salvador. Amparándose en la onomástica, la historiografía ha aceptado que era hijo de un herrero francés pese a haberse registrado su nacimiento en Zaragoza el año 1503.[27]

Coetáneos a Lamaison, aunque pertenecientes a la generación posterior, fueron los hermanos Charles y Pedro del Charte, naturales de Saint-Péray (Ardèche), que ejemplifican el papel de los lazos personales y familiares en los procesos migratorios.[28] Si Charles empezó como aprendiz en el taller del

---

23 AHPNZ, Lorenzo de Bierge, 1606, ff. 774r-782v (Zaragoza, 18-V-1606).

24 AHPNZ, Francisco Morel, 1616, ff. 647v-648r (Zaragoza, 22-IV-1616). Extraído de LANASPA MORENO, María Ángeles, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1616 a 1618", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, p. 45, doc. 2-1871(2.068).

25 El único ejemplo que podemos aportar es de origen flamenco, aunque pudo llegar desde Francia, y se documenta en un periodo más tardío. Se trata de la custodia regalada por Francisco Sanz de Cortes, I marqués de Villaverde y V conde de Morata, a la parroquia de Morata de Jalón (Zaragoza) en 1675; CRIADO MAINAR, Jesús, "Una nueva hipótesis en torno a la custodia procesional de Morata de Jalón (Zaragoza). Una posible copa de Josse Vezeler modificada en 1675", *Turiaso*, 26 (2022-2023), pp. 119-134.

26 GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Platería y joyería en Zaragoza (1413-1513)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, p. 117, doc. 63.

27 SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de Zaragoza, 1545-1599*, Zaragoza, Pórtico, 1976, t. II, pp. 141-145; ALCOLEA, Santiago, *Artes decorativas en la España cristiana. Siglo XI-XIX*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1975, p. 196; y MILLAN RABASA, Marc, "De Paris à...", p. 61.

28 En este sentido, otro caso ejemplificativo y ya apuntado por la historiografía es el del arquitecto Felipe Busiñac y Borbón, que se trasladó desde el Rosellón siguiendo los pasos de su tío, el cantero Diego Borbón; MAESTRO AZNAR, Pilar, *Felipe Busiñac y Borbón (h. 1619-1677): la figura de un maestro de obras francés en Aragón [Trabajo de Final de Máster]*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2021, p. 38; y CALVO ASENSIO, Juan Carlos, "El convento y la iglesia de las

platero local Agustín Aguilar en 1533, Pedro siguió su ejemplo un lustro después, firmando un servicio de cinco años y medio con el mismo maestro.[29]

Pedro del Charte también aparece nombrado en la confesión que Juan Pierret, un relojero francés, realizó en un juicio por motivos religiosos. Este explicó que durante su estancia en Zaragoza solo se había relacionado con el dicho platero y con el rejero Fiacre Viret, también compatriota suyo. Sin embargo, únicamente conocía a sus vecinos aragoneses de vista.[30] Tanto este episodio como la llegada en dos tiempos de los Charte muestran una práctica frecuente que ya hemos señalado, como era el apoyo recibido entre los miembros de una misma comunidad nacional tanto en el momento de realizar el salto a otro país como para forjar un vínculo personal o de trabajo en nuevas latitudes. Por una parte, esto viene a refrendar la visión de que la integración de los franceses, bien fuera por causas religiosas o por diferencias lingüísticas y culturales, no fue siempre fácil.

Sin embargo, no parece haber sido el caso de los hermanos Charte, los cuales se examinaron en la Cofradía de San Eloy de los plateros en 1546 y 1551. Además, el menor ocupó diversos cargos, incluyendo la mayordomía. Si bien de Pedro no han sobrevivido noticias que superen el ecuador del siglo XVI, la actividad de Charles se extiende hasta 1595 y, una vez más, los datos conservados demuestran que su traslado al Sur de los Pirineos no solo le permitió el establecimiento de un obrador, sino cierto ascenso social. En esta progresión hubo de ayudar el enlace celebrado con María de Mendibe, hija del arquitecto Charles de Mendibe. Para su formalización, el platero aportó unas casas en la calle Mayor y otras en la de San Pablo, 30 000 sueldos en efectivo y una cantidad sin determinar en bienes muebles, mientras que por parte de la novia se reunieron 10 000 sueldos entre el dinero, el ajuar y algunas alhajas.[31] Asimismo, a la muerte de Charles de Charte, su hija Úrsula contrajo matrimonio con el también argentero Francisco Galíndez, que había sido aprendiz en su obrador y, en segundas nupcias, con otro compañero de profesión, Jerónimo de Gracia.[32]

---

carmelitas descalzas de Teruel (h. 1659-1670): una obra de los arquitectos José Felipe Busiñac y Borbón, Juan Teresa y José Seber", *Locvs Amoenvs*, 22 (2024), pp. 123-141.

29 SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de...*, t. II, pp. 74-77, 141-145.

30 THOMAS, Werner, *Los protestantes y…*, pp. 329-330; CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón, 1540-1580*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses - Institución Fernando el Católico, 1996, p. 533.

31 IBÁÑEZ FERNÁNFEZ, Javier, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 176-177 y 740-742, doc. 120; y SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de...*, t. II, pp. 74-77.

32 Archivo Capitular del Pilar [en adelante, A.C.P.], Libros Sacramentales, 1594-1620, pp. 41 y 147 (Zaragoza, 13-V-1601 y 11-IX-1616).

Otro caso del que existen numerosos datos y que demuestra la complejidad de los motivos que llevaron a los franceses a trasladarse y a permanecer en España es el de Juan Orphelin y su esposa Juana Fevre. Gracias a la documentación inquisitorial, sabemos que Orphelin había nacido en Poitiers y que, en 1546, empezó un recorrido que le llevó a trabajar en Castilla, Galicia, Portugal, Andalucía, Valencia, Navarra y Aragón. En abril de 1555, si atendemos a su narración, volvió a penetrar en Francia de camino a Ginebra ante una orden de expulsión dirigida a los franceses, aunque retornó a finales de ese mismo año en compañía de su cónyuge.[33]

En 1557, tras acceder a la maestría profesional, estableció un taller en la capital aragonesa en el que acogió a un colega, igualmente natural de Poitiers, llamado Miguel Valduero. Solo un año después, ambos fueron apresados por la Inquisición, acusados de faltar a misa y de recitar libros contra el papado y sermones de ministros protestantes. En 1560, se condenó a Orphelin a la confiscación de sus bienes, hábito, reconciliación con la doctrina católica, prisión y cuatro años de galeras, aunque por haber quedado manco se le condonó la última de estas penas. En 1563, se anotó que el argentero había empobrecido y tornado en buen cristiano, rechazando huir a Francia pese a tener la posibilidad de hacerlo.[34]

Ciertamente, Orphelin mantuvo su taller en la capital aragonesa hasta la última década del siglo XVI con, al parecer, gran éxito. A partir de la década de 1570 los protocolos notariales constatan una intensa actividad económica y crediticia que hacen suponer la recuperación de la normalidad en el obrador. En esta línea también apuntan el hecho de que tres de sus hijos se dedicaran al oficio paterno y la contratación de cinco aprendices, dos de ellos franceses —Juan Parro y Martín de Pavía, que firmaron sus contratos en 1561 y 1570, respectivamente—.[35] No obstante, a diferencia de Charles de Charte, su presencia en el cuadro de honor de la Cofradía de San Eloy fue nula, muestra de que las relaciones con otros plateros locales fueron más complicadas. Todavía en 1598, su hijo Juan encontraba dificultades para acceder a

33 Las líneas temporales ofrecidas por Orphelin en un proceso inquisitorial, al que más adelante se hace referencia, y la documentación notarial recogida por Ángel San Vicente tienen algunas diferencias. Convenimos dar una mayor validez a esta última en aquellos puntos donde las versiones no convergen; SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de...*, t. II, p. 215.

34 THOMAS, Werner, *Los protestantes y…*, pp. 417-418. Esta biografía ha sido revisada en CARRETERO CALVO, Rebeca y CRIADO MAINAR, Jesús. "Un artista hereje en Zaragoza: Juan de Orfelin", en SERRANO MARTÍN, Eliseo (coord.), *Herejes, Coloquio Internacional* [en prensa]. Este encuentro científico fue celebrado en Zaragoza entre el 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 2022.

35 SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de...*, t. II, p. 215; y LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa…*, p. 83.

la maestría profesional y tuvo que acudir a las autoridades municipales para solicitar permiso para establecer su tienda.[36]

En el ámbito comercial, la familia Orphelin también aprovechó sus orígenes. Muestra de ello es el acta notarial con la que el platero de Poitiers y el librero Hernando de París se empeñaron en 2536 sueldos y 6 dineros con el estañero Guillén de Trujarón en 1572; u otra que refrenda una deuda de 7151 sueldos y 8 dineros que debía al lionés Pedro de Silva en 1574.[37] En este mismo sentido, la movilidad efectuada por Juan Orphelin en su etapa de formación podría haber facilitado que sus hijos mantuvieran interesantes lazos artísticos y comerciales con Madrid, Barcelona, Navarra y Valencia,[38] a la vez que conservaban cierta relación con su país de origen. En este sentido, encontramos a su hijo Juan Orphelin *menor* pactando con los bearneses Bernad Berges, Juan de Lumbres y Guillem de Ugros el suministro de crisoles para su comercialización entre fundidores y argenteros.[39]

A la luz de estos ejemplos pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVI, queda claro que la casuística a la que se enfrentaron los maestros de origen galo y sus descendientes fue muy amplia. Su estancia en la ciudad del Ebro no estuvo exenta de momentos complicados pero, en ocasiones, lograron mantener una intensa actividad artesanal y comercial que les permitió su integración en el sistema artístico local. Esta situación, que en ningún momento excluyó cierta tensión, se resume muy bien en las palabras de Bartolomé Joly, que a su paso por Zaragoza en 1603 señalaba que sus habitantes "insultan mucho menos que los otros a los franceses".[40]

Por lo tanto, no resulta sorprendente que todavía se sucedieran ciertos momentos críticos como el vivido en 1635 tras la declaración de guerra con Francia, cuando se realizó un censo de los habitantes de nación francesa asentados en Zaragoza para el embargo de sus bienes.[41] La relevancia de

36 SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de...*, t. II, pp. 214-218.

37 SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de...*, t. II, p. 216, nota 7.

38 MILLAN RABASA, Marc, *La platería de…*, t. II, pp. 222-249.

39 AHPNZ, Lupercio Andrés, 1608, ff. 623r-626v (Zaragoza, 5-V-1608).

40 GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1999, t. II, p. 721; y CALVO ASENSIO, Juan Carlos y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "Viajeros por Aragón 'curiosos impertinentes' ya en la Edad Moderna", en LACARRA DUCAY, María del Carmen y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, *Con otros ojos. El arte aragonés visto por los viajeros*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2024, pp. 45-98.

41 SALAS AUSENS, José Antonio, "La difícil contabilización de los inmigrantes en la Edad Moderna. El caso de la inmigración francesa en Zaragoza", en BORREGUERO BELTRÁN, Cristina; MELGOSA OTER, Óscar Raul; PEREDA LÓPEZ, Ángela y RETORTILLO ATIENZA, Asunción (coords.), *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, Burgos, Universidad de Burgos, 2021, pp. 1327-1342, espec. 1333-1336; y LANGÉ, Christine,

este grupo era tal que los miembros del Concejo de Zaragoza solicitaron al virrey que no les expulsara por miedo al impacto que pudiera tener en los ámbitos económico y demográfico, tal y como había sucedido con los moriscos dos décadas antes.[42] Efectivamente, el proceso se interrumpió para no causar ningún efecto negativo que fuera irreversible. En esta nómina se relacionaron 2448 personas,[43] entre las cuales se contabilizaron únicamente tres plateros y sus familias:

> "Y en cassa de Francisco Larrarte platero naçio en el lugar de Cozueta en Navarra la vaja de edad de cinquenta y cinco años y que habra mas de treinta y seys años se vino a España y siempre a vivido en Caragoça donde habra veinte y dos años se casso con Ynes Maynar natural de la villa de Uncastillo de Aragon y que tiene dos hijas la una de veinte y un años y la otra de diez y seys.
>
> Y en cassa de Pedro Pite platero el mismo nacio en el lugar de Geus en Biarne de edad de veinte y ocho años y ha que vino a España veinte y tres años y siempre ha estado en Caragoça sirviendo al officio de platero y ha siete años y mas se casso en la misma ciudad con Magdalena Perez natural de Caragoça y que de dicho matrimonio tienen tres hijos.
>
> Y en la misma cassa Pedro Pite su padre tanbien de Francia ha mas de cinquenta años esta en España de edad de setenta años y es viudo. [...]
>
> Y en la cassa de Luperzio Escaray platero esta Ramon de Escaray su padre nacido en el lugar de Beyrie en Navarra la Vaja de edad de mas de ochenta años y habra que vino a España sesenta años y ha vivido siempre en Caragoça y casso con Gracia Lopez natural del lugar de Sarrion en el reyno de Aragon y hubieron en hijos al dicho Lupercio Escaray, Felipe Escaray y Gracia Escaray y probo su infanzonia como vezino de Caragoça".[44]

Como en otros casos ya reseñados, los tres artífices recogidos en esta documentación se trasladaron a Zaragoza en un estadio temprano de su carrera profesional o, incluso, en su infancia, algo que fue habitual.[45] Asimismo, también tienen en común su procedencia, las zonas fronterizas entre Francia y Aragón. En esta circunstancia coinciden con su colega Pedro de Ibiri, natural de la localidad de Menditte.[46]

La inmigración francesa…, pp. 140-145.

42 Específicamente, se destaca que "En este reyno, señor, ha sido siempre su poblacion poca, y despues de la expulsion de los moriscos mucha menos, esta la suplieron en parte los francesses, bearneses y gascones que a lo que entendemos son la tercera o quarta parte de la gente del"; Archivo de la Corona de Aragón [en adelante, ACA] Consejo de Aragón, leg. 0712, n. 056, s. f. (Zaragoza, 14-VIII-1635).

43 ACA, Consejo de Aragón, leg. 0712, n. 068 (Zaragoza, 1635).

44 ACA, Consejo de Aragón, leg. 0712, n. 058, s. f. (Zaragoza, 1635).

45 LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa*…, p. 81

46 Tal y como se especifica en su examen; AHPNZ, Domingo Montaner, 1611-1614, ff. 803r-803v (Zaragoza, 18-XII-1612).

Finalmente, cabe subrayar que hemos centrado el presente texto en quienes consiguieron la maestría profesional en Zaragoza por ser aquellos que han dejado un mayor rastro documental. De otros que tuvieron menos suerte y se mantuvieron en posición de oficial o hubieron de seguir buscando un lugar en el que establecerse apenas hemos hallado referencias aisladas. Es caso de los bearneses Jacques de Fustero,[47] localizado en Aragón en el año 1600, y de Domingo de Peruchena, quien firmó su contrato de aprendizaje con el maestro local Rafael Royo en Zaragoza ese mismo año[48] para acabar examinándose como maestro de su profesión en Barcelona.[49] A esta lista pueden sumarse las firmas de aprendizaje del tolosano Pedro Gale, en 1602;[50] del gascón Bartolomé Morgui, en 1604;[51] del bajonavarro Bernardo de Yanarte, en 1623,[52] y del bearnés Juan de Salafranca, en 1624. Este último inició un periodo formativo de tres años con el platero francés Claudio Iennequi, protagonista del siguiente epígrafe.[53]

3. Claudio Iennequi: introductor del clasicismo en la platería zaragozana

A todos los casos enumerados en las páginas anteriores todavía cabe sumar un último que, gracias a la conservación de algunas de sus obras y a descripciones de otras desaparecidas, nos permite reflexionar acerca del papel de los artífices franceses en la trasmisión de modelos artísticos en suelo hispánico. Se trata de Claudio Iennequi,[54] del que además hemos podido recoger

47 AHPNZ, Martín Martínez de Insausti, 1600, ff. 172r-173r (Zaragoza, 4-V-1600).

48 AHPNZ, Lorenzo de Bierge, 1600, ff. 485v-486v (Zaragoza, 21-IX-1600).

49 Archivo de Montserrat [en adelante, AM], Arg. 3/2, f. 20v (Barcelona, 24-V-1610).

50 Con Miguel Luis Fuster; AHPNZ, Mateo Villanueva, 1602, ff. 274v-275v (Zaragoza, 27-II-1602).

51 Con Juan Duarte; AHPNZ, Domingo Montaner, 1603-1604, ff. 121r-122r (Zaragoza, 31-III-1604).

52 Con Diego Orfelín; AHPNZ, Domingo Montaner, 1623, ff. 1443r-1445v (Zaragoza, 30-XI-1623). Extraído de LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1622 a 1624", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, p. 225, doc. 4-5272(5902).

53 Procedente de la localidad de Billère; AHPNZ, Juan Moles, 1624, ff. 1891r-1893r (Zaragoza, 23-X-1624). Extraído de LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en...", p. 306, doc. 4-5682 (6273).

54 CRIADO MAINAR, Jesús, "Santiago apóstol y el Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVII", en ESCRIBANO PAÑO, María Victoria; SUPLÁ ANSUATEGUI, ANTONIO; SANCHO ROCHER, Laura y VILLACAMPA RUBIO, María Angustias (coords.), *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zarago-

datos muy interesantes sobre su etapa como oficial -algo que no siempre es posible- y que, tras su llegada a Zaragoza, tuvo un gran éxito profesional.

Nacido en Châlons-en-Champagne,[55] Iennequi se trasladó a París alrededor de 1594, donde permanecería hasta el filo del Seiscientos. Este primer movimiento se enmarca en una tendencia común, pues la platería parisina absorbía buena parte de la mano de obra de las provincias más cercanas como Champaña, Picardia y Brie.[56] La gran competitividad del panorama artístico de la capital francesa y una situación político-económica todavía no del todo favorable hubo de animar al platero a trasladarse a la Península Ibérica y, en 1600, cruzó la frontera por los Pirineos occidentales. Ese año inició su actividad en San Sebastián y, en 1601, se encontraba en Pamplona.[57]

En la capital navarra, Iennequi trabajó durante ocho meses como oficial a las órdenes de José Velázquez de Medrano, que por entonces regentaba el taller más importante de la ciudad. Durante los primeros años del siglo XVII, este obrador estaba enfrascado en la finalización de la custodia de la Catedral de Huesca, la hechura de una cruz procesional para Izurdiaga y las obras de reparación y remodelación de la custodia de Santa María la Real de Sangüesa.[58] Por lo tanto, es normal que el maestro platero buscase la ayuda de trabajadores bien formados para delegar en ellos algunas tareas. En ese momento, el francés ya contaba con una buena consideración por parte de sus colegas, pues se le conocía por ser "muy buen oficial y uno de los mejores del Reyno" y por esta razón "[cada] dia ganaba un ducado", tal y como se informa en un proceso judicial derivado de una agresión que Iennequi sufrió de manos del también platero Juan de Aincioa.

El origen de este conflicto lo encontramos a finales de 1601, cuando Iennequi y Aincioa pactaron la codirección *de facto* del taller que ya tenía abierto

za, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 207-213; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, t. I, p. 161, t. II, p. 79 y 97; MILLAN RABASA, Marc, "De Paris à…". pp. 61-70; MILLAN RABASA, Marc, "Los bustos relicario de Claudio Yenequi", en ALFARO PÉREZ, Francisco José y NAYA FRANCO, Carolina (coords.), *Supra Devotionem: Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 238-249, https://zaguan.unizar.es/record/79657/files/BOOK-2019-034.pdf; MANRIQUE ARA, Malena; MILLAN RABASA, Marc y VICENTE ROMEO, Álvaro, *El pincel letrado, arte y erudición en la Zaragoza del Siglo de Oro*, Zaragoza, Cátedra Gonzalo Borrás - Fundación del Garabato, 2023, pp. 143-146.

55 Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza [En adelante, APSPZ], *Quinque libri* de la parroquia de San Pablo, Libro de matrimonios, 1613, t. VIII, f. 17v (Zaragoza, 21-I-1613).

56 BRAULT LERCH, Solange, "Province et Paris... ", pp. 29-34.

57 Archivo General de Navarra [en adelante, AGN], Procesos judiciales, ES/NA/AGN/F146/199994, f. 1r-8v (Pamplona, 28-XII-1601).

58 ORBE Y SIVATTE, Asunción y HEREDIA MORENO, María del Carmen., *Biografía de los…*, pp. 287-290.

el segundo y, en consecuencia, el reparto de los beneficios a partes iguales. La platería de la capital navarra era restrictiva con la entrada de extranjeros, puesto que las ordenanzas gremiales exigían estar casado con una mujer natural del Reino de Navarra o el pago de 500 ducados de fianza para poder examinarse.[59] Con este subterfugio, el platero francés pretendía escapar de la inestabilidad propia de los artistas itinerantes y cumplir su deseo de establecer un obrador propio, mientras que el navarro podría delegar estas labores en un artífice capacitado mientras se dedicaba a otros negocios.[60]

Pese a que dicho pacto parecía muy prometedor, cuarenta días después de ponerlo en práctica Aincioa informó a su socio de que no le entregaría la mitad de los beneficios tal y como habían acordado, sino que su remuneración se limitaría a "seys ducados por mes y a otra parte catorze reales por el serbiçio". Pese a que Iennequi aceptó las nuevas condiciones, estas tampoco se cumplieron. Días después, al preguntar al navarro por su sueldo, este le respondió que le pagaría "lo que se le pareciere y antojare", frase que encendió una acalorada discusión que terminó con una agresión física de Aincioa a Iennequi al grito de "guiton" y de "gabacho". La víctima, que al parecer fue gravemente herida hasta el punto de pasar varias semanas en cama, fue socorrida por Isabel de Luzuriaga, esposa de José Velázquez de Medrano, que junto a su criado Gabriel de Aizpuru y al cirujano Pedro de Zaragueta testificaron a favor de Iennequi. Aunque se dictaminó que se prendiera al agresor para encarcelarlo, su condición de "soldado de la conpañia del capitan Sorabia y que gana sueldo como los demas soldados" impidió que fuera arrestado.[61]

Una vez recuperado, es posible que el francés se reincorporase como oficial al obrador de Velázquez de Medrano, que en esos años seguía registrando nuevos encargos, como una custodia para el Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante, entre 1605 y 1606; una cruz para Berástegui en fechas similares; y, de especial relevancia para el seguimiento de la carrera de Iennequi, la custodia procesional de la parroquia de San Pablo de Zaragoza.[62] (Fig. 4)

En relación con esta última hemos documentado el traslado de Iennequi a Aragón, el cual resultaría definitivo al asentar en su capital un taller cuya continuidad superó las dos décadas. El 21 de mayo de 1606, el platero se

59 ORBE Y SIVATTE, Asunción y HEREDIA MORENO, María del Carmen, *Biografía de los…*, p. 39.

60 AGN, Procesos judiciales, ES/NA/AGN/F146/199994, f. 1 (Pamplona, 28-XII-1601).

61 AGN, Procesos judiciales, ES/NA/AGN/F146/199994, f. 1r-8v (Pamplona, 28-XII-1601).

62 ORBE Y SIVATTE, Asunción y HEREDIA MORENO, María del Carmen., *Biografía de los…*, pp. 287, 294; y TARIFA CASTILLA, María Josefa, *El convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Cascante, Asociación Cultural Amigos de Cascante VICUS, 2014, pp. 55-56.

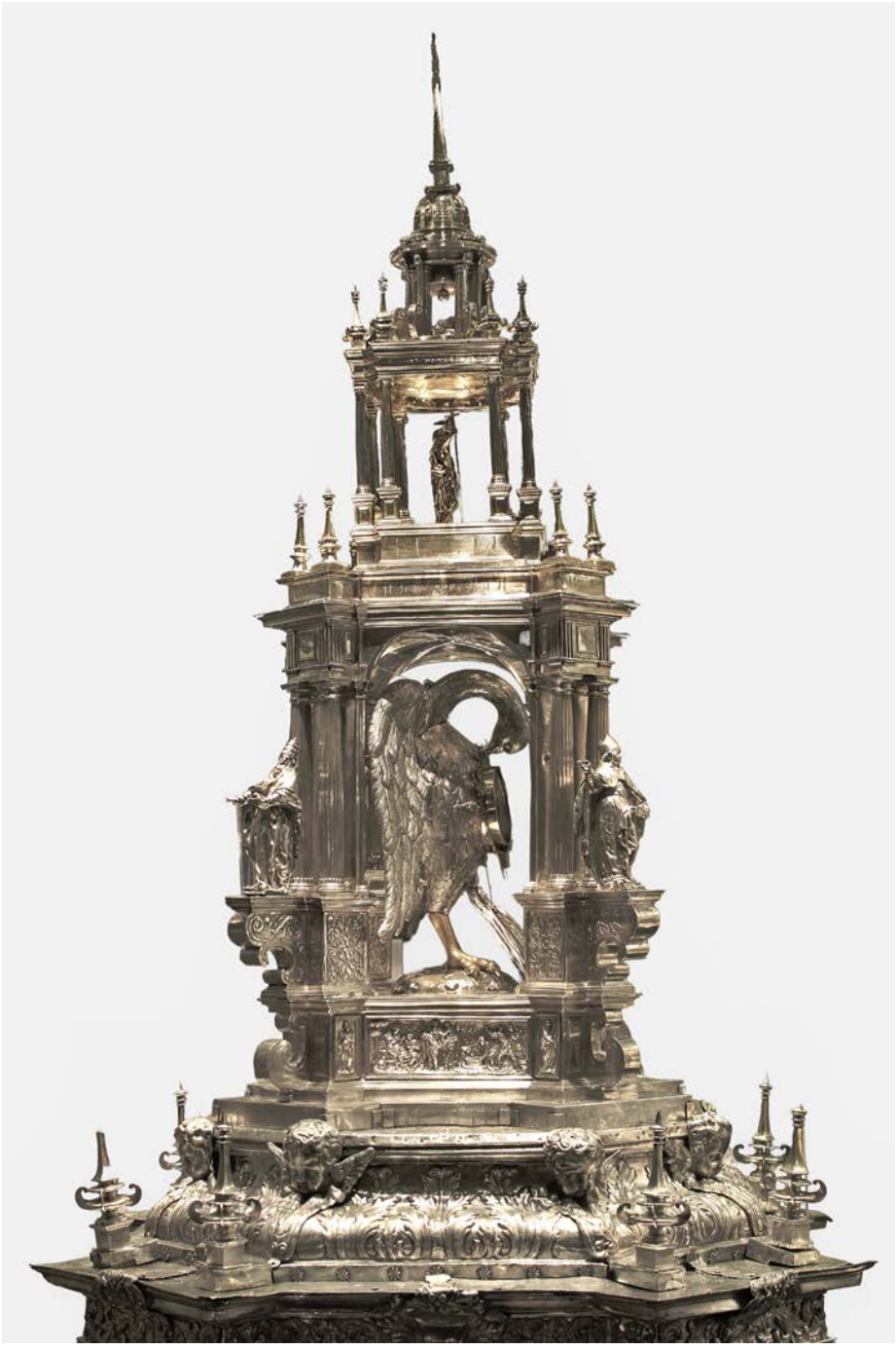


Fig. 4. *Custodia de asiento (cuerpo superior)*. José Velázquez de Medrano. 1604-1606. Iglesia de San Pablo, Zaragoza. Foto del autor

presentó al examen de maestría de la Cofradía de San Eloy de Zaragoza,[63] coincidiendo con una visita de Velázquez de Medrano a la ciudad para entregar la custodia de la parroquia de San Pablo y firmar el contrato de otra para la Cartuja del Aula Dei.[64] Asimismo, resulta significativo que Iennequi confeccionase para tal ocasión una figura argéntea de San Pablo, no solo por la vinculación con el citado proyecto eucarístico, sino por las pocas veces en que una pieza escultórica era sujeto de una prueba de maestría.

Sea como fuere, el cuadro de honor gremial aceptó su solicitud, quizás influido por su vinculación con el maestro navarro, de reconocido prestigio en Aragón. Además, también contó con el testimonio favorable de sus colegas Juan Galindo, Mateo Orphelin y Diego Orphelin, que declararon que era "hombre de bien, de buena fama y vida". Finalmente, Iennequi pudo abrir su propio taller, un objetivo pretendido desde que cruzó la frontera.

De manera casi inmediata, empezaron a llegar encargos importantes. La clientela también hubo de tener en cuenta esta misma vinculación con Velázquez de Medrano, en cuyo taller pudo familiarizarse con el lenguaje escurialense de sus obras a través del legado escrito de Juan de Arfe. De hecho, no se documentan más encargos aragoneses en el taller pamplonés a partir de este momento, mientras que en el de Iennequi abundan los contratos para custodias, como la de los Agustinos Descalzos de Zaragoza, entre 1606 y 1608;[65] otra para los Carmelitas Descalzos de Tudela (Navarra), entre 1610 y 1611;[66] una tercera para el Convento de Nuestra Señora de Jesús de Zaragoza, en 1613;[67] y la del templo colegial de Alcañiz (Teruel) en 1629.[68]

Por desgracia no se conserva ninguna de ellas, pero existe una descripción de inicios del siglo XVIII de la pieza alcañizana que demuestra su filiación estilística con el clasicismo de Velázquez de Medrano:

> "La hermosa y bien trabajada custodia o tabernáculo de plata que en sí encierra y sirve para llevar el Santísimo Sacramento el día del Corpus en la procesión, y para cuando en los terceros domingos del mes y otros días solemnes, o en particulares necesidades se pone patente. Tendrá este tabernáculo

63 AHPNZ, Diego Miguel Malo, 1606, ff. 196r-197v (Zaragoza, 21-V-1606).

64 CRIADO MAINAR, Jesús, "Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano. 1594-1608", *Artigrama*, 16 (2001), pp. 351-386.

65 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [en adelante, AHPZ], Francisco Morel, 1607, ff. 1801r-1802r (Zaragoza, 13-XI-1607).

66 AHPNZ, Francisco Bierge, 1610, s. f. [cuaderno 13] (Zaragoza, 25-VI-1610).

67 AHPNZ, Francisco Morel, 1613, ff. 711r-711v (Zaragoza, 11-VI-1613). Extraído de VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, "Las artes en...", p. 40, doc. 1-136 (149).

68 MARTÍN MARCO, Jorge, "El proceso constructivo de la colegiata de Santa María la Mayor de Alcañiz (Teruel) a través del pleito entre el Ayuntamiento y el Cabildo. 1771-1779", *Cuadernos Dieciochistas*, 21 (2020), pp. 365-405, espec. 368 y 395-398.

como unos ocho palmos de alto, y es de tres cuerpos. El pedestal, que carga sobre cuatro serafines dorados, tiene sus resaltes donde cargan las columnas y con su ornato de basa y cornisa y en los medios los escudos con las armas de la ciudad. El primer cuerpo consta de ocho columnas estriadas, dos en cada lado a modo de ochavado, aunque no perfecto, con sus basas y capiteles corintios, y por cielo una media naranja rebasada y estriada a los dos lados y fuera de las columnas, en el cuadro que hace su resalte, dos imágenes adornadas de los sagrados apóstoles San Pedro y San Pablo. En este primer puesto va el viril, que es muy hermosa pieza y bien crecida, con su pie y basa, toda sobredorada. Síguese el alquitrave, friso y cornisa con sus molduras y corridas que pide el arte, y sobre aquélla, en los cargamientos de las columnas, ocho pirámides; aquí se levantan otras ocho columnas estriadas con sus basas, capiteles, alquitrave, friso y cornisa de la misma orden que las del primer cuerpo, y dentro una hechura de Cristo Resucitado con otras dos imágenes de santos obispos sobredorados, a los lados, fuera de las columnas, y con otras ocho pirámides en sus puestos. Síguese el tercer cuerpo, a cuyos lados tiene dos ángeles sobredorados, que se compone de ocho estípites con su ornato de alquitrave, friso y cornisa, con una media naranja y dentro una campanilla harto recia, y por remate de todo unas pirámides alderredor de la cornisa y sobre la media naranja una cruz llana. Este tabernáculo es obra de la ciudad, mándola hacer no ha muchos años. Dijéronme que pesa como unas cinco arrobas. Lo singular, raro y exquisito de este tabernáculo entre muchos, si no todos los de esta corona, juzgo ser que por parte de la plata que está fabricado está sacada de una mina que está en el término de esta ciudad, y así me lo aseguró, algunos años ha, una persona muy curiosa y fidedigna".[69]

Pese a que más de veinte años separan su servicio para Velázquez de Medrano y la confección de esta pieza, pueden plantearse algunos paralelismos muy interesantes entre las obras de ambos argenteros. Por ejemplo, encontramos un antecedente a la planta octogonal imperfecta en las andas de la Catedral de Pamplona y en las de la Seo de Tarazona. Sin embargo, la solución más cercana es la custodia de San Pablo de Zaragoza, como puede observarse en su cuerpo superior pese a su recrecimiento dieciochesco. Como en la pieza de Alcañiz, esta ostenta una triple estructura arquitectónica con columnas emparejadas en las esquinas que crean un primer cuerpo ochavado, el cual es coronado por una media naranja. Al exterior, esta se resuelve con un potente entablamento que da paso a un segundo piso de similares características, pero menores dimensiones. Por último, en el tercer piso se sustituyen las columnas por estípites y la media naranja que lo culmina está rematada por una pirámide. De la misma manera, en la iconografía también

69 Biblioteca de la Real Academia de Historia [en adelante, BRAH], Colección Joaquín Traggia, ZAPATER Y SANCHO, Pedro Juan, *La thesoreria descubierta y vengada de las injurias del tiempo. Antigüedades i excelencias de la insigne ciudad de Alcañiz*, Alcañiz, copia del año 1704, sign. 9-24-6-B-143, 9-5227. Agradecemos a Jorge Martín Marco que nos haya facilitado esta referencia.

se encuentran algunas coincidencias, como la colocación del Resucitado en el segundo cuerpo y la disposición de San Pablo y San Pedro en el primero.

Asimismo, la custodia de Alcañiz también contaría con cierto parecido a la del Aula Dei de Zaragoza, labrada por Velázquez de Medrano entre 1606 y 1608. Pese a ser una pieza desaparecida, la conocemos gracias a su contrato y a una descripción realizada en 1641. Estos documentos explican que su estructura general recordaba a la de San Pablo, pero habiendo utilizado columnas corintias estriadas,[70] las mismas por las que Iennequi optó en Alcañiz.

La coincidencia entre las soluciones de las que se sirvieron ambos maestros nos lleva a adjudicar a Iennequi un papel protagonista en la introducción del lenguaje clasicista en la platería zaragozana junto al mismo Velázquez de Medrano. Por desgracia, otras piezas desaparecidas, como las torres eucarísticas arriba citadas, una cruz para la Cartuja del Aula Dei[71] o una escultura del Ángel Custodio para el Concejo de Alcañiz,[72] no aportan nuevos datos a este respecto. Tampoco ayudan a mesurar el peso de estas aportaciones las piezas escultóricas que han sobrevivido, como son los bustos de Santa Emerenciana de la catedral de Teruel, Santiago Apóstol de la catedral de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza y San Atilano de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona.[73]

A medio camino entre las piezas escultóricas y las de inspiración arquitectónica encontramos los blandones de la Seo de Zaragoza, en los cuales sí hallamos estilemas que vinculan a Iennequi con sus orígenes franceses y con el lenguaje de Velázquez de Medrano (Figs. 5 y 6). Esta pareja de candeleros de grandes dimensiones se gestó a finales de 1613, cuando los canónigos de la Catedral del Salvador reservaron 479 libras para su ejecución.[74] Las actas capitulares reflejan que durante los primeros meses del año siguiente se buscó al platero que los confeccionaría, se redactó un contrato y, finalmente, se fijó un precio[75] que permitió la firma del pacto el 4 de abril de 1614.

---

70 CRIADO MAINAR, Jesús, "Nuevas noticias sobre…", pp. 373-376 y 383-385.

71 AHPNZ, Martín Español, 1613, f. 545r-545v (Zaragoza, 31-X-1613). Extraído de VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, "Las artes en...", p. 102, doc. 1-429 (473).

72 MILLAN RABASA, Marc, "El culto al Ángel Custodio y sus manifestaciones artísticas en Zaragoza durante los siglos XV y XVI", *Santander: estudios de patrimonio*, 5 (2022), pp. 379-406.

73 Un estudio reciente que pone en contexto las aportaciones de Iennequi a esta tipología; MILLAN RABASA, Marc, "La pervivencia de una tipología: los bustos relicario como herramienta de legitimación en las catedrales aragonesas en las edades Media y Moderna", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 12 (2024), pp. 303-332.

74 Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza [en adelante, ACSZ], Libros de fábrica, 1600-1619, s. f. (Zaragoza, 1613).

75 ACSZ, Actas capitulares, 1611-1625, ff. 68v (Zaragoza, 19-I-1614) y 71r (Zaragoza, 1-III-1614 y 15-III-1614).





Fig. 5 izq. *Blandón del lado del evangelio*. Claudio Iennequi. 1614-1615. Catedral del Salvador. Zaragoza
Fig. 6 dcha. *Blandón del lado de la epístola*. Claudio Iennequi. 1614-1615. Catedral del Salvador. Zaragoza. Fotos del autor

Según este último documento, cada una de las piezas debía pesar la importante cantidad de 1000 onzas de plata, cuyo suministro era responsabilidad del cabildo catedralicio. A esta cantidad de metal debemos sumar los 18 000 sueldos con los que se recompensaría al artífice por las hechuras. En cuanto a su factura, debía seguir "un modelo y dibuxo" que él mismo había realizado y acabar la obra antes de la fiesta del Corpus Christi de 1615.[76] Quizás el platero se demorase algunos meses o sus clientes no fueran capaces de entregar todo el dinero prometido en el plazo previsto, pues en noviembre de ese año todavía faltaban por cobrar algunas cantidades.[77] Sin embargo, la firma y fecha que ostenta en su pie uno de los dos ejemplares no deja duda de que en 1615 ya se había concluido el proyecto.

76 AHPNZ, Juan Moles menor, 1614, ff. 153r-159r (Zaragoza, 4-IV-1614). Extraído de VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, "Las artes en...", pp. 149-150, doc. 1-693 (753).

77 ACSZ, Libros de fábrica, 1600-1619, s. f. (Zaragoza, 1614).



Fig. 7. *Blandón del lado del evangelio (detalle)*. Claudio Iennequi. 1614-1615. Catedral del Salvador. Zaragoza. Foto del autor

El resultado fueron dos potentes candelabros de planta triangular en los que Iennequi combinó volúmenes torneados, cuerpos arquitectónicos y decoración fantástica y marina. En la parte inferior, según las descripciones, los blandones descansaban sobre unos pies o "garras" que se han perdido y sustituido por unas ruedas que facilitan su desplazamiento. Sobre estas, se emplazan tres delfines cabalgados por sirenas con el torso descubierto que, a su vez, dan paso a sendos frentes edilicios idénticos que configuran el pedestal. La parte baja está dividida por dos pilastras en tres secciones, con una cabeza de león a modo de mascarón monstruoso en la parte central. En las esquinas, dos soportes del mismo género adquieren una posición achaflanada para adaptarse a la planta triangular. Estos sustentan un frontón curvo partido y el segundo piso, en cuyas esquinas reposa una tríada de *putti* sobre pequeños delfines. En cuanto a la arquitectura, las pilastras del nivel superior presentan el arranque avolutado. En la hornacina central, cobijada por una venera, se colocó el escudo de la Seo, aunque actualmente presenta las armas de los cabildos unificados del El Pilar y El Salvador (Fig. 7).



Fig. 8. *La fuente de Neptuno en Bolonia. Inventor et architectus fuit Thomas Lauretus Panormitanus; Aeras statuas fecit Ioannes Bologna*. Domenico Tibaldi, 1570. © The Trustees of the British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/image/456042001

En primer lugar, la arquitectura de estos pedestales puede hace pensar en una cierta influencia de Velázquez de Medrano. En este sentido, podemos señalar la adaptación de las esquinas achaflanadas que el platero asentado en Pamplona utilizó, por ejemplo, en la custodia de San Pablo y que aquí es muy conveniente al adaptar los frentes a la planta triangular. Asimismo, las pilastras avolutadas del segundo piso también son muy comunes en sus piezas, especialmente en los remates de sus custodias procesionales, como la de la catedral Huesca y, nuevamente, la de San Pablo de Zaragoza.

Sin embargo, los motivos decorativos de corte fantástico exceden por mucho la influencia de su maestro y se alejan del lenguaje practicado por otros plateros coetáneos en la Península Ibérica. Estos elementos podrían proceder de sus años de formación en Francia, pero su disposición también es similar a la inaugurada por Giambologna en la Fuente de Neptuno de Bolonia, en cuyas esquinas también se sitúan sirenas sobre delfines, combina-



Figs. 9, 10 y 11. *Blandón del lado del evangelio (detalles)*. Claudio Iennequi. 1614-1615. Catedral del Salvador. Zaragoza. Fotos del autor

das con faces de leones en sus frentes -en este caso bajo las bañeras-, escudos en el segundo cuerpo e infantes en la cornisa. La elección de este referente u otro relacionado explicaría la iconografía acuática para un elemento ajeno a ella y su conocimiento podría explicarse gracias a los grabados en circulación desde la década de 1570 que representaban esta fuente monumental, como el de Domenico Tibaldi (Fig. 8). Sabemos que Iennequi tenía entre sus herramientas algunos "patrones [*y*] dibujos",[78] pero el testamento del que extraemos esta información no da más detalles.

Sobre este pedestal se levanta el astil del candelero, de formas abalaustradas que mantienen la distribución tripartita de los motivos decorativos pese a su planta circular. Además de algunos elementos geométricos, destaca nuevamente la diversidad de motivos fantásticos, en este caso representada por los mascarones utilizados. En el jarrón inferior se sitúan unos leones barbados y alados de cuyas bocas penden guirlandas de frutos y vegetales (Fig. 9); en el balaustre, una segunda serie con rostros alados (Fig. 10); y, en el anillo superior, un último grupo con rasgos femeninos (Fig. 11). Aunque gozan de una gran originalidad, todos ellos pueden vincularse a grabados franceses que se asentaron sobre la tradición de la Escuela de Fontainebleau, como los de Jacques Androuet du Cerceau o la serie de máscaras publicadas en Francia por René Boyvin, pero originalmente creadas por Frans Huys y Cornelis Floris (Figs. 12, 13 y 14). En ellas puede observarse una combinación de grutescos y motivos marinos que fue muy exitosa en toda Europa. Cabe puntualizar, no obstante, que formas similares también protagonizaron otros

78 AHPNZ, Antonio Miravete, 1617, ff. 71v-74r (Zaragoza, 3-I-1617). Extraído de LANASPA MORENO, María Ángeles, "Las artes en...", p. 108, doc. 2-2278 (2550).



Fig. 12 izq. *Mascarón*. Frans Huys (grabador), Cornelis Floris (diseñador). 1600-1650 (edición original: 1555). Rijksmuseum. Amsterdam, https://id.rijksmuseum.nl/200106011

Fig. 13. *Mascarón*. Frans Huys (grabador), Cornelis Floris (diseñador). 1600-1650 (edición original: 1555). Rijksmuseum. Amsterdam, https://id.rijksmuseum.nl/200106000

Fig. 14. *Mascarón*. René Boyvin (grabador), maestro IHS (grabador), Frans Huys (grabador), Cornelis Floris (diseñador). H. 1560. Metropolitan Museum. Nueva York, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/396266

repertorios ornamentales impresos que, a su vez, fueron bien acogidos por los argenteros hispánicos.

Un último detalle al que queremos dar importancia son las conchas repujadas del anillo superior. Es un elemento que concuerda con los motivos marinos de la parte inferior pero que, además, podemos relacionar con la naveta de la localidad navarra de Cirauqui (Navarra), atribuida a José Velázquez de Medrano,[79] y con otra muy similar de la Basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada.[80]

La combinación de todas las partes descritas tuvo como resultado el éxito del proyecto planteado por los canónigos zaragozanos, de manera que esta pareja de piezas pasó a exhibirse en el altar mayor de la Seo en las principales fiestas del calendario religioso. El cabildo no solo premió al maestro con una generosa remuneración sino que, además, le contrató como platero catedralicio, posición que mantuvo hasta su fallecimiento en 1633,[81] una muestra más del éxito profesional alcanzado durante el primer tercio del siglo XVII.

79 ORBE Y SIVATTE, Asunción, *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, p. 280.

80 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Apuntes para la historia de la platería en la Basílica de San Gregorio Ostiense", *Príncipe de Viana*, 42 (1963), pp. 335-384, espec. 371..

81 MILLAN RABASA, Marc, "De Paris à...", pp. 61-70.

4. Conclusiones

Pese a que buena parte de la información que ha sobrevivido sobre los plateros franceses que emigraron al Sur de los Pirineos señala las graves dificultades que atravesaron, su misma permanencia en suelo ibérico demuestra que, incluso en estas condiciones, antepusieron la conveniencia de su estancia a la situación en su país de origen. La inestabilidad económica, religiosa y política, sumada a la presión demográfica, resultó en muchas ocasiones un factor más decisivo que la discriminación que pudieron enfrentar.

Evidentemente, dichos conflictos no son exclusivos de esta profesión y hubieron de afectar a toda la población gala en una situación similar, especialmente a partir de la década de 1560. El origen de muchos de estos problemas fue la religión, culminando en multitud de procesos inquisitoriales. Por otra parte, también debemos contar aquellas agresiones de carácter xenófobo,[82] como la que afectó a Claudio Iennequi en su primer intento por alcanzar cierta independencia profesional.

Por otra parte, entre los beneficios que encontraron estos al asentarse en España estaba la inmersión en el ámbito comercial. El control de diversas redes mercantiles por parte de mercaderes franceses, tal y como se ha visto en los casos navarro y aragonés, permitió la reventa y el comercio de algunos bienes suntuarios de importación como las perlas y piedras preciosas en que los argenteros pudieron tener un papel relevante.

La fortuna de estos orfebres también se sustentó en su maestría profesional, pues se reconoció su pericia en el oficio del oro y la plata. Uno de los casos más significativos a este respecto fue Claudio Iennequi, cuya vinculación con el taller de José Velázquez de Medrano lo sitúa como uno de los más importantes introductores del lenguaje clasicista en la platería zaragozana.

Casualmente, la defunción de Iennequi en 1633 coincide con uno de los momentos de mayor tensión en cuanto a la población francesa del Reino de Aragón, el cual precede a un cambio sustancial en el flujo migratorio que se ha documentado desde la primera mitad del siglo XVI. Nos referimos al censo para la expropiación de bienes de los franceses residentes en Zaragoza llevado a cabo en 1635, cuyos registros nos ofrecen el dato de que solo había tres maestros plateros franceses en Zaragoza. Para ese momento, otras familias de origen galo también habían cortado sus relaciones con el oficio zaragozano por diversas razones. Por ejemplo, Mateo Orphelin *menor* había sido expulsado del Reino de Aragón; su tío Juan Orphelin *menor* había abandonado la profesión; y Diego Orphelin, hermano del último, desarrollaba su carrera en Madrid.[83] A falta de nuevas investigaciones, el único platero

82 Acerca de esta cuestión; LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa…,* pp. 151-154.

83 MILLAN RABASA, Marc, *La platería de…,* t. II, pp. 222-228.

francés documentado en Zaragoza en lo que resta de siglo XVII es Dionisio de la Fuente, el cual llegó a la ciudad en 1659.[84]

Por lo tanto, circunscribimos la importante presencia de artífices galos en la platería aragonesa a la segunda mitad del siglo XVI y las primeras tres décadas del XVII. Durante este periodo, creemos que su papel en la difusión de las novedades artísticas en las diversas fases del Renacimiento fue de crucial importancia. Como hemos tratado de exponer a lo largo del artículo, su etapa como trabajadores a la orden de otros maestros se vio definida por una movilidad que les obligó a acomodarse a las exigencias profesionales, pero también estilísticas, de los distintos centros peninsulares. A su vez, esto también hubo de favorecer el intercambio de conocimientos entre talleres, transmitiendo a sus colegas lo observado en otros lugares.

Apéndice documental

1610, mayo, 3 París

Nicolas Cheron y Jean Marcès, plateros, se comprometen a establecer una compañía para trabajar en Alemania o España.
Archives Nationales de France, Minutier Central, CV 109, s.f.

Furent presens en leurs personnes Nicolas Cheron, compagnon orfebvre, demourant a Paris, rue de la Lymasse pres les Carneaux, parroisse Sainct Germain de l'Auxerroys, aage de vingt cinq ans et plus, usant et joyssant de ses droitz, comme il a dict et afferme, en son nom, d'un part, et Jehan Marces, compagnon orfebvre demourant a Paris au bout du pont aux Changeurs, parroisse Sainct Jacques de la Boucherie, aussy aage de vingt cinq ans et plus, usant et joyssant de ses droictz, aussy comme il a dict et afferme, en son nom d'autre part, lesquelles partyes ont vollontairement accorde et faict et passe ce qui ensuit, c'est assavoir qu'elles ont promis et promectent l'un d'eulx a l'autre de faire ung voyage au pays d'Espaigne, Allemagne ou ailleurs ou bon leur semblera, et y sejourner et travailler de leur estat d'orfebvre en tel lieu qu'ilz adviseront, et s'il advient que l'un ou l'autre ne trouve de la bezongne, celuy qui en aura et travaillera leur apartiedront le gayn de l'un et de l'autre chacun par moictié, et aussy pendant qu'ils ne travailleront et qu'ilz cheumeront, la despense sera par eulx payee chacun par moictie, comme aussy s'il advient que aulcun d'eulx soit et demeure mallade, la despense de ladicte malladie se payera chacun par moictie, et promectent ne se point dellaisser l'un l'autre, soit pour aller lesdictz pays sejourner et retourner en ceste ville de Paris, et sy gaing y a en leurdict voyage et travail, il se partira par moictié, comme aussy sy perte y a, la partiront /s. f./ par moictie

84 MILLAN RABASA, Marc, "De Paris à…", pp. 61-70.

et ce par le temps et espace d'un an, et pour ce faire promectent lesdictes partyes chacun en droict soy partir de cestedicte ville dedans ung mois (ou sis sepmaines) prochain sur peyne de payer par celuy qui seroit deffaillant de partir de cestedicte ville a l'autre qui en vouldroit partir dans ledict temps d'un moys dix huict livres tournois de pure perte, et outre promectent d'aporter chacun d'eulx en partant de cestedicte ville la somme de soixante livres tournois pour subvenir a leur nourriture et necessitez, et a este accorde entre lesdictes partyes que sy l'une d'elles vient a decedder pendant ledict voyage et qu'ilz seront ensemble, apartiendra au survivant ce qui se trouvera apartenir par dela au premier mourant, dont iceluy premier mourant en faict des a present comme pour lors, et des lors comme des a present don audict survivant. Car ainsy etc. Promectant etc. Obligeant chacun en droict soy etc. Renonceant d'un part et d'autre etc. Faict et passe double es estudes des notairse soubzsignez, apres midy, l'an mil six cens dix, le lundy troisiesme may, et ont signe:

[Firmas:] Nicolas Cheron.

Jehan Marces.

Desnotz, Mahieu.

Bibliografía

ALCOLEA, Santiago, *Artes decorativas en la España cristiana. Siglo XI-XIX*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1975.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Ángel, "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

BIMBENET-PRIVAT, Michèle, "L'orfèvre et graveur Étienne Delaune (1518/19-1583): questions et hypothèses", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 153/2 (2009), pp. 631-655, www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2009_num_153_2_92521

BIMBENET-PRIVAT, Michèle, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 2002.

BIMBENET-PRIVAT, Michèle, *Les orfèvres parisiens de la Renaissance 1506-1620*, Paris, Commision des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992.

BRAULT LERCH, Solange, "Province et Paris", en BIMBENET-PRIVAT, Michèle (dir.), L*'Orfèvrerie Parisienne de la Renaissance, trésors dispersés*, Paris, Centre culturel du Panthéon, 1995, pp. 29-34.

CALVO ASENSIO, Juan Carlos y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "Viajeros por Aragón 'curiosos impertinentes' ya en la Edad Moderna", en LACARRA DUCAY, María del Carmen y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, *Con otros ojos. El arte aragonés visto por los viajeros*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2024, pp. 45-98, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/40/40/03calvolozano.pdf

CALVO ASENSIO, Juan Carlos, "El convento y la iglesia de las carmelitas descalzas de Teruel (h. 1659-1670): una obra de los arquitectos José Felipe Busiñac y Borbón, Juan Teresa y José Seber", *Locvs Amoenvs*, 22 (2024), pp. 123-141, https://zaguan.unizar.es/record/150492/files/texto_completo.pdf

CARRETERO CALVO, Rebeca y CRIADO MAINAR, Jesús. "Un artista hereje en Zaragoza: Juan de Orfelin", en SERRANO MARTÍN, Eliseo (coord.), *Herejes, Coloquio Internacional* [en prensa]. Este encuentro científico fue celebrado en Zaragoza entre el 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 2022.

CRIADO MAINAR, Jesús, "El inventario de bienes (1531) de Guillemyn Baqua. Un apunte sobre la actividad de los escultores franceses entre la Ribera de Navarra y Aragón en el Primer Renacimiento", *De Arte*, 19 (2020), pp. 43-59, https://doi.org/10.18002/da.v0i19.6169

CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón, 1540-1580*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses - Institución Fernando el Católico, 1996.

CRIADO MAINAR, Jesús, "Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano. 1594-1608", *Artigrama*, 16 (2001), pp. 351-386, https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2001168433

CRIADO MAINAR, Jesús, "Santiago apóstol y el Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVII", en ESCRIBANO PAÑO, María Victoria; SUPLÁ ANSUATEGUI, ANTONIO; SANCHO ROCHER, Laura y VILLACAMPA RUBIO, María Angustias (coords.), *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 207-213, https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3403

CRIADO MAINAR, Jesús, "Trois batteurs d'or parisiens à Saragosse (1548/1566)", *Documents d'Historie Parisienne*, 21 (2019), pp. 5-11.

CRIADO MAINAR, Jesús, "Una nueva hipótesis en torno a la custodia procesional de Morata de Jalón (Zaragoza). Una posible copa de Josse Vezeler modificada en 1675", *Turiaso*, 26 (2022-2023), pp. 119-134, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/40/08/_ebook.pdf

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Apuntes para la historia de la platería en la Basílica de San Gregorio Ostiense", *Príncipe de Viana*, 42 (1963), pp. 335-384, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15678

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería", en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto. (coord.), *Artes decorativas en España,* Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 513-610.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1999.

GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Platería y joyería en Zaragoza (1413-1513),* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/00/_ebook.pdf

GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, "Las colonias mercantiles extranjeras en Aragón en el Antiguo Régimen", en VILLAR GARCÍA, María Begoña, y PEZZI CRISTÓBAL, Pilar (eds.), *Los Extranjeros en la España Moderna*, Málaga, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, pp. 365-377.

GRIVEL, Marianne, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève-Paris, Droz, diffusion Champion, 1986.

HAYWARD, John Forrest, *Virtuoso Goldsmiths*, London, Sotheby Park Bernet, 1976.

IBÁÑEZ FERNANDEZ, Javier, "Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés", *Artigrama*, 22 (2007), pp. 473-511, https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2007227906

IBÁÑEZ FERNANDEZ, Javier, "Sculpteurs français en Aragon au XVIe siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obray & Pierres del Fuego", en BOUDON-MACHUEL, Marion (ed.), *La sculpture française du XVI^e siècle. Études et recherches*, París, Institut National d'Histoire de l'Art-Le bec en l'air éditions, 2011, pp. 126-137.

IBÁÑEZ FERNÁNFEZ, Javier, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/08/_ebook.pdf

JIMÉNO, Frédéric y LOZANO, Juan Carlos, "La influencia francesa en la pintura española del siglo XVII: el caso aragonés", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 389-305.

LANASPA MORENO, María Ángeles, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1616 a 1618", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/15/_ebook.pdf

LANGÉ, Christine, *La inmigración francesa en Aragón: siglo XVI y primera mitad del siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

LERCH, Charles Henri, "Orfèvres voyageurs", en BIMBENET-PRIVAT, Michèle (dir.), L*'Orfèvrerie Parisienne de la Renaissance, trésors dispersés*, Paris, Centre culturel du Panthéon, 1995, pp. 195-199.

LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1622 a 1624", en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel; JULVE LARRAZ, Luis y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords. y eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/13/_ebook.pdf

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, "Relaciones de Francisco Becerril con otros centros de platería nacionales", *Archivo Español de Arte*, 243 (1988), pp. 323-325.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *Francisco Becerril*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991,

MAESTRO AZNAR, Pilar, *Felipe Busiñac y Borbón (h. 1619-1677): la figura de un maestro de obras francés en Aragón [Trabajo de Final de Máster]*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2021, https://zaguan.unizar.es/record/109175/files/TAZ-TFM-2021-1271.pdf

MANRIQUE ARA, Malena; MILLAN RABASA, Marc y VICENTE ROMEO, Álvaro, *El pincel letrado, arte y erudición en la Zaragoza del Siglo de Oro*, Zaragoza, Cátedra

Gonzalo Borrás - Fundación del Garabato, 2023, https://catedragonzaloborras.unizar.es/wp-content/uploads/2024/10/El-pincel-letrado.pdf

MARTÍN MARCO, Jorge, "El proceso constructivo de la colegiata de Santa María la Mayor de Alcañiz (Teruel) a través del pleito entre el Ayuntamiento y el Cabildo. 1771-1779", *Cuadernos Dieciochistas*, 21 (2020), pp. 365-405, https://doi.org/10.14201/cuadieci202021365405

MILLAN RABASA, Marc, "De Paris à Saragosse: les examens des orfèvres Claudio Iennequi et Dionisio de la Fuente", *Documents d'Historie Parisienne*, 23 (2021), pp. 61-70.

MILLAN RABASA, Marc, "El culto al Ángel Custodio y sus manifestaciones artísticas en Zaragoza durante los siglos XV y XVI", *Santander: estudios de patrimonio*, 5 (2022), pp. 379-406, https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.15

MILLAN RABASA, Marc, "La pervivencia de una tipología: los bustos relicario como herramienta de legitimación en las catedrales aragonesas en las edades Media y Moderna", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 12 (2024), pp. 303-332, https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.39349

MILLAN RABASA, Marc, "La producción y comercialización de vidrio en Zaragoza al filo del 1600", en ANÍA, Pablo César; CALVO, Juan Carlos.; CASO, Almudena; CERCÓS, Pablo; DÍAZ, Jorge Nelson; ESCUDERO, Inés; MARTÍN, Jorge; MILLAN, Marc; PRECIADO, Gonzalo; SANZ, Alejandro Manuel y TORRALBA, Blanca (coords.), *V Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 83-95.

MILLAN RABASA, Marc, "Los bustos relicario de Claudio Yenequi", en ALFARO PÉREZ, Francisco José y NAYA FRANCO, Carolina (coords.), *Supra Devotionem: Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 238-249, https://zaguan.unizar.es/record/79657/files/BOOK-2019-034.pdf

MILLAN RABASA, Marc, *La platería de Zaragoza (1590-1635) [tesis doctoral inédita]*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2025.

ORBE Y SIVATTE, Asunción y HEREDIA MORENO, María del Carmen, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

ORBE Y SIVATTE, Asunción, *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

PALACIOS MÉNDEZ, Laura María, "El Arco de Sebastián Ramírez de Fuenleal, obra de Étienne Jamet (1546-1550). Propaganda católica en la catedral de Cuenca en tiempos de Carlos V", en DI MARIA, Sandro y PARADA, Manuel, *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V*, Bolonia, Bolonia University Press, 2014, pp. 111-124.

PANIZO SANTOS, Ignacio y BERZAL TEJERO, María Jesús, "Clientela de un platero pamplonés del siglo XVI a la luz de unos pleitos inquisitoriales", *Príncipe de Viana*, 256 (2012), pp. 623-652, https://revistas.navarra.es/index.php/PV/article/view/628

ROKISKI, María Luz, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1985.

SALAS AUSENS, José Antonio, "Buscando vivir en la ciudad: trayectorias de inmigrantes franceses en los siglos XVII y XVIII", *Revista de Demografía Histórica*, 21/1 (2003), pp. 141-165, www.adeh.org/revista/2003,%201/Salas%20Ausens%20p.141-165.pdf

SALAS AUSENS, José Antonio, "La difícil contabilización de los inmigrantes en la Edad Moderna. El caso de la inmigración francesa en Zaragoza", en BORREGUERO BELTRÁN, Cristina; MELGOSA OTER, Óscar Raul; PEREDA LÓPEZ, Ángela y RETORTILLO ATIENZA, Asunción (coords.), *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, Burgos, Universidad de Burgos, 2021, pp. 1327-1342, https://digital.csic.es/handle/10261/251741

SALAS AUSENS, José Antonio, "La población aragonesa en la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)", en *Historia de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 189-198, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/15/73/18salas.pdf

SALAS AUSENS, José Antonio, "Migrantes franceses en el Aragón Moderno, una lucha por la vida", *Revista de Demografía Histórica*, 40/1 (2022), pp. 9-37, www.adeh.org/wp-content/uploads/2023/02/ADEH-2022-n-1602023_1_Ausens.pdf

SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de Zaragoza, 1545-1599*, Zaragoza, Pórtico, 1976.

SANZ SERRANO, María Jesús, "Juan Ruiz "el Vandalino": documentos sobre su vida y su obra", *Laboratorio de Arte*, 29 (2017), pp. 121-154, https://doi.org/10.12795/LA.2017.i29.06

TARIFA CASTILLA, María Josefa, *El convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Cascante, Asociación Cultural Amigos de Cascante VICUS, 2014.

THOMAS, Werner, *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma*, Lovaina, Leuven University Press, 2001.

TURCAT, André, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*, París, Piccard, 1994.

La espada al servicio de la Cruz. Sobre unos *miles Christi* atribuibles al escultor flamenco Gil de Ronza en la provincia de Salamanca y otras reflexiones

The sword in the service of the Cross: On some *miles Christi* attributables to the flemish sculptor Gil de Ronza in the province of Salamanca and other reflections

Sergio Pérez Martín

Universidad de León
Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Patrimonio Artístico y Documental
Campus de Vegazana, s/n 24071 – León
sergio.perez@unileon.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8413-9509
Fecha de envío: 27/4/2025. Aceptado: 10/11/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 255-288.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.08
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)
Este trabajo ha sido realizado en el marco del GIR IDINTAR (*Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo*) de la Universidad de Valladolid.

Resumen: El panorama escultórico de las diócesis de Salamanca y Zamora durante la primera mitad del Quinientos estuvo salpicado de maestros nórdicos necesitados de estudio, al igual que su escasamente conocida producción. Rescatamos aquí dos esculturas pétreas, conservadas en Salamanca y en Montemayor del Río, fechadas a fines del primer cuarto del siglo XVI, que representan sendas versiones del *miles Christi* medieval. Su estilo e iconografía, resulta reconocible en las obras dejadas en ambos territorios por Gil de Ronza, en quien se ejemplifica de manera inmejorable la versatilidad y la movilidad de buena parte de estos artífices y a quien se propone su atribución.

Palabras clave: Escultura renacentista; arte nórdico; monumento funerario; Siglo XVI; *Miles Christi*; orden de San Juan de Jerusalén; orden de Malta; Zamora.

Abstract: The sculptural landscape of the dioceses of Salamanca and Zamora in the first half of the 16th century was marked by the presence of nordic masters whose work remains insufficiently studied and poorly known. This article examines two stone sculptures preserved in Salamanca and Montemayor del Río, dated to the late first quarter of the 16th century, representing two versions of the medieval *miles Christi*. Their style and iconography are consistent with works produced in both regions by Gil de Ronza, whose versatility and professional mobility exemplify that of many such craftsmen, and to whom their attribution is proposed.

Keywords: Renaissance sculpture; Northern European art; Funerary monument; 16th century; *Miles Christi*; Order of Saint John of Jerusalem; Order of Malta; Zamora.

*****

No es objeto de este trabajo el ahondar en la imagen del *miles Christi* entre la Edad Media y Renacimiento, figura alegórica, literaria e iconográfica sobre la que se han vertido ríos de tinta, con tempranas pero esclarecedoras investigaciones como la que le dedicó el profesor Llompart a comienzos de la década de los setenta del siglo pasado.[1] A partir de ahí, la búsqueda de las fuentes filológicas, bíblicas y hagiográficas o el establecimiento de sus correlatos en las expresiones plástico-artísticas ha sido incesante.[2] A pesar de todo ello, el término y concepto se sigue usando con una cierta elasticidad y en no pocas ocasiones surgen dudas en la identificación del verdadero caballero cristiano.

Se cae en la tentación de pensar que cualquier personaje armado puede ser una imagen del *miles Christi*, cuando para que verdaderamente lo sea, además de coraza y armas militares, se debe acompañar de algún elemento que remita a su lucha contra el mal. La recurrida locución latina del libro de Job 7, 1 —en su versión de la Vulgata— "militia est vita hominis super terram", se torna insuficiente en lo que a los asuntos iconográficos se refiere, pero puede completarse con otros textos como la carta de San Pablo a los Efesios 6, 10-17, donde se pormenorizan las piezas de la armadura y del armamento que el caballero debía portar para resistir a las acechanzas del diablo, o diversos capítulos del *Enquiridion Militis Christiani* que Erasmo de Róterdam publicó por primera vez en 1503:

---

1 LLOMPART, Gabriel, "En torno a la iconografía renacentista del 'Miles Christi'", *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura,* 1 (1972), pp. 63-94.

2 SANTOS MIÑAMBRES, Manuel Alberto, "La alegoría del Miles Christi como transmisora de iconografías militares paganas en la época de la Contrarreforma" en SOUSA, Ana Cristina, GARCÍA, José Julio, LÓPEZ, Carme y PEREIRA, Marisa (coords.), *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais*, Oporto, CITCEM, 2023, pp. 583-596; ESPINO GARCÍA, Erica, *Testimonios hagiográficos y análisis literario de la figura del miles Christi en el cristianismo primitivo,* Universitat Autònoma de Barcelona, Trabajo de Fin de Grado, 2021, pp. 6-7, 10-15 y 18-23; ANDRÉS BAQUEDANO, Teresa, "El 'Miles Christi'. Iconografía católica Bernardina y franciscana de las armas de la caballería medieval" en MARTÍNEZ, Enrique (coord.), PI, Magdalena de Pazzis y CANTERA, Jesús (dirs.), *Armamento y equipo para la guerra,* Madrid, Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar, 2018, pp. 209-230; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, "El caballero victorioso", *Revista Digital de Iconografía Medieval,* Vol. IV, 7 (2012), pp. 1-10; VALLEJO NARANJO, Carmen, "Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 93 (2009), pp. 33-67; HERRÁN ALONSO, Emma, "Entre el *homo viator* y el *miles Christi.* Itinerarios narrativos de la alegoría espiritual hispánica en la imprenta áurea", *Cahiers d'études hispaniques médiévales,* 30 (2007), pp. 145-165; HERRÁN ALONSO, Emma, "La configuración literaria del tópico del 'Miles Christi' entre la Edad Media y el Renacimiento", en ALEMANY, Rafael, MARTOS, Josep Lluís y MANZANARO, Josep Miquel (eds.) *Actes del X Congrés Internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval,* Vol. 2, 2005, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 879-893.

> ¿Es que no sabes tú, soldado cristiano, que cuanto te iniciaste en los misterios del Agua Sagrada diste tu nombre a Cristo, tu Capitán, a quien debías doblemente la vida —pues te la dio y te la restituyó—, obligándote a él más que a ti mismo? ¿No recuerdas que cuando te armaste caballero con sus sacramentos —como armado con santas joyas— juraste alianza con palabras expresas a tan benigno capitán, que expusiste tu cabeza a su ira si no cumplías el pacto? ¿Qué sentido tendría hacer la señal de la cruz en tu frente si tú no vivieras por ella y no militaras bajo su estandarte?
>
> Por coraza vestirá la justicia, se pondrá por casco un juicio sincero, embrazará como escudo su santidad invencible, afilará como espada su cólera inexorable y el universo saldrá con él a pelear contra los insensatos.[3]

Nuestros empeños, sin embargo, son mucho más terrenales, encaminados a dar a conocer dos esculturas pétreas, de sendos caballeros, que bien podrían reconocerse como unos de esos *miles Christi.* El primero formó parte del sepulcro de un caballero de la orden de San Juan de Jerusalén, el otro es una pequeña talla de uno de los soldados de Cristo más representados del arte europeo, el arcángel San Miguel, comandante o príncipe de los ejércitos celestiales. Como se irá viendo a continuación, ambas guardan evidentes concomitancias en su tipología, en su atuendo, e incluso en sus características formales, lo que nos permite plantear su atribución al escultor flamenco Gil de Ronza. Y ambas se conservan en la provincia de Salamanca, donde el maestro estuvo asentado en, al menos, dos ocasiones, la primera en 1509, la segunda en 1524.

1. De lo visible en lo invisible

Parece casi un mantra el que cada vez que vayamos a hablar sobre los escultores de procedencia nórdica que a comienzos del siglo XVI estaban asentados entre las provincias de Salamanca y Zamora se nombre de manera recurrente y casi en solitario a Gil de Ronza. Ciertamente es el único maestro que ha suscitado un tratamiento monográfico y que en los últimos años ha visto engrosar notablemente su catálogo,[4] pero no menos cierto es que en lo tocante a este campo aún queda mucho por hacer en ambos territorios. No obstante, algo podemos avanzar, y es que la profusión de maestros septentrionales por estas tierras y su repercusión fue sensiblemente menor a la de otros ámbitos geográficos, quizá por encontrarlas menos propicias o porque

3 La traducción al español se realizó en 1526 en la imprenta complutense de Miguel de Eguía. Por nuestra parte, hemos utilizado la edición realizada por Pedro Rodríguez Esteban, ERASMO DE RÓTERDAM, *Enquiridion. Manual del caballero cristiano,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, pp. 58-81.

4 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor Gil de Ronza,* Zamora, Diputación de Zamora, 1998.

la renovación escultórica que se encargaron de introducir en todo el norte peninsular con el cambio de siglo, por ejemplo, aquí no cuajaría hasta el ecuador del Quinientos.

Del difuso grupúsculo que constituyen se han rescatado algunos otros nombres que empiezan a ser conocidos para la historiografía. En Zamora descollaron Jaques Bernal, Juan de Bruselas y Arnao Palla. Los dos primeros en calidad de "empresarios" y entalladores, con obras sobradamente ponderadas como el retablo mayor de la iglesia de Castroverde de Campos, el de Santo Tomás Cantuariense de Toro y el de San Martín en Villanueva del Campo,[5] o la sillería coral de la catedral de Zamora,[6] respectivamente. Avecindados en León en distintos momentos, ciudad, seguramente, con mayores posibilidades laborales que Zamora, se mantuvieron en activo en la diócesis y su entorno en distinto momento y no siempre de manera coetánea. La labor de Bernal, y su taller, se concentra entre las décadas de 1520 y 1540 aproximadamente, mientras las noticias sobre Bruselas —cuyo nombre real será Jan Yneres— desaparecen mucho antes, quizá por su traslado a Toledo tras realizar hacia 1508 el retablo de la capilla funeraria de Bautista de Monterrey en el monasterio jerónimo de Montamarta (Zamora).[7]

---

5 Como Xaques o Jaques Bernal, entallador y vecino de León, pleitea en 1531 con la parroquia por el pago de la referida obra. Entre los testigos, además del entallador Francisco Giralte, vecino de Villalpando, figura otro maestro de Sahagún llamado Pedro Flamenco, y Esteban Jaques, criado de nuestro artífice, véase ALONSO CORTÉS, Narciso, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI-XVII,* Madrid, Tip. de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1922, pp. 16-23. Es conocida desde hace algunos años su participación en diversas obras en el entorno de Aguilar de Campos, Carrión, Villagrá o Villanueva del Campo (CUESTA SALADO, Jesús, *Jaques Bernal, Benito Elías y Los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierra de Campos,* Valladolid, s. ed., 2011, pp. 13-100; NAVARRO TALEGÓN, José, "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna" en *Historia de Zamora. La Edad Moderna,* t. II, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2001, p. 549), al igual que su vecindad leonesa y los recelos que esto causó entre sus colegas zamoranos a la hora de hacerse con algunos encargos; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Una revisión de obras del círculo de Juni", *Imafronte,* 16 (2004), p. 150; PÉREZ MARTÍN, Sergio, "El entallador leonés Jaques Bernal y el retablo mayor de San Salvador de Abezames: un encargo frustrado por los oficiales del obispado de Zamora, *Brigecio. Revista de Estudios de Benavente y sus tierras*, 24-25 (2014-2015), pp. 155-178.

6 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La sillería coral de la catedral de Zamora. Un canto al Salvador,* Zamora, Cabildo de la Catedral de Zamora, 2020, pp. 65-67; TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora,* Cuadernos de Investigación, 13, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1996, pp. 34-35; RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La Catedral de Zamora,* Zamora, Fundación Ramos de Castro para el Estudio y la Promoción del Hombre, 1982, pp. 393-437.

7 ISIDRO GARCÍA, César Amador, *El Arte de los monasterios jerónimos de la provincia de Zamora.,* Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2022, pp. 48-49; FERNÁNDEZ SALMADOR, Ana Isabel; VASALLO TORANZO, Luis: "La capilla de don Bautista de Monterrey. Juan de Bruselas, Juan de Campos y Diego Hanequín" en *Boletín del Seminario*



Fig. 1. *Detalle del retablo del Santo Cristo*. Arnao Palla. Hacia 1546. Capilla meridional de la Catedral de Zamora

Caso algo distinto será el de Arnao Palla (o Argnault Pailla), que aún aparece en algunos asientos contables zamoranos en el ecuador del siglo XVI (act. 1531-1552) y que, aparentemente, desempeñó un rol de escultor. De hecho, la exagerada expresividad de sus imágenes —además de su nombre—, siempre ha sido uno de esos elementos de juicio para reivindicar sus orígenes nórdicos. Su obra cumbre es el documentado retablo de Venialbo,[8] que ejecutó siendo vecino de Toro (Zamora) entre 1539 y 1546, aunque recientemente se le ha atribuido otro magnífico conjunto en la catedral de Zamora, el retablo del Santo Cristo[9] (Fig. 1). Sus indiscutibles dotes para la talla en tres

de Estudios de Arte y Arqueología, LV (1989), pp. 381-385. La reja de la capilla fue contratada en agosto de 1508 por el rejero Diego de Hanequín, cuyo apellido parece indicar también su origen foráneo. Recordemos, por ejemplo, al arquitecto y escultor flamenco Hanequín de Bruselas, establecido en el entorno toledano desde mediados del siglo XV; AZCÁRATE, José María de, "El Maestro Hanequín de Bruselas", *Archivo Español de Arte*, XXI, 83 (1948), pp. 173-188.

8 NAVARRO TALEGÓN, José, "Sobre la iglesia de Venialbo y su retablo mayor", *Studia Zamorensia,* VII (2004), pp. 212-220; NAVARRO TALEGÓN, José, *Pintura en Toro. Obras restauradas,* Zamora, Diputación de Zamora, 1985, p. 11; NAVARRO TALEGÓN, José, *Escultura del primer cuarto del siglo XVII de los talleres de Toro,* Zamora, Caja provincial de Zamora, 1979, p. 2.

9 PÉREZ MARTÍN, Sergio, *El escultor Juan de Montejo (1555-1601). Un último aliento de la estética juniana.* Madrid, CSIC, 2023, pp. 76-78. Aunque no se ha conservado, también contrató junto

dimensiones hicieron que, en algún momento, se le llegara a atribuir, incluso, el célebre Cristo de las Injurias,[10] hoy puesto en el haber de Diego de Siloe.

A partir de aquí, el rastro de estos maestros transpirenaicos que se dedicaron al mundo de la escultura se va volviendo cada vez menos visible. Algunas personalidades aún arrojan parcos detalles vitales y hasta su vinculación con encargos concretos que permiten conocer su formación y algo de su estilo. Eso pasa con Giralte de Bruselas, partícipe de la obra de la sillería zamorana y de unos pocos trabajos repartidos por la diócesis durante las dos primeras décadas del siglo XVI;[11] con Benito Elías (act. 1526-39), quizá natural de Lieja (Bélgica) y cuya mano se ha querido ver en el ya referido retablo de Castroverde de Campos junto a Jaques Bernal;[12] con el imaginario Nicolás de Champaña que en 1546 contrató los relieves pétreos para la sepultura del regidor de Zamora Francisco Ramírez y casi al tiempo participó en la hechura de los retablos de Abezames y Fresno de la Ribera;[13] y, cómo no, con Diego de Ronza, hijo del aludido Gil, oficial y heredero del taller paterno y que hasta su muerte en 1551 continuó atendiendo pequeños encargos, pero de los que no se conoce prácticamente nada.[14] El resto es una maraña de nom-

al pintor Lorenzo de Ávila en 1536, un retablo para el desaparecido convento de San Ildefonso de Toro: NAVARRO TALEGÓN, José, "Manifestaciones artísticas…", p. 549 y FIZ FUERTES, Irune, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, Salamanca, Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2003, pp. 58 y 168-169; y otro para la localidad zamorana de Piñuel, que en 1542 ya se estaba policromando: FIZ FUERTES, Irune, *Pintura y pintores en Zamora (1525-1580). Un estudio de caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste Castellano-Leonés y su irradiación*, Valladolid, Ediciones Universidad e Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2023, p. 210.

10 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *El Cristo de las Injurias, una imagen en busca de autor*, Cuadernos del Santo Entierro, 3, 2002, pp. 27-32.

11 Fuera de Zamora se le han atribuido obras en Palencia y Oviedo. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La sillería coral…*, pp. 71-72; GÓMEZ-MORENO, Manuel, "El retablo mayor de la catedral de Oviedo", *Archivo Español de Arte*, XXV (1933), pp. 1-2.

12 CUESTA SALADO, Jesús, *Jaques Bernal…*, pp. 101-139. Tras esta obra, itineraría por las actuales provincias de Valladolid, Segovia y León.

13 RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José*: La fundación de los Morán Pereira. El hospital de la Encarnación*. Zamora, 1990, p. 90; NAVARRO TALEGÓN, José: "Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos del siglo XVI", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo"*, 1984, p. 325; PÉREZ MARTÍN, Sergio, "El entallador leonés Jaques Bernal…", pp. 167-170. En Fresno colabora con un colega del oficio y quizá incluso de vecindad, el entallador Pedro de Tallarte.

14 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…*, pp. 13-14; PÉREZ MARTÍN, Sergio, "El entallador leonés Jaques Bernal…", pp. 162-163 y 178. De entre la escasa producción documentada y conservada de Diego de Ronza destaca el sagrario del retablo de San Antón de la parroquial de Pereruela, identificado recientemente por Rivera de las Heras con el que aparece mencionado en su testamento, véase RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *Pequeñas esculturas*, folleto de la 6ª exposición del Museo Diocesano de Zamora (2015).

bres que ha ido engrosándose con los años, después de que Gómez-Moreno hiciera sus primeras contribuciones al respecto rescatando del más absoluto anonimato a personajes como Juan de Estórseme, Pedro Fiyou, Mateo de Holanda o Pedro Picardo.[15] Más recientemente se han incorporado a esta nómina a Juan de Nevers, Valentín de Arrás, Antonio de Francia, Antonio Picardo, Adrián de Holanda, Adrián de Amberes, Giraldo de Colonia,[16] Cornieles imaginero, Angelo de Flandes, Enrique de Bruselas, Jacques Guza[17] y Juan de Brujas.[18]

El panorama resulta igualmente poco halagüeño por las tierras del Tormes, quizá incluso peor. De hecho, para poder asirnos a algo medianamente sólido debemos recurrir de nuevo a Gil de Ronza, a quien se le abona en diciembre 1509 el coste de una imagen de San Nicolás que había hecho para el retablo del Estudio salmantino.[19] Por esos mismos años también se asoma a la diócesis otro viejo conocido, Juan de Bruselas, al que se ha documentado interviniendo en el antiguo retablo mayor de la iglesia de Santa María de Ledesma, contratado junto a los entalladores zamoranos Martín de Ayala y Juan de Santo Tomé.[20]

Con posterioridad a esas fechas figura el imaginero Antonio de Malinas, que ya en 1523 recibe diversos descargos de la fábrica de la Seo por la hechura de imágenes o relieves. También vinculados a la catedral aparecerán otros como Ancia, Diego Labe o Lucas Giraldo.[21] Pero en ese confluir, quien

15 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora.* Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1927, p. 113; FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado.* Madrid, Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, 1882, T. II, pp. 183 y 267.

16 Algunas de las pocas noticias existentes sobre ellos se rescataron en NAVARRO TALEGÓN, José, "Manifestaciones artísticas…", pp. 546-548. De entre todos ellos llama la atención la especialización de Valentín de Arrás (de Ras, o Darrás), que debió dedicarse en exclusiva a la fabricación de coches y carruajes, como se muestra en SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, LORENZO PINAR, Francisco Javier y ALMARAZ VÁZQUEZ, Mercedes, "Modelos de transporte por Salamanca y Zamora en la Edad Moderna hasta mediados del siglo XVII", en LERA, J. C. y PÉREZ, S. (coords.), *Homenaje a Miguel Ángel Mateos,* Zamora, 2021, pp. 534-535.

17 VASALLO TORANZO, Luis, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el manierismo y el barroco,* Salamanca, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2004, pp. 41-42.

18 Rescatamos este nombre, de indudable origen flamenco, entre otros que se recogieron en el testamento de Diego de Ronza y con los que había contraído deudas por trabajos ya realizados.

19 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…*, p. 17.

20 NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Santa María la Mayor de Ledesma*, Salamanca, Librería Cervantes, 1997 (2ª ed.), p. 78.

21 PEREDA ESPESO, Felipe, "Antonio 'de Malinas', un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento", *Archivo Español de Arte,* LXXVII, 306 (2004), pp. 140-152; PEREDA

retornará a trabajar a Salamanca entre 1524-1525 será Gil de Ronza, en esta ocasión acompañado por el propio Malinas, Diego de Ronza, Juan de Gante y Domingo de Vidaña, todos —salvo este último— de probados orígenes flamencos, con la misión de acometer la imaginería y decoración ornamental del imafronte de la Catedral Nueva.[22]

Mejor documentados y más prolíficos en su producción resultarán los artífices asentados en Salamanca a partir del segundo tercio de la centuria. Obviaremos aquí, por tratarse de contactos especialmente fugaces y bien conocidos, los episodios de los borgoñones Felipe Bigarny y Juan de Juni en esta ciudad. Así, nuestro primer punto de interés lo suscita la figura del maestro de cantería y entallador Francisco Julí, oriundo de Dijón (Francia). Certificado su fallecimiento en Santiago de Compostela en 1563, cabe reseñar que su producción se repartió, además, por diversas localidades de Zamora, Valladolid y León.[23] No menos sobresaliente será Hans Sibilla (act. 1508-1563), cuya procedencia aún resulta incierta, al igual que el momento de su asentamiento en Salamanca. Pero de lo que no cabe duda es de su versatilidad, de sus buenas relaciones profesionales —con Rodrigo Gil o con Juan de Juni, por ejemplo— y de enorme dispersión de su obra que llegó a diversas localidades vallisoletanas y hasta Alcalá de Henares.[24]

Como ocurría en Zamora, este imaginario padrón va palideciendo y tornándose más difuso al llegar a las décadas centrales del siglo XVI, con referencias inconexas y artistas de segunda generación que, aunque aún portaban apellidos nórdicos, ya habían nacido en el territorio, valga como ejemplo el caso de Mateo Vangorla, natural de Alaejos, oficial de Juan de Juni y cuya ascendencia europea debía retrotraerse quizá a su progenitor.[25] Casi a beneficio de inventario se puede mencionar igualmente al ensamblador Francisco

---

ESPESO, Felipe, "La decoración escultórica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI" en NAVASCUÉS, P. y GUTIÉRREZ, J. L. (dirs.), *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: Las Catedrales de Castilla y León I,* Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 257-260; CHUECA GOITIA, Fernando, *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción,* Salamanca, Ediciones Universidad, 1951, pp. 37, 94 y 168.

22 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…,* pp. 76-95; PEREDA ESPESO, Felipe, *El artista, la imagen y su público en Salamanca, 1520-1525 (Aproximación a una iconografía funcional),* Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral inédita, 1996, pp. 21-42.

23 La última aportación sobre el personaje y que recoge toda la bibliografía precedente en REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba: "El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago (†1563)", *BSAA arte*, 83 (2017), pp. 105-116.

24 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del manierismo al naturalismo. Escultura en la diócesis de Salamanca,* Universidad de Valladolid, Tesis doctoral inédita, 2018, pp. 225-249.

25 FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, "Testamento de Ana de Aguirre, segunda mujer de Juan de Juni", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1 (1996-1997), p. 16; REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del manierismo al naturalismo…*, pp. 253-255.

de Lorena o a los entalladores Antón de Lorena, Antonio de Colonia, Juan Hans, Dionisio de Flandes o Juan Francés.[26]

A la vista de este complejo e incompleto universo se hace necesaria la revisión del panorama escultórico de la primera mitad del siglo XVI en ambos territorios, máxime cuando parece evidente la existencia de relaciones y vínculos entre ellos y sus artífices. La repetición de nombres, el carácter itinerante de muchos de estos maestros o la aparición y desaparición de los mismos en lapsos temporales muy cortos, invita a replantearse ciertas cuestiones sobre el verdadero papel que jugaron estos artistas nórdicos en el marco geográfico que nos ocupa, sobre los modos de contratación de obras y los sistemas de colaboración que establecieron, e incluso sobre la propia formación que trajeron desde sus países de origen, pues es notorio que no todos estaban capacitados para asumir el mismo tipo de encargos. Tampoco tenemos claro cuando se produjo la llegada de los primeros escultores a Salamanca o Zamora, aunque si damos por buenas las fechas de algunos de los más conocidos no parece anticiparse a la primera década del Quinientos, coincidiendo con la jura como herederos de Juana y Felipe el Hermoso y a pesar de la real orden que obligaba a la salida de todos los súbditos del rey de Francia a partir de 1502. De lo que no cabe duda es que ese goteo se mantuvo incesante durante el primer tercio de la centuria, siendo muy pocos los que permanecían aquí al mediar el siglo XVI.

2. De la itinerancia a la fijación del taller

Sofocado el efecto llamada de las grandes promociones artísticas que desde finales del siglo XV reclamaron la atención de todos estos maestros nórdicos hasta el punto de trasladar su vida a una tierra ajena y lejana en busca de oportunidades, llegó el momento de que unos pocos se afincaran verdaderamente en alguna de las ciudades en que habían trabajado. Ese fue el caso de Gil de Ronza, cuyo tránsito por los distintos territorios que visitó a lo largo de su vida queda justificado por la participación en obras de notable enjundia. Su primer destino en la Península, Toledo, le abocó directamente a trabajar en el soberbio retablo mayor de la catedral primada junto a Petijuan, Copín de Holanda, Diego Copín de Holanda, Rodrigo Alemán, Felipe Bigarny y Sebastián de Amonacid.[27] En Zamora hizo lo propio con la sillería de

26 REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del manierismo al naturalismo…*, pp. 44-49, 64, 163, 175, 198, 229-231, 449, 474; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1967, pp. 204-206.

27 PÉREZ HIGUERA, María Teresa, "El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo", *Anales de Historia del Arte,* 4 (1993-1994), pp. 471-480; AZCÁRATE, José María de, "El maestre Gil del retablo mayor de Toledo", *Miscelánea de Arte*, 1982, pp. 52-53.

coro de la Catedral a partir de 1503, encargo del que seguramente le llegarían noticias gracias a su contratista, Juan de Bruselas, con el que debió de trabar amistad en Toledo. Y así se justifica también su traslado a Salamanca entre el primer y el segundo cuarto del siglo XVI,[28] para trabajar junto a su hijo y otros flamencos en el imafronte de la Catedral Nueva o en la fachada de la iglesia conventual de San Esteban comenzada en 1524.

Pero fue la diócesis de Zamora la que debió de ofrecerle una mayor seguridad laboral, de tal modo que en su capital terminaría por asentarse definitivamente a fines de la segunda década del siglo XVI. Aquí alcanzaría la posibilidad de rubricar algunas de sus obras más relevantes y conocidas, ya como oficial independiente y no para otros maestros. Y desde aquí, sin apagarse su carácter itinerante, siguió oteando el horizonte en busca de grandes encargos que le permitieran moverse temporalmente a territorios más o menos cercanos. De hecho, fue en la ciudad del Duero, donde se le reclamó para la primera de las obras salmantinas enunciadas.

Todo apunta a que las relaciones forjadas entre estos forasteros propiciaron su continuo movimiento de obra en obra y de una ciudad a otra, lo cual también daría para especular sobre otros temas bien interesantes. Pero los grandes encargos no duraban eternamente y los recién fijados talleres debían mantenerse con trabajos de toda índole, algo en lo que los maestros nórdicos eran especialistas gracias a lo versátil y amplio de su formación. Esto explica que muchos de ellos fueran capaces de tallar imágenes exentas, ensamblar retablos completos, hacer escultura decorativa, trabajar la piedra, el alabastro, la madera, etc. Amalgamado todo ello con que el arte que desplegaban resultaba muy del gusto de la Corona y de las clases sociales más acomodadas, las mismas que algunas décadas después se mostrarían especialmente desconfiantes y remisas ante las novedades que comenzaban a llegar desde Italia. Esto facilitó que nuestros maestros aún mantuvieran su espacio hasta mediados de siglo, con mayor potencia en núcleos secundarios y en ámbitos rurales, donde la estética renacentista aún tardaría en aparecer y la clientela era más retardataria; algo que por razones obvias se refleja de manera más clara en Zamora que en Salamanca. Por otro lado, si exceptuamos a los grandes maestros, pocos fueron los artífices que mostraron verdadero interés, o más bien capacidad, por actualizar su estilo a las nuevas modas que acabarían por imponerse.[29]

---

28 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…,* pp. 16 y 76-80 y 97-100.

29 Aunque ya citados más arriba, Adrián de Holanda, Adrián de Amberes y Giraldo de Colonia, se integraron como oficiales en el taller del toresano Juan Ducete el Mozo, escultor plenamente imbuido ya de la estética del romanismo. VASALLO TORANZO, Luis, *Sebastián Ducete…*, pp. 51 y 66.

3. El último sueño de un caballero de la Orden de Malta

Ronza supo ganarse su sitio en las dos últimas diócesis por las que se movió, en parte gracias a su capacidad resolutiva y al prestigio que iba atesorando encargo tras encargo, de ahí que no sea extraño que en los últimos años su catálogo se haya ido incrementando y abriendo hacia otros territorios para los que documentalmente desconocíamos que hubiese trabajado.[30] Además, también se ha ampliado la variedad tipológica e iconográfica de piezas contratadas o labradas y la de los materiales en que demostró su enorme versatilidad.

Pero si hay una tipología escultórica cuyo catálogo ha permanecido inalterado hasta hoy es la de los monumentos funerarios, donde Ronza sostuvo una faceta de lo más sugerente y original. En la actualidad se conservan tres sepulcros que se pueden adjudicar al cincel del imaginero flamenco, y todos se localizan en la provincia de Zamora, dos en la capital y otro en la localidad de El Perdigón. Cada uno ha merecido atención en distintos momentos, pero fue Rivera de las Heras quien se los atribuyó gracias al reconocible estilo de nuestro maestro.[31] El primero de ellos lo encontramos en el templo mayor de la ciudad del Duero, en su capilla de San Ildefonso o del Cardenal. Se trata de un sepulcro de la familia Romero, compuesto de manera inusual, como si fuera una suerte de balconcillo desde el que sus dos ignotos orantes —uno masculino y otro femenino— parecen asistir a una celebración litúrgica.[32] Sin entrar en otras particularidades, este conjunto es un magnífico testimonio de ese arte híbrido que se estaba produciendo en las primeras décadas del siglo XVI, conjugando esquemas del último gótico, con el descriptivismo y la opulencia de raíz flamenquizante, y los primeros exornos de un Renacimiento balbuceante que poco a poco se iba imponiendo (Fig. 2).

---

30 PÉREZ MARTÍN, Sergio y RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Una propuesta al escultor flamenco Gil Ronza un relieve de alabastro en el Museo de Ávila", *Sarmental: Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, 3 (2024), pp. 17-28; PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "El 'Cristo de los piojos' de Ávila y un 'Cristo de la Vera Cruz' de Saucelle (Salamanca): dos nuevas obras de Gil de Ronza y su taller", *Cuadernos abulenses*, 15 (2016), pp. 203-209; RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller", *Studia Zamorensia,* 18 (2019), pp. 67-119.

31 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…*, pp. 70-73 y 105; REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, Servicio General de Promoción de las Bellas Artes, 1987, pp. 120, 130, 135, 213, 264, 295, 311 y 420; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental...Zamora*, pp. 119-122, 156-157 y 322-323.

32 Desafortunadamente no se conoce la identidad de los representados, pues el epitafio que se encuentra detrás de ellos está encalado y no permite dilucidar quienes son, ni la fecha de su óbito.



Fig. 2. *Sepulcro de la familia Romero*. Gil de Ronza. Primer cuarto siglo XVI. Capilla de San Ildefonso o del Cardenal, Catedral de Zamora

Otro sepulcro en el que se reconoce la mano de nuestro escultor, es el de don Pedro López, canónigo y chantre de la catedral de Zamora, personaje interesante en la Iglesia zamorana pero también en el ámbito castellano en general, pues fue capellán de los Reyes Católicos y limosnero del príncipe Juan. En los primeros compases del siglo XVI mandó erigir su capilla y, poco después, su sepulcro en la iglesia de San Félix de El Perdigón. Se trataba de un monumento exento,[33] de tipo cama, alzado sobre leones, en el que yacente vestía con atuendo eclesiástico, distinguiéndose el estilo de Ronza en el tratamiento fisonómico del rostro fundamentalmente.

La tercera y última sepultura de la que tenemos constancia es la de Pedro de Ayala y Juan de Ayala de Mella en la iglesia arciprestal de San Pedro

33 En 1787 se desmontó, llevándose la figura del yacente a un arcosolio del muro sur y usando parte de la caja como pretil de separación con la capilla mayor. En ella figura su epitafio, que recuerda que el chantre murió en 1525.



Fig. 3. *Sepulcro de Pedro de Ayala y Juan de Ayala de Mella*. Gil de Ronza. Hacia 1530. Iglesia de San Pedro y San Ildefonso, Zamora

y San Ildefonso de Zamora[34] (Fig. 3). A mi juicio, la más completa y rica de todas, pues se trata de un doble sepulcro, mural, enclavado en un arcosolio apuntado de rosca perlada en el ábside de la Epístola. Frente a estos recursos del último gótico contrasta el italianizante frontal de la caja, con roleos, delfines, emblemas heráldicos y pilastras *a candelieri.* La imagen yacente corresponde a don Pedro, ataviado minuciosamente como caballero armado, con el yelmo a los pies y descansando sobre dos almohadones. Al fondo del arco, de perfil y en altorrelieve, aparece representado don Juan, su hijo, vestido también de caballero, con armadura y espada.

La historiografía ha asignado en distintos momentos algún otro sepulcro al maestro Gil de Ronza, como el de Gutierre de Monroy y Constanza de Anaya, en la capilla de los Anaya de la catedral vieja de Salamanca, o los ya-

34 Bajo la efigie de don Juan discurre una inscripción en la que se señala que falleció el 25 de abril de 1530, año en el que se podría fechar la obra.



Fig. 4. *Sepulcro del caballero de la Orden de Malta*. Gil de Ronza. Hacia 1524-1525. Iglesia de San Juan de Barbalos (hoy en Museo de Salamanca)

centes de Arias Pérez Maldonado y Elvira Hernández Cabeza de Vaca, en la iglesia de San Benito de la misma ciudad.[35] Sin embargo, tales atribuciones se han ido descartando acertadamente con el paso de los años. Ahora estamos en disposición de sumar una nueva propuesta, fruto del reciente descubrimiento de una figura yacente, perteneciente a un sepulcro desaparecido, que hoy se conserva en el Museo de Salamanca.[36] Sus características estilísticas, el tratamiento de las facciones, su vestimenta y su aproximada cronología nos remiten indudablemente a la obra de Ronza, a diferencia de lo que ocurría con aquellos otros monumentos descartados por quienes nos han precedido (Fig. 4).

La pieza en cuestión (nº inv. 252) se encuentra en la Sala II del otrora Palacio de los Abarca-Alcaraz, sede de dicho Museo desde 1948. En esta institución ingresó el 7 de junio de 1911 tras su hallazgo durante la realización de unas obras en la iglesia parroquial de San Juan Bautista o de Barbalos, en Salamanca,[37] por lo que aún hubo de pasar varias décadas en algunas de

35 CAMÓN AZNAR, José, *Summa Artis. Historia General del Arte: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, vol. XVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 154, REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro…*, pp. 85, 287, 288 y 405; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *La escultura del renacimiento en España,* Barcelona, Gustavo Gil, 1931, p. 45; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…Salamanca,* pp. 219-220.

36 Debemos agradecer a don Alberto Bescós Corral, director del Museo de Salamanca, su disponibilidad y el acceso a toda la información que sobre esta obra guarda el Museo.

37 Archivo Histórico Provincial de Salamanca [AHPSa., en adelante], Gobierno Civil, 4214, leg. 25, doc. 222-1. 1911, junio, 8, Salamanca. En el transcurso de esas obras también apa-



Fig. 5. *Estado del sepulcro del caballero de la Orden de Malta hacia 1970*. ©Archivo Salvador. Museo de Salamanca

las sedes "temporales" del Museo. En los días inmediatamente anteriores a su recepción, la Comisión de Monumentos y el cura párroco participaban al Obispado del descubrimiento y en virtud al convenio existente entre las partes se daba autorización y licencia para que los "restos de una estatua yacente", y otras piezas, pasasen al Museo Artístico de la ciudad, debiendo indicar su procedencia al momento de la catalogación.[38]

La manera de referirse a la escultura nos habla de un posible estado fragmentario, algo que confirma otro de los documentos generados por Comisión Provincial de Monumentos ratificando la llegada de los fondos al Museo: "los restos de una estatua yacente de un caballero de San Juan muy mutilada, desprendida la cabeza y falta de brazos y una pierna"[39] (Fig. 5). Un temprano *Catálogo* manuscrito del Museo, fechado en 1916, nos ofrece algún detalle a mayores, indicado que se encontraba mutilada y que la cabeza, el casco y ocho fragmentos se guardaban en una vitrina de la Sala de Juntas, cuando el Museo estaba instalado en el Convento de San Esteban. En tan deplorable estado, o empeorado, permaneció hasta comienzos de la década de los 70. Por entonces sabemos que el yacente paraba —fragmentado— en el

recieron "dos parejas de columnas geminadas de pequeño tamaño" (LEDESMA, Antonio, "Apogeo tardorrománico en la orden del Hospital: el primitivo claustro de San Juan de Barbalos (Salamanca)", *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 177-224), dos piedras "una con una cruz y adornos resaltados y otra con dichos adornos (AHPSa., Gobierno Civil, 4214, leg. 25, doc. 222-2. 1911, junio, 9, Salamanca), y la lápida sepulcral de pizarra de doña María de Guevara. Al respecto de los depósitos recibidos en el Museo en las primeras décadas del siglo pasado véase también MORENO ALCALDE, Mercedes, "El Museo de Salamanca" en MORENO, M. y SANTONJA, M. (dir.), *Pinturas restauradas. Museo de Salamanca,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1992, p. XXIV.

38 AHPSa., Gobierno Civil, 4214, leg. 25, doc. 220. 1911, junio, 6, Salamanca.

39 AHPSa., Gobierno Civil, 4214, leg. 25, doc. 222-2. 1911, junio, 9, Salamanca.



Figs. 6 y 7. *Detalles delantero y trasero del busto del caballero*. Gil de Ronza. Hacia 1524-1525. Iglesia de San Juan de Barbalos (hoy en Museo de Salamanca)

patio de la Casa de las Conchas, quizá debido al eventual traslado del Museo a dicho inmueble entre los años 1970 y 1974. Al fin en 1972 se decidió emprender su restauración y una fotografía tomada a tal efecto nos muestra su maltrecho aspecto. En ese instante, además de los brazos, había perdido parte su pierna izquierda y la derecha desde por encima de la rodilla, la espada que reposaba sobre las anteriores o el yelmo, y diversos fragmentos en barbilla, parte inferior de la armadura, espuelas y almohadón. La intervención, llevada a cabo por Damián Villar, Cesáreo Valle y Bernardo González de la Peña, optó —quizá no de la manera más acertada— por reconstruir todos los volúmenes perdidos y reintegrar en ellos las decenas de fragmentos conservados, entre ellos, como expresaron los propios restauradores, aparecieron la pantorrilla y pie derecho, el tercio superior y la punta de la espada, o el yelmo. Según informaciones del propio Museo parece que los restauradores se inspiraron para su trabajo en la escultura funeraria de Diego de Santisteban, de la iglesia de San Martín, a instancias de la por entonces directora del Museo, Amelia Gallego de Miguel. También acaso en los yacentes de Pedro Bernardo del Carpio y Roberto de Santisteban, de la misma iglesia.[40]

A pesar del calibre de la intervención, parece que la escultura ha mantenido su imagen y forma primigenia. El yacente, con el cuerpo ligeramente vuelto hacia el observador, apoya la cabeza en dos cojines y se lleva la mano diestra a la sien, doblando totalmente el brazo (Figs. 6 y 7). Corresponde al tipo que Redondo Cantera denominó como "yacente con el codo doblado",[41] en el que el finado está totalmente recostado, con un brazo doblado por el codo y la mano abierta apoyada en la cabeza. Es, pues, una representación en actitud viva, en la que el difunto, adormecido, parece a punto de entrar en un placentero sueño. Se concibe la muerte como una ensoñación o dormición temporal en espera, de forma tranquila y espíritu equilibrado. Parece bien traída aquí la Epístola XXIX de San Jerónimo: "*In Christianis, mors non est mors, sed dormitio et somnus appellatur* / "entre los cristianos, la muerte no es la muerte, sino una dormición, y se llama sueño".[42] No es trivial el modelo elegido, bien por el difunto, bien por el escultor, pues esta llamativa tipología no obtuvo gran éxito en nuestro país, cuajando tan sólo en unos pocos territorios, entre ellos Salamanca, donde además gozó de cierta fortuna. Con ligeras variantes podemos verlo en el sepulcro de Francisco Sánchez de Pa-

40 En el archivo del Museo consta que la propia directora proporcionó fotografías del primero a los referidos restauradores. Archivo Museo de Salamanca, Carpeta Salida 1969/76, nº 115.

41 REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro…*, pp. 131-132, 404 y 406.

42 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María y MARTÍN VAQUERO, Rosa, "En torno al arte sepulcral del siglo XVI: El sepulcro de Antonio Sotelo y Cisneros en la Iglesia de San Andrés en Zamora", *Norba-arte*, 7 (1987), p. 104 y BOLDO PASCUA, Francisco José, "El sepulcro de Don Rodrigo de Campuzano. Historia y conservación", *Pátina*, 16 (2011), pp. 24-25.



Fig. 8. *Detalle de la armadura y armamento del caballero*. Gil de Ronza. Hacia 1524-1525. Iglesia de San Juan de Barbalos (hoy en Museo de Salamanca)

lenzuela, en la Catedral Nueva, o en los de Rodrigo de Maldonado y Roberto de Santisteban, en las iglesias de San Benito y San Martín respectivamente.

Nuestro yacente es un caballero, a juzgar por la indumentaria militar que viste.[43] Ésta no sólo servía para identificar la condición del difunto, sino que señalaba su función en la sociedad. Va armado "de punta en blanco", esto es, con armadura metálica completa, modelo centroeuropeo de fines del siglo XV y cota de malla que asoma en los hombros y por debajo de las escarcelas. Los brazos van protegidos con brazales, codales —con sus navajas de formas redondeadas— y guanteletes, reposando el derecho sobre la cama. Y en las piernas se tallaron quijotes, rodilleras —con idénticas navajas—, grebas y escarpes articulados. A los pies, a ambos lados de la figura, se muestran otros objetos propios de su estado. A la derecha las espuelas (una de ellas perdida casi en su totalidad) y al otro lado el casco, de tipo almete con gorjal (Fig. 8).

43 ANDRÉS BAQUEDANO, Teresa, "El 'Miles Christi'. Iconografía…", pp. 209-230; SALCEDO RIESGO, Iván y SAN CLEMENTE GEIJO, María del Pilar, "La armadura del caballero en la Edad Media: influencia de la superioridad técnica en la ideología de la guerra" en MARTÍNEZ, Enrique (coord.); PI, Magdalena de Pazzis y CANTERA, Jesús (dirs.), *Armamento y equipo para la guerra,* Madrid, Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar, 2018, pp. 231-249.

La espada que toma con el brazo izquierdo y descansa desde la cintura a los tobillos, tiene pomo redondeado, arriaz ligeramente curvado y patillas semicirculares y se muestra envainada. En la manzana se labró una cruz patada, pero es en el costado izquierdo del peto donde encontramos el verdadero testimonio de la pertenencia de este caballero a la orden militar de los Hospitalarios de San Juan de Jerusalén o de Malta.

No es mucho lo que se puede revelar del estilo de su autor ante una imagen vestida con armadura, donde impera la rigidez y la simetría de la figura. Sin embargo, el tipo humano empleado se puede relacionar con los habitualmente utilizados por Gil de Ronza. Su rostro de expresión melancólica con las cejas lisas, los ojos almendrados —con los párpados bien marcados—, nariz aguileña y boca entreabierta, o la larga melena de mechones ondulados, en este caso tocada con un bonete, son estilemas recurrentes en toda su obra, baste con reseñar el propio yacente de don Pedro de Ayala, en la iglesia de San Ildefonso de Zamora. Pero, además, el detallismo con que se trata la malla o las labores de los almohadones y el evidente perfil bifusiforme del cuerpo —a pesar de la presencia de la armadura— acentuado por la unión de sobrepeto y sobrebarriga se nos antojan razones suficientes para apoyar nuestra atribución.

Desde su llegada al Museo de Salamanca se han propuesto diversas cronologías para su labra, todas ellas encuadrables entre los siglos XV y XVI.[44] Desde luego, la armadura que talló Ronza es la propia de finales del siglo XV, al igual que el tipo de espada (especialmente a partir de 1470), pero los escarpines de punta redondeada delatan una moda algo más avanzada. Ahora, la relación de esta escultura con el maestro flamenco posibilitará afinar algo más la datación pues, como ya dijimos anteriormente, su estancia más prolongada y mejor documentada en la ciudad del Tormes se produjo entre 1524 y 1525, mientras labraba el imafronte de la seo capitalina. Trabajar para una obra de tal calado hubo de generar ecos que fructificarían en fama y encargos. Sin duda, el sepulcro de este ignoto caballero de la orden de Malta debió de ser uno de ellos.

---

44 CAMÓN AZNAR, José, *Salamanca (Guía Artística)*, 2ª ed. Salamanca, Junta Provincial de Turismo, 1953, pp. 86-87; GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Museo de Bellas Artes: Salamanca,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1975, pp. 29 y 83; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Guía de Salamanca,* León, Lancia, 1989, p. 192; MORENO ALCALDE, Mercedes, *Museo de Salamanca. Sección de Bellas Artes. Guía*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 43-44; MORENO ALCALDE, Mercedes, "El Museo de Salamanca: la colección de Bellas Artes", *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Salamanca* (BAM), 3 (1999), p. 13; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Guía artística de Salamanca,* León, Lancia, 2005, pp. 158-159; SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (dir.), *Caballeros y caballerías. 500 años del Amadís de Gaula,* Valladolid, Fundación Museo de las Ferias, 2008, pp. 15 y 88-89.

Lamentablemente, la pérdida del resto del monumento funerario nos ha privado de conocer, no sólo la identidad del personaje, sino también la fecha exacta de su óbito. Tampoco nos ha aportado datos concluyentes la rebusca en las Pruebas de Ingreso en la Orden de San Juan de Jerusalén. Desde comienzos de la centuria y hasta 1534 (fecha límite, al producirse la muerte de Ronza), aparecen entre los caballeros recibidos a prueba ciertos apellidos salmantinos de sobra conocidos como Almarza, Carmargo de la Peña, Maldonado Guzmán, San Miguel Rodríguez de Grado o Toledo Pacheco, quizá nuestro finado perteneció a alguna de estas familias.[45] A falta de otras fuentes, su personalidad permanecerá por ahora en el anonimato, pero sí podemos aquilatar la datación de su tumba, situándola hacia 1525, tan sólo cinco años antes de ejecutar el de los Ayala en Zamora, con el que tantas concomitancias guarda.

Las relaciones entre estos dos conjuntos creemos que van más allá de la indumentaria, el tipo humano empleado o la cercanía cronológica, pues la tipología del zamorano, como sepulcro mural, cobijado en un lucillo, debió de ser también la de Salamanca. ¿Pero en que parte de San Juan de Barbalos se ubicaba este sepulcro? Aquí quizá hubiera que diferenciar entre su emplazamiento primitivo y el del momento de su hallazgo, aunque ni de uno ni de otro podemos decir prácticamente nada. En el parco informe realizado por el Obispado de Salamanca para explicar ante la Comisión Provincial de Monumentos las obras que se estaban realizando en el templo, no se da detalle alguno sobre el lugar donde se había producido el hallazgo de la pieza,[46] por lo que si apareció colmatando un arcosolio sellado de la iglesia o al excavar en el exterior de la misma es algo que, por ahora, no podemos saber. Desde luego son varios los lucillos vacíos que hoy muestran los muros tardorrománicos del templo; pero tampoco podemos descartar que la ubicación original de la tumba fuera externa, en alguno de los espacios del desaparecido claustro sanjuanista, levantado al septentrión del templo, seguramente a la par que el resto del edificio, y por ende vinculado como aquel a la orden del Hospital desde fechas bien tempranas.[47] De lo que no cabe duda es que

45 Por encima del resto destaca Pedro Maldonado Guzmán Anaya y Nieto, hijo de Juan Álvarez Maldonado y Aldonza de Guzmán, que ingresó en la orden en 1530. PARDO Y MANUEL DE VILLENA, Alfonso y SUAREZ DE TANGIL Y DE ÁNGULO, Fernando, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de San Juan de Jerusalén (Orden de Malta) en el Gran Priorato de Castilla y León desde el año l514, hasta la fecha,* Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911; JAVIERRE MUR, Áurea Lucinda (dir.), *Pruebas de ingreso en la orden de San Juan de Jerusalén. Catálogo de las series existentes en el Archivo Histórico Nacional,* Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1948.

46 De manera parca recoge su hallazgo "en las obras que se están realizando en dicha Iglesia Parroquial". AHPSa., Gobierno Civil, 4214, leg. 25, doc. 220. 1911, junio, 6, Salamanca.

47 LEDESMA, Antonio, "Apogeo Tardorrománico...", pp. 181-189; NUÑO GONZÁLEZ, Jai-

a principios del siglo pasado la escultura ya se encontraba "oculta" y descontextualizada, pues de otro modo —y en buena lógica— al paso de don Manuel Gómez-Moreno por la ciudad del Tormes o en la visita de algunos de los historiadores de comienzos del siglo XX se nos hubiera dado noticia de ella.[48]

4. Un arcángel para la lucha del Bien contra el Mal

Si los Caballeros Hospitalarios habían contado entre sus fines primordiales la defensa de la fe cristiana, la asistencia a los peregrinos y la prestación de servicios en Tierra Santa, conjugando, así, la lucha terrenal con la ascético-espiritual, y encarnando, el ideal del *miles Christi*,[49] el arcángel San Miguel se convirtió sin necesidad de alambicadas justificaciones en el defensor por excelencia de la Iglesia militante. Gracias a su lucha simbólica del Bien contra el Mal, o a su papel protagonista en el terrible enfrentamiento contra el dragón de siete cabezas que narra el libro del Apocalipsis,[50] acabó siendo el más popular de los arcángeles y el más representado a partir de la Alta Edad Media. Al fin y al cabo de él, como primer "caballero de Cristo", partirá la idea y la veneración a los santos caballeros, y de sus huestes de ángeles la imagen del "ejército celestial en la tierra".[51] Por ello, su iconografía, pese a no ser un santo caballero, se proveería de todos los pertrechos que permitieron reconocerle como caudillo de las milicias celestiales.

---

me, "Iglesia de San Juan de Barbalos", en GARCÍA, M. A., PÉREZ, J. M.ª. y RODRÍGUEZ, J. M., *Enciclopedia del Románico de Castilla y León. Salamanca,* Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, pp. 323-330; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental… Salamanca,* pp. 175-177. Su fundación, de mano de los hospitalarios, se ha fechado tradicionalmente en torno a 1139, aunque la terminación del templo debió de acometerse al comenzar la centuria siguiente. Sobre sus primitivas galerías se conocen diversos detalles, pero a nuestros intereses debemos recordar que, quizá por su pequeñez o mal estado, se renovaron parcialmente en el siglo XVI, y que en 1887 ya se habían desmantelado por completo.

48 Agradecemos a Antonio Ledesma, buen conocedor de la iglesia de San Juan Bautista, algunas indicaciones sobre la posible ubicación del sepulcro y la aparición de las piezas durante las obras de 1911.

49 BUENO PIMIENTA, Francisco, "Carisma y espiritualidad de la Orden de San Juan de Jerusalén", *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* (Actas del I Simposio de Historia de la Orden de San Juan de Jerusalén), LXXXVI-LXXXVII, 261-266, (2003-2004), pp. 339-377.

50 *Ap*. 12, 7-9: "Y hubo un combate en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón, y el dragón combatió, él y sus ángeles. Y no prevaleció y no quedó lugar para ellos en el cielo".

51 VALLEJO NARANJO, Carmen, "Lo caballeresco…", pp. 47-48 y 58-59; REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano – Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, t, I, vol. 1, Barcelona, Del Serbal, 1999, p. 67.

En el ámbito salmantino son múltiples las representaciones que se conservan del arcángel, de hecho, la presencia de su culto en la provincia se manifiesta desde fecha temprana tanto en la toponimia (San Miguel de Valero, San Miguel del Robledo, San Miguel de Serrezuela…), como en que numerosas poblaciones le tomaron como patrón. En lo que a las artes se refiere, una de las personificaciones más bellas que conocemos se custodia en la catedral de Salamanca (1506-1507), hoy como parte de un retablo musealizado, pero en su origen como fondo del arcosolio funerario de los hermanos Diego y Francisco Rodríguez de San Isidro, destacadas dignidades del cabildo salmantino.[52] Atribuida por don Manuel Gómez-Moreno a Juan de Flandes, nos presenta a un personaje de delicadas facciones, ataviado como soldado (armadura completa, espada en la diestra y rodela oval y lanza de remate crucífero en la izquierda), pero sin perder un ápice de elegancia en el fragor de su lucha con el demonio, que se nos muestra como un animal monstruoso.

Será precisamente el arqueólogo granadino quien nos ponga en la pista de la obra sobre la que ahora queremos llamar la atención, conservada en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor del Río,[53] localidad que Gómez-Moreno visitó en 1901. En el pase de revista del templo, donde fija el origen del edificio en el siglo XIII y la reforma de su nave en el XVI, acertó a ver en la cabecera, junto al retablo mayor y sobre una repisa gótica, un "San Miguel de piedra, del siglo XVI, con arnés militar; su alto, 0,84; gracioso".[54] A día de hoy la imagen continúa en idéntico emplazamiento, en el segundo paño —comenzando por la izquierda— de su capilla mayor poligonal, en una posición descentrada del paramento y a una altura moderada del suelo (coincidiendo con el primer cuerpo del retablo). Esta ubicación resulta harto extraña, ya que la peana sobre la que se alza la talla parece haberse encastrado en una suerte de nicho cuadrangular de borde baquetonado y remate conopial que más bien parece la antigua hornacina para los santos óleos o la alacena del archivo parroquial (Fig. 9). Pero incluso la propia repisa, cuya cronología no irá más allá del siglo XV, tampoco casa con ninguno de los elementos arquitectónicos y ornamentales del templo, ni de la fábrica original ni de las sucesivas reformas que vieron pasar sus muros durante la Edad Moderna. Se trata de una peana semihexagonal, de perfil troncocónico

52 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…Salamanca,* pp. 145-146.

53 DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, M.ª Carmen, "El arte en Béjar desde el Medievo hasta 1900" en HERNÁNDEZ, J. M.ª y AVILÉS, A. (coords.), *Historia de Béjar*, vol. II, Salamanca, Centro de Estudios Bejaranos y Diputación de Salamanca, 2013, pp. 485 y 509; DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, "La iglesia de Montemayor del Río: arquitectura y legado artístico", *Revista de Ferias y Fiestas de la Cámara de Comercio de Béjar*, 2009, s. p.; CASASECA CASASECA, Antonio y ÁLVAREZ VILLAR, Julián, *Jardines, sitios y conjuntos históricos de la provincia de Salamanca*, Salamanca, Diputación provincial, 2002, pp. 13 y 136.

54 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…Salamanca,* pp. 422-424.



Figs. 9 y 10. *San Miguel Arcángel con su peana y detalle*. Gil de Ronza. Hacia 1525. Capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor del Río (Salamanca). Fotos: Roberto Domínguez Blanca

invertido, con un primer cuerpo calado a base de cardinas, uno central con hojas en crochet y un remate en medio bocel. Su parte trasera no se labró, salvo para darle forma de sillar cuadrangular, por lo que entendemos que todo el bloque debió de formar parte de un muro, quizá ya en su actual uso como peana, pero tampoco es descartable que hubiera servido como apoyo o responsión de los nervios de una bóveda o de un arco.

A tenor de lo dicho parece necesario cuestionarse su origen, a lo que contribuiría la creencia popular de que tanto este elemento como la escultura que soporta, no pertenecen a esta iglesia, sino a otra desaparecida, y que ambas piezas fueron encontradas hundidas en el lecho del río que discurre junto a la localidad.[55] Desconocemos la veracidad de esta información, pero

55 Debo esta información, así como las fotografías de ambas piezas, a la amabilidad del profesor Roberto Domínguez Blanca. Con él contacté gracias a la generosidad de Carmen Cascón Matas, administradora del blog "Pinceladas de Historia Bejarana": https://ccasconm.blogspot.com/, desde donde realiza una impagable labor por la difusión del Patrimonio bejarano y donde pude encontrar sucesivas entradas sobre la iglesia de Montemayor del Río.

lo cierto es que son varios los bienes muebles de la actual parroquia que, por ejemplo, proceden de la desaparecida ermita de Santiago,[56] advocación que tendrá su razón de ser en el carácter de villa jacobea que mantiene Montemayor. En este caso, la tradición podría tener cierto fundamento, pues también la escultura mantiene en su parte anterior indicios de haber estado adosada y, por lo tanto, no es un bulto redondo pensado para contemplarse de manera exenta, sino material reaprovechado de una estructura hoy olvidada: un muro, un sepulcro, una portada…

Sea como sea, la figura es una interesantísima muestra de la escultura del primer cuarto del siglo XVI, ejecutada, al menos, un siglo después que su actual peana, lo cual también nos habla de lo descontextualizado de ambas obras (Fig. 10). Nos muestra a San Miguel en pie, pero con el cuerpo ligeramente inclinado hacia adelante, como se puede ver en el movimiento del torso y de su pierna derecha. Esa inestable postura no es fruto sino de mantener vencido al diablo bajo sus pies, mientras este espera a recibir la estocada final con la espada —hoy perdida— que el arcángel portaría en su diestra aún alzada. Se trata de un joven imberbe, vestido con cota de malla y armadura completa, idéntica a la que portaba el caballero del Museo de Salamanca, con la diferencia de que su distintivo de *miles Christi* —una cruz griega de remates ligeramente patados— no va sobre peto sino en la rodela oval que sujeta contra el pecho. Carece de alas, aunque no es descartable que las haya perdido con el paso del tiempo, pero sí cuenta con un largo manto prendido bajo el cuello que vuela por detrás de la imagen y se descuelga graciosamente sobre el hombro derecho generando duros plegados. Es precisamente a la parte inferior del paño a la que se sujeta con sus garras el demonio, convertido en un ser híbrido, alado pero antropomorfo, cuyos rasgos faciales desconocemos al haber perdido la cabeza. Sí se mantiene íntegra la de San Miguel, con una fisonomía inequívocamente parangonable a la del yacente salmantino y, por eso mismo, relacionable con el maestro Gil de Ronza. Su rostro redondeado, de pómulos y mentón marcado, ojos almendrados, cejas lisas, nariz aguileña y gesto ensimismado, se acompaña de una media melena peinada al medio que enmarca la cara y acaba de forma ensortijada o rizando sus puntas hacia arriba. Todos ellos son patrones estilísticos empleados de manera recurrente e inmutable por Ronza, pudiendo compararse con rostros de facciones finas y delicadas como el del San Sebastián de la parroquia zamorana de San Vicente, el del San Cristobalón de la iglesia de San Sebas-

56 JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Saturnino, *Villa de Montemayor. Historia y Monumentos,* Salamanca, s. ed., 1989, p. 160. Ya mediado el siglo XIX debió de estar arruinada, pues Madoz recoge la existencia de dos ermitas, una de ellas dedicada a San Antonio de Padua y otra, de la que no revela advocación, ya sin servicio. MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar,* t. XI, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1848, p. 546.





Fig. 11 izq. *Detalle de San Cristóbal*. Gil de Ronza. 1522-1525. Capilla del deán Vázquez de Cepeda, convento de San Francisco de Zamora (hoy en la Iglesia-Museo de San Sebastián de los Caballeros, Toro)
Fig. 12 dcha. *Detalle de San Sebastián*. Gil de Ronza. Primer cuarto siglo XVI. Iglesia de San Antolín de Zamora (hoy en la iglesia de San Vicente). Foto: José Ángel Rivera de las Heras

tián de los Caballeros de Toro que, como el arcángel lleva el cabello ceñido con una cinta textil (Figs. 11 y 12), o el del Ángel de la Ermita de la Cruz de Santa Clara de Avedillo.[57] Pero si nos remitimos a la composición general de la escultura, el verdadero referente es la imagen homónima que conserva el Metropolitan Museum de Nueva York, procedente de la capilla que el deán Diego Vázquez de Cepeda fundó en el convento de San Francisco de Zamora y cuya talla Ronza debió de acometer entre 1522-1525.[58] En ella podemos pro-

57 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…* pp. 38-39, 54-55 y 58.

58 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones…", pp. 97-98. Según el autor, el arcángel llevaría en su mano derecha una lanza y en su izquierda la balanza para pesar las almas, variante iconográfica de la recogida en Salamanca. La bibliografía sobre la capilla franciscana es extensa, por lo que recojo únicamente las principales aportaciones, donde, además, se podrán encontrar otras referencias: SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ, Lucía, "La iconografía de

fundizar en detalles menores que, debido a la minuciosidad y el gusto por la ostentación del maestro, sirven para reforzar este parentesco. Me refiero, por ejemplo, a las pequeñas hebillas que unen las distintas partes de la armadura (rodilleras, escarcelas, brazales…), a la unión de cada uno de los anillos de la cota, a la decoración mixtilínea en la parte central del peto,[59] o incluso al hecho de que sus pies desnudos se hagan visibles bajo los escarpes (Fig. 13).

Aunque iconográficamente se encuentren muy próximos a la escultura que acabamos de ver, existen otros dos arcángeles pétreos en el claustro de la seo salmantina que nada tienen que ver con la *maniera* de Ronza y que debieron de labrarse al arrancar el siglo XVI. Están ubicados concretamente en el interior del arcosolio del arcediano Diego Rodríguez y sobre el extradós de su contiguo, perteneciente a su hermano, el canónigo Francisco Rodríguez de San Isidro.[60] Llama la atención la profusión de imágenes de San Miguel en un espacio tan reducido, pues recuérdese que para el último de estos sepulcros había pintado Juan de Flandes la tabla a las que aludimos más arriba.

5. Conclusiones

Llegados a este punto creo que hemos logrado resolver algunas de las dudas existentes acerca de las dos efigies salmantinas, pero se plantean otras que, a falta de más detalles sobre el contexto material de las mismas o de la aparición de informaciones de carácter documental, habrán de quedar en suspenso. Creemos que ambas esculturas pueden tomarse como obras autógrafas de Gil de Ronza, pues en ellas reconocemos su particular y definido estilo, aguantando perfectamente la comparación con otras imágenes documentadas o con aquellas en las que se ha encontrado un mayor consenso entre la crítica. El principal problema, como ya se ha dicho en anteriores ocasiones, reside en que las casi inmutables formas del maestro flamenco dificultan el

la Capilla de D. Diego Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco de Zamora" en CASQUERO, J. A. (coord.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2009, pp. 359-382; NAVARRO TALEGÓN, José, "Memoria Histórica" en *Convento de San Francisco. Zamora*, Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques, 1998, pp. 16-22; RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor…*, pp. 17-18 y 25-37; PEREDA ESPESO, Felipe, "Escultura y Teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Deán Diego Vázquez de Cepeda", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* VI (1994), pp. 179-195.

59 Con el mismo ornato en el peto y similar armadura se le atribuyó otro San Miguel, muy modificado y acaso obra del taller, en la iglesia de Santa María la Nueva de Zamora, en RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones…", p. 111.

60 FERNÁNDEZ VALLINA, Emiliano, "Circuitus mortuorum: personas y noticias lapidarias en las catedrales de Salamanca", *Salamanca. Revista de Estudios,* 43 (1999), pp. 37 y 39; REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María, "El claustro de la Catedral de Salamanca y sus sepulcros", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XI, 130 (1903), pp. 241-245.



Fig. 13. *San Miguel Arcángel*. Gil de Ronza. 1522-1525. Capilla del deán Vázquez de Cepeda, convento de San Francisco de Zamora. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, The Met Cloisters in Gallery 20, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471459

aquilatar las cronologías de sus creaciones debiendo colocarlas siempre en los arcos temporales de sus estancias en tal o cual ciudad o territorio. En este caso, lo más acertado nos parece fecharlas a fines del primer cuarto del siglo XVI, cuando Ronza y su taller se encontraban trabajando a pleno rendimiento en Salamanca. Obviamente, habrá encargos que aun estando en esa diócesis pudieron haberse realizado en otro momento, desbordando las cronologías prefijadas por quienes nos han precedido, pero sin otro sustento lo más prudente parece mantenerlas así.

Sin necesidad de ahondar en el análisis estilístico de los dos caballeros, sí queremos hacer una apreciación, y es que dentro de su producción quizá sean unos de esos ejemplos en los que la raigambre nórdica de su arte se muestra más impermeable a los nuevos gustos. Aunque ambas imágenes se hicieron para Salamanca, ciudad en la que pudo haber contemplado diversas obras con tempranos y elocuentes elementos renacientes, lo cierto es que aquí los obvió.[61] Estos detalles invitarían a hablar sobre asuntos en los que no podemos entrar aquí, como son el hasta qué punto esos motivos italianizantes que vemos en sus obras son algo propio o fruto de la colaboración de otros imagineros, si fue capaz de asumir intelectualmente esos elementos o si simplemente se limitó a reproducir detalles de las múltiples estampas que para entonces circulaban ya por toda Europa, etc.

Por último, referirnos a la iconografía del *miles Christi*, en la que encuadramos —de distinto modo— las dos esculturas pétreas de las que se ha hablado, tema que no era la primera vez que Ronza trataba en su producción y con el que seguramente estaría familiarizado dada la extensión de los textos del *Enchiridion* de Erasmo por el ámbito nórdico.[62] Al fin y al cabo, en una sociedad todavía fuertemente medievalizada, instituirse como "caballero cristiano", fuese a través de la participación en una acción bélica —justa y santa—, fuese en cualquier otro de los caminos de la defensa de la fe, suponía participar en el triunfo de la causa de Dios: "el único y mucho más eficaz remedio contra toda clase de adversidad o de tentación es la cruz de Cristo. Ella es ejemplo para los que yerran, refrigerio para los que sufren y armadura para los que luchan".[63]

---

61 Además, para entonces, ya había pasado por la catedral de Zamora, donde la portada de la capilla de San Ildefonso, terminada a principios del siglo XVI, constituía uno de los ejemplos más tempranos del Renacimiento en la ciudad. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La catedral de Zamora,* Salamanca, Durius Cultural, 2001, p. 92.

62 CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Juan de Flandes en Palencia. "El Caballero Cristiano" de Erasmo en La Crucifixión del Museo del Prado,* Palencia, Fundación VII Centenario de la Catedral de Palencia e Institución "Tello Téllez de Meneses", 2024, pp. 73-83.

63 ERASMO DE RÓTERDAM, *Enquiridion*…, pp. 230-231.

Bibliografía

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI-XVII*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1922.

ANDRÉS BAQUEDANO, Teresa, "El 'Miles Christi'. Iconografía católica Bernardina y franciscana de las armas de la caballería medieval" en MARTÍNEZ, Enrique (coord.); PI, Magdalena de Pazzis y CANTERA, Jesús (dirs.), *Armamento y equipo para la guerra,* Madrid, Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar, 2018, pp. 209-230.

AZCÁRATE, José María de, "El Maestro Hanequín de Bruselas", *Archivo Español de Arte*, XXI, 83 (1948), pp. 173-188, https://www.proquest.com/openview/390208bb29d147d0633cf57d78191278/1?cbl=1818508&pq-origsite=gscholar

AZCÁRATE, José María de, "El maestre Gil del retablo mayor de Toledo", *Miscelánea de Arte*, 1982, pp. 52-53.

BOLDO PASCUA, Francisco José, "El sepulcro de Don Rodrigo de Campuzano. Historia y conservación", *Pátina,* 16 (2011), pp. 17-43, https://revista-patina.escrbc.com/revista/patina-16/patina-16-articulo-02/el-sepulcro-de-don-rodrigo-de-campuzano-historia-y-conservacion/

BUENO PIMIENTA, Francisco, "Carisma y espiritualidad de la Orden de San Juan de Jerusalén", *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* (Actas del I Simposio de Historia de la Orden de San Juan de Jerusalén), LXXXVI-LXXXVII, 261-266, (2003-2004), pp. 339-377, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2304553

CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio, *Juan de Flandes en Palencia. "El Caballero Cristiano" de Erasmo en La Crucifixión del Museo del Prado*, Palencia, Fundación VII Centenario de la Catedral de Palencia e Institución "Tello Téllez de Meneses", 2024.

CAMÓN AZNAR, José, *Salamanca (Guía Artística)*, 2ª ed. Salamanca, Junta Provincial de Turismo, 1953.

CAMÓN AZNAR, José, *Summa Artis. Historia General del Arte: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, vol. XVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

CASASECA CASASECA, Antonio y ÁLVAREZ VILLAR, Julián, *Jardines, sitios y conjuntos históricos de la provincia de Salamanca,* Salamanca, Diputación provincial, 2002.

CHUECA GOITIA, Fernando, *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción,* Salamanca, Ediciones Universidad, 1951.

CUESTA SALADO, Jesús, *Jaques Bernal, Benito Elías y Los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierra de Campos*, Valladolid, s. ed., 2011.

DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, M.ª Carmen, "El arte en Béjar desde el Medievo hasta 1900" en HERNÁNDEZ, J. M.ª y AVILÉS, A. (coords.), *Historia de Béjar*, vol. II, Salamanca, Centro de Estudios Bejaranos y Diputación de Salamanca, 2013, pp. 481-547, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4645215.pdf

DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto, "La iglesia de Montemayor del Río: arquitectura y legado artístico", *Revista de Ferias y Fiestas de la Cámara de Comercio de Béjar*, 2009, s. p.

ERASMO DE RÓTERDAM, *Enquiridion. Manual del caballero cristiano,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

ESPINO GARCÍA, Erica, *Testimonios hagiográficos y análisis literario de la figura del miles Christi en el cristianismo primitivo,* Universitat Autònoma de Barcelona, Trabajo de Fin de Grado, 2021, https://ddd.uab.cat/record/248585

FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, "Testamento de Ana de Aguirre, segunda mujer de Juan de Juni", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1 (1996-1997), pp. 15-19, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2062691.pdf

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado.* Madrid, Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, 1882, T. II.

FERNÁNDEZ SALMADOR, Ana Isabel; VASALLO TORANZO, Luis: "La capilla de don Bautista de Monterrey. Juan de Bruselas, Juan de Campos y Diego Hanequín" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* LV (1989), pp. 381-385, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2689489.pdf

FERNÁNDEZ VALLINA, Emiliano, "Circuitus mortuorum: personas y noticias lapidarias en las catedrales de Salamanca", *Salamanca. Revista de Estudios,* 43 (1999), pp. 25-42, http://lasalina.es/documentacion/revistadeestudios/52-99-254.pdf

FIZ FUERTES, Irune, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, Salamanca, Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2003.

FIZ FUERTES, Irune, *Pintura y pintores en Zamora (1525-1580). Un estudio de caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste Castellano-Leonés y su irradiación,* Valladolid, Ediciones Universidad e Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2023.

GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Museo de Bellas Artes: Salamanca,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1975.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, "El caballero victorioso", *Revista Digital de Iconografía Medieval,* IV, 7 (2012), pp. 1-10, https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20Caballero%20victorioso.pdf

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora.* Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1927.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *La escultura del renacimiento en España,* Barcelona, Gustavo Gil, 1931.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, "El retablo mayor de la catedral de Oviedo", *Archivo Español de Arte,* XXV (1933), pp. 1-6, https://www.proquest.com/openview/67752e88d22861170bc3ba5a65ca5f11/1?cbl=1817209&pq-origsite=gscholar

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1967.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María y MARTÍN VAQUERO, Rosa, "En torno al arte sepulcral del siglo XVI: El sepulcro de Antonio Sotelo y Cisneros en la Iglesia de San Andrés en Zamora", *Norba-arte,* 7 (1987), pp. 97-118, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107375

HERRÁN ALONSO, Emma, "Entre el *homo viator* y el *miles Christi.* Itinerarios narrativos de la alegoría espiritual hispánica en la imprenta áurea", *Cahiers d'étu-*

des hispaniques médiévales, 30 (2007), pp. 145-165, https://www.persee.fr/doc/cehm_0396-9045_2007_num_30_1_1801

HERRÁN ALONSO, Emma, "La configuración literaria del tópico del 'Miles Christi' entre la Edad Media y el Renacimiento", en ALEMANY, Rafael, MARTOS, Josep Lluís y MANZANARO, Josep Miquel (eds.) *Actes del X Congrés Internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Vol. 2, 2005, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 879-893, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5278697.pdf

ISIDRO GARCÍA, César Amador, *El Arte de los monasterios jerónimos de la provincia de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2022.

JAVIERRE MUR, Áurea Lucinda (dir.), *Pruebas de ingreso en la orden de San Juan de Jerusalén. Catálogo de las series existentes en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1948.

JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Saturnino, *Villa de Montemayor. Historia y Monumentos*, Salamanca, s. ed., 1989.

LEDESMA, Antonio, "Apogeo tardorrománico en la orden del Hospital: el primitivo claustro de San Juan de Barbalos (Salamanca)", *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 177-224, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5063748&orden=0&info=link

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Una revisión de obras del círculo de Juni", *Imafronte*, 16 (2004), pp. 149-166, https://revistas.um.es/imafronte/article/view/37461/35981

LLOMPART, Gabriel, "En torno a la iconografía renacentista del 'Miles Christi'", *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 1 (1972), pp. 63-94, https://raco.cat/index.php/trazaybaza/article/view/380960/474112

MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, t. XI, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1848.

MORENO ALCALDE, Mercedes, "El Museo de Salamanca: la colección de Bellas Artes", *BAM: Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Salamanca*, 3 (1999), pp. 7-25.

MORENO ALCALDE, Mercedes, "El Museo de Salamanca" en MORENO, M. y SANTONJA, M. (dir.), *Pinturas restauradas. Museo de Salamanca*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1992, pp. I-XXV.

MORENO ALCALDE, Mercedes, *Museo de Salamanca. Sección de Bellas Artes. Guía*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995.

NAVARRO TALEGÓN, José, *Escultura del primer cuarto del siglo XVII de los talleres de Toro*, Zamora, Caja provincial de Zamora, 1979.

NAVARRO TALEGÓN, José: "Documentos inéditos para la historia del arte. Pintores zamoranos del siglo XVI", *Anuario del IEZ "Florián de Ocampo"*, 1984, pp. 325-374, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6578766.pdf

NAVARRO TALEGÓN, José, *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, Diputación de Zamora, 1985.

NAVARRO TALEGÓN, José, "Memoria Histórica" en *Convento de San Francisco. Zamora*, Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques, 1998, pp. 15-64.

NAVARRO TALEGÓN, José, "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna" en *Historia de Zamora. La Edad Moderna,* t. II, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2001, pp. 499-574.

NAVARRO TALEGÓN, José, "Sobre la iglesia de Venialbo y su retablo mayor", *Studia Zamorensia,* VII (2004), pp. 187-227, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1179977.pdf

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Santa María la Mayor de Ledesma*, Salamanca, Librería Cervantes, 1997 (2ª ed.).

NUÑO GONZÁLEZ, Jaime, "Iglesia de San Juan de Barbalos", en GARCÍA, M. A., PÉREZ, J. M.ª. y RODRÍGUEZ, J. M., *Enciclopedia del Románico de Castilla y León. Salamanca,* Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, pp. 323-330.

PARDO Y MANUEL DE VILLENA, Alfonso y SUAREZ DE TANGIL Y DE ÁNGULO, Fernando, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de San Juan de Jerusalén (Orden de Malta) en el Gran Priorato de Castilla y León desde el año l514, hasta la fecha,* Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911.

PEREDA ESPESO, Felipe, "Escultura y Teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Deán Diego Vázquez de Cepeda", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* VI (1994), pp. 179-195, https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/974/19594_11.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PEREDA ESPESO, Felipe, *El artista, la imagen y su público en Salamanca, 1520-1525 (Aproximación a una iconografía funcional),* Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral inédita, 1996.

PEREDA ESPESO, Felipe, "Antonio 'de Malinas', un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento", *Archivo Español de Arte,* LXXVII, 306 (2004), pp. 140-152.

PEREDA ESPESO, Felipe, "La decoración escultórica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI" en NAVASCUÉS, P. y GUTIÉRREZ, J. L. (dirs.), *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: Las Catedrales de Castilla y León I,* Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 257-260.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa, "El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo", *Anales de Historia del Arte,* 4 (1993-1994), pp. 471-480, https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9394110471A/31837

PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, "El 'Cristo de los piojos' de Ávila y un 'Cristo de la Vera Cruz' de Saucelle (Salamanca): dos nuevas obras de Gil de Ronza y su taller", *Cuadernos abulenses*, 15 (2016), pp. 203-209.

PÉREZ MARTÍN, Sergio y RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Una propuesta al escultor flamenco Gil Ronza un relieve de alabastro en el Museo de Ávila", *Sarmental: Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, 3 (2024), pp. 17-28, http://revistas.ubu.es/sarmental/article/view/80

PÉREZ MARTÍN, Sergio, "El entallador leonés Jaques Bernal y el retablo mayor de San Salvador de Abezames: un encargo frustrado por los oficiales del obispado de Zamora, *Brigecio. Revista de Estudios de Benavente y sus tierras*, 24-25 (2014-2015), pp. 155-178, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5257747.pdf

PÉREZ MARTÍN, Sergio, *El escultor Juan de Montejo (1555-1601). Un último aliento de la estética juniana.* Madrid, CSIC, 2023, http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=1829

RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La Catedral de Zamora,* Zamora, Fundación Ramos de Castro para el Estudio y la Promoción del Hombre, 1982.

RAMOS MONREAL, Amelia y NAVARRO TALEGÓN, José*: La fundación de los Morán Pereira. El hospital de la Encarnación*. Zamora, 1990.

REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano – Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, t, I, vol. 1, Barcelona, Del Serbal, 1999.

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba: "El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago (†1563)", *BSAA arte*, 83 (2017), pp. 105-116, https://revistas.uva.es/index.php/bsaaarte/article/view/813

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba, *Del manierismo al naturalismo. Escultura en la diócesis de Salamanca,* Universidad de Valladolid, Tesis doctoral inédita, 2018, https://uvadoc.uva.es/handle/10324/33307

REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, Servicio General de Promoción de las Bellas Artes, 1987.

REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María, "El claustro de la Catedral de Salamanca y sus sepulcros", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XI, 130 (1903), pp. 241-245, https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1903m12v11n130.pdf

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *En torno al escultor Gil de Ronza,* Zamora, Diputación de Zamora, 1998.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, La catedral de Zamora, Salamanca, Durius Cultural, 2001.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *El Cristo de las Injurias, una imagen en busca de autor,* Cuadernos del Santo Entierro, 3, 2002.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *Pequeñas esculturas*, folleto de la 6ª exposición del Museo Diocesano de Zamora, 2015.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller", *Studia Zamorensia,* 18 (2019), pp. 67-119, https://revistas.uned.es/index.php/studiazamo/article/view/26665

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La sillería coral de la catedral de Zamora. Un canto al Salvador,* Zamora, Cabildo de la Catedral de Zamora, 2020.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Guía de Salamanca,* León, Lancia, 1989.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Guía artística de Salamanca,* León, Lancia, 2005.

SALCEDO RIESGO, Iván y SAN CLEMENTE GEIJO, María del Pilar, "La armadura del caballero en la Edad Media: influencia de la superioridad técnica en la ideología de la guerra" en MARTÍNEZ, Enrique (coord.), PI, Magdalena de Pazzis y CANTERA, Jesús (dirs.), *Armamento y equipo para la guerra,* Madrid, Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar, 2018, pp. 231-249.

SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, LORENZO PINAR, Francisco Javier y ALMARAZ VÁZQUEZ, Mercedes, "Modelos de transporte por Salamanca y Zamora

en la Edad Moderna hasta mediados del siglo XVII", en LERA, J. C. y PÉREZ, S. (coords.), *Homenaje a Miguel Ángel Mateos,* Zamora, 2021, pp. 534-535.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (dir.), *Caballeros y caballerías. 500 años del Amadís de Gaula,* Valladolid, Fundación Museo de las Ferias, 2008.

SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ, Lucía, "La iconografía de la Capilla de D. Diego Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco de Zamora" en CASQUERO, J. A. (coord.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2009, pp. 359-382.

SANTOS MIÑAMBRES, Manuel Alberto, "La alegoría del Miles Christi como transmisora de iconografías militares paganas en la época de la Contrarreforma" en SOUSA, Ana Cristina, GARCÍA, José Julio, LÓPEZ, Carme y PEREIRA, Marisa (coords.), *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais*, Oporto, CITCEM, 2023, pp. 583-596, https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/20589.pdf

TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora,* Cuadernos de Investigación, 13, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1996.

VALLEJO NARANJO, Carmen, "Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 93 (2009), pp. 33-67, https://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v30n93/v30n93a2.pdf

VASALLO TORANZO, Luis, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el manierismo y el barroco,* Salamanca, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2004.

Cornieles de Holanda y la sillería del coro de la Catedral de Ávila

Cornieles de Holanda and the choir stalls of the Cathedral of Ávila

Fernando Rodríguez-Piñero Jiménez[1] e Ismael Mont Muñoz [2]

Patrimonio Nacional [1]
Real Armería, Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid
C/ Bailén, s/n. 28071 – Madrid
fernando.rodriguez@patrimonionacional.es
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-3283-1102

Universidad de Salamanca [2]
Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes. Facultad de Geografía e Historia
C/ Cervantes, 2. 37002 – Salamanca
ismaelmontmunoz@usal.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4124-4541
Fecha de envío: 14/1/2025. Aceptado: 26/6/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 289-328.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.09
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: Cornieles de Holanda forma parte de la larga lista de artífices de origen centroeuropeo que enriquecieron el panorama artístico castellano en el siglo XVI. Su participación en destacados proyectos, como las sillerías de coro de la Catedral de Ávila y el Monasterio de San Benito el Real de Valladolid, ponen de manifiesto el interés de su producción artística en el ámbito de la escultura en Castilla a mediados del quinientos. En este artículo aportaremos algunas noticias inéditas sobre el maestro y realizaremos un estudio dedicado a aclarar diversos aspectos sobre su controvertida y desconocida trayectoria artística.

Palabras clave: sillería; coro; entallador; Cornieles de Holanda; Isidro de Villoldo; Alonso Berruguete; Diego Siloe; Catedral de Ávila; Monasterio de San Benito el Real de Valladolid.

Abstract: Cornieles de Holanda is one of a long list of artists of Central European origin who enriched the Castilian artistic scene in the 16th century. His participation in important projects, such as the choir stalls in the Cathedral of Ávila and the Monastery of San Benito el Real in Valladolid, highlight the interest of his artistic production in the field of sculpture in Castile in the mid-16th century. In this article we will provide some unpublished information on the master and carry out a study dedicated to clarifying various aspects of his controversial and unknown artistic career.

Keywords: choir stalls; choir; carver; Cornieles de Holanda; Isidro de Villoldo; Alonso Berruguete; Diego Siloe; Ávila Cathedral; Monastery of San Benito el Real of Valladolid.

*****

La figura de Cornelis o Cornieles de Holanda ha suscitado confusión desde hace décadas, debido a que se ha supuesto la existencia de tres artistas con el mismo nombre trabajando en áreas diferentes de la Corona de Castilla al mismo tiempo. En primer lugar, tenemos constancia de un Cornieles activo en Toro en 1506, fecha en que fue contratado para la creación de la sillería del Monasterio del Sancti Spiritus en compañía de otro entallador llamado Ángelo de Flandes.[1] Por otro lado, se encuentra un Cornieles documentado en Ávila y Valladolid a partir de 1519 y un escultor homónimo activo en diversas zonas de Galicia durante la primera mitad del siglo XVI.[2]

Azcárate y, más tarde, Parrado del Olmo propusieron que el Cornieles de Ávila y Valladolid no sería el mismo de Galicia, tanto por la presencia simultánea de ambos en dos áreas muy alejadas, como por la diferencia entre la firma de uno y otro.[3] Además, algunos autores han descartado la identificación del que trabajó en Toro en 1506 con el que tenemos documentado en Ávila y Valladolid, debido a que el primero no sabía firmar y del segundo conservamos numerosas firmas.[4] Sin embargo, este argumento es insuficiente para sostener dicha teoría, por lo que, más bien, habría que tener en cuenta que el proyecto toresano es una sillería de coro, trabajo en el que destacaría durante toda su vida el Cornieles de Ávila y Valladolid, focos artísticos que además se encuentran geográficamente cercanos a Toro. Por lo tanto, la información expuesta indica que lo más probable es que tengamos que diferenciar entre el Cornelis de Galicia y el de Castilla, al cual dedicamos este artículo.

Si aceptamos que el de Toro y Ávila-Valladolid son la misma persona, habría realizado el citado encargo toresano con dieciocho años, pues el Cornieles de Holanda abulense debió de nacer en torno a 1488, ya que en un

---

1 VASALLO TORANZO, Luis, "La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spiritus", *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 62 (1996), p. 298. En la escritura Cornieles se declaró vecino de Córdoba.

2 Sobre el Cornieles gallego se realizaron algunos estudios: PÉREZ CONSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y Encuadernación del Seminario C. Central, 1930, pp. 287-293; FILGUEIRA VALVERDE, José, "El escultor Cornelis de Holanda en Pontevedra", *El Museo de Pontevedra*, 1 (1942), pp. 20-30; CHAMOSO LAMAS, Manuel, "El escultor Cornielles de Holanda. Introducción del arte del Renacimiento en Galicia", *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 5 (1973), pp. 7-30.

3 AZCÁRATE RISTORI, José María, *Escultura del siglo XVI. ARS HISPANIAE, XIII*, Madrid, Plus Ultra, 1958, pp. 86-88; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, Obra Social y Cultural de la Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, 1981, p. 170.

4 Una de las firmas aparece reproducida en PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores*…, p. 611.

pleito de 1559 en relación con el retablo que creó en la iglesia del municipio abulense de Lanzahíta afirmó tener setenta y un años.[5] Según la identificación que defendemos, existiría un período de quince años, comprendido entre 1506 y 1519, en el que no tenemos constancia documental del maestro. Ésta es una de las principales líneas de investigación que continúan pendientes de desarrollar sobre la figura de Holanda, que tiene especial interés porque dicha etapa se corresponde con el comienzo de la carrera profesional del entallador. Su estudio implica una dificultad añadida debido a que la participación de Cornelis en la sillería toresana debió de ser poco relevante.[6] Por otra parte, el interés de este tema es aún mayor si tenemos en cuenta la necesidad de la revisión y ampliación de los trabajos realizados hasta la actualidad sobre las sillerías de coro en la Corona de Castilla en la época que nos ocupa, una de las más prolíficas en este ámbito en nuestro territorio. En concreto, el avance en la investigación sobre los comienzos de la carrera de Cornelis depende de la aportación de nuevas noticias que permitan arrojar luz sobre el entallador en dicho período.

"Cornelius de Olanda" aparece documentado con este nombre por vez primera en Ávila en 1519 en el acuerdo que firmó con el cabildo catedralicio para la realización de "las bancas de la librería",[7] actualmente desaparecidas. En el acuerdo se manifestó que era vecino de Medina del Campo. Este dato, unido a que es la primera vez que tenemos constancia del trabajo de Cornieles en Ávila, podrían indicar que el citado proyecto supuso el comienzo de su actividad abulense.

Por otra parte, se indicó que el entallador había creado una muestra que serviría como modelo para el resto, que se debían hacer igual o "mejores si mejor se pudieren fazer".[8] Aunque no aparece la descripción de las bancas, se estipuló la creación de una moldura de "forma de romano", lo que manifiesta la voluntad del cabildo porque este proyecto fuese acorde con la renovación estética que se estaba llevando a cabo desde principios de siglo en las diferentes intervenciones artísticas que se promovieron en la catedral.

El encargo de la librería se corresponde con la reforma que se hizo con motivo de su transformación para convertirla en la capilla funeraria de la familia Mújica. Para adaptarla al nuevo uso se llevaron a cabo diferentes trabajos, como la reja que creó fray Francisco de Salamanca en 1514 para separar

5 VASALLO TORANZO, Luis, "La sillería del coro…", pp. 295-302.

6 VASALLO TORANZO, Luis, "La sillería del coro…", p. 298.

7 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*, Ávila, Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, 1998, pp. 265-266.

8 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza...*, pp. 265-266.

el espacio funerario del acceso entre el claustro y la antigua sala capitular.[9] Durante aquellos mismos años Vasco de la Zarza se ocupó de la labra de las nuevas claves para las bóvedas de la capilla.[10] Por este motivo, no es posible precisar si la obra de Cornieles iba destinada a la capilla funeraria o a un nuevo espacio que se hubiera habilitado como librería para sustituir al anterior. Actualmente, en la capilla del sagrario —dependencia capitular cercana a la antigua librería— se conserva una mesa que ha sido construida con varios paneles de madera de nogal con bellos relieves de grutescos (Figs. 1 y 2). Algunas de las piezas aparecen cortadas por la mitad para integrarlas en la mesa, lo que nos lleva a pensar que se trata de paneles que fueron retirados de su ubicación original y, posteriormente, se utilizaron para crear este mueble. Esto, unido a la datación de los relieves a principios del siglo XVI, abre la posibilidad de que formasen parte de las antiguas bancas de la librería, en la cual se requirió a Cornieles que se creasen molduras al romano, como hemos apuntado anteriormente.

No conservamos el libro de fábrica de la catedral de 1519, por lo que desconocemos si ese año dieron comienzo los trabajos del maestro de Holanda. Sí disponemos, sin embargo, del libro de 1520, en el que se registraron más de una docena de pagos al entallador a partir marzo.[11] Aunque no se dejó constancia del concepto de los libramientos, suponemos que, al menos una parte, se corresponden con el trabajo para la librería. Esto quedaría avalado porque en las mismas fechas se hicieron varios pagos por tablas de nogal, que posiblemente irían destinadas a la creación de las bancas. Resulta signficiativo que en las tres primeras entregas se anotó que el beneficiario era Cornielis, pero en la descripción de los libramientos se le denominó "Nyculas entallador".[12] Parrado del Olmo sugirió que podría deberse a que de Holanda tuviera ambos nombres.[13] Los pagos sucesivos realizados al maestro ya se se refirieron a él como Cornieles.

En el libro de fábrica del mismo año se documentan tres libramientos por los marcos de las ventanas que hizo para el trascoro,[14] lo que demuestra

9 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Una nueva época. La Edad Moderna en la Catedral de Ávila", en PAYO HERNANZ, René Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María (coords.), *La catedral de Ávila. Nueve siglos de Historia y arte*, Zamudio (Vizcaya), Promecal, 2014, pp. 318-319.

10 MONT MUÑOZ, Ismael, *Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques* (tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2022, pp. 527-530.

11 Archivo Diocesano de Ávila [en adelante ADA], Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1520.

12 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1520, ff. 10-11v.

13 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores…*, p. 169.

14 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1520, ff. 16v-17v.

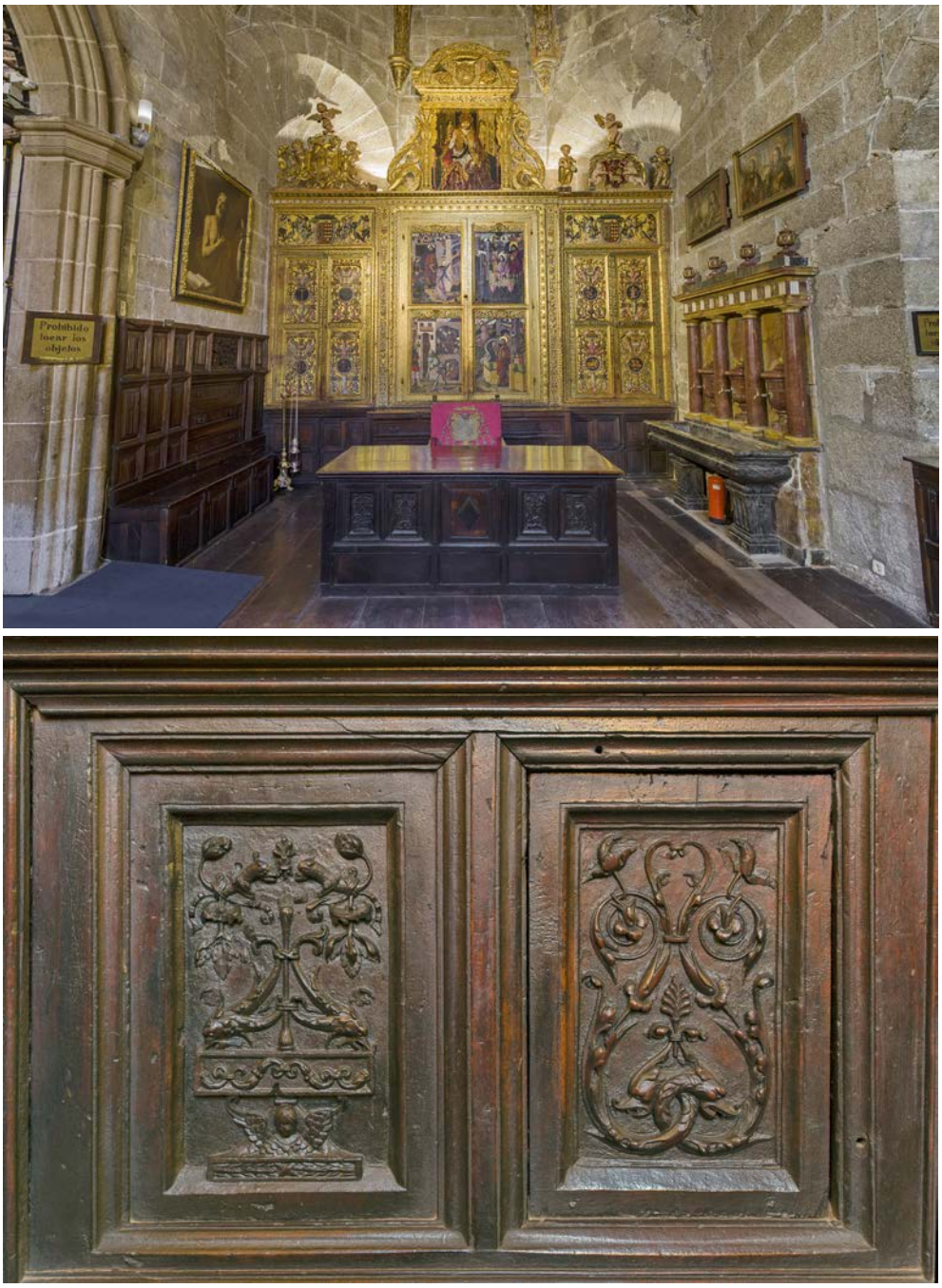


Fig. 1 arriba. *Vista de retablo y mesa*. Vasco de la Zarza y Cornieles de Holanda. Década de 1520. Capilla del sagrario, Catedral de Ávila
Fig. 2 abajo. *Detalle de la mesa*



Fig. 3. *Trascoro*. Lucas Giraldo y taller. 1531-1539. Catedral de Ávila

que de Holanda ya trabajaba simultáneamente en diferentes obras de la catedral. En junio se pagaron a Juan de Pascual cinco cargas y media de madera para el trascoro y se regitraron más gastos por madera, cal y peones.[15] Esta información resulta muy significativa, no solo por lo que concierne al entallador que nos ocupa, sino también porque es la más temprana referencia que conservamos sobre el trascoro de la catedral abulense. Hasta la fecha, diferentes autores se han ocupado del estudio del trascoro (Fig. 3) y la sillería (Fig. 4) que existen actualmente,[16] cuya obra empezó en la década de 1530 y en la que más adelante nos centraremos por la implicación de Cornieles en dicho proyecto. Sin embargo, nada se había comentado sobre la ubicación, forma y aspecto de un coro preexistente. La ausencia de otras referencias escritas impide concluir a qué trascoro se refieren los pagos conservados en los libros de fábrica de la Catedral de Ávila, aunque todo indica que pudo

15 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1520, ff. 12v-15.

16 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela* (vol. II), Ávila, Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, 2009, pp. 544-559; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Una nueva época…", pp. 281-293.



Fig. 4. *Sillería del coro*. Cornieles de Holanda e Isidro de Villoldo. 1537-1542. Catedral de Ávila

tratarse de una estructura anterior a la sillería que, a partir de 1537, el propio Cornieles de Holanda proyectaría por mandato del Cabildo.

¿Estaba el coro en el presbiterio o en el mismo emplazamiento que el actual? Debemos tener en cuenta que en la Castilla del siglo XV empezó a ser habitual el emplazamiento de los coros catedralicios frente al crucero, al lado opuesto del presbiterio. En el caso abulense, la capilla mayor sufrió una reforma completa desde 1499, fecha en la que tenemos documentado el inicio de la obra del retablo mayor.[17] Dicha intervención fue seguida de la renovación de los vanos y la colocación de las vidrieras durante el primer tercio del siglo XVI. En las diferentes referencias documentales que nos han

17 Se han realizado varios estudios de referencia sobre el retablo mayor: SILVA MAROTO, Pilar, "Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la Catedral de Ávila", *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 217-218; CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, "La pintura del siglo XVI en Ávila", en MARTÍN GARCÍA, Gonzalo (coord.), *Historia de Ávila V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª parte)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba (2014), 627-668; FIZ FUERTES, Irune, "Alonso Carrillo de Albornoz, Bartolomé de Santa Cruz y su papel en la introducción del Renacimiento italiano en España. Fuentes gráficas e hipótesis", *Goya*, 371 (2020), pp. 83-91; MONT MUÑOZ, Ismael, "Nuevas notas sobre la autoría del retablo mayor de la Catedral de Ávila", en ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José; HOYOS ALONSO, Julián y PAYO HERNANZ, René Jesús (eds.), *(Re)lecturas sobre la retablística iberoamericana. A mayor lucimiento y decencia del templo*, Madrid, Sílex, 2024, pp. 303-312.





Fig. 5 arriba. *Cajonera*. Cornieles de Holanda. Década de 1520. Capilla del sagrario, Catedral de Ávila
Fig. 6 abajo. *Detalle de la cajonera*

llegado sobre estas obras no se hizo ni una sola mención al coro, lo que posiblemente indique que aquellos trabajos no le afectaban al no encontrarse en dicho espacio. Este hecho, unido a la falta de evidencias sobre la presencia de un coro en el presbiterio tras la creación del retablo, hacen bastante probable que el coro ya estuviera en la nave central, de modo que sería posible el montaje del retablo sin perjuicio de la actividad en el coro. Dicha hipótesis además podría estar avalada por las inéditas noticias que aportamos en este artículo, que documentan la reforma de un coro que ya existiría desde fechas anteriores. Por tanto, queda claro que el nuevo vendría a sustituir a uno anterior que ya, al menos desde inicios del siglo XVI, se hallaba situado en la nave central o al menos se encontraba en realización, como prueban los pagos que se recogen en el libro de fábrica de 1520. Las referencias al trascoro desaparecen en los gastos de 1521, por lo que por entonces ya debía de estar concluido.

En 1521 se continuaron efectuando numerosas entregas de dinero a Cornieles. No existe una periodicidad en dichos libramientos, de modo que en un mismo mes aparecen varios pagos consecutivos y en otras ocasiones transcurren, aproximadamente, dos meses entre un pago y otro. Lo mismo ocurre con los importes, que, generalmente, oscilan entre los dos mil y los siete mil maravedís. En 1522 tenemos constancia de otro trabajo concreto por el que se le pagó. Se trata de un libramiento realizado en abril por su trabajo en el altar mayor, así como por la creación de unos cajones y cerraduras,[18] cuya ubicación no se especificó. Posiblemente, se trate de los "caxones del sagrario", por los que se le efectuó un pago en el mes de noviembre.[19] Dicha obra se refiere al mueble corrido que se adosa al muro de la capilla del sagrario (Figs. 5 y 6). Ruiz-Ayúcar atribuyó estos muebles a Vasco de la Zarza,[20] por lo que ahora restituimos su autoría a Cornieles. Resulta preciso presentar brevemente esta capilla debido a su relevancia y a la participación de Cornieles en varias de las obras que se llevaron a cabo en este espacio durante el primer tercio del siglo XVI.

La capilla fue fundada por el obispo Juan de Cervantes, un destacado eclesiástico sevillano cuya prelatura abulense tuvo lugar entre 1437 y 1441, tras lo cual ocuparía las sedes de Segovia y Sevilla. Fue su deseo que la capilla de la catedral abulense sirviera como sagrario dedicado a "la custodia del Corpus Christi e otras reliquias de grand veneración".[21] Se trataba, por tanto, de un espacio destacado, al que había que dotar de un aspecto acorde con su

18 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1522, f. 14.

19 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1522, f. 21v.

20 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. I), p. 290.

21 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. I), p. 282.



Fig. 7. *Detalle de la cajonera*. Cornieles de Holanda. Década de 1520. Capilla del sagrario, Catedral de Ávila

importancia. No sabemos cuál fue el aspecto original de la capilla, debido a que en 1520 el cabildo promovió una reforma integral de este espacio. Ésta se debe entender en el marco del esplendor económico y el fervor constructivo y artístico por el que pasó la catedral en aquella época. Por otra parte, las obras deben interpretarse a la luz de la función de reserva del Santísimo y otras reliquias que tuvo la capilla. En este sentido, debemos recordar la enorme expansión de la devoción al Corpus Christi que tuvo lugar en los territorios hispánicos durante el reinado de los Reyes Católicos, de la que se hicieron eco las artes.

Buena prueba de ello es la Catedral de Ávila, en la que a fines del siglo XV se inició una profunda reforma del presbiterio para transformarlo en un espacio mucho más digno donde rendir culto a la Eucaristía. Dicha intervención consistió en la renovación de los vanos, el encargo de nuevas vidrieras y el derrumbe de algunos arcos y bóvedas con el fin de agrandar el espacio, llenarlo de luz y eliminar los obstáculos para favorecer la visión del lugar donde se reserva el Santísimo desde un ángulo mayor. A ello se unió la

creación de un imponente retablo mayor con un vanguardista sagrario que supuso una gran renovación de la retablística castellana de la época.[22] Conteporáneamente se reformó la capilla del sagrario, que implicó la creación de un retablo (Fig. 1), una portada y un mueble corrido adosado al muro de la capilla, al que nos hemos referido como obra de Cornelis. La portada y el retablo fueron diseñados por Vasco de la Zarza, a quien se pueden atribuir por su factura, aunque no conservamos ninguna fuente escrita que lo acredite.

Interesantes son asimismo las escenas que aparecen en las superficies de los cajones en los que, además de una intencionalidad meramente decorativa, lo más probable es que sirvieran como método de ensayo para quienes trabajaron en las obras de la capilla. En ellos se plantean motivos tan peculiares como el carro con atributos de la pasión (una lanza, tres clavos, una columna, un gallo), tirado por un cordero precedido por un ángel que porta en su mano una corona de laurel (Fig. 7). Pero no se renuncia tampoco a ensayar lo que más tarde serán los relieves donde se representen el escudo del Cabildo, aunque en estos casos se opta por sustituir los ángeles por criaturas fantásticas.

En octubre de 1524 se pagaron a Cornieles seis reales por tablas para diversas obras en la catedral no especificadas y otros seis reales por madera que se empleó para la creación del retablo de la capilla del sagrario.[23] Poco más adelante se anotó un pago por su trabajo en dicho retablo.[24] Esta noticia es de gran interés, debido a que permite documentar su participación en esta obra, con la cual no se le había puesto en relación previamente. Se trata de un sagrario-relicario que fue concebido como un gran armario que se nos presenta a modo de retablo con predela, cuerpo principal dividido en tres calles y un remate en cada una de ellas. Esta original solución combina la pintura y la escultura, aunque tiene mayor peso la primera. La predela se compone de cajoneras sencillas sin decoración. Cada calle del cuerpo principal tiene dos puertas, divididas en diferentes secciones rectangulares que acogen los trabajos pictóricos. Estas tablas pudieron formar parte de un retablo preexistente y habrían sido posteriormente incluidas posteriormente en el sagrario-relicario.[25]

Aunque no se conserva documentación sobre el comienzo de la obra, las trazas ponen de manifiesto que se trata de un proyecto de Vasco de la Zarza, debido a las similitudes formales con algunos de los retablos que creó. Tras su fallecimiento en 1524 se documentan pagos a su oficial y yerno Juan de

22 Este tema fue estudiado en: MONT MUÑOZ, Ismael, "La iconografía del sagrario de la Catedral de Ávila", *Cuadernos abulenses*, 50 (2021), pp. 133-168.

23 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1524, f. 24v.

24 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1524, f. 28v.

25 MONT MUÑOZ, Ismael, *Vasco de la Zarza*…, pp. 817-827.



Fig. 8 izq. *Puerta*. Cornieles de Holanda. Década de 1520. Capilla del sagrario, Catedral de Ávila.
Fig. 9 dcha. *Detalle de la puerta*

Arévalo por la finalización de los trabajos de la capilla que el maestro dejó inconclusos al morir, coincidiendo cronológicamente con los libramientos a Cornieles por su intervención en el retablo. De este modo, de Holanda habría colaborado con el taller de Zarza. Aunque no se dejó constancia del trabajo que llevó a cabo, suponemos que intervino como entallador, mientras que la imaginería habría sido ejecutada por el equipo de Zarza.

La capilla del sagrario se cierra con una rica puerta de nogal de dos hojas que presentan paneles ornados con relieves (Fig. 8). Los inferiores tienen una decoración con una especie de cortinajes plegados que siguen el mismo modelo que aparece en los cajones de la capilla. Este aspecto, unido a que la puerta cierra una de las capillas en las que trabajó Cornieles y el hecho de tratarse de un trabajo en madera, nos lleva a atribuir esta obra a de Holanda. Además, la atribución de estas puertas se construye en base a su calidad, comparable a lo que años más tarde hará en la sillería del coro, donde repe-

tirá los mismos modelos y recursos decorativos. Pero también por su condición de entallador, especializado en este tipo de trabajos, por lo que todas las labores relacionadas con el tratamiento y embellecimiento de la madera debieron quedarle reservadas. De este modo, descartamos la atribución de esta obra tradicionalmente realizada a Zarza[26] y la incluimos en el catálogo de Holanda.

Cada una de las hojas de la puerta está jalonada con una delicada orla con decoración vegetal y floral. En ella se enmarcan los diferentes relieves, que se repiten en ambas hojas creando una sensación de simetría. De arriba hacia abajo aparecen una pareja de grifos, el escudo catedralicio frente al del obispo Francisco Ruiz —que ocupó la cátedra abulense entre 1514 y 1528—, bichas combinadas con decoración vegetal y de aves y, en el relieve inferior, los ya mencionados relieves con motivos de telas (Fig. 9). En esta obra, Cornieles de Holanda dejó una buena muestra de su virtuosismo.

El libro de fábrica de 1524 también registró constantes libramientos a nuestro entallador en concepto de jornales y en muchos casos se detalló el pago a Cornieles y "sus dos criados", lo que refleja la buena posición que habría alcanzado el maestro en la catedral, donde el volumen de trabajo que le confió el cabildo le permitió crear un pequeño equipo de trabajo especializado en la creación de trabajos en madera. En dicho año Cornieles también cobró por diversas tareas de escodar, perfilar y encintar en el templo junto a sus criados y otros oficiales.[27] Creemos que se trataría de trabajos en piedra, lo cual añade una nota nueva a la actividad profesional del entallador. Ruiz-Ayúcar anota también que Cornieles de Holanda intervino en esos años en la iglesia de San Pedro de la localidad abulense de Bernuy-Salinero, aunque fue algo ocasional, tal y como aparece reflejado en las cuentas.[28]

Por todo lo expuesto, los libros de fábrica constituyen una fuente de primer orden para el estudio de Cornieles de Holanda, pues nos han permitido documentar la continuidad de su trabajo para el cabildo abulense, al menos, desde 1520 hasta 1524. De este modo, se consolidó como uno de los maestros activos en la catedral en una época en la que el templo se convirtió en un foco artístico de gran relevancia que además destacó por su temprana apuesta por la introducción de las formas del Renacimiento. En aquella época el cabildo catedralicio quiso contar con maestros destacados en diferentes ámbitos de las artes plásticas, como el pintor Juan de Borgoña, el escultor Vasco de la Zarza, los maestros vidrieros Diego de Santillana o Alberto de Holanda, así como el rejero Llorente de Ávila, a quien en 1520 se recogen varios pagos

26 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. I), pp. 287-289.

27 ADA, Libro de fábrica de la Catedral de Ávila de 1524, ff. 11, 24.

28 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. II), p. 495.

por la realización de los púlpitos. De este modo, Cornieles formó parte de la amplia escuela de artistas y maestros que participó en la renovación del templo catedralicio.

Existe un vacío en los libros de fábrica de la catedral que afecta a 1525, por lo que desconocemos si nuestro entallador continuó con sus trabajos en el templo durante ese año. En dicha fecha figura como vecino de la ciudad de Ávila en un contrato por el que vendió a un tal Álvaro de Henao un huerto situado en las cercanías de la iglesia de San Segundo.[29] En el libro de fábrica de 1526 no se anotó ningún pago a Cornieles, circunstancia que se prolonga hasta agosto de 1531. Resulta extraña su ausencia durante más de cinco años en la catedral donde había tenido una actividad tan prolífica desde, al menos, 1520. La razón de su desaparición podría estar relacionada con los trabajos por los que está documentado en Valladolid unos años más tarde. En dicha ciudad colaboró con Juan de Cambray en la realización de los retablos del trascoro del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Ambos maestros están documentados por este trabajo desde el 4 de abril de 1530, cuando recibieron una paga de treinta ducados de oro,[30] tema del que nos ocuparemos más adelante. El proyecto de la sillería coral había sido encargado en 1525 a Andrés de Nájera, quien había trabajado previamente en las sillerías de las catedrales de Burgos y Santo Domingo de la Calzada. En 1537 el cabildo de la Catedral de Ávila llamaría a Cornelis de Holanda para que diese una muestra para la sillería de coro abulense siguiendo el modelo de la del monasterio benedictino de Valladolid.[31]

Hasta la fecha no se han puesto en relación la ausencia de Cornieles en la catedral abulense con el requerimiento que le hizo el cabildo una década más tarde para la obra de la sillería. Una teoría bastante plausible sería que nuestro entallador hubiera abandonado Ávila para trabajar en Valladolid desde 1525-26 pues, aunque no está documentada su participación en la sillería del coro (Fig. 10), sí lo está en el trascoro, como ya hemos mencionado. La obra de Valladolid tuvo una gran relevancia —aún mayor por la participación de Andrés de Nájera, figura de referencia en la creación de sillerías de coro—, lo que podría haber sido un factor fundamental para que un maestro consolidado en una catedral destacada como la de Ávila abandonase la ciudad para integrarse en dicho proyecto. En este sentido, debemos destacar que el proyecto vallisoletano carece de un estudio monográfico pormenorizado,[32] a pe-

29 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza*…, pp. 274-275.

30 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza*…, p. 266.

31 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. II), pp. 546-547.

32 Sobre los coros españoles: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Los coros catedralicios españoles", en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Los coros de catedrales y monasterios. Arte y liturgia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 23-41.



Fig. 10. *Sillería de coro*. Andrés de Nájera y taller. 1525-1528. Museo Nacional de Escultura (Valladolid), procedente del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid

sar de la valiosa contribución a su conocimiento que realizó Manuel Arias.[33] Siguen pendientes de revisión aspectos como la organización del trabajo de creación del proyecto, así como la identificación de los miembros que formaron parte del equipo de trabajo que materializó la obra. Entre ellos bien pudo encontrarse Cornelis.

Por otra parte, debemos hacier hincapié en que nuestro entallador colaborase con Juan de Cambray en los retablos del trascoro benedictino. En el inventario post mortem de Zarza se registró una deuda pagada por María Castrillo —la viuda de Zarza— a "Juan de Borgoña e Cambray ensambladores" por un "çierta obra de asamblamiento" que llevaron a cabo en el retablo del Monasterio de la Mejorada de Olmedo.[34] La referencia a Cambray constituye un valioso testimonio, pues podría ser la primera mención conocida al entallador. La relación profesional que mantuvo Zarza tanto con Cambray

33 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales contemporáneas a la segoviana del Parral: una aproximación a la de San Benito el Real de Valladolid", en CRUZ YÁBAR, Juan María (coord.), *Escultura del tiempo de los Austrias: Jornada de estudio. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, pp. 12-33.

34 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza*…, p. 80. Desconocemos si la identidad del primero podría corresponderse con Juan de Borgoña el joven o Juan de Borgoña de Toro, ambos activos en la época de la ejecución del retablo de Olmedo . En caso de tratarse del primero, el origen de su relación profesional con nuestro artista podría encontrarse en el contacto que el abulense mantuvo con su padre, Juan de Borgoña.

como con Cornieles podría ser la clave para que ambos maestros se hubieran conocido antes de su colaboración en Valladolid. Esto vendría a reforzar la teoría de Parrado del Olmo, que ya planteó la posibilidad de que Cornieles llegara a San Benito para participar en las obras del coro y más tarde se pusiera bajo las órdenes de Alonso Berruguete en los dos retablos que cerraban el trascoro.

En este sentido, resulta singificativo que Cornieles no recibió ningún pago de la Catedral de Ávila entre mayo y diciembre de 1524, coincidiendo parte de este período con la creación del retablo de la Mejorada. Zarza murió a fines de septiembre, momento en que se paralizó la obra hasta su reanudación el año siguiente. Por lo tanto, hay que valorar en su justa medida que Cornelis no había dejado de recibir pagos durante un periodo tan prolongado previamente, por lo que no habría que descartar la posibilidad de que Zarza, con quien ya había colaborado, lo llamase para tomar parte en la obra de Olmedo.

Además, el hecho de que Cornieles estuviera en la Mejorada sirve de base para explicar por qué, en 1530, estuviera trabajando con Berruguete en las obras de San Benito de Valladolid junto con Cambray. También es posible que llegase a Olmedo en 1525 tras la muerte de Zarza y coincidiese con Cambray, con el que años más tarde colaboraría en la creación del trascoro de San Benito.

Al margen de estas consideraciones, es preciso profundizar en la creación de la sillería benedictina. En 1525, el prior del monasterio de San Benito, ante las nuevas necesidades derivadas de la reorganización de la orden que habían promovido los Reyes Católicos, había encargado la realización de una nueva sillería que respondiera al requisito de albergar, en un único espacio, a todos los priores de los diferentes monasterios repartidos por la península los días de la celebración del Capítulo de la Orden. El elegido para dirigir las obras fue Andrés de Nájera, que por aquellos años se encontraba trabajando en el coro de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, que dejaría inconcluso para centrarse en su encargo vallisoletano. Si en este último caso se proyectó un coro de tres lados, a la manera de lo que se haría más adelante en Ávila, en San Benito se proyectó una sillería de dos, de manera que quedaría abierta por ambos lados a la nave central de la iglesia. La relevancia simbólica y representativa del proyecto implicó que los benedictinos decidieran comisionar una de las más imponentes y refinadas sillerías corales creadas en Castilla durante el siglo XVI.[35] Además de destacar por su exquisitez formal y un complejo aparato iconográfico, se convirtió en un centro de trabajo que reunió a un amplio grupo de entalladores y escultores

35 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales…", pp. 12-33.

activos en Castilla en aquella época. Bajo la dirección de Nájera, llegarían a Valladolid otros interesantes maestros, como Guillén de Holanda, a quien pueden atribuirse las figuras de volúmenes más compactos y formas arcaizantes,[36] así como el águila del Renacimiento Diego de Siloé, a quien ya desde muy temprano Gómez-Moreno atribuyó tanto el proverbial relieve de la decapitación de Juan Bautista, como el panel que representa a este santo en el respaldo del sitial inmediatamente superior.[37]

Lo habitual era que se contratara con un solo maestro, ya fuera entallador o imaginero, que previamente habría presentado una muestra y más tarde se llevaría consigo a un grupo considerable de artífices que lo materializarían. De este modo, el artista trabajaba como un empresario, cuyo nombre y prestigio facilitaban la contratación de obras que más tarde sería ejecutada por su propio taller.[38] Por tanto, no debe sorprender la inexistencia de documentación que se refiera a la labor concreta de todos y cada uno de los participantes en la obra de San Benito, de manera que las conclusiones posteriores acerca de la intervención de los diferentes maestros han venido desarrollándose partiendo de una serie de atribuciones basadas en el análisis formal de la obra, pero también suponiendo una estructura de taller similar a las que Andrés de Nájera había puesto en práctica previamente.

A la luz de la información aportada por la documentación relativa al encargo de la nueva sillería del coro de la Catedral de Ávila en 1537, es posible concluir que Cornieles de Holanda participara en la empresa de San Benito. Holanda será elegido por conocer la obra vallisoletana, además de por su buena capacidad y empeño en su labores de entallador, como prueban las obras relatadas anteriormente y que realizó antes de su marcha a Valladolid. De manera expresa, el contrato le exige que las sillas "sean como las de San Benito de Valladolid, y mejor si se pudiera hacer".[39] Por tanto, no es equivocado pensar que Cornieles llegara a San Benito para participar en las obras

36 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales…", pp. 12-33.

37 A este respecto, consultar GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1941, pp. 43-51 y AZCÁRATE RISTORI, José María, *La escultura…*, pp. 55-56. Este último autor vio en el relieve un ejemplo de "la extraordinaria maestría y distinción de Siloé en las representaciones femeninas". Más recientemente, puede consultarse también ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales…", pp. 12-33.

38 Además, el maestro solía diseñar las sillas de acuerdo con lo encargado por el promotor, coordinando el trabajo de su taller e interviniendo en las labores de revisión y perfeccionamiento. TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, "Nuevos sistemas de organización del proceso artístico en la sillería catedralicia de Santo Domingo de la Calzada", *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 79 (2023), pp. 19-34.

39 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores…*, p. 169.



Fig. 11 arriba. *Detalle de la sillería baja*. Cornieles de Holanda e Isidro de Villoldo. Décadas de 1537-1542. Coro de la Catedral de Ávila
Fig. 12 abajo. *Detalle de la sillería alta*

del coro y más tarde, a las órdenes de Alonso Berruguete, en los dos retablos que cerraban el trascoro.

La estructura del coro de San Benito fue replicada en la Catedral de Ávila, aunque adaptándose al espacio de la nave del templo y a las necesidades expresadas por el Cabildo, que no quiso que quedara abierto sino cerrado, formando una "u". Compuesto por dos órdenes, Andrés de Nájera planteó un esquema similar al que ya había desarrollado en Santo Domingo de la Calzada, señalando los sitiales a través de magníficos relieves enmarcados por columnas abalaustradas decoradas con grutescos. Los relieves inferiores representan pasajes de la vida de Cristo y de la Virgen, mientras que los ubicados en el orden superior sirven para retratar una sucesión de santos y personajes relacionados con la Orden Benedictina, coronados todos ellos por arcos de medio punto con remate avenerado. El orden inferior, compuesto por veintiséis sitiales, presenta un tornavoz corrido que sirve de base para el superior, compuesto de cuarenta escaños.

El programa decorativo de las pilastras y columnas que enmarcan los relieves, así como de las cubiertas de los doseles que conforman la crestería y los paneles que forman los sitiales, se compone de ornamentación vegetal, acompañada de grutescos y medallones. Los asientos de los sitiales presentan ricas taraceas con una estudiada y completa decoración. Los modelos de referencia fueron fuentes gráficas venidas de Flandes y de Alemania, que se combinaron con estampas italianas.[40] El conjunto se culmina a través de una crestería conformada por una sucesión de doseles sobre los que se colocan esculturas de bulto, alternadas con una sucesión de escudos de los diferentes monasterios de la orden, bellamente dorados y policromados.

Toda la estructura, desde la distribución de los sitiales en el orden inferior, pasando por el empleo de paneles con taraceas o columnas abalaustradas, el orden superior y el recurso de los doseles, fue tomada como punto de referencia para el diseño y posterior elaboración del coro de la Catedral de Ávila (Figs. 11 y 12). Por tanto, y tal y como se apuntaba con anterioridad, Cornieles de Holanda hubo de conocer la obra de San Benito. Y no bastaría con una simple observación posterior, pues está claro que la complejidad de la obra, en lo que se refiere a su estructura formal pero también a su aparatoso montaje, necesitó de un contacto directo durante la edificación de tan magna estructura. Todo ello deja poco lugar a dudas de que Cornieles debió integrar el amplio equipo de ensambladores y entalladores a las órdenes de Andrés de Nájera. Además de este artífice, se habla asimismo de Guillén de Holanda, de Diego de Siloé, y un número mayor de artistas que participaron en la elaboración y diseño de los relieves, que se pone de manifiesto en la identificación de diferentes manos y distintas formas de resolver los relie-

40 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales…", pp. 12-33.

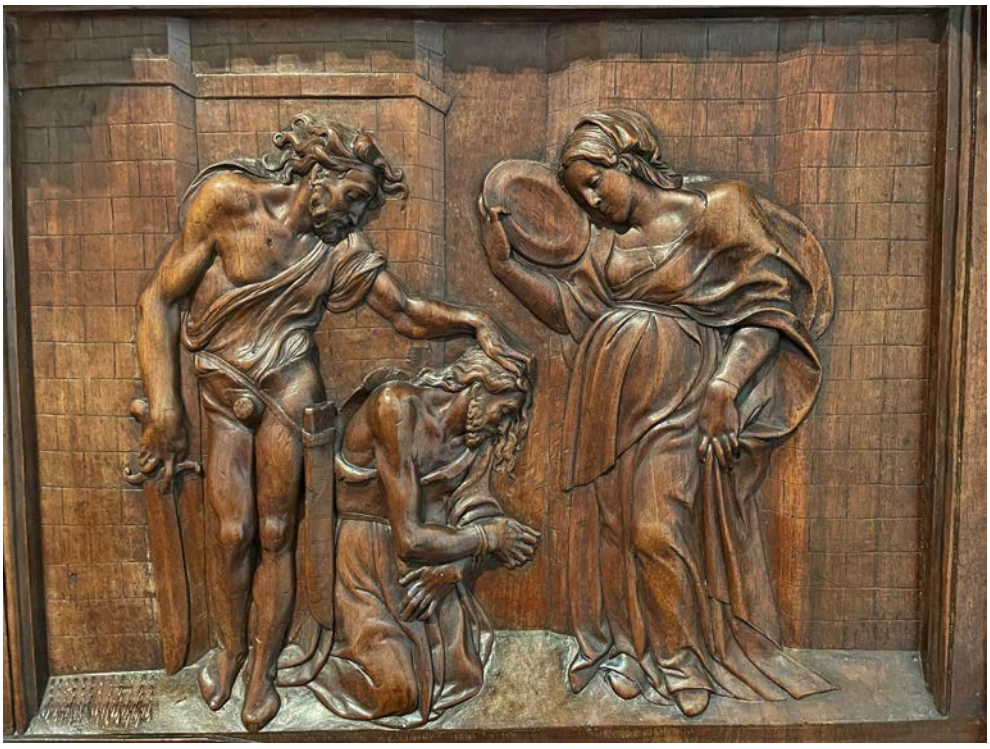


Fig. 13. *Degollación de San Juan Bautista*. Diego Siloe. 1525-1528. Museo Nacional de Escultura (Valladolid), procedente del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid

ves de la sillería. De este modo, el equipo que participó en la obra de Santo Domingo de la Calzada, encabezado por Guillén de Holanda, se habría enriquecido con un nuevo taller que Nájera contrataría en Valladolid y en el que se habría integrado Cornieles.

El análisis formal de los diferentes esquemas empleados en la decoración de la sillería permite identificar rápidamente diferentes planteamientos, aunque este tema precisaría de un estudio más profundo. Encontramos formas muy diferentes de entender el relive desde, por ejemplo, el canon corto y esquematizado de los relieves dedicados a la Virgen de Montserrat —herencia de los recursos góticos predominantes por aquellos años en la escultura castellana— hasta las formas elegantes y dulces creadas por Diego de Siloé, que no solo se hallan en el celebrado relieve de la decapitación de San Juan Bautista (Fig. 13) —cuya impronta recibirá Villoldo (Fig. 14)—, sino también en otros ejemplos que comparten esa concepción formal de corte clásico y sereno, más fiel a los modelos de la Antigüedad, como ocurre con la escena de la lamentación sobre Cristo muerto. Todo ello hasta llegar a las



Fig. 14. Santa. Isidro de Villoldo. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila

formas más propias del modelado airoso y dinámico de Alonso Berruguete, cuyo estilo se percibe en escenas como la de la Natividad, donde el rostro contrariado de San José y su original postura recuerdan a su inconfundible estilo. Aunque, más que de una intervención directa de Berruguete se hable de un influjo tomado del propio Siloé, no debemos descartar que el maestro interviniese de algún modo en la creación de los relieves, lo que explicaría ese flujo de influencias.[41] Esto implicaría también a sus colaboradores, algunos de los cuales terminarían tomando parte en la obra de la sillería del coro de la Catedral de Ávila, por lo que su trabajo en el primer templo abulense no se entiende tampoco sin un contacto directo con la obra de Valladolid.

Cornieles de Holanda, una vez contratado por el Cabildo, trabajará con un destacado grupo de maestros, la mayoría desconocidos, aunque es posible aventurarse a concluir que eligió a uno en concreto para dirigir las obras de imaginería. Como se verá más adelante, si en el caso de la sillería de San Benito es complejo analizar cada una de las manos que participaron en la definición de las diferentes figuras, en el caso abulense este hecho está mucho

41 Camón Aznar señala, además, una serie de conexiones con la sillería que diseñará más tarde Alonso Berruguete para la Catedral de Toledo, lo que "pone de manifiesto cómo los diseños de Berruguete miran en muchas ocasiones a las fórmulas de Siloé como pauta de calidad"; CAMÓN AZNAR, José, *Alonso Berruguete*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, p. 85.





Fig. 15 izq. *San Juan Bautista*. Diego Siloe. 1525-1528. Museo Nacional de Escultura (Valladolid), procedente del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid
Fig. 16 dcha. *San Juan Bautista*. Isidro de Villoldo. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila

más claro. Cornieles elegirá a Isidro de Villoldo, imaginero de origen palentino estrechamente relacionado con el círculo de Alonso Berruguete, hasta el punto de que colaborará con él en la edificación de la sillería del coro de la Catedral de Toledo entre 1539 y 1542. Aunque se desconoce todo lo relativo a su formación, y a pesar de que la primera referencia documental es ya de 1538, es evidente que su estilo se encuentra fuertemente influido por las formas berruguetescas, hasta el punto de tomar modelos directamente de su maestro. Su llegada a Valladolid, donde conocerá a Cornieles, debió de coincidir con el encargo del retablo de San Benito, aunque nada impide pensar que pudo haber estado en la Mejorada.

La primera obra cierta de Villoldo será la sillería del coro de la Catedral, donde le atribuimos las figuras de bulto que coronan los doseles, así como la realización de los relieves. Precisamente estos últimos constituyen la conexión con la sillería de San Benito, de la que Cornieles y también Villoldo extraerán modelos que más adelante incorporarán a su obra abulense. De este modo, relieves tan admirados como el de San Juan Bautista que realizó Diego de Siloé (Fig. 15) influirán más tarde en el que dedicará en Ávila al

mismo santo[42] (Fig. 16), planteado en los mismos términos, con el cuerpo apoyado sobre un tronco agujereado, la mano derecha extendida, la pierna izquierda levemente apoyada sobre la derecha y los cabellos movidos por la fuerza del carácter de la escena. Observamos otros muchos recursos tomados directamente por Villoldo en connivencia con Cornieles, como la innovadora solución de dorar y policromar la cátedra, aunque en el caso de Ávila se extenderá también a las pilastras ubicadas en las esquinas.

De este modo, Cornieles escogerá como su más estrecho colaborador a otro maestro que, como él, había vivido de primera mano la configuración del coro vallisoletano. Ya se dijo antes que algunos, como Camón Aznar, vieron la mano de Berruguete en parte de los relieves de la sillería. Por lo que no sería descabellado apuntar la posibilidad de que no fuera el maestro directamente sino alguno de sus colaboradores quienes ejecutaran algunas de las partes. Esto quedaría respaldado por la pericia que demostró Villoldo al encajar cada una de las piezas a la manera en que se había hecho en San Benito, así como por los paralelismos que existen con Diego de Siloé en aspectos como el estudio anatómico y de paños de las figuras o los modelos empleados, o detalles como los ojos alicaídos y levemente rasgados que el palentino introducirá en Ávila. Así fue como el fuerte influjo siloesco, unido a las formas berruguetescas, definieron su particular estilo. Por otra parte, esto refuerza la participación de Siloé en el coro vallisoletano, por cuanto su estilo está presente en la obra de un imaginero que, a priori, no debió formarse en su taller.

Aquellos rasgos se aprecian asimismo en el relieve ubicado en la cátedra, el único policromado y que representa a San Benito, vestido con el hábito de la orden, el báculo, consultando la regla y con el tradicional cuervo con un trozo de pan en el pico que forma parte de su iconografía. Además de los ojos pequeños y rasgados y los dedos afilados, sobresale el tratamiento de las mangas, planteadas a través de una sucesión de pliegues curvilíneos. Esto contrasta con lo que ocurre con las líneas que perfilan el hábito, que sirven para definir el contorno de las piernas, que ganan movimiento al retrasar la pierna derecha con respecto a la izquierda. Esos recursos los veremos aplicados años más tarde por Villoldo en los relieves del orden superior de la sillería de Ávila. También los empleó Francisco Giralte, cuyo San Francisco de Asís procedente de la colección del Conde Güell y fechado décadas más tarde (Valladolid, Museo Nacional de Escultura) comparte el mismo planteamiento. Por lo tanto, como se dijo, la participación de alguno de los seguidores de Alonso Berruguete no es del todo descabellada.

El estilo berruguetesco será asumido por Cornieles de Holanda y sus colaboradores no solamente por medio de su participación en la sillería y

42 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales…", pp. 21-30.

el intercambio de estilos y propuestas que pueden admirarse en los relieves. También el entallador, como se ha dicho, militará en el berruguetismo a través de la colaboración con Juan de Cambray en la realización de los dos altares que servían de trascoro en San Benito, al menos desde el 4 de abril de 1530, cuando ambos recibieron una paga de treinta ducados de oro.[43] La estructura de la sillería, abierta en el centro de la nave de la iglesia, quedaba cerrada por dos pequeños altares simétricos elaborados en madera dorada y policromada, compuestos de un único cuerpo dividido en tres calles con hornacinas terminadas en veneras que a su vez ocupan tres esculturas realizadas en alabastro. La similitud con el conjunto principal del retablo mayor de Berruguete es plausible, tanto en las formas como en los motivos decorativos escogidos, a modo de grutescos y columnas abalaustradas, en un alarde de conocimiento y puesta en práctica del lenguaje italiano.

Las figuras que los componen no demuestran en absoluto una asimilación completa del estilo de Berruguete, por ser compactas y excesivamente verticales. El primero de los retablos se encuentra dedicado a San Miguel, flanqueado por San Gregorio y San Ambrosio. El segundo, por su parte, queda presidido por San Juan Bautista, a cuyos lados se ubican Santa Catalina y San Sebastián. Cierto es que, en las figuras de San Gregorio y San Ambrosio, existe una intención de infundirles movimiento, lo que no las despega del todo de la línea manierista que representa el estilo berruguetesco.

En todo caso, lo interesante de la participación de Cornieles no radica en la posibilidad de que se desempeñara como imaginero además de como entallador, sino en la completa asimilación de todo el aparato decorativo y ornamental de Berruguete. Las obras de Holanda en Ávila, sobre todo los retablos en los que figura como entallador, no se entienden sin un contacto directo con las formas berruguetescas, lo que explica su profundo conocimiento de ese lenguaje, compuesto principalmente de grutescos, decoración vegetal, veneras y columnas abalaustradas.[44]

Su participación en las obras de San Benito le serviría para mantenerse en Valladolid, aunque desconocemos si pudo asumir más encargos. No obstante, se sabe que en año 1531 otorgó un poder a Blas Hernández para que se ocupara del cobro de sus deudas en el que se declara vecino de Valladolid y que en 1533 aparece como "ido" en el censo de Ávila, lo que nos hace

43 RUIZ-AYÚCAR, María Jesús, *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*..., p. 266.

44 Todo ello, además, se sustenta en un conocimiento del mundo clásico que pudo conocer también de Vasco de la Zarza, pues se ha dicho que la llegada a Ávila de Cornieles de Holanda desde Medina del Campo coincide con la realización del sepulcro de El Tostado y los cuatro retablos de los evangelistas en la girola, donde se emplea un lenguaje de inspiración eminentemente clásica que derivará años más tarde en la estructura escogida para el retablo de La Mejorada de Olmedo.

presumir que, quizás, su intención fuera la de establecerse en la ciudad del Pisuerga.[45] Pero Cornieles no rompería definitivamente sus lazos con Ávila y en 1534, como se ha dicho, recibirá el encargo de realizar una sillería para el coro.[46] La documentación conservada pone de manifiesto que la nueva estructura sistutuyó a una anterior que ya por entonces se encontraba en la nave central. Esto queda justificado por el hecho de que, en 1531, el Cabildo había contratado a Juan Rodríguez y a Lucas Giraldo para realizar el trascoro, aunque ya en 1529 se había realizado el encargo de la piedra caliza de Segovia. Las obras durarían hasta 1536, año en que se firmó el contrato con Cornieles de Holanda para la ejecución de la sillería, aunque en 1539 se añadiría el cuerpo superior que ocupan los profetas y que realizó Lucas Giraldo.[47]

Por lo tanto, queda clara la existencia de una estructura anterior a la planteada por Cornieles, lo que conduce al hecho de que el actual trascoro fuera realizado unos años antes. Su terminación coincidió con la visita que realizó el emperador Carlos V a la ciudad en 1534, lo que haría pensar que correría más prisa la obra del trascoro que la de la propia sillería. Sin embargo, su ubicación actual, levemente adelantada respecto a los dos pilares donde se apoyan las tribunas de los órganos, hace pensar que el coro anterior ya se encontraba retrasado, lo que obligó a levantar dos muros con paneles elaborados en yeso[48] para cerrar el espacio existente entre los pilares y el trascoro. Provocando, por tanto, que la nueva sillería se adaptara al espacio que dejaba libre la anterior.

De este modo, Cornieles de Holanda planteó una sillería en el centro de la nave de la iglesia, cerrada por sus tres lados, los laterales por las tribunas y muros de los órganos y el posterior por el citado trascoro. Al igual que en San Benito, consta de dos órdenes separados por un tornavoz corrido que sirve de antepecho para el orden superior, quedando coronado todo el conjunto por una crestería en la que se suceden motivos de inspiración renacentista y esculturas de bulto. Los sitiales del orden inferior quedan delimitados por columnas cuyos fustes están cubiertos con decoración de grutescos y con capiteles corintios cuyas volutas se han sustituido por cabezas de querubines y bucráneos. Estas columnas sostienen el citado tornavoz que hace a su vez de larga cornisa volada.

45 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, pp. 485-486.

46 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, pp. 485-486.

47 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, p. 554.

48 SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, "La Catedral de Ávila, una escuela secular para la escultura en yeso", *Cuadernos abulenses*, 44 (2015), pp. 169-196.



Fig. 17. *Santos Vicente, Segundo y Pedro* (de izq. a dcha). Isidro de Villoldo y taller. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila

Por su parte, el orden superior se organiza por medio de una sucesión de columnas compuestas que soportan un largo entablamento sobre el que, a su vez, se apoya la crestería. Los respaldos de los sitiales de ambos órdenes se decoran por medio de paneles decorados con taraceas bícromas con decoración de grutescos. Sin embargo, mientras que en los intercolumnios de la sillería baja aparecen pequeños relieves, en los de la sillería alta se presenta una sucesión de santos enmarcados en nichos coronados por arcos de medio punto con remate avenerado. De este modo, se replicaba así la organización estructural que Andrés de Nájera había planteado en San Benito, aunque el esquema iconográfico es bien distinto. Si en Valladolid los relieves del orden inferior sirven para narrar pasajes de la vida de Cristo y de la Virgen y los del orden superior retratan a santos relacionados con la Orden Benedictina, en Ávila no ocurre lo mismo. En este caso, se optó por representar una sucesión de santos que se repite en ambos órdenes, de manera que los relieves de la sillería baja narran las vidas de los santos retratados en su correspondiente sitial superior, que a su vez quedan alineados con las figuras de bulto de la crestería.[49]

49 La colocación de los órganos en el siglo XIX provocó que dicha alineación quedara alterada al mover algunas de las imágenes del cuerpo superior.



Fig. 18. *San Benito*. ¿Isidro de Villoldo?. 1525-1528. Museo Nacional de Escultura (Valladolid), procedente del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid

El paño central queda reservado a algunos de los apóstoles y santos relacionados con la historia de la diócesis, —como los mártires Vicente, Sabina y Cristeta— que anteceden a la figura de San Segundo (Fig. 17) que preside la cátedra, que fue policromada siguiendo el ejemplo de San Benito (Fig. 18). De este modo, si en Valladolid se optó por policromar la figura del santo más importante de la Orden, en Ávila se hizo lo propio con el que había sido el primer obispo de la diócesis, por lo que el hecho de que su figura se halle dorada y policromada obedece también a un sentido simbólico con cierta relevancia para el Cabildo, que por aquellos años defendía que San Segundo había evangelizado la ciudad como uno de los primeros predicadores de la fe cristiana en la Península Ibérica. Eso también dio lugar a que el relieve colocado a la derecha del patrón fuera el de San Pedro, aquel que tradicionalmente se piensa que envió a San Segundo y a los otros seis varones apostólicos a evangelizar la península.

Pero no solo el relieve de la cátedra es el único que aparece policromado. Se optó asimismo por aplicar el dorado a los grupos de relieves que sirven para cubrir las cuatro columnas sobre las que se apoya la sillería. En las dos de la entrada, las columnas contienen el escudo del Cabildo flanqueados por los profetas Isaías y Tobías en el lado de la Epístola y Daniel y Elías en

el del Evangelio. Mientras que en las columnas del testero, los escudos se sustituyen por un medallón de un hombre desnudo flanqueado por Josué y Gedeón en el lado de la Epístola y en el del Evangelio un medallón de un hombre vestido a cuyos lados se colocan Samuel y David. Los cuatro grupos constituyen una prueba del virtuosismo de Isidro de Villoldo, que consigue aplicar movimiento a las figuras al imprimirles una destacada línea helicoidal que, en el caso de Gedeón, se convierte en un marcado *contrapposto*. La figura de Josué, por su parte, adquiere una postura forzada, de manera que el cuerpo se torsiona para conseguir que la mano derecha sostenga el sol y la izquierda un escudo. Lo mismo ocurre con la figura del rey David, situado en la columna de enfrente, que prueba la capacidad de Villoldo de replicar el estilo de su maestro Alonso Berruguete, al crear una imagen en la que los tipos se alargan, las barbas flotan y el cuerpo se retuerce en un alarde de manierismo y exageración tan propios del escultor palentino.

Sin embargo, ese marcado acento berruguetesco no está presente en todos los relieves de la sillería. Se dijo que Cornieles de Holanda escogió a Isidro de Villoldo para dirigir la parte de la imaginería, un escultor que había trabajado en Valladolid y cuyo estilo, se apuntó, quedaba relacionado en algunos casos con las formas de Diego de Siloé. Teniendo esto en cuenta, cabe pensar que los primeros relieves que realizaría Villoldo en Ávila tomaran como referencia lo que había visto y estudiado en San Benito, de manera que gran parte de los relieves del orden superior se caracterizan por la elegancia en la actitud y gestos de los personajes, representados la mayoría de ellos con una gran belleza y un dominio absoluto de las proporciones. De esta manera, no solo el San Juan Bautista parece tomado directamente del planteado por Siloé en San Benito, sino también otras figuras como la Santa Sabina del paño central, con un esbelto *contrapposto*. Paradigmático es asimismo el caso del San Sebastián, con la pierna derecha levemente adelantada, la cabeza inclinada y el brazo derecho atado al tronco por encima de ésta, mientras que el brazo izquierdo queda oculto por el cuerpo, levemente torsionado y planteado con gran naturalismo y belleza. El rostro repite el tradicional esquema de Villoldo, con ojos rasgados, nariz recta y boca levemente torcida. Lo interesante, no obstante, es la asunción que una vez más realiza de los modelos siloescos, conectados directamente con las fuentes clásicas, donde la figura adquiere sosiego y estabilidad, aunque queda interrumpida con el movimiento de los brazos. Pero también con la intencionalidad de inundar el rostro de cierto dolor al introducir leves notas de patetismo que comulgan con la subjetividad que representa el manierismo (Figs. 19 y 20).

A medida que se va recorriendo el orden superior, aparecen otros ejemplos donde la huella de Berruguete es asimismo palpable, no solo en los relieves de las columnas, sino también en otros representados sobre los sitiales.



Fig. 19 izq. *San Sebastián*. Diego Siloe. Hacia 1525. Iglesia parroquial de Barbadillo de Herreros (Burgos)
Fig. 20 dcha. *San Sebastián*. Isidro de Villoldo. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila

Es el caso del San Pablo, cuya línea sinuosa y curva recuerda al maestro, lo mismo que ocurre más adelante con el San Roque, cuyo rostro muestra un dramatismo que refleja la súplica del santo.

En todo caso, la sillería parece servir de ejemplo del estilo personal y depurado de Isidro de Villoldo, que consigue unir la serenidad y armonía que caracterizan a Siloé con el dinamismo, expresividad y en ocasiones dramatismo de Berruguete. En 1539, Villoldo será reclamado por este último para integrarse en el taller que habría de realizar la sillería alta del coro de la Catedral de Toledo. De hecho, ese mismo año figura como testigo de Berruguete en el requerimiento que se le hace junto a Bigarny para labrar las sillas.[50] Allí recalará, junto a Francisco Giralte e Inocencio Berruguete, hasta

50 PÉREZ SEDANO, Francisco, *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914, p. 211.





Fig. 21 arriba. *Pilar*. Isidro de Villoldo y taller. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila
Fig. 22 abajo. *Pilar*. Isidro de Villoldo y taller. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila

1541, cuando la sillería quede terminada.[51] Una vez regrese a Ávila, firmará un contrato de compañía con Lucas Giraldo en 1542, lo que hará que Villoldo se encargue de nuevo de la obra de la sillería, donde estará al menos hasta 1544, cuando ambos reciben unos pagos por la guarnición de los pilares[52] (Figs. 21 y 22). Esto explica que las figuras de los relieves adquieran un mayor contenido berruguetesco, talladas una vez Villoldo regresó de Toledo, donde aprendió con mayor contenido las formas de su maestro. Formas que, una vez concluido su trabajo toledano, recuperó de nuevo para concluir el trabajo de la sillería. De este modo, la sillería abulense se convirtió en uno de los encargos más importantes de la carrera profesional de Villoldo. Su participación convirtió este proyecto en uno de los ejemplos más paradigmáticos de la plástica castellana del contraste y la convivencia entre el ideal clásico —derivado de la influencia siloesca de Villoldo— y el manierista —motivado por la impronta de Berruguete.

Además de la introducción plena del manierismo en las figuras de los pilares, tal y como veíamos anteriormente, Villoldo hace uso de una gran cantidad de recursos ornamentales que recuerdan a los utilizados por Berruguete en otros trabajos. Recursos tales como cabezas aladas, sátiros, criaturas fantásticas y figuras enfrentadas extraídas directamente de la antigüedad clásica. Incluso las figuras de los profetas y los reyes visten con armaduras, cascos y escudos que se asemejan a los utilizados en el mundo grecorromano. Todo este aparato ornamental contrasta con el empleado por Cornieles en el resto de la sillería, donde sí se establece una continuidad y repetición de los modelos en los fustes de las columnas y en los entablamentos de los relieves. Muy diferentes a los empleados en los pilares y también en los paneles que se alternan con las figuras de bulto que ocupan el coronamiento de la sillería donde, además de los recursos típicos de inspiración renacentista —compuestos de delfines, criaturas aladas, grifos y armaduras—, se emplean representaciones de arquitecturas clásicas en el centro de los paños. El coronamiento de la cátedra, como el sitial, aparece dorado y policromado; presidido por el escudo del Cabildo que sostienen dos criaturas fantásticas aladas flanqueadas por las figuras de San Vicente y San Pedro.

Al igual que la mayoría de los relieves del orden superior, las figuras de la crestería corresponden a Isidro de Villoldo. Todas ellas comparten rasgos y posturas, impostadas de cierta gracia y elegancia y en algunos casos replicando modelos tomados directamente de la Antigüedad, como ocurre

51 Isidro de Villoldo figura como colaborador de Alonso Berruguete en el pleito de la Antigua, donde Juan de Cambray lo nombra junto a Francisco Giralte. MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios Histórico-Artísticos referentes principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid, 1898-1901, p. 387.

52 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores…*, p. 198.

con San Juan Bautista, que aparece con la pierna izquierda apoyada sobre la derecha en un interesante *contrapposto* que recuerda al *Ecce Homo* que Alonso Berruguete realizó para la Mejorada de Olmedo. Tomando como referencia los modelos clásicos, aunque indirectamente a través de lo aprendido en el taller de Berruguete. Villoldo otorga movimiento a las figuras ladeando la cabeza y exagerando los gestos, la mayoría con ojos rasgados y bocas torcidas, introduciendo el patetismo en un intento de generar expresividad y huir del hieratismo. Pero también al adelantar las piernas y el cuerpo, generando un conjunto de figuras helicoidales dignas de admiración. Todas las imágenes portan, además, los atributos que permiten identificarlas y, en ocasiones, se abrazan a ellos hasta provocar una torsión propia del genio manierista. Contrastando, por tanto, con la mesura y la serenidad que respiran la mayor parte de las imágenes de los relieves ubicados inmediatamente debajo, sobre los sitiales del orden superior.

Si el cambio de estilo y de conceptos en la gubia de Villoldo obedeció a su vuelta de Toledo, donde decimos que debió de impregnarse completamente del estilo berruguetesco, es algo que parece más que probable. A este respecto, se encuentra recogida la orden que dio el Cabildo de retirar cuatro relieves que había realizado Lucas Giraldo para la sillería "no por mal hechas, sino porque no venían con otras que estaban hechas antes de mano de Villoldo".[53] Los relieves, que representan a los cuatro Padres de la Iglesia en nichos con remate avenerado (similar, por tanto, a los que ocupan la sillería), comparten un canon corto y estrecho muy diferente al utilizado por Villoldo, que debió realizar cuatro nuevas versiones. Los relieves desechados serían colocados más tarde en el retablo de Lanzahíta. Sin embargo, estos rasgos descritos sí pueden admirarse en el relieve de San Segundo que ocupa la cátedra. La figura, vestida de obispo, con el báculo y la mano derecha extendida en señal de bendición, es muy diferente al resto de los relieves. No comparte la misma gracia y el mismo aire de movimiento que Villoldo consigue reunir para el resto de las integrantes del santoral. San Segundo posee un canon abigarrado, demasiado recto y hierático que afecta al drapeado de las telas, lo que se relaciona estrechamente con las cuatro figuras en relieve que Giraldo había creado y que fueron retiradas. Por tanto, debe aceptarse que el relieve de San Segundo lo labró otro maestro, quizá en el tiempo en que Villoldo estaba trabajando en Toledo.[54]

En lo que se refiere a los relieves de la sillería baja, la presencia de varios esquemas y modelos, algunos más estilizados que otros, obliga a pensar que

53 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. II), p. 437.

54 Esta atribución ya fue apuntada por la profesora Ruiz-Ayúcar que, sin embargo, extiende la labor de Giraldo al resto de relieves del paño central. RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. II), p. 550.



Fig. 23. *Lavatorio de manos de Carlos I*. Diego Siloe. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila.

fueron realizados por varias manos. Pero en todo ellos se advierte un mayor desequilibrio y una menor calidad. En algunos, como en el que representa al emperador Carlos V lavándose las manos (Fig. 23), el canon es más corto y menos estilizado que en el empleado en el martirio de San Juan Evangelista, donde los rasgos se asemejan más a los de Villoldo. En ocasiones, se ha querido admitir que Juan Rodríguez y Lucas Giraldo intervinieron en el lado del Evangelio, mientras que Villoldo haría lo propio en el de la Epístola.[55] Sin embargo, la diferencia de estilos no es tan clara y es posible encontrar

55 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*… (vol. II), p. 550.



Fig. 24. *San Jorge matando al dragón*. Taller de Isidro de Villoldo. 1537-1542. Sillería del coro de la Catedral de Ávila



Fig. 25. *San Jorge matando al dragón*. Taller de Isidro de Villoldo. 1537-1542. Trascoro de la Catedral de Ávila

formas más airadas y comunes al hacer de Villoldo en el lado del Evangelio, como ocurre con el referido relieve del martirio de San Juan Evangelista o con el del martirio de San Lorenzo, donde predominan las líneas sinuosas y expresivas. Si fue Villoldo directamente o Rodríguez y Giraldo influidos por él quienes los llevaron a cabo es algo que se desconoce, aunque queda claro que el influjo berruguetesco terminó de asumirse completamente.

No obstante, lo interesante de los relieves del orden inferior radica en el empleo del *stiacciato*, con la que se pretende crear una sensación de amplitud y profundidad espacial a través de la paulatina disminución de la talla. De esta manera, la escena de Carlos V queda enmarcada por una sucesión de arquitecturas que, aunque abigarradas, permiten definir una cierta perspectiva. Aunque en algunos casos, como en la escena de la aparición de Cristo Resucitado a un obispo, las líneas se confundan y no exista un único punto de fuga. Sin embargo, el hecho de emplear esta técnica de bajorrelieve, importada directamente desde Italia, hace que las escenas constituyan una amalgama de interesantes experimentos con la intención de generar efectos plásticos. Esto fue asumido por Cornieles tras su paso por Valladolid, donde también se apostó por este método para conseguir crear escenas inundadas de profundidad y naturalismo.

Junto a la citada escena del emperador se encuentra el panel dedicado a San Jorge (Fig. 24), que merece mención aparte debido a su paralelismo con un relieve de yeso del mismo tamaño que se encuentra encastrado en el muro que flanquea el trascoro por el lado sur (Fig. 25). Éste habría sido labrado en el taller para que sirviera como modelo en la creación de la obra definitiva en madera. La presencia de varios relieves de yeso en los lados del trascoro fue estudiada por Miguel Sobrino,[56] quien puso de manifiesto que se trata de un conjunto de modelos de diferentes épocas que crearon diversos talleres que estuvieron activos en la catedral desde época medieval hasta mediados del siglo XVI. El valor de estas obras reside en su excepcionalidad, así como en que constituyen un testimonio de gran valor para el estudio del sistema de trabajo que se siguió en la escultura catedralicia. El modelo que nos ocupa sería uno de los más modernos de cuantos se han conservado y presenta un gran interés dado que fue desechado y aprovechado como material de construcción inmediatamente después de acabar su función como modelo para el coro, dado que el trascoro es un proyecto contemporáneo. Suponemos que, como esta pieza, se crearon muchas otras para diversos relieves de la sillería, aunque no han llegado hasta nuestros días.

A tenor de la información de la que disponemos, todo apunta a que Cornelis fue el ideólogo, tracista y gestor del proyecto de la sillería coral. Desde

56 SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, "La Catedral de Ávila…", pp. 169-196.

el punto de vista de la materialización de la obra, de Holanda se habría ocupado de la creación y el montaje de la estructura, mientras que la talla de los relieves y las figuras exentas del coronamiento habría recaído sobre Villoldo, ayudado por un equipo de artífices que crearon los relieves decorativos, así como los que muestran las escenas de la vida de los santos. El paralelismo de los paneles ornamentales con los repertorios decorativos de los retablos de San Segundo y Santa Catalina —ubicados frente al coro y creados parcialmente por Villoldo— pone de manifiesto que el maestro fue el responsable de elegir los modelos del programa ornamental de la sillería. Éste muestra una clara influencia de Berruguete tanto a nivel iconográfico como formal, por lo que, posiblemente, para su creación Villoldo utilizase modelos traídos de Valladolid.

Así fue como la sillería abulense se consagró como el gran proyecto de la carrera profesional de Cornieles y le sirvió para consolidar su prestigio. Prueba de ello son los relevantes encargos que recibió a partir de entonces, como la creación de los retablos de la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo y el de la parroquia de San Juan de la Encinilla (Ávila), aunque también efectuó otros trabajos de menor relevancia en algunas parroquias abulenses en la década de 1550. El de Medina del Campo lo llevó a cabo en compañía con Juan Rodríguez entre 1540 y 1542.[57] En 1553 habría concluido el retablo de San Juan de la Encinilla, que habría llevado a cabo en colaboración con Giraldo y Rodríguez.[58]

La asociación entre Rodríguez y de Holanda abre la posibilidad de que ambos artífices trabajasen conjuntamente en otros retablos que contrató Rodríguez en Ávila, Salamanca y Valladolid, así como la sillería del Monasterio jerónimo de la Victoria, en Salamanca. Se trata de una interesante línea de investigación que plantea numerosos interrogantes.

Por otra parte, no queremos olvidar otro aspecto fundamental en el estudio de la figura de Cornieles, que consiste en que su ascenso profesional fue unido al crecimiento de su posición social y económica a través de su dedicación a diversos negocios o la ocupación de cargos de relevancia, como la mayordomía de la basílica de San Vicente de Ávila. Todo ello le permitió medrar e integrarse en la élite de la ciudad. Así lo atestiguan aspectos como la ubicación de su residencia en la calle Albardería, una de las más selectas del Ávila del siglo XVI. Dicha prosperidad también le sirvió para que sus hijos gozasen de una buena posición, destacando su hijo Nicolás, que fue licenciado y teniente corregidor de Ávila.[59] El estudio socio-económico del maestro

57 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, pp. 408-411.

58 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, pp. 499-500.

59 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, p. 489.

resulta de gran interés, pues la citada preocupación por elevar su categoría presenta numerosos paralelismos con otros artistas coetáneos —algunos de ellos cercanos a de Holanda—, como Zarza,[60] Berruguete[61] o Bigarny.[62]

Las novedades y conclusiones aportadas en el presente artículo nos han permitido plantear una revisión sobre la figura y la obra de Cornieles de Holanda, lo que pone de manifiesto que su relevancia en el ámbito de la escultura en madera en la Castilla de las décadas centrales del siglo XVI es mayor de lo que hasta ahora se había planteado y lo ensalza como uno de los maestros centroeureopeos que hicieron una aportación fundamental al desarrollo de las sillerías de coro en Castilla entre los siglos XV y XVI.[63]

Bibliografía

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación de Palencia, 2011.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "De sillerías corales contemporáneas a la segoviana del Parral: una aproximación a la de San Benito el Real de Valladolid", en CRUZ YÁBAR, Juan María (coord.), *Escultura del tiempo de los Austrias: Jornada de estudio. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, pp. 12-33, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7262416

AZCÁRATE RISTORI, José María, *Escultura del siglo XVI. ARS HISPANIAE, XIII*, Madrid, Plus Ultra, 1958.

CAMÓN AZNAR, José, *Alonso Berruguete*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, "La pintura del siglo XVI en Ávila", en MARTÍN GARCÍA, Gonzalo (coord.), *Historia de Ávila V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª parte)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba (2014), pp. 627-668.

CHAMOSO LAMAS, Manuel, "El escultor Cornielles de Holanda. Introducción del arte del Renacimiento en Galicia", *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 5 (1973), pp. 7-30.

FAGEL, Raymond, "En busca de fortuna. La presencia de flamencos en España 1480-1560", en VILLAR GARCÍA, María Begoña y PEZZI CRISTÓBAL, Pilar (eds.),

60 RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación*…, pp. 73-88.

61 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación de Palencia, 2011, pp. 37-56.

62 FUENTES REBOLLO, Isabel, "Felipe Bigarny veedor y examinador de obras de talla", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 5 (2001), pp. 7-10; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1490-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001; VASALLO TORANZO, Luis, "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes", *Archivo Español de Arte*, 92 (2019), p. 149.

63 Sobre la presencia de artistas plásticos transpirenaicos en Castilla durante el siglo XVI consultar: FAGEL, Raymond, "En busca de fortuna. La presencia de flamencos en España 1480-1560", en VILLAR GARCÍA, María Begoña y PEZZI CRISTÓBAL, Pilar (eds.), *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional*, Málaga, 28-30 de noviembre de 2002, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, pp. 325-335.

Los extranjeros en la España Moderna, Actas del I Coloquio Internacional, Málaga, 28-30 de noviembre de 2002, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, pp. 325-335, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=830636

FILGUEIRA VALVERDE, José, "El escultor Cornelis de Holanda en Pontevedra", *El Museo de Pontevedra*, 1 (1942), pp. 20-30.

FIZ FUERTES, Irune, "Alonso Carrillo de Albornoz, Bartolomé de Santa Cruz y su papel en la introducción del Renacimiento italiano en España. Fuentes gráficas e hipótesis", *Goya*, 371 (2020), pp. 83-99.

FUENTES REBOLLO, Isabel, "Felipe Bigarny veedor y examinador de obras de talla", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 5 (2001), pp. 7-10, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2062766

GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1941.

MONT MUÑOZ, Ismael, "La iconografía del sagrario de la Catedral de Ávila", *Cuadernos abulenses*, 50 (2021), pp. 133-168.

MONT MUÑOZ, Ismael, *Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques* (tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2022.

MONT MUÑOZ, Ismael, "Nuevas notas sobre la autoría del retablo mayor de la Catedral de Ávila", en ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José; HOYOS ALONSO, Julián y PAYO HERNANZ, René Jesús (eds.), *(Re)lecturas sobre la retablística iberoamericana. A mayor lucimiento y decencia del templo*, Madrid, Sílex, 2024, pp. 303-312.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Los coros catedralicios españoles", en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Los coros de catedrales y monasterios. Arte y liturgia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 23-41.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Una nueva época. La Edad Moderna en la Catedral de Ávila", en PAYO HERNANZ, René Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús María (coords.), *La catedral de Ávila. Nueve siglos de Historia y arte*, Zamudio (Vizcaya), Promecal, 2014, pp. 249-356.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, Obra Social y Cultural de la Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, 1981.

PÉREZ CONSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y Encuadernación del Seminario C. Central, 1930, https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=576589

PÉREZ SEDANO, Francisco, *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914.

RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1490-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.

RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*, Ávila, Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, 1998.

RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, María Jesús, *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*, Ávila, Ediciones de la Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, 2009.

SILVA MAROTO, Pilar, "Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la Catedral de Ávila", *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 105-120, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125514

TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, "Nuevos sistemas de organización del proceso artístico en la sillería catedralicia de Santo Domingo de la Calzada", *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 79 (2023), pp. 19-34, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4549835

SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, "La Catedral de Ávila, una escuela secular para la escultura en yeso", *Cuadernos abulenses*, 44 (2015), pp. 169-196.

VASALLO TORANZO, Luis, "La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spiritus", *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 62 (1996), pp. 295-302, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=67565

VASALLO TORANZO, Luis, "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes", *Archivo Español de Arte*, 92 (2019), pp. 145-160, https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1065/



MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACIÓN
Y UNIVERSIDADES

AGENCIA
ESTATAL DE
INVESTIGACIÓN

UC | Universidad de Cantabria