

Año LXXX. urtea

273 - 2019

enero-abril  
urtarrila-apirila



# Príncipe de Viana

SEPARATA

---

## El pintor tardogótico Diego del Águila y el retablo mayor de la catedral de Tudela

Juan José MORALES GÓMEZ

---

# Sumario / Aurkibidea

## Príncipe de Viana

Año LXXX · n.º 273 · enero-abril de 2019

LXXX. urtea · 273. zk. · 2019ko urtarrila-apirila

## LITERATURA

Poemas en castellano escritos por mujeres en revistas literarias navarras del siglo XX

Consuelo Allué Villanueva 11

---

## ARTE / ARTEA

El pintor tardogótico Diego del Águila y el retablo mayor de la catedral de Tudela

Juan José Morales Gómez 29

---

## HISTORIA

La mujer en la epigrafía funeraria de la Navarra romana:  
¿integración en los modelos culturales procedentes de *Tarraco*?

Laura Díaz López 53

---

Derechos de molinos y aguas en los núcleos urbanos de Navarra  
(siglos XII-XIV)

David Alegría Suescun 75

---

*Mulieres Templi*. Cofradesas y donadas del Temple en el reino de Navarra  
(siglo XII)

Salvador Remírez Vallejo 93

---

Las hospitalarias en Bargota. Identidad y memoria (siglos XIV-XV)

María Bonet Donato / Julia Pavón Benito 115

---

Los Ezquerria, una familia de judíos de Estella en la Baja Edad Media

José Enrique Ávila Palet 133

---

Coronamientos y juramentos reales en Navarra (1494-1551):  
un proceso de adaptaciones

Alfredo Floristán Imízcoz 159

---

Burunda harana (XIII-XIX): herriak, populazioa, gaizkileak, ekonomia,  
onomastika

Jose Luis Erdozia Mauleon 175

---

# Sumario / Aurkibidea

<b>La comisión de frontera navarro-aragonesa de 1380</b> Mikel Ursua Lizarbe	233
<b>El pleito de las ferrerías de Artikutza y Urdallue (1496-1498). Conflictos sobre la explotación de recursos naturales en Navarra</b> Raquel Idoate Ancín	253
<b>Los Góngora y su tupida red clientelar. En la frontera y sin la frontera (1490-1531)</b> Iñaki Garrido Yerobi	279
<b>Perfil prosopográfico de los jesuitas navarros del antiguo colegio de Tudela</b> Rafael Fermín Sánchez Barea	297
<b>Vivir de la frontera. La prohibición de comercio con Francia en la segunda mitad del siglo XVII</b> Rubén Martínez Aznal	315
<b>Borbones contra Borbones: el frente pirenaico durante la guerra de la Cuádruple Alianza (1719)</b> Jorge Álvarez Palomino	333
<b>El camino francés. Tránsito de tropas por Navarra durante la guerra de Sucesión española (1700-1715)</b> Aitor Díaz Paredes	349
<b>Extensión de las fronteras culturales de Navarra en la Nueva España: migrantes navarros en el real de minas de Guanajuato a finales del siglo XVIII</b> Adriana Ortega Zenteno	365
<b>Zurbano, agente del reino en Madrid: su correspondencia entre 1833 y 1840</b> Mercedes Galán Lorda	383
<b>Las haciendas de Zozaya en Cuba de 1868 a 1909. Nuevas fuentes</b> José Fermín Garralda Arizcun	401
<b>Religiosidad, moralidad, prensa y filiación. La frontera del magisterio navarro, agosto de 1936</b> Reyes Berruezo Albéniz / Juan José Casanova Landivar / Francisco Javier Ema Fernández / Francisco Soto Alfaro	421
<b>La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra y el Consejo de Cultura de Navarra, precedentes de la Institución Príncipe de Viana</b> Mercedes Mutiloa Oria	449

# Sumario / Aurkibidea

*Pax Avant: la paz y la palabra en las relaciones transfronterizas pirenaicas*  
Antonio Jesús Gorría Ipas 465

---

## DERECHO / ZUZENBIDEA

*Viejos y nuevos retos del derecho civil de Navarra*  
María Ángeles Egusquiza Balmaseda 483

---

*La proyección exterior de Navarra en Europa y la cooperación transfronteriza de Navarra tras el Amejoramiento del Fuero de 1982*  
Ildefonso Sebastián Labayen 501

---

## LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS DEL AÑO 2018 / 2018ko LANAK ETA EGUNAK

*La Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra*  
M.<sup>a</sup> Camino Barcenilla Tirapu / José Miguel Gamboa Baztán /  
Roldán Jimeno Aranguren / José Vicente Urabayen Azpilikueta 523

---

*Tesis doctorales sobre temática navarra de ciencias humanas, sociales y jurídicas, leídas en 2018*  
(Según la Base de datos Teseo del Ministerio de Educación) 531

---

*I-COMMUNITAS: Nuevo Instituto de Investigación de la Universidad Pública de Navarra*  
Juan María Sánchez-Prieto 539

---

*La difusión de la historia y la cultura de Navarra fuera de nuestras fronteras*  
Yolanda Cagigas Ocejo 549

---

*Aurreko urteen bidetik*  
Ángel Erro Jiménez 553

---

*Autores y autoras navarras en castellano, año 2018*  
Mikel Zuza Viniestra 557

---

*(Artistas + públicos) x instituciones culturales = acción artística*  
Celia Martín Larumbe 561

---

*Un año más con vida. La industria audiovisual y navarra en el 2018*  
Marga Gutiérrez Díez 573

---

# Sumario / Aurkibidea

<b>Ondarezain. Asociación de gestores de museos, colecciones museográficas permanentes y otros centros de exhibición pública de Navarra</b> Ainhoa Aguirre Lasa	585
<b>La Coral de Camara de Pamplona, Premio Príncipe de Viana de la Cultura. Reconocimiento merecido para el motor de la música de cámara en Navarra</b> Alicia Ezker Calvo	593
<b>Currículums</b>	601
<b>Analytic Summary</b>	611
<b>Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak / Rules for the submission of originals</b>	621

# El pintor tardogótico Diego del Águila y el retablo mayor de la catedral de Tudela

---

Diego del Águila pintore gotiko berantiarra eta Tuterako katedraleko erretaula nagusia

---

Diego del Aguila, a Late Gothic painter, and the main altarpiece of the cathedral of Tudela

Juan José MORALES GÓMEZ

D.G. de Cultura y Patrimonio. Gobierno de Aragón.

Técnico superior de archivos.

[jjmorales@aragon.es](mailto:jjmorales@aragon.es)

Recepción del original: 18/06/2018. Aceptación provisional: 30/07/2018. Aceptación definitiva: 26/10/2018.

## RESUMEN

El retablo mayor de la catedral de Tudela es considerado el más relevante ejemplo conservado de la pintura tardogótica del reino de Navarra. El presente trabajo presenta un documento hasta ahora inédito que, unido a los ya conocidos, permite reconstruir el complejo proceso de generación de la máquina con notable precisión al tiempo que identificar de forma plausible algunas tablas de la misma con la mano de Diego del Águila, un artista castellano del que apenas se tenía información.

**Palabras clave:** pintura tardogótica; Diego del Águila; retablos; Tudela (Navarra); Pedro Díaz de Oviedo.

## LABURPENA

Tuterako katedraleko erretaula nagusia Nafarroako erresuman pintura gotiko berantiarretik gorde den eredu hoberena dela uste da. Lan honek orain arte argitaratu gabeko dokumentu bat dakar, eta, ezagunak diren agiriekin batera, ahalbidetzen du makina sortzeko prozesu korapilatsua doitasun handiz berreraikitzea, eta orobat Diego del Águilaren (ia ezagutu ere egiten ez den Gaztelako artistaren) eskua egokiro identifikatzea taula batzuetan.

**Gako hitzak:** gotiko berantiarreko pintura; Diego del Águila; erretaulak; Tuterako (Nafarroa); Pedro Díaz de Oviedo.

## ABSTRACT

The main altarpiece of the cathedral of Tudela is considered to be the most outstanding preserved example of the Late Gothic Painting in the kingdom of Navarre. This article presents a new, completely unknown document up to now, which along with the already known ones allows the reader to plausibly reconstruct the complex process of the making of the altarpiece. At the same time, it is possible to identify precisely some other scenes of the altarpiece, made by the same artist, Diego del Águila, a painter from Castile about whom not much is known.

**Keywords:** Late Gothic Painting; Diego del Águila; altarpieces; Tudela (Navarra); Pedro Diaz de Oviedo.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN. 2. DIEGO DEL ÁGUILA Y LA PINTURA DEL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE TUDELA. 3. CONSIDERACIONES FINALES. 4. APÉNDICE DOCUMENTAL. 5. LISTA DE REFERENCIAS.

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El retablo que preside la actual catedral de Tudela, colegiata de Santa María la Blanca a fines de la Edad Media, es un mueble tardogótico, eminentemente pictórico, espectacular (véase fig. 1). Fruto genuino de la denominada moda hispanoflamenca, último aliento de la pintura gótica peninsular, pasa por ser el más relevante ejemplo conservado de ese estilo de todo el antiguo reino de Navarra<sup>1</sup>. También es el mejor documentado. En relación con su factura se conocen dos contratos, datados el 10 de abril de 1487 y el 7 de diciembre de 1489, más otros documentos complementarios de interés que permiten hacer un seguimiento de la gestación y culminación del proyecto de una forma notablemente precisa para lo que es lo habitual en el contexto<sup>2</sup>.

Muy brevemente, ateniéndonos únicamente a lo más esencial, mediante el concierto de 1487, que es relativamente sencillo, el cabildo y parroquianos de Santa María de Tudela dan a obrar la pintura del «retablo mayor de la dita iglesia», que no la mazone-

---

1 Su análisis monográfico más detenido en Fernández-Ladreda et al. (2001). Para la contextualización de la pieza en el marco regional, véase Lacarra y Martínez (2015, pp. 535-631), que es la síntesis publicada sobre el tema más actualizada. Lamentablemente, ha sido totalmente imposible consultar la investigación monográfica más detallada que aborda el tema, la tesis doctoral de Aceldegui (2004), que a día de hoy permanece inédita y no es accesible sin el consentimiento del autor, no obtenido hasta la fecha.

2 La carta de 1489 fue publicada originalmente por Altadill (1923), el resto por Castro de Álava (1942, pp. 132-134). Vuelve a publicar el conjunto, reunido, acompañado con un estudio comparativo muy meticuloso, Fernández-Ladreda (2001).



ría, que parece prácticamente resuelta<sup>3</sup>, a Diego del Águila y Pedro de Oviedo—o, como aparece nombrado en otras ocasiones, Pedro Díaz de Oviedo—, «pintores, habitantes de present» de Tudela, por 180.000 maravedíes castellanos, «tan sumptuoso, tan perffecto et tan acabado como la tabla que de presente han fecho, la qual esta sobre el altar susodicho». Pero no toda la pieza, pues se exceptúa del trato «el asiento de baxo, con todo el pie, el qual ya por otra parte tienen avenido», una salvedad que la crítica interpreta como indicio de la existencia de un contrato adicional, que no ha llegado a nosotros. El plazo previsto son dos años, dentro de las pautas corrientes en semejantes casos.

No obstante, el ajuste de 1487 no se cumplió, según se colige del segundo convenio conservado, en que vuelve a acordarse el dorado y color de la máquina, si bien, acusando sin duda el fiasco anterior, recurriendo a un articulado más detallado, que introduce modificaciones sustanciales. En primer lugar, el contratista es ya solamente Pedro Díaz de Oviedo. En segundo, el objeto de la contratación abarca la hechura del conjunto, incluyendo la terminación o reparo «del banco del dito retablo». El incremento de tarea a realizar se traslada lógicamente a los costes, que se incrementan hasta los 240.000 maravedíes, con una previsión de mejora de hasta los 270.000, en función del arbitrio de los maestros veedores que, al fin de la obra, como era costumbre extendida por entonces, deben tasar aquella. Otras novedades interesantes de esta contrata son que, al contrario que la anterior, no se explicita ningún término para la finalización, mientras que la determinación del libramiento del precio se desmenuza con extraordinario detenimiento. A estos efectos, el mueble se divide en cuatro partes, contando el banco como una y el cuerpo del retablo por las tres restantes, un número que coincide con el de los pisos de la obra final, de forma indudablemente poco casual. Por cada una de ellas el actor percibirá un total de 60.000 maravedíes pagaderos en tres cuotas: 20.000 en un principio, otros tantos «cuando la obra estara ya debujada y principiada de colores e aparejada para dorar» y los 20.000 restantes al finalizar la fracción en cuestión. Hay otras precisiones, pero ahora no proceden.

Esta vez sí resultó, aunque Díaz de Oviedo, acogándose sin duda a la indefinición del plazo, se lo tomó con calma. El 4 de mayo de 1493 el capítulo de Santa María, cansado de esperar, cedía al artista el cobro del diezmo de la parroquia de los cuatro años siguientes en pago de los trescientos florines que todavía le quedaban por percibir de sus emolumentos—equivalentes, aproximadamente, a ochenta mil maravedíes, un tercio de la remuneración total<sup>4</sup>—, más cien suplementarios, por razones

3 En el contrato se dice que, en el momento de la redacción, el retablo «esta assentado —ya— en el altar». Aunque en 1487 todavía debían quedar pendientes algunos elementos menores, pues en el nuevo pacto de 1489 se habla de que «por quanto parece mal sin tablas el cabo del retablo, ha de facer la fabrica —se sobreentiende de la parroquia; en cualquier caso, no los pintores— quatro tablas et las polseras que faltan para que vengan, por encima del crucifixo, a juntarse con las polseras de los costados». Las referencias en la nota anterior. Años más tarde, hacia 1502, Pedro de Oviedo, en una carta dirigida al concejo de Buñuel, con el que tenía diferencias por la terminación de cierta máquina para la iglesia local, confiesa que, antes de esta ocasión, «yo nunca asente retablo», Fuentes (1945, p. 412).

4 Una Real Provisión dictada en 1524, donde se fijaba la paridad de las monedas extranjeras que circulaban en Navarra, asignaba al florín aragonés un valor de 270 maravedíes castellanos, Hurtado, Ibáñez, Irurzun, Navallas & Tabar (2001, p. 197). Esa cotización era similar a la vigente a fines de la Edad Media en el reino de Aragón, según Ventura (1992, p. 506), y, es de suponer, también en Navarra.



Figura 1. Retablo mayor de Santa María de Tudela. Vista general. Fotografía: Larión y Pimoulier (tomada de Fernández-Ladreda *et al.*, 2001).

no expresadas<sup>5</sup>, con el fin de acelerar la entrega del retablo<sup>6</sup>, el cual, Pedro Díaz, en el mismo acto, se obligaba a dar, plenamente acabado, en los próximos meses, con el límite en el día de Santa María de agosto primero viniente. Cabe deducir de ello que, a la fecha, la obra debía estar muy avanzada y el ritmo de los pagos tan minuciosamente desgranado no se había respetado demasiado, como por otra parte era lo habitual. No sabemos si este plazo se cumplió con escrúpulo –que parece ser que sí, según verificaremos en breve–, pero si hubo algún retraso, no fue excesivamente importante, pues el mueble era solemnemente consagrado el 11 de junio de 1494.

Como es patente, el elemento que queda más en penumbra de todo este periplo es el papel y la caracterización de Diego del Águila, un personaje singularmente misterioso, cuya existencia, a día de hoy, únicamente se sustenta en la sola mención del diploma de 1487. Esta parquedad contrasta con la mayor prodigalidad de su compañero y, a la postre, autor principal, si no único –como es considerado a menudo–, del retablo mayor de la colegial de Tudela, Pedro Díaz de Oviedo, cuya trayectoria ha dejado muchos más rastros. Artífice de cierto éxito, que las fuentes documentan en activo entre 1487 y 1510, operando en un marco geográfico amplio –Tarazona, Huesca y Tudela y su comarca– y de cuya producción han sobrevivido varios ejemplos, su nombre, en la actualidad, tiene un hueco no despreciable en la historia de la pintura del gótico final peninsular<sup>7</sup>.

Semejante disparidad ha pesado a la hora de dar un enmarque a una figura, hoy por hoy, tan anodina como la de Diego del Águila que, lo más corriente, es que sea considerado como un simple miembro del círculo de colaboradores de Pedro Díaz. Es una interpretación cómoda, pero no particularmente indiscutible. Como ha señalado recientemente Aceldegui (2001a, p. 39; 2001b, pp. 138-139), en el articulado de 1487 tanto Diego del Águila como Pedro Díaz reciben, sin distinciones, el respetuoso tratamiento de «honorable»; es más, en la ocasión, el nombre del primero antecede al de Oviedo, una consideración que, en una sociedad donde las cuestiones de prelación y etiqueta eran tan universal como celosamente observadas, es muy poco coherente con la posición de un mero subalterno. Empero, considerando que una base tan exigua no permite más que meras especulaciones, la cuestión no ha pasado de ahí.

5 No parece tratarse de ninguna gratificación, sino más bien del importe de los gastos para hacer el endoso líquido de forma inmediata: muy poco después, el 10 de mayo, el pintor vendía estos derechos a un tercero por 320 florines; el capítulo aprobaba expresamente la operación el 13 del corriente. La referencia en la nota 2. Semejante concesión resulta tan llamativa como desacostumbrada, pero el artista tenía de su parte la falta de concreción de la conclusión de la obra pactada, amén de un cierto retraso en el cobro de sus emolumentos, según vemos inmediatamente a continuación, y, tal vez lo más trascendente, podría haber contado con un sólido respaldo, véase la nota 18. Seguramente para compensar, Pedro Díaz se compromete formalmente a llevar adelante con puntualidad su parte del trato, bajo la amenaza de una pena severa: sentencia de excomunión.

6 «Porque mas expeditamente –dice el documento– el maestro llamado Pedro de Ubiedo lo hoviesse de dar acabado, como quiere estaba obligado». La referencia en nota 2.

7 Los datos referidos a su biografía han sido acopiados en diferentes ocasiones, la más reciente de la mano de Lacarra y Martínez (2015, pp. 600-608).

## 2. DIEGO DEL ÁGUILA Y LA PINTURA DEL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE TUDELA

El soporte documental relativo a la pintura del retablo mayor de Tudela fue fijado hace más de tres cuartos de siglo<sup>8</sup>, no conociendo novedades posteriores de ningún tipo. Una estabilidad tan prolongada inducía a pensar que se trataba de un corpus poco menos que cerrado y definitivo. Pero en el entorno documental, lo imprevisible siempre tiene su lugar. Un repaso a los protocolos notariales tudelanos de fines de la Edad Media con unos propósitos totalmente ajenos, me ha permitido localizar, inesperadamente, un texto inédito sobre la materia que incide en particular en la participación de Diego de Águila. Dado su indudable interés, no he querido dejar pasar la oportunidad de darlo a conocer<sup>9</sup>. Lo transcribimos en el Apéndice.

Se trata de un folio suelto que se encuentra entre los papeles del notario tudelano Pedro Latorre<sup>10</sup>, en cuyo anverso –el reverso está en blanco<sup>11</sup>– se vertió el contenido de una carta dirigida por los oficiales del concejo de Tudela a sus homólogos de la villa de Enciso, perteneciente entonces al reino de Castilla, en la actualidad al territorio de la Comunidad Autónoma de La Rioja. Su evidente descontextualización aconseja aclarar su naturaleza documental. El texto está muy desarrollado y completo, sin que le falte ningún detalle: data, fórmulas de cortesía, identificación inequívoca de autor y destinatario etc., si bien incluye una serie de correcciones menores. Es claro que no es ningún original –entre otras razones porque la dirección figura al pie y no al dorso, como es de precepto en este tipo documental– ni tampoco una copia registral, pues carece de cualquier signo o alusión validatoria. No puede ser, por tanto, más que una minuta, previa a la redacción final en limpio, conservada como garantía de haberse emitido el documento acabado de forma fiel<sup>12</sup>.

Pero entremos en el asunto. Mediante esta misiva los munícipes de Tudela interceden ante sus homólogos de Enciso a favor de uno de sus convecinos, Lope de Santiago, que demanda justicia contra, precisamente, Diego del Águila, residente a la fecha, según se

8 Véase la nota 2.

9 Aprovecho la ocasión para dar cuenta de un segundo hallazgo sobre el tema, aunque de trascendencia mucho menor. El 5 de septiembre de 1487 el capítulo y parroquianos de Santa María de Tudela reconocen haber recibido de Pedro Cunchillos, ciudadano de Tarazona, como ejecutor testamentario de «micer» Lope de Cunchillos, «dean et thesorero de la dita iglesia», la totalidad de la manda de quinientos «sueudos», que este «havia dexado para la obra del retablo mayor» en su última voluntad, dándolo, por tanto, por «quito». Archivo Municipal de Tudela, Protocolos Notariales, Juan Martínez Caveró, 1467-1489 (caja 3), p. 312.

10 Por cierto, trasapelado, pues está inserto entre la documentación del año 1497, que no se corresponde con la data. En otro orden de cosas, consignar, en el capítulo de los usos reprobables, que algún investigador anterior subrayó determinados pasajes con un lápiz de color.

11 Fuera de algunas notaciones extemporáneas que no pueden ser más que meras *probationes calami*: «egregia y noble señora», «a causa del acut dizen».

12 La oficina de Pedro Latorre mostró cierta inclinación por esta práctica. Años más tarde, entre 1500 y 1502, este fedatario intervino en diferentes actos relacionados con la fábrica del retablo mayor de la iglesia de Santa Ana, de la localidad de Buñuel, a cargo, casualmente, de Pedro Díaz de Oviedo; todo lo que en sus legajos se conserva de ellos se trata, precisamente, de borradores. Publica estos documentos Fuentes (1945, pp. 405-412).

colige, en la población riojana. Según exponen los navarros, del Águila, calificado de «onbre natural d'ese regno», es decir, castellano<sup>13</sup>, «pintor» de oficio, «en dias pasados, hubo estado en esta çiudad –de Tudela– por algun tiempo e hubo enprendido de hazer cierta hobra de pintar y dorar un retablo de fusta de la yglesia maior d'esta ciudat, llamada Santa Maria». Tomado a su cargo el trabajo, en ningún momento se alude a que de forma mancomunada, «e avenido aquel con el capitol y parrochanos de la dicha yglesia en cierta suma de dineros», el interesado percibió, conforme a lo acostumbrado, un adelanto del precio pactado. No obstante, atendido que se trataba de «persona estrangera y que no conoçian los dichos capitol y parrochanos», ello implicó, de nuevo siguiendo las pautas usuales en estas tesituras, el requerimiento de un fiador, papel al que se prestó, «a rogarias suyas», el citado Lope de Santiago, una operación que fue consignada por escrito.

El problema es que Diego del Águila no cumplió con lo pactado. Hizo, efectivamente, parte de la obra, pero «parte dexo por pintar», desapareciendo en un momento dado del escenario. Esa fracción realizada debió ser relativamente modesta pues, «por pintores fue estimada» en tan solo 16.000 maravedís. Lo malo es que esa cuantía era inferior a la que él había percibido en su día, lo que, en su momento, desencadenó el mecanismo de ejecución de la fianza: a instancias del clero y la feligresía de Santa María, Lope de Santiago fue denunciado ante «el official» de Tudela y condenado a pagar la diferencia. Lógicamente, el así agraviado quiso resarcirse. Con ese propósito, se dice en la misiva, se trasladó a Enciso, donde se encontraba y se debe seguir encontrado del Águila, portando el «contracto obligatorio» en cuestión<sup>14</sup>, a título de prueba, y le reclamó la compensación correspondiente. Pero el castellano se desentendió y se sigue desentendiendo: «se pone en negativa de lo a el demandado y, allende, dize de falso contra el dicho contracto e dize no conoçer al dicho Lope demandante». Así las cosas, el de Santiago recurre a los regidores de su patria chica, que responden con el envío de la presente epístola.

El tono general del escrito es cordial, y hasta lisonjero. Es comprensible. Más allá de la urbanidad interinstitucional, los tudelanos deben ser muy conscientes de que están dirigiendo una petición a los titulares de una jurisdicción ajena, en un reino distinto, donde sus fueros no rigen. Cualquier desliz en este sentido puede dejar perfectamente a Lope de Santiago a los pies de los caballos. Pero, aun guardando las formas, su postura es neta: «seyendo cosa tanto clara y manifiesta..., estamos muy marabillados se ponga en negativa ni diffugios y, allende d'esto, atendido las honrras que el dicho Diego rescibió en esta ciudat, assi por el dicho Lope como por otros vezinos nuestros, particularmente y en general». En conclusión: solicitan del concejo de Enciso el apropiado «cunplimiento de justicia» para su conciudadano, ofreciendo su colaboración para cualquier investigación que este desee promover, «para que mas plenariamente podays condenpnar o absolber a quien de justicia fuere».

13 Confirmada esta circunstancia, algunos detalles vertidos en los dos contratos conocidos del retablo de Tudela adquieren un nuevo sentido, véase nota 17.

14 No he tenido la fortuna de dar con él en el fondo notarial tudelano, a pesar de que lo he intentado.

Atención a la fecha: el documento se emite en Tudela el 26 de octubre de 1493, es decir a casi cuatro años vista de la adjudicación de la contrata a Pedro Díaz y el mutis definitivo de Diego del Águila. ¿Realmente Lope de Santiago ha esperado todo ese tiempo para proceder contra el castellano? Resulta difícil de aceptar... a no ser que las acciones contra él sean recientes. Tiene bastante más sentido. Partiendo de este punto de vista, lo más razonable es suponer que el de Oviedo se haya ajustado al plazo acordado de entrega de la pieza y librado esta hacia mediados de agosto de 1493<sup>15</sup>. En cumplimiento de las previsiones contractuales, el paso siguiente ha sido su tasación. En ese momento debe ser cuando se aprecia, además de la labor de Pedro Díaz, la de del Águila en esos 16.000 maravedíes de que hablan los dirigentes tudelanos en su despacho<sup>16</sup>. Contando ya con esa cuantificación precisa, la parroquia, buscando cerrar definitivamente el negocio, desempolva las viejas obligaciones de del Águila para proceder a continuación, ante la ausencia en Tudela de bienes propiedad del interesado susceptibles de ser embargados y de su misma persona, contra Lope de Santiago. El resto ya lo conocemos.

Pero centrémonos en lo principal. A la vista de estas nuevas informaciones, una primera constatación: Diego del Águila ha tenido un papel poco destacado en la confección del retablo de Santa María la Blanca de Tudela, como cabía esperar, pero –y esto es lo sorprendente– inequívocamente autónomo. Y es algo objetivo: su trabajo es lo suficientemente reconocible como para que los peritos lo evalúen de forma deslindada y, todavía más delatador, el aval que le presta Lope de Santiago lo es a título individual, sin involucrar a nadie más, sin que quepan muchas alternativas, pues, vista la evolución de los acontecimientos, si hubiera habido algún otro implicado, su nombre, ineludiblemente, hubiera salido a colación de una forma u otra. Semejante corolario deja en evidencia, ya de forma irrefutable, que el proceso de generación de la máquina fue enrevesado y complejo.

Para empezar, cabe considerar seriamente que, corroborando lo que se sospechaba, sí se celebró un tercer contrato para la pintura del retablo de Santa María, el más antiguo. A ciencia cierta, nada sabemos de él, salvo que todo conduce a pensar que se concertó en exclusiva con Diego del Águila y que su monto ascendió a 240.000 maravedíes<sup>17</sup>.

15 Era de esperar, pues concurrían motivos poderosos, véase nota 5.

16 La alternativa de que lo pintado por del Águila fuese evaluado de forma singularizada con anterioridad es descartable, pues tuvo que ser, en buena medida, remozado en profundidad por Pedro Díaz, como comprobaremos oportunamente. Habida cuenta de ello, resulta harto improbable que la parroquia solicitase, pagase y mucho menos aceptase el peritaje de unas tablas, varias de ellas pendientes de, como mínimo, un generoso retoque.

17 En el concierto de 1489 se apunta que «el banco y el retablo estaban igualados», en pasado, en esa cantidad. La referencia en nota 2. Vale la pena llamar la atención sobre la unidad de cuenta utilizada, el maravedí, un tipo monetario inequívocamente castellano cuyo empleo en la contratación artística navarra contemporánea es rara, muy rara. De hecho, en la copiosa muestra de ejemplares de fines del siglo XV y, sobre todo, de la centuria siguiente, referidos a encargos de arte mueble, publicada por Castro de Álava en los años cuarenta del siglo pasado en diferentes artículos de la revista *Príncipe de Viana*, más tarde reunidos en Castro de Álava (1944) y Castro de Álava (1949), la presente es la única vez que sucede. Solamente cabe una explicación para una elección tan poco común que, una vez asentada, se arrastró a lo largo de todo el proceso contractual: una deferencia a los orígenes –castellanos, como sabemos–, de del Águila, un forastero –su calificación de «habitant de present» de Tudela en el contrato de 1487 unida a su caracterización de «persona extranjera y que no

Cerrado el trato y abonada la señal que, es de suponer, llevó aparejada la fiaduría reseñada, al poco de arrancada la obra, una serie de hechos imprevistos, que se nos escapan por entero, pero que podrían estar relacionados con el surgimiento de diferencias entre los comitentes y el productor acerca de la valía técnica de la obra –según veremos seguidamente–, hicieron recomendable replantear el pacto dando entrada en él a un segundo interlocutor, Pedro Díaz de Oviedo, muy posiblemente contando con la mediación de las altas jerarquías de la diócesis de Tarazona, a la que pertenecía Tudela, con las que ese artífice tenía una buena relación<sup>18</sup>. El resultado fue la redacción de un nuevo articulado, el primero conocido, en el que, con todo, el nombre de Pedro Díaz fue consignado a continuación del del concesionario primigenio, sin duda como tributo a su condición de recién llegado.

Visto así, determinadas estipulaciones del convenio de 1487 se hacen inteligibles. La más evidente es la citada exclusión del banco, una circunstancia que, contemplada de forma aislada, resulta, ya no extraña, sino hasta absurda. ¿Qué sentido tiene una adjudicación del mueble por tramos, máxime considerando que los adjudicatarios, tal y como aparece expresado en el contrato, parecen ser los mismos: «el qual ya por otra parte tienen avenido»? A no ser que se trate de la parte de la fábrica que del Águila tiene a medio hacer, arrastrada del ajuste primitivo. Tiene lógica: existiendo trabajo ya realizado y, como sabemos, daciones pecuniarias adelantadas, el concurso de un nuevo contratista en ese segmento a lo único que podía conducir es a confusiones y malentendidos que era mejor evitar. De ahí que lo más prudente fuera canalizar su negociación «por otra parte», no sin deducir, evidentemente, su coste estimable –sin duda, 60.000 maravedíes– del monto primero, quedando así el importe en los 180.000 maravedíes documentados en la anuencia de 1487.

Otro pormenor de esta iguala que da juego, en este sentido, es la indicación a esa «tabla que de presente han fecho, la qual esta sobre el altar susodicho», que es el referente de calidad convenido, a título de «muestra», como se dice en otra cláusula. Se trata de un recurso que no es inhabitual en las contrataciones homólogas coetáneas. Pero este caso tiene matices específicos. Cuando este tipo de alusiones aparece, el modelo elegido es, normalmente, una obra ya terminada, espacialmente a mano, propiedad de terce-

conocían los dichos capitol y parrochanos» en la misiva de octubre de 1493, no dejan, tocante a este extremo, duda alguna– que debía estar poco familiarizado con las monedas corrientes en Navarra. Otro posible guiño a la procedencia de los artistas implicados se detecta en el condicionado de 1487, en el que las partes renuncian formalmente «a qualesquiera fueros ordinadores de Castilla, Navarra et de Aragon» contrarios a lo avenido. La referencia en nota 2. Según se ha averiguado en fecha relativamente reciente (Morte, 2007, pp. 352-353), Pedro Díaz era también oriundo de Castilla, aunque es más que probable que llegase a Tudela, en 1487, precedente de la ciudad aragonesa de Tarazona, donde debía morar por entonces, véase nota 18.

18 A pesar de que carecemos de documentación y, por tanto, desconocemos las circunstancias y las fechas exactas, podemos dar por seguro que, desde fines de la década de 1480 hasta avanzada la década de 1490, Pedro Díaz trabajó para lo más granado del cabildo episcopal turiasonense, incluido el mismo mitrado, Andrés Martínez Ferriz, titular de la sede entre 1478 y 1495 y también, desde 1486, deán de Tudela (Lacarra & Martínez, 2015, p. 600 y ss.; Aceldegui, 2001b, pp. 138-139). No está de más señalar que cuando, en mayo de 1493, el artista acepte finalizar la obra del retablo de Santa María de Tudela, puntualice que lo hace «no obstante otras obligaciones», seguramente, a la luz de la información anterior, de forma no gratuita. La referencia en la nota 2.



Figura 2. Retablo mayor de Santa María de Tudela. Tabla del Ecce Homo, detalle. Fotografía: Larión y Pimoulier (tomada de Fernández-Ladreda et al., 2001).

ros. Menos frecuentemente, la documentación refiere que se trata de una tabla que el artista presenta físicamente a los comitentes al postular su candidatura, como prueba de su buen hacer<sup>19</sup>. Pero lo que resulta realmente inédito –y, en rigor, sería inverosímil si realmente se tratase de una contratación *ex novo*– es lo que se sucede en esta ocasión: que esa «muestra» parezca formar parte de la futura obra, como insinúa su colocación «sobre el altar», un lugar donde está ya ubicada la estructura de la máquina<sup>20</sup> y del que, si se molestan en especificarlo, esa «muestra» no es previsible que se vaya a mover. Considerando el contexto, lo más congruente es que sea uno de los pocos frutos acabados de la interrumpida labor de Diego del Águila, contando con una cierta participación

19 No contamos con ejemplos navarros, un reino donde, para el periodo de finales del gótico, las contrataciones artísticas conservadas son extraordinariamente escasas, pero las referencias procedentes del vecino Aragón, mucho más abundantes, son concluyentes (Fernández-Ladreda, 2001, p. 60; Fernández, 1997, p. 47).

20 Recordemos que la escritura de 1487 puntualiza que el retablo ya «esta assentado en el altar». La referencia en nota 2.



complementaria, de última hora, de Díaz de Oviedo que justificaría el uso del plural en la redacción, «tabla que de presente han fecho».

Es algo más que una mera probabilidad. El análisis estilístico del retablo mayor de Santa María de Tudela realizado hace unos años por Aceldegui (2001b, pp. 138-139) destaca la notable homogeneidad de la masa pictórica, dominada por un estilo definido, indudablemente el de Pedro de Oviedo, bien de forma directa, bien indirecta, con una sola excepción: la tabla central de –justamente– el banco, que representa al Ecce Homo flanqueado por dos ángeles (véase fig. 2). Según este autor, esa composición, sobre todo la figura central, «se aleja» de las maneras del resto del mueble, percibiendo sin embargo en los dos alados laterales una mano más cercana a la de Díaz de Oviedo. De hecho este estudioso llega a sugerir justamente lo mismo que acabamos de proponer: que tanto esta escena se deba a los pinceles de los dos maestros, como que se trate del patrón ejemplar que se maneja en el concierto de 1487<sup>21</sup>.

Pero tal vez lo más definitivo es que todas estas apreciaciones tienen un refrendo empírico. Durante la última restauración de la obra, que tuvo lugar en 1999-2000, se expusieron las diversas escenas que la integran a radiación infrarroja, lo que permitió sacar a la luz el dibujo subyacente de las mismas, es decir, los bocetos que se realizaban directamente sobre la preparación yesosa de las tablas, para guiar al pintor durante la aplicación posterior de los colores y el dorado. Es muy revelador que los modos utilizados en las correspondientes al banco, aunque participan de las características generales del conjunto, presentan una serie de particularidades propias. Una escasez de trazos incisivos, por ejemplo, frecuentes sin embargo en las pinturas del cuerpo del retablo. O un dibujo más elaborado –en particular, la figura del Ecce Homo–, que incide en el modelado de las formas y el juego de claroscuros, en contraste con los bosquejos del resto de la máquina que son, por lo general, mucho más sencillos y se conforman habitualmente con delimitar los contornos de las figuras y ubicar los pliegues de los ropajes mediante líneas simples y concisas, muy esquemáticas en ocasiones (Antelo, Bruquetas & Gabaldón, 2001, pp. 232-234).

Así pues, podemos concluir que, efectivamente, la concordia de 1487 supuso un replanteamiento del contrato primero, con toda probabilidad a raíz de ciertas tensiones o discrepancias entre sus protagonistas que, sin embargo, el articulado no deja traslucir de manera explícita. Aun con todo, conociendo el trasfondo, cabe leer entre líneas ciertas reticencias bajo cláusulas que, en un primer vistazo, parecen inocentes. La insistencia, por ejemplo, en el deber de los adjudicatarios de ceñirse al estándar definido en «la muestra». En verdad, la preocupación por la calidad, no tanto artística como técnica,

21 Por supuesto, no se trata más que de una opinión, que, para ser imparciales, conviene tener presente que no ha sido ni advertida ni compartida por nadie más hasta ahora. Post (1970, p. 813), por ejemplo, que examinó el retablo en los años 40 del siglo pasado buscando, precisamente, partes adscribibles a Diego del Águila, confesó que no las había encontrado. Pero el caso es que, desde un punto de vista documental, es totalmente coherente. Por otra parte, valga en defensa del Sr. Aceldegui que, cuando él formuló su tesis, el mueble estaba recién limpiado y restaurado, lo que lógicamente facilitó observaciones, anteriormente, si no imposibles, sí mucho más complicadas.

de los encargos pictóricos y, especialmente, por la del oro y pigmentos empleados en ellos, es una de las materias que más preocupa a la generalidad de los comitentes contemporáneos (Mañas, 1979, pp. 35-36; Fernández, 1997, pp. 41 y 47; Fernández-Ladreda, 2001, p. 57; etc.). Pero aún así, la reiteración en el tema resulta, en esta ocasión, excesiva: nada menos que tres veces, una de ellas incluso en términos coercitivos<sup>22</sup>, lo que, tratándose de un texto no muy extenso, resulta llamativo. Lo mismo sucede con la aquilatación del pago, que se zanja sumariamente con un brevísimo comentario: los maravedís del precio «se han de pagar como fueren faziendo». Semejante vaguedad, tan carente de garantías, resulta bastante insólita. Indudablemente, puede obedecer a multitud de razones. Pero, sean las que sean, se acomodan bien a la disposición de unos patronos, poco o mucho, previamente decepcionados y, como tal, remisos a aflojar los cordones de la bolsa más que sobre seguro. Lo que es más difícil de entender, a priori, es que los artistas acepten el envite. Deben existir buenas razones, como podría ser, por ejemplo, la existencia de una retribución introductoria anterior todavía no justificada de conformidad.

A pesar de todo, como nos consta, la iguala de 1487 fue vana. En diciembre de 1489, holgadamente sobrepasados los dos ejercicios establecidos para la conclusión de la obra, la imagen que de esta nos transmite el renovado convenio de fines de aquel año revela que los progresos han sido nimios, si no inexistentes. El cuerpo del retablo está por hacer por entero, lo mismo, aparentemente, que el sotabanco<sup>23</sup>. Donde únicamente podría haber habido avances –solo podría– es en la parte que justamente el trato de 1487 deja al margen, la predela, pero muy insatisfactorios, pues el nuevo condicionado constriñe a su «reparo» «de mas riquezas de oro y colores, segunt a la dicha obra conviene facer, segun el dicho Pedro Diaz ha dicho sobre lo que ya esta reparado». Pero no debe ser gran cosa, teniendo en cuenta que el contrato, como veíamos más arriba, destina a la puesta a punto de esa parte del mueble nada menos que un cuarto del presupuesto total, 60.000 maravedís, una cantidad que, aunque, evidentemente, no deja de tener un cierto componente convencional, supone, a fin de cuentas, un retorno íntegro al punto pecuniario de partida que no puede ser más elocuente. Con estos antecedentes, no resulta demasiado arriesgado especular con que lo único «que ya esta reparado» se debe reducir, con toda probabilidad, a la «muestra» aludida en el fallido compromiso de 1487, esto es, la citada tabla del *Ecce Homo*.

¿Qué ha sucedido? Gracias el documento de octubre de 1493, ahora presentado, el desenlace es manifiesto: una ruptura unilateral del contrato por parte de Diego del Águila, que abandona Tudela dejando inconclusa la obra en un punto imposible de concretar pero que, desde luego, ateniéndonos a todo lo expuesto, no va más allá del

22 «Passa por convenio que, saccaso no fizieren tal la dita obra como la dicha muestra, que sean tenidos e obligados a sus propias despensas tornarla a fazer fasta ser concordante con ella». La referencia en nota 2.

23 En cierto pasaje se deja caer que las «historias» de todo lo que está sobre el banco serán las determinadas por el «capitol et parroquianos», es decir que no están ni empezadas; en otro, se aborda la «historia» y el ornato de «brocado rico» del «arca et tabernaculo», es decir del nicho central, donde se aloja la talla en bulto de la titular, de donde se deduce lo mismo; por otra parte, «el sotabanco, a los dos costados del altar mayor», ha de ser pintado «segun conviene». La referencia del documento en nota 2.

banco<sup>24</sup>. Contando con esta clave, no es difícil ensayar una explicación. Sin pretender agotar todos los factores que, eventualmente, pudieran haber intervenido, uno de los motivos de más peso podría ser una prolongación de los problemas que ya se entrecruzaban en el condicionado de 1487 y que es muy factible se arrastren desde el principio: las expectativas de los comitentes en relación a –retomando la expresión anterior– la «riqueza de oro y colores» de la obra que, desde el punto de vista de sus ejecutores, exceden lo que da de sí el remate pactado<sup>25</sup>.

En el contenido del pacto de 1489 varios signos apuntan en esa dirección. Aparte de los expresivos comentarios sobre la refacción de la predela, antes referidos, una de las cláusulas de nuevo cuño que se introducen en este contrato se refiere precisamente a «que la obra de pincel et de oro sera tanto rica y bien obrada de finos colores e oro de ducados quanto facer se pudiere». No se trata de una disposición especialmente original. De hecho, puede considerarse hasta vulgar en el panorama de la contratación artística de aquel tiempo. Pero en el actual contexto tiene todas las pintas de ser cualquier cosa menos una observación rutinaria.

Más claro todavía. Llegados a la concreción del precio, la capitulación de 1489 manifiesta que «por quanto el banco y el retablo estaban igualados» –nótese, en pretérito– en 240.000 maravedíes<sup>26</sup>, «de tal suerte que, para –a subrayar– segunt se demanda la obra, el maestro no la podria cumplir sino es a grande perdua, es convenio entre las ditas partes» que, en un momento dado, el montante pueda incrementarse hasta 270.000. En la documentación disponible es la primera vez que sale a colación una valoración conjunta de la pieza y lo hace, justamente, remitiendo a un tiempo anterior, para, inmediatamente a continuación, pasar a hacer constar el desacuerdo del nuevo adjudicatario, Pedro Díaz de Oviedo, que la considera insuficiente para lo que se le exige. Sobran comentarios.

Planteado así el trance, aunque sea en trazos tan gruesos, la reacción de Diego del Águila está humanamente justificada. Desalentado por las exigencias de la parroquia, que debían despojar al trato de todo atractivo comercial, y tal vez temeroso de verse envuelto en un pleito ruinoso o incluso algo peor<sup>27</sup>, optó por uno de los expedientes

24 Ateniéndonos a los términos textuales, Del Águila hizo parte de la obra «e parte dexo por pintar», todo esto «en dias passados» en que el interesado «hubo estado en esta çiudad por algun tiempo»; finalmente, «visto que el dicho Diego no cunplia con lo capitulado», la parroquia tuvo que tomar las medidas correspondientes. Véase nuestro Apéndice documental.

25 La situación, aunque sin la aparatosidad del presente caso, no carece de paralelos. El mismo Pedro Díaz de Oviedo tuvo dificultades por esta causa, con ocasión de la factura del retablo de la iglesia de Buñuel, en los primeros años del siglo XVI (Fuentes, 1945, pp. 405-412).

26 Realmente, en la cláusula que estamos manejando la cantidad que figura es 230.000, pero, como queda meridianamente claro en los ítems siguientes, se trata de una errata.

27 Unos pocos años atrás, un conflicto entre el famoso Bartolomé de Bermejo y la parroquia de Santo Domingo de Silos de la cercana ciudad aragonesa de Daroca, a cuenta de la realización de un retablo, se saldó con la excomunión del pintor en 1477. La documentación sobre este episodio fue publicada completa por primera vez por Mañas (1996, pp. 57-62). Véanse también sus comentarios (Mañas, 1996, pp. 43-46) y los de Lacarra (1993, pp. 437-460).

favoritos de los hombres de su tiempo ante semejantes coyunturas: cortar por lo sano de forma expeditiva y poner tierra de por medio –sobre todo, frontera jurisdiccional de por medio–, retornando seguramente a su Castilla natal; como es natural, embargado de un profundo sentimiento de agravio, que explica que, ante el requerimiento de Lope de Santiago, años después, se inhiba sin fisuras.

Fortifica esta interpretación el que las causas imputables derivadas del notorio incumplimiento del convenio de 1487 no salpicasen a Pedro Díaz de Oviedo en absoluto, a pesar de que, sobre el papel, era parte obligada solidaria con del Águila. Todo lo contrario. De hecho, puede decirse que es el gran beneficiario de toda esta cadena de peripecias, pues es quien se hace finalmente con la totalidad del encargo en unas condiciones sensiblemente mejoradas: sin la presión de una fecha de entrega efectiva, con un calendario de libramientos muy preciso, a la inversa que en 1487, y, sobre todo, con la perspectiva verosímil de un incremento de los honorarios inicialmente barajados<sup>28</sup>, lo que, dicho sea de paso, deja de manifiesto, implícitamente, que el desmarque de Diego del Águila, aunque poco elegante, tenía un cierto fondo de razón. Aunque tampoco podemos ser especialmente tajantes al respecto, pues la buena sintonía de Díaz de Oviedo con las dignidades de la diócesis<sup>29</sup> es un factor que, entra dentro de lo posible, jugara a su favor.

Finalmente, como sabemos, Pedro Díaz llevó adelante la ejecución de la contrata de 1489, aprovechando no obstante los magros frutos de la labor de su antecesor y exsocio, como deja en evidencia el que, llegada la hora del peritaje, esa parte, como dice el texto de octubre de 1493, «por pintores fue estimada» en 16.000 maravedíes.

¿Qué engloba esta cifra? En función de todo lo que hemos ido comentando, la opción más admisible es esa tabla del *Ecce Homo*, en todo o en parte. Pero ¿nada más? La obra de pintura y dorado del retablo mayor de la colegial Tudela es profusa: en el cuerpo hay doce «historias» de buenas dimensiones distribuidas en tres pisos; otras cinco, algo más pequeñas, en el banco; catorce medallones en el sotabanco, con los retratos de los doce apóstoles y otros dos personajes desconocidos; dos representaciones adicionales de San Pedro y San Pablo, de cuerpo entero, en las puertas de los laterales; más de una docena de imágenes de profetas en las polseras; el revestimiento áureo y argentífero del exuberante entramado de doseles y tracerías habitual del estilo, etc.<sup>30</sup>. Partiendo de que, conforme a las previsiones contractuales definitivas, el coste total de la máquina fue de

28 Y sin apenas contrapartidas. La única tarea suplementaria que, en 1489, aparece consignada por escrito es que el pintor debe ocuparse de decorar, «en tal manera que sea conforme con la otra obra», un remate de las polseras, que se prevé realizar ahora. Véase al respecto, la nota 3. Y aun esto, puede que fuera objeto de controversia. Cuando en mayo de 1493, se fijan el plazo y las condiciones de finalización, se anota, para que no dejar resquicio de duda, que el acuerdo interesa a las «polseras y todo». La referencia en nota 2.

29 Véase nota 18.

30 Durante los trabajos de restauración de 1999-2000 se pudo constatar que una extensa parte de la mazonería no estaba dorada sino plateada. Las razones podrían haber sido económicas, aunque no está claro, pues su distribución en el mueble se ajusta a un determinado ritmo, de lo que se desprende que no hay que excluir una posible intencionalidad estética consciente, que buscase jugar con la alternancia de brillos y tonos de esos dos materiales (García, Piquero & Torres, 2001, pp. 166-167; Bruquetas, 2001, p. 220).

entre 240.000 y, como máximo, 270.000 maravedíes y sabiendo como sabemos que el cálculo del justiprecio de cualquier pintura se realizaba en la época, muy preponderantemente, en función de criterios estrictamente materiales y técnicos, imputar 16.000 maravedíes a una sola tabla, y no de las mayores, parece demasiado abultado, no de forma desmesurada, pero sí clara. Resulta pues razonable presumir que en la cuenta de Diego del Águila se valoró algo más. Pero ¿el qué? Quizás parte del dorado de la mazonería. Pero también caben otras opciones.

El examen estilístico más minucioso de la pintura del mueble que nos ocupa fue realizado hace no demasiado tiempo, como decíamos, por Aceldegui (2001a; 2001b; 2001c; 2001d). Una de sus conclusiones principales es que los modos de Pedro Díaz se perciben en todo el conjunto, salvo en el citado *Ecce Homo*, si bien distinguiendo entre un influjo directo, que es el que interesa a la mayoría de las representaciones, y otro indirecto, en el cual, dentro del cumplimiento general de las maneras del maestro, una serie de matices divergen del mismo: los pliegues de los ropajes son menos numerosos y espectaculares; los rostros, aun dentro del canon ordinario, son más sencillos y menos carnosos; las escenas agrupan un número de personajes mayor de lo normal y más menudos, sin la monumentalidad propia del de Oviedo; la composición se ajusta fielmente a las estampas del grabador Martín Schongauer, fuente iconográfica reconocida del mueble tudelano, pero habitualmente libremente interpretada, no como en estos otros casos, en que se siguen, en todo o en parte, de forma mucho más estrecha y menos creativa, etc. El Sr. Aceldegui (2001b, p. 140; 2001d, pp. 109-115) detecta estas especificidades en tan solo dos tablas concretas de –justamente– el banco, el Lavatorio de Pilatos y la Flagelación de Cristo (véanse figs. 3 y 4), y las justifica atribuyendo su factura a manos distintas a las de Pedro Díaz de Oviedo, aunque relacionadas: las de sus discípulos.

Era una explicación racional a tenor de lo conocido. Sin embargo, los nuevos datos que aportamos abren la puerta a considerar que esas singularidades obedezcan a que se trate de unas escenas elaboradas originalmente por Diego del Águila, más tarde enmascaradas por ese tratamiento «de mas riquezas de oro y colores» que Díaz de Oviedo se obligó a aplicar en 1489; unos repintes que igualaron esas representaciones con el resto de la obra, pero solo hasta cierto punto, pues el respeto del dibujo y los esquemas compositivos iniciales, conforme a los dictados contractuales –recordemos que el término utilizado es «reparo»–, marcó inevitablemente diferencias. Resulta imposible dar seguridades, obviamente, pero, acaso, estos velados trabajos tuvieron un aprecio, lo que coadyuvó a elevar la suma total a esos 16.000 maravedíes.

### 3. CONSIDERACIONES FINALES

Como colofón, resaltar la conclusión acaso más nítida de estas páginas: la necesaria revisión de la opinión que, corrientemente, nos merecía hasta hoy Diego del Águila, un maestro castellano seleccionado en primera instancia para acometer un encargo de relevancia –el retablo mayor de la iglesia principal de una ciudad de rango medio, como era en aquella época la capital de la Mejana– y que, por tanto, tuvo que ser acreedor de un cierto prestigio. No es pues ningún discípulo o colaborador de Pedro Díaz, sino una



Figura 3. Retablo mayor de Santa María de Tudela. Tabla del Lavatorio de Pilatos. Fotografía: Larrión y Pimoulier (tomada de Fernández-Ladreda *et al.*, 2001).



Figura 4. Retablo mayor de Santa María de Tudela. Tabla de la Flagelación de Cristo. Fotografía: Larrión y Pimoulier (tomada de Fernández-Ladreda *et al.*, 2001).

personalidad artística con entidad propia, a los ojos de sus contemporáneos al menos –lo que no significa, necesariamente, que lo haya de ser a los nuestros–, en un entorno, no obstante, difícil de precisar, pero que, desde luego, trasciende el ámbito puramente local. A tenor de los escasísimos testimonios disponibles, podemos considerar como hipótesis de trabajo que comprende, de partida, la Rioja Baja –donde se encuentra Enciso, una población donde del Águila es localizado en 1493, unos seis años más tarde de haber abandonado Tudela<sup>31</sup>–, desde donde debe irradiar a las comarcas circunvecinas, entre ellas, la Ribera tudelana.

Dar nombre a un profesional del pincel de fines del Cuatrocientos merecedor de algún reconocimiento cuya carrera, según todas las apariencias, se ha desarrollado, si no por completo, señaladamente en Castilla e identificar, con una base mínimamente

31 La pregunta inmediata es ¿qué hace en ese lugar? ¿reside allí ordinariamente? ¿o está ocupado en algún tipo de comisión? Aunque más parece lo segundo, pues Enciso es una población que carece de rango urbano y, por ende, teóricamente, no es el lugar más a propósito para el asentamiento estable de un artífice del ramo, no puedo responder con certeza en modo alguno. Las escasas fuentes escritas disponibles guardan –hasta donde sé– un silencio sepulcral, mientras que la localidad no conserva pintura alguna fechable a fines de la Edad Media, aunque sí, en cambio –y esto es interesante–, algunas tallas tardogóticas sueltas que, como suele ser habitual, están doradas y policromadas (Moya, 1976, p. 94 y ss.).

legítima, algunas pruebas de sus aptitudes, aunque someras, tangibles, no es ninguna conclusión baladí. Como es de sobra sabido, los territorios del reino castellano tienen unas carencias documentales, para fines del Medievo, por lo común, muy serias. Las consecuencias, están a la vista: el arte castellano del último gótico, como en general el de las etapas anteriores, está masivamente plagado de anónimos<sup>32</sup>. La perspectiva de despejar alguno de ellos –o de otras partes, con Navarra como candidata aventajada–, vía atribución, a partir de su comparación con las tablas tudelanas en las que sobreviven las hechuras de Diego del Águila es, indudablemente, una noticia alentadora.

#### 4. APÉNDICE DOCUMENTAL

1493, octubre, 26. Tudela.

**Carta de las autoridades municipales de Tudela a las de Enciso sobre la demanda de justicia de Lope de Santiago, vecino de Tudela, contra el pintor Diego del Águila.**

Archivo Municipal de Tudela, Protocolos Notariales, Pedro de Latorre, 1497<sup>33</sup>, p. 1.

Muy honorables senyores y especiales amigos nuestros:

Un nuestro vezino llamado Lope de Santiago,... [*perdido*: segunt] ...pareçe, es ydo por demandar justicia en esa villa donde vosotros exercis el officio de aquella de un [*interlineado*: onbre] natural d'ese regno llamado Diego del l'Águila, el qual, segunt parece por un contracto obligatorio que el dicho Lope, nuestro vezino, consigo a llebado por pedirle lo que, con buena razón, el dicho Diego le debe. Havemos sentido e ser de (*sic.*) certifficados como se pone en negativa de lo a el demandado y, allende, dize de falso contra el dicho contracto<sup>34</sup> [*interlineado*: e dize] no conoçer al dicho Lope demandante. Es cosa muy çierta que el dicho Diego del l'Águila, pintor, en dias passados hubo estado en esta çiudad por algun tiempo e hubo enprendido de hazer cierta hobra de pintar y dorar un retablo de fusta de la yglesia maior d'esta çiudad, llamada Santa Maria, e tomado el dicho retablo a su cargo e avenida aquel con el capitol y parrochanos de la dicha yglesia en cierta suma de dineros, de la qual hobra hubo fecho parte d'ella e parte dexo por pintar, la qual por pintores fue estimada en XVI mil maravedis. Et, visto que el dicho<sup>35</sup> Diego del l'Águila era persona estranjera y que no conoçian los dichos capitol y parrochanos, hubo entrado a rogarias suyas fiador por el, el dicho Lope de Santiago, segunt<sup>36</sup> consta y parece, e, visto que el dicho Diego no cunplia con lo capitulado [*interlineado*: fasta en la suma de dineros que le habian dado], do los sobredichos capitol y parrochanos fue convenido el dicho Lope, nuestro vezino, [*interlineado*: por virtud de la dicha fiaduria], ante el official d'esta çiudad e fue condenado en la quantia que por la dicha condenaçion consta. Assi que, seyendo cosa tanto clara y maniffiesta lo que el dicho Lope, nuestro vezino, pide al dicho Diego del l'Águila, estamos muy marabillados se ponga en negativa ni diffugios y, allende d'esto,

32 El panorama en La Rioja, que puede pasar, en este sentido, por ejemplar, es desolador. Véase al respecto Galilea (1985, 1997) y también, de forma general, Moya & Arrué (2005, 2007).

33 Véase nota 10.

34 Tachado: «y».

35 Tachado: «Lope».

36 Tachado: «por el dicho contracto».

atendido las honrras que el dicho Diego rescibio en esta ciudat, assi por el dicho Lope como por otros vezinos nuestros, particular-<sup>37</sup> [*interlineado*: -mente] y, en general. Por todo, muy affectuosamente vos pedimos, de gracia al dicho Lope, nuestro vezino, sea fecho cunplimiento de justia en una cosa tanto clara y manifiesta como es la que el ante vosotros, senyores, pide y, por haber fecho honrra y plazer al dicho Diego, no permitays le sea fecho el contrario de aquella, lo qual no creemos sino sera fecho todo aquel cunplimiento de justia que nosotros por cosas a vosotros, senyores, cunplientes en tales e semejantes cosas, si<sup>38</sup> se offriere, fariamos. O si, por aventura, el dicho Diego del l'Águila quisiere dezir de falso contra<sup>39</sup> [*interlineado*: el dicho] contracto<sup>40</sup> sea inbiado un comissario [*interlineado*: por vosotros] para que [se] sepa la verdat d'ello en esta<sup>41</sup> ciudat y, a costas del decaydo, sea aquella supida, para que mas plenariamente podays condenpnar o absolber a quien de justia fuere, con tanto aguarden nuestro Senyor vuestras virtuosas personas.

De la ciudat de Tudela, a XXVI de octubre de mil CCCCLXXXIII.

Lo que hordenaren de nosotros muy prestos, los alcalde, justia etc.

A los honorables y especiales amigos nuestros, los alcaide, alcalde y regidores de la villa de Encisso.

## 5. LISTA DE REFERENCIAS

- Aceldegui Apesteguía, A. J. (2001a). El pintor y su época. En C. Fernández-Ladreda Aguadé et al., *El retablo mayor de la catedral de Tudela. Historia y conservación* (pp. 29-45). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Aceldegui Apesteguía, A. J. (2001b). Aspectos formales. En C. Fernández-Ladreda Aguadé et al., *El retablo mayor de la catedral de Tudela. Historia y conservación* (pp. 129-145). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Aceldegui Apesteguía, A. J. (2001c). Descripción y organización del retablo. En C. Fernández-Ladreda Aguadé et al., *El retablo mayor de la catedral de Tudela. Historia y conservación* (pp. 81-89). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Aceldegui Apesteguía, A. J. (2001d). Iconografía. Fuentes grabadas. En C. Fernández-Ladreda Aguadé et al., *El retablo mayor de la catedral de Tudela. Historia y conservación* (pp. 109-126). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Aceldegui Apesteguía, A. J. (2004). *La pintura tardogótica en Navarra (1470-1530)* (tesis doctoral inédita). Universidad de Navarra, Pamplona.
- Altadill, J. (1923). Artistas exhumados. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, segunda época*, 14, 266-267.

37 Tachado: -«es».

38 Tachado: «el caso».

39 Tachado: «alguno de los».

40 Tachado: -«s»

41 Tachado: «dicha».



- Antelo, T., Bruquetas, R. & Gabaldón, A. (2001). Dibujo subyacente de la pintura del retablo. En C. Fernández-Ladreda Aguadé et al., *El retablo mayor de la catedral de Tudela. Historia y conservación* (pp. 229-242). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Bruquetas Galán, R. (2001). Técnica pictórica del retablo. En C. Fernández-Ladreda Aguadé et al., *El retablo mayor de la catedral de Tudela. Historia y conservación* (pp. 217-227). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Castro de Álava, J. R. (1942). Pedro Díaz de Oviedo y el retablo mayor de la catedral de Tudela. *Príncipe de Viana*, 3, 131-137.
- Castro de Álava, J. R. (1944). *Cuadernos de Arte Navarro. Pintura*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- Castro de Álava, J. R. (1949). *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- Fernández Somoza, G. (1997). El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales. *Locus Amoenus*, 3, 39-49.
- Fernández-Ladreda Aguadé, C., et al. (2001). *El retablo mayor de la catedral de Tudela. Historia y conservación*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Fuentes Pascual, F. (1945). Un nuevo retablo de Pedro de Oviedo. *Príncipe de Viana*, 6, 405-412.
- Galilea Antón, A. M. (1985). *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Galilea Antón, A. M. (1997). La pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja. En B. Arrué Ugarte (coord.), *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1994-1996)* (pp. 37-49). Logroño: Ateneo Riojano.
- García Vega, J., Piquero Fernández, R. & Torres Llopi, G. (2001). En C. Fernández-Ladreda Aguadé et al., *El retablo mayor de la catedral de Tudela. Historia y conservación* (pp. 147-215). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Hurtado Alfaro, M. A., Ibáñez Artica, M., Irurzun Santa Quiteria, A., Navallas Rebolé, A. & Tabar Sarriás, M. I. (2001). *La moneda en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Lacarra Ducay, M. C. (1993). Encuentro de Santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla: identificación de una pintura gótica aragonesa en el Museo del Prado. *Aragón en la Edad Media*, 10-11, 437-460.
- Lacarra Ducay, M. C. & Martínez Álava, C. J. (2015). Artes del color. En C. Fernández-Ladreda Aguadé (dir.), *El arte gótico en Navarra* (pp. 595-631). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Mañas Ballestín, F. (1979). *Pintura gótica aragonesa*. Zaragoza: Guara.
- Mañas Ballestín, F. (1996). La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537). *El Ruego*, 2, 33-92.
- Morte García, C. (2007). Del Gótico al Renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el Reinado de Fernando el Católico. En M. C. Lacarra Ducay (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* (pp. 335-372). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

- Moya Valgañón, J. G. (dir.) (1976). *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Vol. 2. Madrid: Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
- Moya Valgañón, J. G. (dir.) & Arrué Ugarte, B. (coord.) (2005). *Historia del arte en La Rioja*, vol. 2, *Alta Edad Media, Románico y Gótico*. Logroño: Fundación Caja Rioja.
- Moya Valgañón, J. G. (dir.) & Arrué Ugarte, B. (coord.) (2007). *Historia del arte en La Rioja*, vol. 3, *El siglo XVI*. Logroño: Fundación Caja Rioja.
- Post, C. R. (1970). *A history of Spanish painting*, vol. 9, *The beginning of the Renaissance in Castile and Leon*. New York: Kraus Reprint.
- Ventura i Subirats, J. (1992). Equivalencia de las monedas castellanas en la Corona de Aragón. *Medievalia*, 10, 495-514.