

Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI*

Sobre la denominación de un Renacimiento a la francesa, precisa Redondo Cantera que la obra de los maestros de talla de esa procedencia no tiene un estilo homogéneo, pues dependía de la generación a la que pertenecían, la zona de procedencia y la adaptación a los gustos de la clientela española. No obstante, resulta de todo punto sugerente la afirmación que hace de que la manera francesa se convierte en España en una alternativa no solo respecto al modelo italiano, sino también en relación con el expresivo y rígido arte flamenco, pues los maestros del vecino reino aportaban «un naturalismo dulce, ligeramente estilizado, resaltado por juegos de plegados flexibles que envolvían delicadamente las figuras»¹. Añade además que los artistas franceses competían en condiciones ventajosas con los imagineros hispanos porque trabajaban la piedra, ejecutando por igual portadas, sepulcros y retablos, como el propio Felipe Bigarny, que se titulaba mazonero y entallador de piedra². Parece ser que en sus lugares de origen algunos de ellos se formaron como can-

* Universidad del País Vasco.

¹ M.^a J. Redondo Cantera, «L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Reflexions sur le style et les matériaux», en *La sculpture française du XVI^e siècle. Etudes et recherches*, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, Le Bec en l'Air editions, 2010, pp. 143-144 y 149; R. Serrano *et al.*, «Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés* (1987), Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 118-125. En el apartado «Afinidades con otros artistas franceses» nos proporciona una serie de rasgos comunes entre Felipe Bigarny, Gabriel Joly y otros imagineros galos activos en Portugal, Navarra y Aragón.

² M.^a J. Redondo Cantera, «L'apport français à la sculpture...», *op. cit.*, pp. 147-148. Sobre la unidad de las artes (arquitectura, escultura y decoración) que se comprueba en la obra de los artistas franceses del Renacimiento, señala Zerner que esto es lo que precisamente les diferencia de los maestros

teros y albañiles (mazoneros) y tracistas de diferentes obras, adaptándose a su llegada a España a las nuevas demandas de la clientela local, que incluía obras de fusta como retablos, cajonerías, artonados, sillerías, etc., pétreas, como sepulcros, portadas, coros y escudos, y, según la zona, otros materiales como el yeso o la tierra cocida³. En muchos casos, los artistas franceses se sirven de elementos arquitectónicos descodificados como los motivos que articulan los programas ornamentales⁴.

Resulta llamativo cómo en los distintos reinos de la península ibérica, tierras con fuerte arraigo del Gótico, van a ser escultores del norte de Francia y, en menor medida, flamencos los encargados de introducir un Renacimiento de segunda mano que, por su importante sustrato medieval, va a ser muy bien acogido, como ocurre en Navarra en la tercera década del 1500 con Esteban de Obroy. Así, por ejemplo, el protagonismo de los artistas galos en esta fase inicial es indiscutible en Portugal con el escultor y arquitecto normando de la zona de Caen o lorenés Nicolau Chanterene (†1551) a partir de 1517, Joao de Ruao (Juan de Ruan) desde 1528 y Filipe Hodarte o Duarte, imaginario que procedía de la zona de Toulouse, desde 1530⁵. En Castilla cumple con el papel de introductor del Renacimiento desde su llegada a Burgos en 1498 Felipe Bigarny, natural de Langres en la Champaña⁶, al que seguirán otros muchos como los entalladores del foco leonés Guillén Doncel (†1556), Juan de Angés el Viejo⁷ o Esteban Jamete (natural de Orleans)⁸, hasta el borgoñón Juan de Juni (1507-1577), que se adhiere ya a la estética miguelangelesca⁹. Nos parece elocuente de la relevancia de los artistas franceses en la introducción del arte renacentista en España, que en los diálogos de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, que reflejan el ambiente artístico burgalés en 1526, Tampeso dice a su interlocutor, el pintor francés León Picardo, que en la traza que él ha elaborado para un sepulcro de arcosolio, «su ordena(n)ça es al romano»¹⁰.

También en los territorios vecinos, como Guipúzcoa, los inicios de un arte «a la romana» vienen de la mano de «suficientes ymagineros», que pudieron

italianos, pues no se aprecian grandes cortes entre la labor del mazonero, el entallador y el escultor. H. Zerner, *L'art de la Renaissance. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 2002, p. 40.

³ J. Ibañez Fernández, «Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés», *Artigrama*, 22, 2007, pp. 475-476 y 485-490. Denomina *entalladores* reconvertidos a maestros como Esteban de Obroy o Pierres del Fuego.

⁴ J. Gómez Martínez, «El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando», en *Primeras Jornadas «Medina de Rioseco en su historia. Cultura y arte en Tierra de Campos»*, 2000, Medina de Rioseco, Ayuntamiento, 2001, pp. 131-151.

⁵ V. Serrao, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1600)*, Lisboa, editorial Presença, 2002, pp. 138-146 (Nicolau Chantarene), 146-152 (Joao de Ruao e Renascença do Calcário) y 152-155 (Os Barristas: Odarte Francés Ymaginario).

⁶ I. del Río de la Hoz, *El escultor Felipe de Bigarny (h.1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001.

⁷ J. J. Martín González, «Guillén Doncel y Juan de Angés», *Goya*, 47, 1962, pp. 344-351. F. Llamazares Rodríguez, «Una revisión de obras del círculo de Juni», *Imafronte*, 16, 2004, pp. 149-166.

⁸ A. Turcat, *Etienne Jamet, alias Esteban Jamete: sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l'Inquisition*, Paris, Picard, 1994; *idem*, «Esteban Jamete (Esteban Jamet) sculpteur français de la Renaissance en Espagne (1515-1565)», tesis doctoral, 1990.

⁹ J. J. Martín González, *Juan de Juni: vida y obra*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

¹⁰ D. de Sagredo, *Medidas del Romano*, Valencia, Albatro ediciones, 1976, edición facsímil de la de Toledo, Remón de Petras, 1526.

ser los escultores franceses Juan de Paris y Antonio Pignel, quienes en 1520 se debieron ocupar del bulto y relieves del sepulcro del obispo don Martín de Zurbano y, al año siguiente, contrataron el retablo de San Martín en su capilla funeraria de la parroquia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia¹¹. Aunque son más los maestros flamencos con relevancia en el primer Renacimiento en La Rioja, no faltan los entalladores e imagineros franceses determinantes como Natuera Borgoñón (†1557)¹² o ensambladores como Pierres de Paris¹³. Aún cuando son perceptibles ciertas relaciones de la escultura navarra del Renacimiento con los grandes centros castellanos de Burgos y Valladolid, la filiación de nuestra plástica es indudablemente aragonesa. En 1518 la ciudad de Zaragoza dio acogida a la corte itinerante de Carlos I y contó con la presencia de Alonso Berruguete, una de las «águilas» de nuestro Renacimiento, así como de otros maestros destacados como Felipe Bigarny y Doménico Fancelli. La decisiva influencia de la manera de Berruguete en la obra de Damián Forment y Gabriel Joly hará de la capital aragonesa un importante centro artístico, que atraerá a oficiales de distintas procedencias no solo de las tierras limítrofes de la cuenca del Ebro, sino también del vecino reino de Francia e incluso italianos¹⁴. Los dos imagineros de más quilates del Renacimiento en Navarra, Juan de Beauves, luego conocido como *el Fraile* y el flamenco Arnao de Bruselas, formalizaron su escritura de aprendizaje por cuatro años en Zaragoza con Gabriel Joly en 1533¹⁵ y Damián Forment en 1536, respectivamente¹⁶. Así pues, la introducción del arte renacentista en Navarra es fruto de este binomio: taller aragonés y jóvenes entalladores e imagineros del norte de Francia allí establecidos que ejecutan retablos de traza aragonesa y decoraciones «a la antigua» en el primer tercio del siglo XVI.

Durante esos años, que contemplan la conquista del reino de Navarra por Fernando el Católico (1512), su incorporación a la corona de Castilla en las Cortes de Burgos (1515) y los intentos de invasión y recuperación por el rey francés (1515, 1516 y 1521)¹⁷, se halla en plena vigencia el estilo gótico que la documentación denomina «moderno» como expresión artística de una cultura bajomedieval y aún vigente por la inestabilidad del conflicto bélico. La pacificación completa del viejo reino tras 150 años de luchas internas, que se produjo hacia 1529, con el abandono de la fortaleza de San Juan de Pie de Puerto y la renuncia a la antigua merindad de Ultrapuertos, coincide

¹¹ A. Arrázola Echeverría, *Don Martín de Zurbano, alias de Azpeitia*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1982, pp. 56-59.

¹² J. G. Moya Valgañón, «Sobre Bernal Forment y Natuera Borgoñón», *Summa Estudios* Homenaje al Dr. A. Canellas, Zaragoza, 1965, pp. 795-804.

¹³ J. Ruiz-Navarro, «Diego Ruiz y Pierres de Paris», *Berceo*, 100, 1981, pp. 227-262. Asociado con el imaginero Diego Ruiz, sus obras se vinculan al foco burgalés.

¹⁴ C. Morte García, «Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli. Berruguete y Bigarny», *Archivo Español de Arte*, 255, 1991, pp. 317-336.

¹⁵ F. Sarría Abadía *et al.*, «Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, 1987, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, p. 103, cuadro I.

¹⁶ C. Morte García y M. Azpilicueta, «Arnaut de Bruselas en el taller del escultor Damián Forment», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXV, 1989, pp. 65-68.

¹⁷ A. Floristán Imízcoz, *La monarquía española y el Gobierno del Reino de Navarra, 1512-1808*. Comentario de textos históricos, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 13-92. Conquista e incorporación a Castilla (1512-1529).

con la fecha que señalamos como el inicio convencional del Renacimiento en las artes plásticas y la arquitectura. Para marcar mejor las coordenadas del comienzo de la Edad Moderna en Navarra conviene recordar que en 1529 se firmó la paz de Cambray y al año siguiente Carlos V fue coronado en Bolonia como emperador del Sacro Impero Romano. Por esos mismos años florecía en la corte de los Albret en Pau un activo centro humanístico en torno a la figura de la reina de Navarra Margarita de Angulema, gran mecenas de un círculo neoplatónico y autora del *Heptameron*, 72 cuentos sobre el amor que imita el *Decamerón* de Bocaccio¹⁸. Podemos considerar como la verdadera primicia del arte «a la antigua» en Navarra la decoración del trono decanal de la sillería de coro gótica de la seo de Tudela (1517-1522), realizada por el entallador normando Esteban de Obray (†1551) y financiado por el deán don Pedro Villalón de Calcena, en tanto que los grutescos del romano se imponen ya en el atril y la reja del coro (1525).

Conviene recordar que por esos mismos años, de 1529 a 1535, se estaba llevando a cabo la transformación renacentista del castillo de Pau, sede de la corte de Navarra, por iniciativa de Margarita de Angulema, mujer de Enrique II de Albret. Estas obras fueron dirigidas por Pierre Tournioier, mazonero de Bourges, interviniendo entre otros oficiales procedentes de Grenoble y Tours, Augier Peborde, Hervé Boullard y Jacques Picart¹⁹ y, tras las profundas reformas decimonónicas, solo quedan la escalera de tramos rectos con bóveda rebajada con casetones, una de las primeras de Francia, y la fachada del patio de honor. La decoración a la antigua de las ventanas y remate de esta se inspira en las del castillo de Gaillon y otros del valle del Loira y muestra grutescos, roleos, grifos y *putti* en los frisos, ordenanzas *a candelieri* en las pilastras y cruces abalaustradas en las ventanas. A ambos lados se superponen medallones y láureas con bustos de personajes famosos, retratos de los monarcas y monogramas de ambos unidos por los lazos del amor.

La inserción del territorio meridional del viejo reino en la corona española y el imperio atlántico fue, en líneas generales, determinante en la modernización y desarrollo de una sociedad bajomedieval inmersa en conflictos bélicos hasta 1530, en lo que se ha denominado la «hora» española y americana de Navarra²⁰. La situación de paz, las buenas cosechas y el espectacular crecimiento demográfico registrado en la primera mitad de la centuria²¹, unido a la fuerte inmigración, fueron las causas de una intensa actividad constructiva, pudiéndose afirmar que casi un setenta por ciento de las actuales templos parroquiales navarros se construyeron de nueva planta o en una buena parte a lo

¹⁸ V. M. Arbeloa, *La corte protestante de Navarra (1527-1563)*, Panorama, 20, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 24-27 (la reina Margarita, humanista y escritora) y 39-43 (retiro y muerte de Margarita).

¹⁹ R. Ritter, *Le Château de Pau: Etude historique et archeologique* (Paris, Champion, 1919), Pau, Pyremonde, 2001.

²⁰ Á. Martín Duque, «Reino “de por sí”, unión “equieprincipal” a la Corona de Castilla», *Príncipe de Viana*, 227, 2002, p. 1062.

²¹ A. Floristán Imízcoz, «Población de Navarra en el siglo XVI», *Príncipe de Viana*, XLIII, 165, 1982, pp. 211-223. En los recuentos generales de población (vecinos según merindades) de 1501 y 1553 estima un crecimiento medio de 63,7 % (p. 221), dándose una importante recuperación demográfica desde la Baja Edad Media en las merindades de Estella, Pamplona, Sangüesa y Olite; *idem*, *La Merindad de Estella en la Edad Moderna: los hombres y la tierra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1982.

largo del siglo XVI por canteros guipuzcoanos, los especialistas de la diócesis. A continuación se documenta su primera dotación de retablos y mobiliario, en cuya realización tuvieron parte activa mazoneros y entalladores del vecino país, que introducen el Renacimiento en un ambiente todavía gótico. Esta diáspora coincide con la de numerosos artistas italianos que habían huido a Francia tras el saqueo de Roma por las tropas imperiales en 1527 y que propiciaron lo que Freedberg denomina la «europeización» del manierismo²².

Es bien conocido el importante papel desempeñado en la introducción del nuevo arte renacentista en Navarra por personajes que habían sido familiares del papa Julio II en Roma como Pedro Villalón de Calcena²³ (†1538), su camarero y protonotario apostólico, y Sancho Miguel Garcés de Cascante (†1549), o próximos a Adriano VI como su médico García Hernández de Carrascón (†1533)²⁴. Menos valorado ha sido el mecenazgo ejercido por Luis de Beaumont y Navarra (†1565), IV conde de Lerín, condestable y gran canciller de Navarra, cuyo abuelo, el II conde de Lerín mandó hacer a Gil de Morlanes *el Viejo*, con la colaboración del escultor flamenco Pedro de Amberes, el sepulcro familiar en la parroquia de Lerín (hoy en la capilla del palacio de Liria de Madrid)²⁵ y cuyo padre, el III conde de Lerín, que había colaborado decisivamente con Fernando el Católico en la conquista de Navarra, también destacó en la promoción artística²⁶. La adhesión del IV conde al emperador se plasmó en el palacio del Condestable, recientemente rehabilitado, que fue la primera obra renacentista que mandó ampliar en 1548 en una ciudad como Pamplona, donde había numerosos torres nobiliarias y templos góticos, así como en la promoción de importantes obras a la romana en pueblos bajo su señorío como las iglesias de Andosilla y Carcar (1543),

²² A. Chastel, *El Saco de Roma, 1527*, Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 15-16.

²³ F. Fuentes Pascual, «D. Pedro Villalón, deán de Tudela», *Príncipe de Viana*, XXIV, 1946, pp. 511-530; M.^a C. García Gainza, «El mecenazgo artístico de don Pedro Villalón de Calcena», *Seminario de Arte Aragonés*, 33, 1981, pp. 113-119; M.^a C. García Gainza et al., *El Palacio Decanal de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

²⁴ M. Arigita Lasa, «Los priores de la Seo de Pamplona», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 5, 1909, pp. 546-547. (Sancho Miguel Garcés). C. Morte García y M.^a E. Manrique Lara, «El doctor García Fernández de Carrascón», en C. Morte García, *El retablo de San Miguel de Ageda (Soria)*. *Historia y restauración*, Salamanca, Caja Duero, 1997, pp. 15-35.

²⁵ J. J. Virto Ibáñez, «Lerín y sus condes en el siglo XVI», en A. Garnica Cruz y J. L. Ona González (coord.), *Lerín: Historia, Naturaleza, Arte*, Pamplona, Ayuntamiento de Lerín, 2010, pp. 125 y 127; R. S. Janke, «Gil Morlanes el Viejo: Nuevo estudio de sus obras góticas», *Aragonia Sacra*, IV, 1989, pp. 121-122; J. J. Virto Ibáñez, «Los enterramientos de los condes en la iglesia de Lerín: su mausoleo», en A. Garnica Cruz y J. L. Ona González (coord.), *Lerín: Historia...*, *op. cit.*, pp. 217-224.

²⁶ Sabemos que el cantero de obras reales Pedro de Echaburu, iniciador de la fábrica del convento de dominicos de Santiago de Pamplona, «labró en la casa de Lerín por mandado del señor condestable de Nabarra», don Luis de Beaumont III, por valor de 400 ducados después de 1521. Aunque este palacio de cabo de armería desapareció en el siglo XIX, sabemos por algunas fotos y restos que era una magnífica obra de estilo Reyes Católicos. Por entonces se debió reformar también como palacete de recreo el palacio de Baigorri (Oteiza de la Solana), actualmente en ruinas, con dos logias o galerías sobre columnas. Asimismo, el procurador del rey pagó al citado cantero guipuzcoano siete ducados por los viajes que hizo de Lerín a Pamplona, donde el condestable construía su palacio, «a dar la traça de la puerta y ventanas de su casa y la segunda vez a ver las canteras», Archivo General de Navarra, Comptos, sección de Papeles sueltos, leg. 25, copia del testamento de maestre Pedro de Echaburu (6 de mayo de 1524). En el testamento del III conde de Lerín de 1530 encontramos una manda de 1.000 maravedís para hacer el retablo de la basílica de Nuestra Señora de Legarda en Mendavia, obra que no se ha conservado. F. Idoate, *Catálogo del Archivo General. Sección de Comptos. Documentos, 1500-1780*, XLIX, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1958, p. 173, n.º 352.

y retablos como los de Sesma, lamentablemente desaparecido, y Mendavia, encargados a entalladores e imagineros franceses. Sobre el mecenazgo de sus sucesores en los templos de pueblos de su señorío, como Lerín y Larraga, son testimonio dos de las cabeceras y cruceros más puros y modulados del Renacimiento en Navarra.

EL INICIO REAL DEL ARTE A LA ROMANA. OBRAS DE 1529-1530

La escultura del primer Renacimiento en Navarra se caracteriza, al igual que ocurre en otras zonas vecinas del norte peninsular, por «una compleja combinación de formas muy alejadas del modelo itálico», con amplia utilización de los grutescos a la romana pero unos rasgos expresivos franceses, borgoñones y flamencos, potenciados por la inspiración en estampas alemanas²⁷. La incorporación de Navarra facilitó la libre circulación de artistas procedentes de Aragón y Castilla, siendo precisamente algunas localidades de la Ribera, dependientes de la diócesis de Tarazona, las que contemplarían de forma madrugadora la introducción de las formas renacentistas de la mano de maestros franceses procedentes de esa ciudad y de Zaragoza, florecientes centros del Humanismo hispano.

Algunas colaboraciones muy tempranas entre el entallador Esteban de Obay y el imaginero Gabriel Joly, quienes habían trabajado conjuntamente en Calatayud, nos ofrecen el manifiesto del nuevo estilo «al romano», por lo que bien se puede denominar a este estilo como primer Renacimiento a la francesa. Aunque los primeros documentos que hacen referencia a estos retablos se fechan en 1525, el inicio real de estas obras data de 1530. Se trata de los retablos de pintura de Cintruénigo²⁸ y Burlada²⁹ (hoy en la capilla del Museo de Navarra en Pamplona) y, con antelación a estos, el de talla de la Crucifixión que, procedente de la iglesia de San Nicolás de Tudela, se expone en el Museo Decanal de esta ciudad³⁰. Los dos primeros, que albergan las tablas de Pedro de Aponte y Juan del Bosque respectivamente, fueron encargados a Obay con las mediaciones decisivas de García Hernández de Carrascón, médico del papa Adriano VI y tesorero de la catedral de Tarazona, y Juan Miguel Garcés, regidor de Pamplona y miembro de una ilustre familia de Cascante, respectivamente. El retablo de Cintruénigo, para el que Aponte había hecho las tablas pintadas del banco entre 1525 y 1530, fecha de su muerte, solo fue comenzado en ese último año, cuando maestro Esteban, autor de la traza, cedió su ejecución al entallador francés Guillén Obispo, nombre castellanizado de Guillemín Leveque (†1531), pudiéndose atribuir a Gabriel Joly el grupo

²⁷ M.^a C. García Gainza, «Escultura», en R. Fernández Gracia (coord.), P. L. Echeverría Goñi y M.^a C. García Gainza, *El Arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 210-211.

²⁸ C. Morte García y J. Latorre Zubiri, *El Retablo mayor de la Parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo. Historia y conservación*, Recuperación del Patrimonio, 3, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.

²⁹ J. R. Castro Álava, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1949, pp. 19-20; P. L. Echeverría Goñi, *Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia. Museo de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997, pp. 12-13.

³⁰ J. Criado Mainar, «El retablo del Crucificado del Museo del Palacio Decanal de Tudela», *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra (memoria 2011)*, 2011, pieza del mes (julio), pp. 269-272.

titular del Bautismo de Cristo, el San Juan Bautista de Burlada y, según Criado, el Crucificado con la Virgen y San Juan de Tudela³¹.

Así pues, la superación del Tardogótico o «moderno» y su sustitución por el Renacimiento o «romano» solo se produjo de forma generalizada en Navarra a partir de 1529, año en el que maestre Terin y su hijo Miguel Terin, entalladores vecinos de Estella y autores hasta entonces de obras «al moderno», se comprometían a realizar el retablo mayor de San Martín de Améscoa «al modo y forma romana». Además se obligaban a hacer otro retablo para la ermita de Santa María (actual de la Virgen de la Misericordia) a cambio del antiguo retablo gótico de la parroquia³². Aunque la primera obra no se ha conservado, del segundo retablo han llegado a nuestros días algo modificadas las tallas sedentes de la Virgen con el Niño y San Marcos. Salidos del pionero taller de Sangüesa, integrado en gran medida por mazoneros y entalladores franceses y que sigue los usos del vecino Aragón, se conservan providencialmente algunos retablos labrados del romano, tanto de bultos como sobretodo para albergar tablas de pincel. Entre los primeros citaremos el de Nuestra Señora de las Nieves de Erdozáin, fechado por una inscripción de su predella en 1530, o el pictórico de la Piedad que, procedente del convento del Carmen, se custodia en la parroquia de Santa María de Sangüesa y fue contratado en 1533 «al romano conforme a la muestra» por el pintor Pedro de Sarasa y Navardún³³. El grupo de la Lamentación sobre Cristo muerto que lo preside ha sido atribuido por C. Morte al imaginero francés Gabriel Joly por su similitud con otros grupos documentados³⁴. El 1 de enero de 1533 maestre Metelin Fabri, y Jaques Tomás contrataron a una con Hernando de Arce el retablo mayor de la parroquia de Sesma³⁵, del que no ha llegado a nuestros días más que la magnífica talla de la Magdalena.

Aunque desconocemos los nombres de los autores de la mazonería y talla del retablo mayor de la parroquia de Morentin, contratado en 1533 por el pintor Miguel de Latorre y sustituido por el actual barroco, en sus cláusulas se estipula que debía ser «de fusta, talla, bultos al romano» con «molduras como pertenecerá al romano» y que se obligaba a «dar del todo fecho e asentado, pintado, dorado e acabado el dicho retablo al romano»³⁶. De esta obra debe proceder el Cristo

³¹ F. Tabar Anitua, «Un crucificado atribuible a Gabriel Joly», *Ars Bilduma*, 1, 2011, p. 128. En este artículo, en el que se comparan varias imágenes de Cristo crucificado de Gabriel Joly con uno de colección particular para afianzar su atribución a este imaginero francés, se descarta el que preside el retablo de Tudela, poniéndolo más en relación con la obra de Esteban de Obraj.

³² Archivo General de Navarra (AGN), Procesos, sign. 143304. El fiscal, rector y primicieros de la iglesia de San Martín de Améscoa contra los fiadores de maestre Terin y su hijo sobre cumplimiento de fabricación del retablo (1534).

³³ J. R. Castro Álava, *Cuadernos de Arte Navarro: Pintura*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1944, pp. 45-48.

³⁴ C. Morte García, «La llegada del Renacimiento a la escultura aragonesa: de Fernando el Católico a Carlos V», en E. Belenguer Cebriá (ed.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, vol. III, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 104 y 106.

³⁵ AGN, Prot. Not., caja 22878, Lodosa, Martín López, 1533, Invº s/r., escritura de contrato del retablo mayor de la parroquia de Sesma. Esta obra fue tasada el 31 de marzo de 1541 por Esteban de Obraj y Sebastián de Rojas, nombrados por los autores y la iglesia respectivamente, en 416.302 maravedís (algo más de 1.110 ducados); P. L. Echeverría Goñi. y R. Fernández Gracia, «Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra», *Príncipe de Viana*, 168-169-170, 1983, pp. 32 y 54-55 (doc. n.º 1).

³⁶ J. R. Castro Álava, *Cuadernos de Arte Navarro...*, op. cit., pp. 45-48.

de la Agonía que preside un retablo lateral del siglo XVIII. Gracias a dos obligaciones que se conservan entre los protocolos notariales de Olite, conocemos los nombres de los autores del primitivo retablo mayor de la parroquia de Beire, sustituido por el actual neogótico a comienzos del siglo XIX. Se trataba de una obra de pintura que fue contratada en 1530 por maestre Gabriel Sanctus, pintor vecino de Tudela, encargándose de su ensamblaje Pedro Vicent, fustero vecino de Olite. La obra fue tasada en 335 ducados, de los que pagó 22 al mazonero como parte de pago por su labor³⁷. En una nueva obligación de 1532 le abonó otros 18, haciendo un total de 40 ducados. En ambas escrituras suscribe como testigo el pintor Francisco de Ortiz, vecino de Olite, figurando en la segunda el entallador francés Leonart de Berssán, que se encontraba en Beire, sin duda trabajando en esta obra³⁸. Tan solo se ha conservado la talla titular de San Millán, obra protorrenacentista, desfigurada por una policromía de «paños naturales».

La renovación del código formal «moderno» o gótico por otro «a la romana» o renacentista en Navarra tendrá como agentes principales a maestros franceses, quienes difunden un *Renacimiento nórdico* de segunda mano, en el que todavía son perceptibles las pervivencias góticas. Es por ello, por lo que la transición a un arte clasicista fue menos traumática y gradual, superponiendo primero una ornamentación a la italiana sobre estructuras góticas para ir incorporando más adelante el léxico y los esquemas arquitectónicos renacentistas. En la primera mitad del siglo XVI, es decir, durante el primer Renacimiento, se documenta en el viejo reino la producción de un elevado número de maestros de la talla franceses, desde mazoneros, menuceros y entalladores hasta imagineros que dan a esta fase un carácter internacional. Aunque la presencia de imagineros y entalladores flamencos fue más esporádica, destacan algunos maestros como Guillén de Holanda y, más adelante, Arnao de Bruselas, vecino de Logroño, y Jorge de Flandes, vecino de Sangüesa. A partir de aquí se reduce este aflujo hasta desaparecer en el último tercio de la centuria. Con el Romanismo se navarriza nuestra escultura, si bien algunos de sus mejores representantes llevan aún los apellidos castellanizados de aquellos audaces jóvenes galos que, buscando fortuna y mercados, llegaron aquí a fines del primer tercio del siglo XVI, como Juan II y Julián de Troas, Pedro, Juan II o Bernabé Imberto, Juan de Cambray o Bernal del Fuego, entre otros.

CAUSAS DE LA DIÁSPORA DE ARTÍFICES FRANCESES Y APERTURA DE FRONTERAS

Durante el reinado del emperador Carlos V se produjo una apertura de fronteras³⁹ que permitió el intercambio de mercancías, ideas y formas culturales, así como la llegada masiva de oficiales extranjeros, sobre todo franceses,

³⁷ AGN, Prot. Not., caja 8068, carpeta 7, Olite, Juan Boneta, 1530, 13-VIII, obligación de Gabriel Sanctus a favor de Pedro Vicent.

³⁸ *Ibid.*, carpeta 9, 1532, 3-II, nueva obligación de Gabriel Sanctus a favor de Pedro Vicent.

³⁹ F. Ruiz Martín, «Jornadas del Emperador Carlos V en Palencia». Discurso de apertura de curso 1950-1951. Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 5, 1950, p. 23. «Carlos V estaba resuelto a que Europa no se convirtiese para siempre en un conglomerado de estados nacionales o territoriales, con fronteras infranqueables y objetivos independientes, sino por el contrario, volviera a ser un conjunto coordinado bajo la casa de Habsburgo».

cuya presencia se deja notar especialmente en Aragón, Cataluña y Castilla⁴⁰. Al ser un territorio fronterizo con Francia y por sus tradicionales vínculos con Aragón, Navarra disfrutó de una temprana recepción del arte renacentista por la labor de artistas galos como Esteban de Obray. Estas gentes, que huían de las guerras de religión, de gobiernos débiles, de la presión demográfica, de una precaria situación económica y frecuentemente de la miseria, se beneficiaban aquí de la apertura de fronteras, de las exenciones fiscales y de la buena coyuntura económica con el aflujo regular de oro americano hasta 1535 aproximadamente, que permitían mejores jornales y salarios. Por otro lado, los talleres locales, apegados a usos, fórmulas y repertorios medievales, no podían competir con estos artífices del norte de Europa, cuyos precios eran además más bajos. En su mayor parte eran jóvenes que salían de sus ciudades y aldeas a la aventura, buscando un modo de vida o demandados por familiares y jefes de compañías artísticas. Algunos de los oficiales ya formados se casaban en lo que conocemos como endogamia profesional con las hijas de sus maestros, si bien documentamos más casos de matrimonios con muchachas locales, ya que así resultaba más fácil su integración, la adquisición de la vecindad y un estatus, y la apertura de un taller con la dote⁴¹. Estas circunstancias se verían alteradas por las guerras con Francia y contra los calvinistas en los Países Bajos.

Sabido es que la historia del viejo reino está muy vinculada al país vecino con el que mantiene un amplio lienzo de frontera. Así los sucesivos reyes navarros pertenecieron a las casas de los Capetos, Champaña, Evreux o Foix-Bearne y varias localidades navarras tenían importantes burgos de francos como el de San Cernin de Pamplona o los de Estella y Puente la Reina. En el siglo XVI, en un ejemplo más de falta de determinismo histórico, el enfrentamiento bélico por la supremacía en Europa entre Francisco I de Francia y Carlos I de España, y las tensiones diplomáticas entre ambos reinos, así como las pretensiones del primero de recuperar la Navarra española y del emperador de reintegrar los territorios de la casa de Borgoña, no fueron obstáculo para la llegada masiva a la península de un elevado número de inmigrantes franceses, entre los que no faltaban los artesanos, que predominan sobre todo en los reinos pirenaicos como Aragón⁴² y Navarra. También se comprueba aquí

⁴⁰ En algunas de las más importantes empresas renacentistas hispanas de la primera mitad de la centuria intervinieron maestros franceses, como en la fachada del colegio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares, donde en 1542 trabajaban a las órdenes de Rodrigo Gil de Hontañón, entre otros, los entalladores Esteban y Nicolás Francés, maese Guillén de Juni y Guillén Ferrán. P. Navascués Palacio, «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá», *Archivo Español de Arte*, 178, 1972, pp. 106-107. Entre la nómina de los artistas que trabajaron en la fábrica del ayuntamiento de Sevilla a comienzos de la década de los 30 del siglo XVI encontramos a los entalladores Antonio, Germán y Guzmán Francés, al imaginero Jacques Francés y a los canteros Didier Gil y Tomás Francés. A. Morales, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte*, 4, 1991, pp. 69, 79 y 81.

⁴¹ Es el caso por ejemplo de menuceros franceses de Pamplona como Peti Juan de Beuves, casado con María Zubiri, o su hijo Juan de Beuves, cuya esposa era María Gárate. En Tarazona encontramos a Baltasar de Arras, casado con Catalina Redondo, y a Pierres del Fuego, con María Ochoa y, en segundas nupcias, con María de Beratón, o en Sangüesa residían el mazonero Medardo Picart y su hijo el imaginero Miguel Picart, casados con Gracia de Izal y María de Ecay respectivamente.

⁴² J. F. Soulet, *La vie quotidienne dans les Pyrénées sous l'Ancient Regime (du XVI au XVIIIe siècle)*, Paris, Hachette, 1974; B. Benassar et al., *Les Français en Espagne à l'époque moderne (XVIe-XVIIIe siècles)*, ouvrage collectif, Toulouse, 1990; Ch. Langé, *La inmigración francesa en Aragón: siglo XVI y primera mitad del XVII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993.

la temprana presencia antes de 1500 de impresores como el bearnés Arnao Guillén de Brocar (†1523), natural de Le Brocq⁴³, libreros como el borgoñón Pierres Brycon y Pedro de África, vecino de Besers (Languedoc)⁴⁴, así como la afluencia de libros y estampas, entre otras mercaderías. De igual forma los inevitables conflictos de intereses entre vecinos, no impidieron los tradicionales intercambios entre tierras fronterizas.

Un buen número de los extranjeros arrestados y procesados por la Inquisición como sospechosos de prácticas luteranas eran artistas. Así, en 1560 el Santo Oficio de la Inquisición de Navarra en su tribunal de Calahorra suministró una relación de diez foráneos reconciliados, cuyos hábitos estaban puestos en Bilbao, de los que la mitad eran artífices, tres franceses y dos flamencos⁴⁵. Se trataba de los imaginarios Ans de Bolduc, natural de Amberes, y Mateo de Beogrant, alias *Mayo*, el entallador francés Juan Ybert o Imberto, el pintor Juan Prebost, natural de Lyon, y el platero gascón Juan Garder, nacido en Agen. Los famosos hermanos Beaugrant se vieron obligados a comparecer ante tribunales de la Inquisición, siendo procesado Guiot y reconciliado Mateo, en tanto que Juan abjuró públicamente de la secta de Lutero. Además de los ya citados, entre 1538 y 1558 pasaron por este trance y fueron condenados o reconciliados un cierto número de maestros, sobretudo entalladores, imagineros y pintores, figurando los del reino vecino a la cabeza en número. En 1565 se endureció el procedimiento⁴⁶, siendo arrestados entre otros el platero Esteban de Artel, un Nicolás de Troes, cerrajero y arcabucero, y el pintor alemán Melchor de Colonia, residente en Bilbao. Debido a su condición de fraile no sometido a regla y a su vida como ermitaño itinerante por ermitas de Navarra y Álava, a lo que se sumaba su origen, su oficio de imaginero y su vida bohemia, fray Juan de Beauves fue encarcelado en 1570 por el Santo Oficio de la Inquisición de Navarra en Logroño⁴⁷. El genial artista se encontraba en Huarte-Araquil en casa de Lope de Larrea y en compañía de Pierres Picart, cuando vio como requisaban una talla de la Virgen con el Niño y San Juanito que, ejecutada hacia 1556, la había entregado a Lope de Larrea en 1569 como prueba de amistad y de gratitud.

Más importante cuantitativamente hablando que la temprana importación de algunas piezas procedentes de talleres europeos, fue la inmigración de maestros, oficiales y aprendices de las tierras situadas en torno a la Isla de Francia como Normandía, Picardía, Artois y Champaña que, junto a Borgoña y Flandes, van a incorporar tempranamente a comienzos del siglo XVI una

⁴³ J. A. Mosquera Armendáriz, *Compendio de la vida y obra de A. G. de Brocard*, Pamplona, 1989; C. Rodríguez Pelaz, «La ilustración de los impresos de Guillen de Brocar», *Ondare*, 17, 1998, pp. 437-445.

⁴⁴ P. Monteano Sorbet, «'Vascos' y 'franceses' en la Tudela de mediados del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, 234, 2005, p. 124.

⁴⁵ I. Reguera Acedo, *La Inquisición española en el País Vasco. Luteranos, judíos, moriscos, brujería...*, San Sebastián, Txertoa, 1984, pp. 152-153.

⁴⁶ M. Boeglin, «Luteranos franceses en la España de los Austrias. Aspectos culturales de un conflicto religioso», M. Bruña et al. (eds.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre : espagnol en France, français en Espagne*, Séville, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 2006, p. 121. «Hasta la década de 1550 la represión antiprotestante fue secundaria en las actividades de las cortes inquisitoriales españolas y sin parangón a la situación que prevalecería al finalizarse el Concilio de Trento».

⁴⁷ J. R. Castro Álava, *Cuadernos de Arte Navarro...*, op. cit., pp. 118-123.

decoración renacentista italiana que se superpone a la plástica borgoñona y flamenca. Son precisamente las pervivencias tardogóticas que se advierten en las mazonerías, relieves y tallas salidos de las gubias de estos oficiales las que facilitaron la introducción en Navarra de un peculiar Renacimiento superpuesto y, a la postre, de un arte dual. El panorama de la escultura navarra del siglo XVI es, al igual que el de la hispana y la francesa, de gran complejidad y variedad con un primer tercio de arte tardogótico o hispanoflamenco, un protorenacimiento ornamental a partir de 1529 aproximadamente y una puesta al día con el clasicismo y el manierismo que se acelera a partir de fines de la década de los 50 del siglo XVI.

EL VIAJE. ORIGEN, ITINERARIO Y DESTINO

El profesor Martín González, referencia de autoridad para los estudiosos de las artes plásticas de época moderna, proponía en 1990 la metodología del viaje o indagación en el origen e itinerario seguido por la legión de artistas europeos que introdujeron el Renacimiento en España, para mejor conocer sus fuentes en los talleres y empresas formativas de origen⁴⁸. Si exceptuamos el reino de Aragón, donde se comprueba la presencia de algunos maestros italianos, las tierras entre el Cantábrico y el Ebro vieron la llegada masiva en el siglo XVI de artífices franceses, principalmente del norte, y flamencos que introducen un Renacimiento nórdico de segunda mano que, tal vez por ello, recibió una gran acogida. Ya en estudios precedentes hemos documentado el origen de entalladores franceses como Esteban de Obray, natural de Saint-Thomás-la-Chaussée, en el obispado de Rouen⁴⁹, o Pierres Durand, quien procedía de Peronne en Picardía, villa situada junto al río Somme en el camino a Flandes, y que fue conocido aquí como Pierres Picart⁵⁰. Sus itinerarios no son solo internacionales, sino también peninsulares, pues si Obray trabajó en los reinos de Aragón y Navarra, encontramos a Picart en Castilla, País Vasco y Navarra, residiendo en Burgos, Valladolid, Oñate, Huarte-Araquil, Estella, Salvatierra y de nuevo Oñate⁵¹.

Por declaraciones propias y ajenas o patronímicos que adoptan recordando sus lugares de origen conocemos la procedencia concreta de varios maestros de la talla franceses (fig. 1). Seis provenían de Picardía (Peti Juan de Beauvais, Pierres del Fuego, Pedro y Juan de Beauves, naturales de Beauvais, Gabriel Joly, de Varipont en la diócesis de Noyon, y Pierres Picart [Durand], de Peronne), tres de Artois (Baltasar Febre, de Arras y Juan y Pierres Ronger, de Saint Omer), uno de Normandía (Esteban de Obray, natural de Saint Thomas, cerca de Rouen), otro de Champaña (Pierres de Troas, originario de Troyes), tres de

⁴⁸ J. J. Martín González, «Observaciones sobre la escultura del Renacimiento», en *Jornadas Nacionales sobre Renacimiento español. Príncipe de Viana*, anejo 10, 1991, pp. 49-51. Nos dice que «el distanciamiento de una obra del lugar de producción es revelador del prestigio alcanzado» (p. 50).

⁴⁹ P. L. Echeverría Goñi y R. Fernández Gracia, «Precisiones sobre el Primer Renacimiento...», *op. cit.*, pp. 32 y 55.

⁵⁰ P. L. Echeverría Goñi, «Estudio histórico-artístico del retablo de la Universidad de Oñate», en *Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati. Historia y Restauración*, P. L. Echeverría Goñi y X. Martiarena Lasa, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006, pp. 30-31, nota 23.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 31-40. Biografía y trayectoria de Pierres Picart.

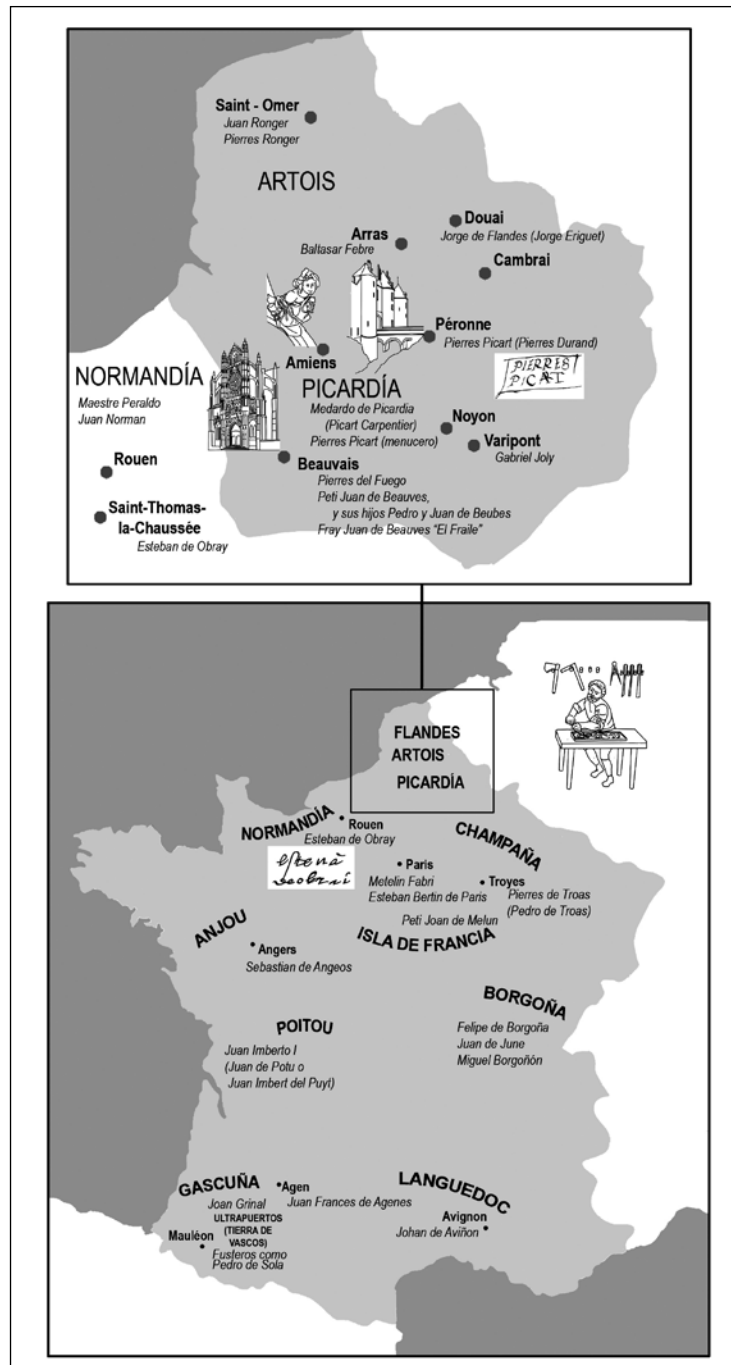


Figura 1. Territorios de origen de los artífices franceses.

París o sus cercanías (Metellin Fabri, Peti Joan de Mellun, de Melun, y Esteban Bertin) y tres del sur de Francia, de Aquitania (Juan Francés de Agenes, entallador y fustero «natural de Villanueva de tierra de Agenes», es decir, Agen)⁵² y de «Tierra de Gascuña» (el fustero Joan Grimal) y del Languedoc, el architero y entallador Johan de Aviñon o de Sarasa. De una forma menos precisa podemos

⁵² AGN, Procesos, sign. 36613. El fiscal contra Juan Francés, criminal (1554).

identificar por los apellidos que adoptan el origen regional de otros cuatro entalladores picardos (Pierres Picart, menucero de Pamplona, Medardo de Picardía, también conocido como Picart Carpentier y su hijo Miguel Picart, vecinos de Sangüesa), tres borgoñones (el imaginero Felipe de Borgoña, el entallador y ensamblador Juan de June y el organero Miguel Borgoñón o de Borgoña, cuñado del anterior), uno presumiblemente del Poitou (Juan de Potu o Juan Imbert del Puyt), y el tornero Sebastián de Angeos (tal vez de Angers, capital del antiguo ducado de Anjou). Normandos deben ser asimismo dos de los miembros del taller de Esteban de Obray, los fusteros maestre Peraldo y Juan Norman. No son designados en Navarra como «natural francés» los numerosos carpinteros procedentes de «Tierra de Vascos», considerados aún navarros de la merindad de Ultrapuertos, y los suletinos, como el fustero Pedro de Sola, natural de Mauléon. Seguramente procedía de Saint Palais en la Baja Navarra el pintor Pedro de San Pelay y Domingo, vecino de Sangüesa.

El grupo más numeroso de los mazoneros y entalladores franceses que llegaron al viejo reino lo constituían los procedentes de Picardía y otras regiones limítrofes del norte como Artois y Flandes de localidades como Saint-Omer, Arras, Douai, Amiens, Peronne, Beauvais y Noyon. Algunos de estos territorios hoy franceses pertenecieron al antiguo ducado de Borgoña que, por su estratégica situación entre el reino de Francia y el imperio austríaco, fueron muy apetecidos desde fines del siglo XV. Luis XI anexionó al dominio real, entre otros territorios, Borgoña y Picardía. El emperador Maximiliano recuperó el Artois en 1483 y su nieto Carlos V extendió sus posesiones a Tournai y Frisia, designando a estas zonas como Borgoña y agregándolas en 1548 al imperio⁵³. En la Paz de Cambray de 1529, Francisco I reconoció la soberanía de Carlos V sobre Flandes y Artois, pero no así sobre Borgoña, que se había visto obligado a devolver al emperador por el Tratado de Madrid de 1526. Esta afluencia de maestros de tierras lindantes entre las actuales Francia y Bélgica cuenta con un ilustre precedente en el siglo anterior en torno a la figura de Janin o Jehan Lome de Tournai, *tailleur d'images* (†1449) quien, al frente de un equipo formado por mazoneros y escultores franceses de Borgoña, Champaña y otras procedencias, como Michel de Reims, Collin de Reims, Johan de Borgoña, Johan de Lille, mazonero, el picardo Johan de La Garnie o Anequín de Sora, ejecutó el sepulcro de Carlos III el Noble y su mujer en la catedral de Pamplona (1413-1419)⁵⁴.

Muchos de los franceses que se asentaron en Navarra habían recorrido un largo camino, principalmente los que procedían de los territorios del norte lindantes con Flandes. Atravesaban toda Francia y cruzaban los Pirineos por dos pasos, Roncesvalles, puerta de entrada del llamado Camino francés que se dirigía a Santiago, y por Somport y Jaca para desembocar en Sangüesa en la ruta aragonesa. Ambos confluían más adelante en la localidad de Puente la Reina. Son numerosos los mazoneros y entalladores franceses que procedían de Tarazona y otras zonas de Aragón y, en menor medida, de un primer asen-

⁵³ C. Billon, «Le Fiandre. Storia e geografia di un paese che non esiste», en *Fiammingi a Roma, 1508-1608. Artista dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catálogo de exposición, Milano, Skira, 1995, p. 57. Sobre el legado dinástico de origen borgoñón.

⁵⁴ J. M. Jimeno Jurío, «Autores del sepulcro de Carlos III de Navarra», *Príncipe de Viana*, XXXV, 1974, pp. 455-482; R. S. Janke, *Jehan Lomme y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977.

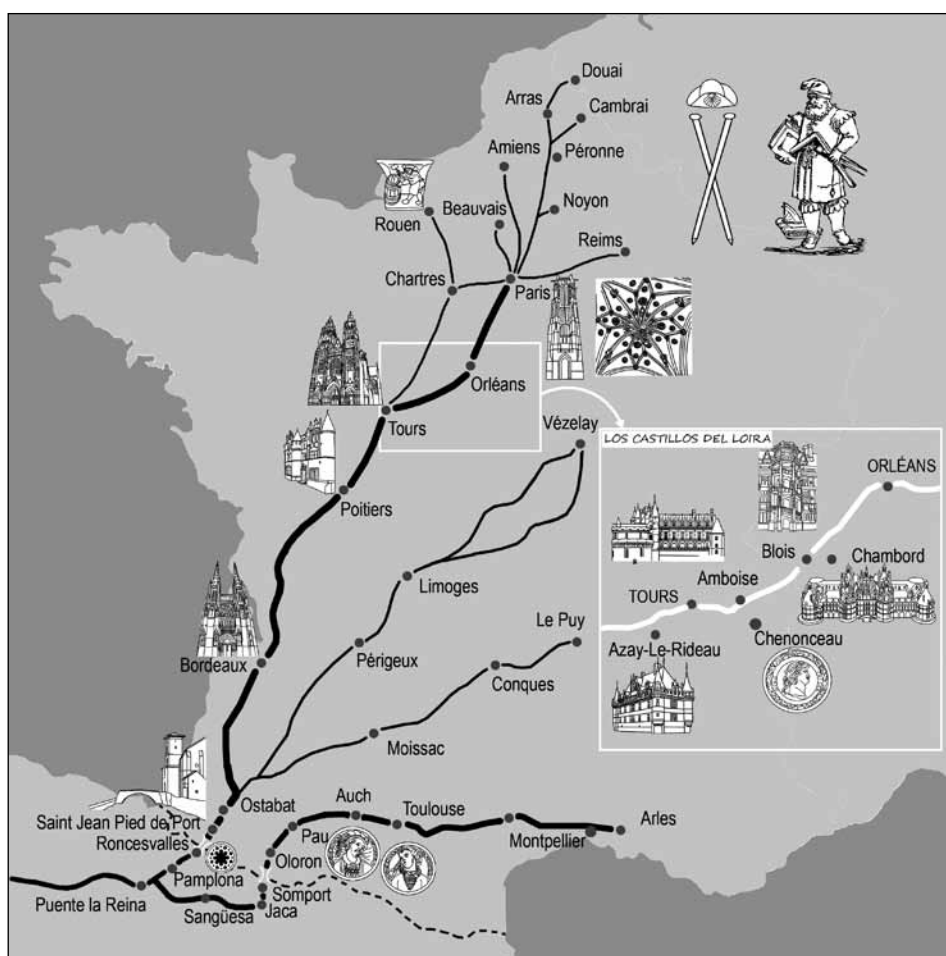


Figura 2. Itinerario principal y otros caminos.

tamiento en Castilla. Por su lado, una buena parte de los retablistas franceses y flamencos establecidos en el País Vasco y La Rioja habían ingresado por Bilbao, Portugalete y otros puertos del Cantábrico, que jugaban un papel fundamental en el comercio entre la corona de Castilla y Flandes. Tanto los peregrinos nórdicos como los emigrantes recorrían y algunos terminaban por establecerse en localidades de la mitad norte de la península, concentrándose en ciudades de la ruta jacobea como Burgos (Felipe Bigarny o León Picardo), Palencia (Juan de Cambray o Mateo Lancrin), León (Guillén Doncel o Juan de Angés) y Santiago de Compostela (Martín de Blas o Guillén Colás)⁵⁵.

El principal itinerario del viaje de los artesanos franceses del norte en su desplazamiento a Navarra coincide con la denominada Via Turonensis del Camino de Santiago o Camino de Tours que, partiendo de París, tenía como principales escalas Orléans, Blois, Tours, Poitiers y Bordeaux, Ostabat, Saint Jean de Pie de Port y Roncesvalles, la puerta de entrada en el viejo reino (fig. 2). El mismo ca-

⁵⁵ S. Alcolea, «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI», *Príncipe de Viana*, 25, 1964, pp. 202-205.

mino realizó en sentido inverso en 1525 Francisco de Javier en su viaje a París, si bien en este caso partió de Fuenterrabía. Esas ciudades francesas se alineaban en el camino real, antigua calzada romana, que iba de París a Astorga. Sus edificios más representativos eran monumentales fábricas góticas como las catedrales de San Gatien de Tours, San Pedro de Poitiers y San Andrés de Burdeos, si bien las dos primeras se concluyeron a mediados del siglo XVI con remates ya renacentistas. En el tramo comprendido entre Orleans y Tours podían ver los castillos renacentistas del valle del Loira que por aquellos años se construían, como los de Azay-le-Rideau, Amboise, Blois, Chenonceau y Chambord, que constituían el cinturón de seguridad de París. Si la arquitectura religiosa en Francia está apegada hasta bien entrado el siglo XVI al estilo «a la moderna» o gótico, aunque con signos de renovación, la nueva manera renacentista «a la antigua» se va imponiendo en los castillos, que transforman las robustas fortalezas medievales en confortables palacios residenciales. Para estos menesteres Francisco I hizo venir desde Italia a arquitectos y artistas señalados, entre los que destacan Domenico de Cortona, Leonardo da Vinci o Serlio para construir castillos, pabellones y jardines. Los de la zona suroriental utilizaron la Vía Tolosana o Camino de Toulouse de la ruta jacobea, que pasaba por Arles, Montpellier, Toulouse, Auch, Oloron y Somport, la puerta de entrada en Aragón.

Estas arterias que son los cuatro caminos franceses de peregrinación hasta la tumba de Santiago, principalmente la vía turonense, fueron utilizadas por la mayor parte de los maestros de la talla que luego encontramos trabajando en Navarra. A la hora de su destino y asentamiento en el viejo reino también constatamos su preferencia por las ciudades y villas que constituyen algunos de los principales jalones de la ruta jacobea (fig. 3). Así, llama la atención la densidad de oficiales de la madera de esa procedencia que vemos establecidos en Sangüesa, primera gran encrucijada y punto de confluencia de peregrinos del Camino de Santiago. Contabilizamos al menos una docena de oficiales, distribuidos en seis talleres, entre los que sobresale el comandado por Juan Charles de Sarasa entre 1530 y 1550. Resulta de todo punto elocuente el hecho de que en torno a 1530-1531 encontremos en su taller a unos jóvenes Juan de Potu (Juan Imberto I), Guillén de Oberon y Jaques Pontorber a quienes, con el paso de los años y tras una breve estancia en Pamplona, veremos asentados definitivamente en Estella, Puente la Reina y Sangüesa, presidiendo importantes talleres de retabística en localidades relevantes del Camino de Santiago. Sus hijos prolongarán estos talleres familiares hasta fines del siglo XVI y comienzos del XVII en el caso de los Imberto.

Entre la numerosa colonia de mazoneros, architeros, entalladores, fusteros y silleros franceses radicados en Sangüesa en el segundo tercio del siglo XVI, podemos señalar los nombres de Johan de Aviñón o de Sarasa, uno de los primeros en llegar a esta villa, padre del pintor Pedro de Sarasa I y aún activo en la década de los 20 de este siglo, Mateo de la Perosa (1529-1546), el citado Juan Charles alias *Sarasa* (doc. en 1531-1544 y †1551), los miembros de su taller Juan de Potu (de Puyto o Imbert del Puyt) (1531-1536)⁵⁶, luego conocido como Juan Imberto I, Guillén de Oberón, y Jaques Pontorber

⁵⁶ AGN, Procesos, sign. 248959. Juan de Potu contra Juan Charles por el pago de 30 ducados por el tiempo que le sirvió de entallador (1541).



Figura 3. Destino y talleres de los maestros franceses en Navarra.

(doc. en 1534-1546 y †1566)⁵⁷, Antón Condón (1536-1554), Leonardo Labarzana (1542-1568)⁵⁸ y Juan Lafont (1547-1551)⁵⁹. En algunos casos, adoptaron como apellido el de su lugar de origen o el patronímico de su región, como ocurrió con los Burdeus, familia de silleros, integrada por Diego (1534), Pedro (1545) y Jaques, que hizo su testamento en 1548⁶⁰. Prolongan

⁵⁷ *Ibid.*, Prot. Not., caja 12.627/2, Sangüesa, Martín Brun, 1546, ff. 284-284v, poder de maestre Medardo a Jaques Pontorber.

⁵⁸ *Ibid.*, caja 12623/7, Sangüesa, Martín de Usechi, 1549, contrato del convento del Carmen de Pamplona y Leonardo Labarzana sobre un retablo.

⁵⁹ *Ibid.*, caja 12628, Sangüesa, Martín Brun, 1547, n.º 103, contrato matrimonial de Juan Lafont y María de Navascués; M. Gómez de Valenzuela, *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), 1977, pp. 30 y 68-69 (doc. 27), contrato de un tabernáculo en Berdún por el mazonero Juan de Lafuent (1554).

⁶⁰ AGN, Prot. Not., caja 12.629, Sangüesa, Martín Brun, 1548, n.º 197, f. 285, testamento de Jaques de Burdeus.

la presencia nórdica en la villa del Aragón el mazonero Medardo de Picardía (Picart Carpentier) (†1574) y el imaginero Jorge de Flandes (†1586).

En Pamplona residieron a lo largo del 1500 un buen número de entalladores como Esteban de Obray, Peti Juan de Melún, el menucero Pierres Picart, Peti Juan de Beauves y sus hijos Pedro y Juan, Pierres Durand o Picart y el imaginero fray Juan de Beauves. En Puente la Reina se asentaron Guillén y Juan de Oberon, y residieron en ella Miguel Borgoñón y su cuñado Juan de June. Procedente seguramente de Troyes en Champaña se estableció en Estella antes que Juan Imberto I el entallador Pierres de Troas, iniciador del taller familiar que luego continuarían Pedro, Juan II y Julián de Troas. El primero en establecerse en la ciudad del Ega fue maestro Terin, quien trabajó con su hijo Miguel. La villa castellana de Los Arcos fue escogida como lugar de residencia por el ensamblador francés Martín Gumet, en tanto que Juan Mordan, Felipe de Borgoña y Juan de June procedían de Logroño y Esteban Bertin de Laguardia.

Tudela fue otra de las ciudades que contó con una amplia colonia de entalladores franceses como Esteban de Obray, maestro Peraldo, Juan Norman, Antón Erpin o Guillén Obispo y una legión de fusteros llegados a partir de 1525-1530 como Joan de Amison, Joan de Grimal, Sebastián de Angeos, Pedro de Sola⁶¹ o Juan Francés de Agenes. Puntualmente encontramos maestros de la talla galos en localidades como Villanueva de Araquil (maestro Miguel Marsal y Juan Marsal), Tafalla (Roberto Carlit⁶²) y Olite (Juan Amel). Trabajan en importantes empresas del Renacimiento en Navarra maestros procedentes de los talleres periféricos de Tarazona (Baltasar Febre, Juan Ronger y Pierres del Fuego) y Calahorra (Jaques Tomás y Metellin Fabri), quienes con antelación habían trabajado en Calatayud.

ASPECTOS HUMANOS Y PROFESIONALES

Entre el colectivo de maestros de la talla galos residentes en el viejo reino se comprueba una serie de fenómenos propios de la diáspora y otros característicos de todo oficio artesanal del Antiguo Régimen como son las compañías o talleres itinerantes, los clanes familiares, la endogamia profesional y la cadena de especialización cuyos eslabones eran el mazonero, el entallador y el imaginero, más el dorador y el pintor. Resulta sorprendente desde la óptica actual el protagonismo de los empresarios frente al anonimato de los especialistas y los artistas de más quilates, cuyos nombres no suelen aparecer en la documentación. Eran práctica habitual las colaboraciones entre dos maestros, las escrituras de compañía y las cesiones y traspasos que complican la atribución de manos. En este primer Renacimiento y en algunos talleres como el de Sangüesa los pintores son frecuentemente los contratantes de los retablos, cuya esquemática arquitectura, decoración y tallas encargan a oficiales especializados. Formados en el taller familiar o en el de un compatriota bien asentado

⁶¹ P. Monteano Sorbet, «'Vascos' y 'franceses'...», *op. cit.*, pp. 125-127; F. Fuentes Pascual, «Franceses y vascos en Tudela», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, XVIII, 1934, pp. 141-152.

⁶² P. L. Echeverría Goñi, «Contribución del taller de Puente...», *op. cit.*, p. 104. En 1562 el imaginero Roberto Carlit tasaba las tallas de Santa Catalina y San Bernardino que Juan de Oberón había ejecutado con destino al altar mayor de San Pedro de Artajona.

y considerado, estos artistas franceses mantienen en la primera generación el sentido de clan, incluso por regiones de procedencia (Normandía, Picardía, Borgoña...), ayudándose entre ellos en los planos personal y profesional, y realizando colaboraciones y cesiones y tasaciones de obras entre ellos⁶³. Estas peculiaridades, unidas a una eficaz organización y división del trabajo gremial permitieron que sus presupuestos fueran mucha más bajos que los de los maestros locales, por lo que rápidamente acapararon encargos de obras de talla y estatuaria. En la segunda mitad del siglo XVI los artistas que montan los retablos y las sillerías son designados como ensambladores en lugar de mazoneros, en tanto que los imagineros dan paso a los escultores romanistas.

Algunos clanes famosos de artistas galos fueron en Estella los Terin (maestre Terin y su hijo Miguel), Troas (Pierres, sus hijos Pedro y Juan I, su nieto Juan II y el primo de este, Julián) e Imberto (Juan Imbert I y sus hijos Pedro, Juan II y Bernabé), en Puente la Reina los Oberon (Guillén y su hijo Juan), en Sangüesa los Picart (Medardo de Picardía, también conocido como Picart Carpentier y sus hijos Miguel, Fermín y Martín), Pontorber o Pontobel (Jaques y su hijo Pedro) y Labarzana (Leonardo y su hijo Lope) y en Tarazona los del Fuego (Pierres y su hijo Bernal) y Lupe (Guillaume y Gaudioso). Otro caso representativo de la presencia de clanes de entalladores y de endogamia profesional entre los oficiales franceses lo vemos en la familia de origen picardo de los Beauves o Beuves. Así Peti Johan o Juan de Beuves (†1557), menucero y entallador de Pamplona, cuyo nombre se halla entre los que trabajaron a las órdenes de Esteban de Obray en la sillería del coro de la catedral de Pamplona, se avecindó en una casa de la calle Carpintería de esta ciudad, donde fabricó un altar portátil para la capilla del Consejo Real en 1545⁶⁴, siendo enterrado en la parroquia de San Cernin. Siguieron a su padre en este oficio sus hijos Pedro y Juan de Beuves, vecinos de Pamplona⁶⁵ casándose su hija María de Beuves (†1556) con el menucero local Martín de Burutain (†1548), cuya vivienda y taller estaba en la calle Navarrería. La viuda mandó hacer tras su muerte en 1551 un inventario de las herramientas de su oficio, entre las que se encontraban tres bancos, prensas, barrenas, barreletes, un huso de barrenar, un berbiquí, cinceles, un martillo, un hacha, dos azuelas, garlopas, dos escuadras, varias limas, varios robots de molduras, etc., algunas de las cuales estaban en poder de Juan de Beuves⁶⁶. Desconocemos el grado de parentesco de una Catalina de Beuves, que estuvo casada con el imaginero Miguel de Espinal.

⁶³ J. M.^a Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 36-37. Alude a la circulación de extranjeros, sobre todo franceses en Castilla y León, y al proteccionismo que les dispensan otros artistas paisanos suyos en distintas ciudades, como el escultor Juan de Juni, que fue acogido como oficial en León por Guillén Doncel, ensamblador y entallador francés.

⁶⁴ AGN, Traslado de diligencia, sign. 160022636, Peti Juan de Beauves y maestre Gil, cerrajero sobre pagos de un altar portátil, 1545.

⁶⁵ *Ibid.*, caja 2896, Prot. Not. Estella, Juan Martínez de Abárzuza, 1544. Convenios y composición entre Peti Juan de Beauves, Juan y Pedro de Beauves sobre una casa; *Ibid.*, Procesos, sign. 318555, Inhibición de denuncia de nueva obra en una casa, 1543; *Ibid.*, sign. 318568, Pedro de Beauves contra Peti Juan de Beauves sobre demolición de una obra hecha en su casa, 1543.

⁶⁶ AGN, Procesos, sign. 131343, Juan de Beauves, hermano y heredero de María de Beauves, contra los herederos de Martín de Burutain sobre devolución de 108 ducados y ajuar nupcial, 1559.

Muchas de estas peculiaridades que rodean el quehacer profesional de los maestros franceses las encontramos en maestre Medardo Picart, *Carpentier* (†1574), quien gracias a su longevidad y la eficaz organización del trabajo en su taller de Sangüesa, heredera de los *buchiers* picardos, le permitieron desarrollar entre 1546 y 1565 una amplia obra en Navarra y Aragón, en la que se incluyen varios retablos, dos sillerías de coro, cubiertas, balaustradas, puertas, cajonerías y otros muebles⁶⁷. Este mazonero y fustero contó con la colaboración del entallador e imaginero Domingo de Segura y de sus hijos, el imaginero Miguel Picart y el pintor Fermín de Picardía, incorporándose regularmente a su taller aprendices entre los que conocemos los nombres de Martín de Caparroso (1547)⁶⁸, Sebastián Navarro y Nicolás de Lizoáin (1550)⁶⁹ o Baltasar de Sedano (1558)⁷⁰ por espacios de cuatro a seis años y medio. Con buenas relaciones profesionales en los círculos artísticos zaragozanos, Medardo de Picardía asentó en 1552 a sus hijos como aprendices de pintor e imaginero con destacados maestros de la capital aragonesa. A Fermín de Picardía lo colocó con el pintor italiano Tomás de Peliguet por espacio de seis años, y a Miguel Picart con el imaginero Juan Pérez Vizcaíno por seis años y medio, actuando como testigos de ambas escrituras el entallador Jaques de Pontorber y el pintor Pedro de San Pelay, vecinos de Sangüesa, junto a Juan Pérez Vizcaíno y Tomás Peliguet intercambiados en ambos documentos⁷¹. Todavía en 1572 asentaba como «mozo aprendiz al oficio de ymaginario» por tiempo de cuatro años a su hijo Martín Medart con el escultor Juan de Rigalte, vecino de Zaragoza e hijo del francés Jaques de Rigalte⁷². Maestro de más calidad es el también imaginero flamenco Jorge Eriguet, mas conocido como Jorge de Flandes (†1586), vecino de Sangüesa y autor de los retablos de Nuestra Señora de Santa Cilia de Jaca, contratado en 1565⁷³, San Jerónimo de la seo de Jaca y del mayor de la iglesia de Javierregay⁷⁴. Supeditados a estos, los pintores Miguel de Arara, hijo de Antón, y Pedro de San Pelay se especializaron en el último cuarto del siglo XVI en el dorado y esgrafiado de retablos con labores un tanto retardatarias.

LOS OFICIOS DE LA MADERA Y OTROS COMPLEMENTARIOS

Entre los maestros de la talla galos predominan claramente los entalladores y mazoneros que, además, comparten generalmente ambas tareas. Fueron muy pocos los imagineros capacitados para rebotar y tallar bultos y, además,

⁶⁷ P. L. Echeverría Goñi, «Pedro de Sarasa II, “pintor de hacer retablos” en Castiliscar y los maestros del taller de Sangüesa en las Cinco Villas en el siglo XVI», *Homenaje al Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Universidad, 2012 (en prensa).

⁶⁸ AGN, Prot. Not., caja 12.628, Sangüesa, Martín Brun, 1547, ff. 294-295v, aprendizaje de Martín de Caparroso con maestre Medart.

⁶⁹ *Ibid.*, caja 12631/1, 1550, f. 62 (Sebastián Navarro) y 211 (Nicolás de Lizoáin).

⁷⁰ *Ibid.*, caja 12637, ff. 79-79v, poder de maestre Picart Carpentier.

⁷¹ *Ibid.*, caja 12629, 1552, n.º 5, ff. 5-5v y n.º 10, ff. 13-13v.

⁷² P. L. Echeverría Goñi y R. Fernández Gracia, «Precisiones sobre el Primer Renacimiento...», *op. cit.*, p. 53; AGN, Prot. Not., caja 12643, Sangüesa, Martín Brun, 1572, n.º 46, ff. 60-61.

⁷³ M. Gómez de Valenzuela, *Documentos...*, *op. cit.*, pp. 25-26 y 97-99 (doc. 47).

⁷⁴ P. L. Echeverría Goñi y R. Fernández Gracia, «Precisiones sobre el Primer Renacimiento...», *op. cit.*, *Príncipe de Viana*, 168-169-170, 1983, pp. 33-49.

algunos de ellos se titulan indistintamente imagineros y entalladores, como por ejemplo Jaques Tomás. Por ocuparse de labores menores de carpintería algunos aparecen en la documentación citados de forma un tanto ambigua como fusteros, silleros, menuceros, torneros y carpinteros. Así, Juan de Potu, que con el paso de los años sería conocido en Estella como Juan Imberto I, estuvo como aprendiz de Juan de Charles en Sangüesa durante cuatro años desde 1531 «en el oficio de entayllador /o/ menuzería /o/ maçonería»⁷⁵. Otro de estos maestros, Juan de Beuves, alias *Petri Juan* y *francés*, vecino de Pamplona, se titula indistintamente en 1559 y 1561 como *architero*, *entallador*, *fustero* y *menucero*⁷⁶, ocupándose por ejemplo de un arca de roble para los ornamentos y las puertas de la iglesia, el cementerio y la ermita de San Salvador de Artácoz, obras contratadas en 1552 y estimadas en 1561 en 28 ducados⁷⁷. Los *menuceros* (del francés *menuisiers*) eran los carpinteros que trabajaban piezas menores de madera y muebles, diferenciándose de los ebanistas desde el siglo XV.

La palabra *mazonero*, con la que se designan en la primera mitad del siglo XVI a los arquitectos que realizan las estructuras de los retablos, viene del latín y del francés y debió introducirse, al igual que otros oficios relacionados con la madera, por artífices galos. Originalmente, se llamaba así durante el Gótico a los canteros y albañiles por el uso específico del mazo, equivaliendo en origen mazonería a cantería y albañilería⁷⁸. Adaptados a las nuevas tipologías que se demandaban en Aragón y Navarra, como las ménsulas, capiteles y otras labores en yeso y, sobre todo, a los retablos, silleras y otras guarniciones de fusta, en estas tierras se conocían específicamente como mazoneros a los que ejecutaban los retablos. Debemos recordar que muchos de estos mazoneros y entalladores tenían competencia en obras de arquitectura, fusta, talla y aljez. Aunque el *entallador* o *entretallador* es el artista que esculpe relieves sobre frisos, columnas y pilastras del retablo, frecuentemente su trabajo va asociado y se confunde con el de mazonero y, en algunos casos con el de imaginero. Covarrubias nos dice en su *Tesoro* que es «el que haze figuras de bulto, que cortando la madera va formando la figura, y la obra que haze se llama talla, y taller, la oficina donde trabaja»⁷⁹.

Venían de unas tierras con una gran tradición en el arte de la labra en piedra caliza que se remonta al siglo XIII con los imagineros de Amiens y Arras, pero sobretodo desde fines del siglo XV y comienzos del XVI con los *huchiers* del Tardogótico⁸⁰. Estos carpinteros y entalladores se ocupaban no solo de la factura de

⁷⁵ AGN, Procesos, sign. 248959, Juan de Potu contra Juan Charles por el pago de 30 ducados por el tiempo que le sirvió de entallador. Articulado de 1541.

⁷⁶ *Ibid.*, sign. 131343, Juan de Beuves contra Beltrán y Áurea de Ordéziz y 198235, Juan de San Juan contra Juan de Beuves.

⁷⁷ *Ibid.*, sign. 145463, Juanes de Beubes contra el mercader Juan de Lojau, arrendador de la primicia de Artácoz, por una deuda, 1561.

⁷⁸ F. García Salinero, *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, Madrid, 1968, p. 156, voz 1060.

⁷⁹ S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, primera parte, Madrid, Impr. de Luis Sánchez, 1611, p. 354v.

⁸⁰ W. Muller, «L'art des huchiers, restreint au mobilier liturgique des choeurs (stalles, jubés, autels et retables sculptés, groupes statuaires), en pays bourguignon, flamand et rhéno-mosan, aux XVe et XVIe siècles», thèse de doctorat de l'université de Bourgogne (ARTeHIS, UMR 5594), sous la direction de

muebles, cofres, puertas y ventanas, sino también de la entalladura decorativa, en la que eran unos hábiles artesanos, dando la medida de su capacidad en sillerías de coro como la de la catedral de Amiens. Las constantes intemporales de esta escuela son el dominio de todo tipo de ensamblajes, la talla ornamental, los relieves y las imágenes, el detallismo, la coetaneidad y el pintoresquismo. Estos rasgos son aplicables también a la escultura labrada en piedra, advirtiendo que algunos maestros emigrantes como Baltasar de Arras, Pierres del Fuego, Pierres Picart, Juan Imberto I o Juan de Oberon dominaron tanto la talla en madera como la labra en piedra y alabastro. Esta tradición secular pervive hoy en los ebanistas de Picardía que se dedican al torneado de muebles.

Varios de estos entalladores galos, como Esteban de Obroy o Pierres del Fuego, que en sus territorios de origen labraban obras pétreas, se adaptaron a nuevos materiales como la madera y el yeso y a nuevas tipologías como los retablos, coros y sillerías, más demandados por los patronos de las iglesias navarras y aragonesas. Del primero se conserva en Calatayud, su primer destino peninsular, la portada de la colegiata de Santa María⁸¹, en tanto que el picardo Pierres del Fuego debe ser el autor de las vistosas ménsulas y capiteles en yeso que decoran templos del siglo XVI como los de Monteagudo, Ablitas y Valtierra⁸². En 1543 encontramos al maestro de arquitectura e ingeniero normando Pierres Vedel (†1567)⁸³ tasando, junto a Guillén de Holanda, la obra de mazonería y talla que había ejecutado en el retablo de Oricin el también entallador francés Guillén de Oberon. Otros como el cantero, mazonero y *architector* Guillaume de Brimbeuf se ocuparon superado el ecuador del siglo XVI de obras pétreas de arquitectura, columnas, sepulcros e ingeniería⁸⁴. Sobre su oficio y las tierras visitadas nos ilustra una declaración del propio maestro, recogida por M.^a J. Tarifa, en la que señala que «(había) visto muchas y dibersas yglesias en los reynos de Castilla, Nabarra, Aragon y França, y las traças que (tenían)».

Tras los nombres de entalladores empresarios que contrataban los retablos, se ocultan en la documentación los de *imagineros* como Gabriel Joly (†1538), cuya condición de tracista se puede admirar en el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Sangüesa, y su gubia se percibe en obras atribuidas al picardo o a su taller como el grupo del Bautismo de Cristo de Cintruénigo, la talla de San Juan Bautista de Burlada, el relieve de la Epifanía del castillo de Javier o el grupo de la Lamentación del retablo de la Piedad del Carmen de Sangüesa, piezas contratadas por el como el busto-relicario de San Esteban

Daniel Russo, octubre 2009, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* BUCEMA 14, 2010, URL: <<http://cem.revues.org/index11619.html>>; DOI: 10.4000/cem.11619.

⁸¹ J. Ibáñez Fernández, «Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés», *Artigrama*, 22, 2007, pp. 475-476 y 485-490 (Los entalladores reconvertidos). *Ibid.*, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2012.

⁸² M.^a J. Tarifa Castilla, *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 263-271 (parroquia de Monteagudo), pp. 403-418 (parroquia de Ablitas), y pp. 328-340 (parroquia de Valtierra).

⁸³ J. Ibáñez Fernández, «Renacimiento a la francesa...», *op. cit.*, pp. 480-483.

⁸⁴ J. Criado Mainar, «Maestre Guillaume Brimbeuf (1551-1565), ejemplo de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra a mediados del siglo XVI», *Primer Congreso General de Historia de Navarra* (1986), *Príncipe de Viana*, anejo 11, 1988, pp. 73-86. Debemos recordar que Jean Goujon, uno de los mejores escultores del Renacimiento en Francia, se titula en alguna ocasión «imaginero *architector*».



Figura 4. Sesma. Parroquia. Magdalena (*Catálogo Monumental de Navarra*, II).

de Tudela y, muy particularmente, a través de la producción de discípulos suyos, entre los que sobresale con luz propia el imaginero fray Juan de Beauves. Desaparecido el retablo mayor de Sesma, obra ajustada en 1533, tan solo se ha conservado una talla de la Magdalena, que debe ser obra del imaginero Metellin Fabri, en este caso uno de los contratantes (fig. 4). Desconocemos el nombre del imaginero que talló la clásica Virgen con el Niño de Ablitas, que se custodia en el Museo Diocesano de Pamplona, aunque pudo ser la titular de un retablo contratado en 1542 por Pierres del Fuego para la capilla de don Pedro de Lorca en la iglesia citada⁸⁵.

La colaboración entre mazoneros, entalladores e imagineros franceses nos ha dejado recién superado el ecuador del siglo XVI algunos de los mejores retablos navarros que, además, conservan sus policromías originales realizadas por Diego de Araoz y Pedro de Latorre con variados repertorios del manierismo fantástico. Me refiero al retablo mayor de Mendavia, iniciado antes de 1540 por maestre Metellin Fabri, Jaques Tomás y Francisco Jiménez⁸⁶ (fig. 5), los laterales de San Jorge

⁸⁵ AGN, Procesos, sign. 159.199, proceso del canónigo Miguel de Lorca contra Pierres del Fuego sobre cantidades, 1556. Este proceso ya fue reseñado por M.^a J. Tarifa Castilla, *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 403 y 419, nota 8; J. Criado Mainar «Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento», pp. 226-227. Sopesa la posibilidad de que la talla de la Virgen con el Niño del Museo Diocesano de Pamplona pudiera ser la titular de este retablo.

⁸⁶ J. E. Uranga Galdiano, *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1947, p. 7. Además, en la presentación (X) M. Gómez Moreno diferencia dos manos en la obra de este retablo y localiza la de maestre Metellin y Jaques Tomás en los cuerpos altos. Tanto Metellin como Jaques Tomás fueron vecinos de Calahorra, donde debieron intervenir en la sillería de coro de la catedral a las órdenes de Guillén de Holanda (M.^a C. García Gainza, «Escultura...», *op. cit.*, p. 226). Jaques Tomás aparece luego residiendo en Viana, donde estaría trabajando para Juan de Goyaz en la escultura monumental de la portada de Santa María junto a otros entalladores e imagineros como Andrés de Araoz o Nicolás de Venero. En 1549 se registran pagos a maese Jaques por un sagrario para la primitiva parroquia de Peralta, que no se ha conservado. T. Biurrún Sotil, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, p. 72. Sugiere este autor que el citado Jaques tal vez se podría identificar con J. Rigalte.



Figura 5. Mendavia. Parroquia. Retablo mayor. Visitación.

(Santas Nunilo y Alodia) y Santa Catalina de Allo, contratados en 1555 por Pedro de Troas y sus bultos y relieves realizados por Felipe de Borgoña y Juan Mordan⁸⁷, y los retablos principales de Arzoz (fig. 6) y Belascoain, fabricados en la década de los 60 por Guillén o Guillermo de Oberon, pudiendo relacionar las imágenes del segundo con las de Allo⁸⁸.

Entre los oficios representados en una relación de los franceses, vascos (de la antigua merindad navarra de Ultrapuertos) y bearneses residentes en Tudela en 1544 destacan por su número los relacionados con la madera, especialmente los *fusteros* y los *torneros*. Creemos que se trata de dos oficios similares, utilizados indistintamente, que



Figura 6. Arzoz. Parroquia. Retablo mayor. San Jerónimo penitente.

⁸⁷ I. Ursua Irigoyen, «Retablos laterales de la Iglesia de Allo», *Príncipe de Viana*, 162, 1981, pp. 11-18.

⁸⁸ P. L. Echeverría Goñi, «Contribución del taller de Puente la Reina...», *op. cit.*, pp. 97-108.

se ocupaban de serrar fustas para puertas, mobiliario, retablos, coros y otros muebles. La segunda denominación se debe a la utilización del torno de pedal a pie con biela para la ejecución en serie de balaustres, patas y respaldos de sillas y otras piezas⁸⁹. Para algunos de ellos Tudela fue su último destino, pues procedían de vecinas ciudades castellanas. Así se titulan fusteros Joan de Amison, que estaba como criado de maestre Martín de Guadalupe, fustero desde 1540 y Joan de Grimal, natural francés de Tierra de Gascuña, que residía en la capital de la Mejana desde 1532, en tanto que figura como tornero francés Sebastián de Angeos, que había llegado a España en 1524. Entre los suletinos también había carpinteros y fusteros como Pedro de Sola, radicado en Tudela desde 1528⁹⁰. Además hallamos un obrero de villa llamado Joan Francés, que llevaba doce años en Aragón y cuatro en Tudela⁹¹. Otro oficio frecuente entre los galos radicados en el viejo reino es el de los silleros como Nicolás Pasier, vecino de Pamplona (1530 y 1550)⁹², y varios que vivían en Tudela en la citada relación de 1544 como el bearnés Remón de Porta, Guillén de Miranda y Joan de Neran, que procedía del condado de Bigorra⁹³.

Encontramos franceses en mayor o menor proporción en todos los oficios artísticos, llegando prácticamente a monopolizar algunos de ellos como la cerrajería y la rejería muchas veces en colaboración con los entalladores y menuceros. Así lo delatan los apellidos y declaraciones de unos artífices repartidos por toda la geografía navarra, como Juan de Borgoñón, vecino de Estella (1533), Guillén de Carasona (1533), Luis de París, vecino de Pamplona (1545), Pierres de Hurtau, natural de Rouen (Sena inferior), vecino de Pamplona (1552), maese Guillén, vecino de Funes (1553), que tal vez se pueda identificar con el Guillén Francés, vecino de Pamplona (1568), Esteban de Aicén o Auvernia, «natural de Francia» y residente en Puente la Reina (1555), Juan de Monsegur, «natural de Francia» y preso en la cárcel de Estella (1562), Roberto Francés, vecino de Pamplona (1559), que debe ser Roberto de Chartres, vecino de Pamplona (1576 y 1577) o Francisco de Marsella (1578)⁹⁴. Resulta ilustrativo de una doble ocupación el caso de Roberto de Chartres, quien en 1576 hacía una reja para una capilla de la colegial de Tudela⁹⁵ y al año siguiente realizaba junto al relojero vizcaíno Sancho de Ayala, natural de Orduña, un reloj para la villa de Aibar⁹⁶. Incluso en un oficio como la canteoría, reservado a los especialistas guipuzcoanos, encontramos algunos franceses

⁸⁹ S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua...*, *op. cit.*, segunda parte, p. 48. Nos dice que tornero es «el que labra cosas redondas, porque va tornando o torneando la forma redonda».

⁹⁰ P. Monteano Sorbet, «'Vascos' y 'franceses'...», *op. cit.*, pp. 125-127. Observa que «entre las actividades artesanales los más abundantes eran los que se dedicaban a la transformación de la madera», p. 120.

⁹¹ *Ibid.*, p. 124.

⁹² AGN, Procesos, sign. 8575, el fiscal contra Nicolás Pasier sobre injurias, y 144132, Nicolás de Pasier contra Pierres Picart sobre el pago de un préstamo.

⁹³ P. Monteano Sorbet, «'Vascos' y 'franceses'...», *op. cit.*, pp. 120 y 125-126.

⁹⁴ AGN, Procesos, sign. 196947 (Juan de Borgoñón), 210168 (Luis París), 320543 (Pierres de Hurtau), 65648 (maese Guillén), 324763 (Guillén Francés), 144681 (Esteban de Aicén o Auvernia), 211175 (Juan de Monsegur), y 145157 (Roberto Francés).

⁹⁵ *Ibid.*, sign. 327354, Juan de Villalta contra Roberto de Chartres por el pago de la alcabala de una reja.

⁹⁶ *Ibid.*, sign. 98236, Roberto de Chartres contra Sancho de Ayala por el pago de la mitad de 58 ducados de un convenio por la fabricación de un reloj.

como Bernardo de Gaumels, «natural de Francia» (1572), Juan de Flamarique, «natural de Francia» y vecino de Pueyo (1572) o Juan de Erice, cantero y yesero, residente en Pamplona (1576)⁹⁷.

SILLERÍAS DE CORO

Podemos considerar como las «universidades» en las que se formaron un buen número de estos mazoneros y entalladores galos las sillerías de coro tardogóticas de fines del siglo XV y comienzos del XVI de localidades próximas al lugar de nacimiento de Obray como las de las catedrales de Rouen (1457), Rodez (1478-1488) y Amiens (1508-1519) o la procedente de la iglesia de San Luciano de Beauvais (1492-1507)⁹⁸, hoy en el Museo Nacional de la Edad Media de Cluny. Junto a los remates y tracerías flamígeros visibles en la de Amiens, debemos resaltar sus ricos programas en misericordias, respaldos y brazales con escenas de la Biblia, vida cotidiana, oficios, proverbios y música. En el sur de Francia, sobresalen las sillerías renacentistas de la catedral de Auch (1520-1554) y la de Saint-Bertrand-de-Comminges (1535)⁹⁹. Así pues, no nos debe de extrañar que entre los maestros franceses asentados en Navarra se constata una especialización en sillerías de coro, pues contaban con talleres mejor preparados, una eficaz organización del trabajo y toda la cadena profesional necesaria en este tipo de obras, lo que les permitía presentar presupuestos más bajos. A ello había que añadir la abundancia de clanes familiares, el fenómeno de la endogamia y las colaboraciones, cesiones y ayudas entre compatriotas.

De la misma forma que la decoración renacentista se introdujo en Francia en tempranas obras como los ornamentos y sillería de la capilla del castillo normando de Gaillon, hoy en Saint Denis (1508) de la mano de artistas italianos llamados por el cardenal Georges de Amboise¹⁰⁰, la introducción del arte renacentista en Navarra vino desde Aragón en empresas artísticas del entallador normando *Esteban de Obray* (†1551)¹⁰¹. Nacido en la localidad de Saint-Thomas-la-Chaussée, en el obispado de Rouen y formado en la tradición gótica de los *buchiers*, debió ser uno de los numerosos entalladores del norte de Francia (Artois, Normandía y Picardía) que llegaron a la península al amparo de grandes empresas artísticas. Su primera obra, la *sillería de coro de la catedral de Tudela* (1519-1522) responde en traza, estructura y decoración, con motivos inspirados en grabados de Israel Van Meckenem, al Gótico flamígero, si bien muestra, como preámbulos del nuevo estilo, los medallones con bustos

⁹⁷ *Ibid.*, sign. 97937 (Bernardo de Gaumels), 211924 (Juan de Flamarique) y 56218 (Juan Erice).

⁹⁸ K. Lemé-Hebuterne, *Les stalles de la cathédrale de Notre Dame d'Amiens*, Paris, Picard, 2007. Billiet, F. y Block, E. (dir.), *Les Stalles de la Cathédrale de Rouen. Histoire et Iconographie*, Arts Profanes du Moyen Age, Rouen, Presses Universitaires, 2003.

⁹⁹ R. Montané, *La Cathédrale d'Auch, ses stalles et ses vitraux*, La Pierre-Qui-Vire, Les presses monastiques, 1975; J. P. Denis, *Histoire de choeur: Saint Bertrand-de-Comminges, les stalles et l'orgue*, Toulouse, Le Pègrinateur, 1995; A. Erlande Brandenburg (dir.), *Saint-Bertrand-de-Comminges, le choeur renaissance; Saint-Just de Valcabrère, l'église romane*, Graulhet, Éditions Odyssée, 2000.

¹⁰⁰ A. Bos et J. Dubois, «Les boiseries de la chapelle du château de Gaillon», en M. Huynh et T. Crepin-Leblond (dir.), *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel du Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, pp. 82-97; E. Block, *La chapelle et les stalles du château de Gaillon et leurs secrets*, Rouen, Château et société castrale au Moyen Âge, 1998, pp. 107-125.

¹⁰¹ M.ª I. Álvaro Zamora y G. M. Borrás Gualis, *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», IberCaja, 1993, pp. 256-260.

del deán Pedro Villalón de Calcena, su promotor, y del gran papa mecenas del alto Renacimiento italiano Julio II y algunos temas humanistas como el topos clásico del *Festina lente*, es decir, el caracol que se transforma en liebre (fig. 7), o el centauro y la sirena. En el atril y, principalmente, en la reja que cierra el coro tudelano (1525) se imponen las composiciones grotescas y los medallones con bustos de guerreros, inspirados en estampas ornamentales nórdicas, como una de Jacob Brink con dos mujeres guerreras flanqueando una corona de frutos, e italianas de la escuela de Mantegna, como Nicoletto Rósex de Módena. Las principales fuentes gráficas utilizadas por Obray y su taller son grabados de Daniel Hopper con composiciones grotescas de máscaras, delfines y cornucopias, y otros motivos son muy semejantes a los procedentes del castillo normando de Gaillon¹⁰².



Figura 7. Tudela. Catedral. Sillería de coro. Festina lente 1.

Plenamente renacentista es la *sillería de coro de la catedral de Pamplona*, ambiciosa empresa dirigida entre 1539 y 1541 por Esteban de Obray, al frente de un equipo de artistas de distintas procedencias, en el que predominaban los franceses. Su promotor al frente del cabildo fue el prior don Sancho Miguel Garcés de Cascante, quien había vivido en Roma como familiar en la corte del papa Julio II. Tras los mejores relieves de santos y profetas de los tableros está la gubia del imaginero flamenco Guillen de Holanda quien, en la mejor tradición de Bigarny, había realizado pocos años atrás la sillería de la seo de Calahorra. Entre los entalladores especialistas en labrar a la romana que intervinieron en esta obra conocemos los nombres de los galos Peti Juan de Melún,

¹⁰² R. Serrano *et al.*, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, pp. 136-153. Repertorios ornamentales de Esteban de Obray.

Peti Juan de Beauves y el menuce-ro Pierres Picart, los guipuzcoanos Juan de Amasa y Diego de Mendi-guren y el riojano Francisco Mar-tínez Cornago¹⁰³. Las taraceas con chapas de boj de los paneles de res-paldos y brazales debieron ser obra del florentino Juan de Moreto. El denso programa desarrollado en los paneles de zonas como braza-les y diferentes paneles de las caras internas de las sillas, misericordias, frisos y cresterías es de carácter neoplatónico y legible por registros con temas como los triunfos de Pe-trarca, dioses como Apolo, Orfeo, Eros y Anteros, otros marinos del Thiasos, varios trabajos de Hércu-les (dos series), algunos inspirados en las plaquetas de bronce de Mo-derno¹⁰⁴ (fig. 8).



Figura 8. Pamplona. Catedral. Sillería. Hércu-les y el león de Nemea (Museo de Navarra).

Nuevamente será un artífice procedente de la Picardía, tierra famosa por sus *huchiers*, maestre Medardo de Picardía, también conocido como *Picart Carpentier* quien, desde su taller de Sangüesa, monopolizará los encargos de grandes empresas de carpintería en la comarca de las Cinco Villas de Aragón, gracias a su especializado equipo y a una eficaz organización del trabajo. Algunas de las obras de carpintería del romano más tempranas que se le documentan a maestre Picart a partir de 1548 se localizan en la parroquia de Mianos y son la armadura de madera de su cubierta con casetones, bustos, figuras desnudas y seres híbridos en las ménsulas, la balaustrada del coro con Hermes, grutescos y dos atriles, y la puerta de la sacristía con su frontón¹⁰⁵. Sabemos que en 1552 maestre Picart daba doce ducados como fin de pago al entalla-dor Domingo de Segura por la obra del «senblaje como de la talla» que para el había realizado en la *sillería de coro de la parroquia de San Esteban de Sos del*

¹⁰³ J. Goñi Gaztambide, «El coro de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 27, 1966, pp. 321-325; AGN, Procesos, sign. 234075, Martín de Redin contra Esteban de Obray sobre el pago de 52 reales (1542).

¹⁰⁴ P. L. Echeverría Goñi, «Renacimiento. El Primer Renacimiento», en *La catedral de Pamplona*, II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 6-18; *idem*, «Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y la copia», *Homenaje a don Jesús Omeñaca, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1, 2006, pp. 168-169.

¹⁰⁵ M.ª I. Álvaro Zamora, J. Criado Mainar y J. Ibáñez Fernández, «La techumbre de la iglesia parroquial de Santa Ana de Mianos (Zaragoza)», en J. J. Vélez Chaurri, P. L. Echeverría Goñi y F. Martínez de Salinas Ocio (ed.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 129-140.

*Rey Católico*¹⁰⁶. La fecha de 1556, que figura en una silla, debe corresponder a la conclusión de la obra. La componen dieciocho siales de nogal, en los que se mantienen, por un lado, las columnas abalaustradas y las composiciones con grutescos que, sin embargo, conviven con avances manieristas como una volada cornisa con un artesonado de casetones y los frontones triangulares de remate. Por los mismos años (1554-1556) se ocupó de la *sillería de coro de la parroquia de San Martín de Uncastillo*, como consta en varias zonas de este mueble¹⁰⁷. Aunque la crestería de remate con aves que picotean frutos es espectacular, lo más interesante de estas sillas es el programa iconográfico contenido en medallones y láureas con bustos de profetas, apóstoles, santos y vírgenes, así como el relieve de San Martín partiendo la capa de la silla abacial.

Finalmente, la *sillería de coro de la parroquia de Los Arcos* es un interesante conjunto manierista fruto de la colaboración del ensamblador francés Martín Gumet y del escultor local Juan Ruiz de Heredia. Especialista en la construcción de retablos como los de Genevilla, Piedramillera, El Busto o Agoncillo, maestre Martín se comprometía en 1561 a ejecutar veintitrés sillas de roble de la Burunda, más dos puertas y el facistol del coro en el plazo de dos años para esta parroquia navarra¹⁰⁸. Policromada en el siglo XVIII, muestra en sus tableros relieves expresivistas del Salvador, apóstoles, evangelistas, Padres de la Iglesia y los santos antipestíferos Sebastián y Roque, cobijados bajo arcos en derrame y separados por pilastras acanaladas con ménsulas en lugar de capitel. Los brazos de las sillas terminan en volutas sobre hermes, atlantes y cariátides serlianos, y en los frisos de los tableros y del guardapolvos aparecen composiciones simétricas con motivos del manierismo fantástico como cartelas correiformes, telas colgantes, guirnaldas, máscaras, *putti*, ángeles y virtudes. Finalmente, en los remates trapezoidales alternan bustos masculinos y femeninos, coronados a su vez por mascarones. Del facistol renacentista se conserva su pie triangular sobre cabezas de león, tableros con cartela y figuras recostadas, remate con ángeles con las *armae Christi* y friso sostenido por atlantes.

Otros nombres de entalladores de origen francés ligados a sillerías de coro son los de maestre Pierres y Peti Juan (Pitijuan), que en 1535 fabricaban las sillas «para la frontera del coro» del monasterio de Irache, cobrando el primero por los asientos, brazos y respaldos y el segundo por la labor de talla¹⁰⁹. Con la clausula de seguir «la misma traça y labor» que esta sillería de Irache, Juan o Johan de Troas contrataba en 1556 diecinueve sillas para la parroquia de San Juan Bautista de Estella por 114 ducados, a seis ducados la silla. En su fábrica debía emplear madera de nogal y roble «bien curado, seco y en buen tiempo cortado». La silla prioral, más alta, llevaría un «guardapolvos y capitel» con

¹⁰⁶ P. L. Echeverría Goñi, y R. Fernández Gracia, «Precisiones sobre el Primer Renacimiento...», *op. cit.*, p. 53; AGN, Prot. Not., caja 12647, Sangüesa, Juan de Cáseda, 1552.

¹⁰⁷ J. M. Acerete Tejero, «La sillería de coro de la Iglesia de San Martín de Uncastillo», *Suassetania*, 14, 1994-1995, pp. 32-49.

¹⁰⁸ T. Biurrun Sotil, *La escultura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 139-144.

¹⁰⁹ C. Pellejero Soterías, «El claustro de Irache», *Príncipe de Viana*, 5, 1941, p. 32. Maestre Pierres fue autor asimismo en 1523 de una reja de madera de roble y de un retablo por el que cobraba en 1534, p. 33.

un escudo con las armas de Juan de San Juan, prior de la basílica del Puy y beneficiado de la iglesia, que había legado cien ducados para este fin. En 1560 tan solo había comenzado los asientos, por lo que los primicieros le exigieron la devolución de la cantidad abonada¹¹⁰. La capacitación de los mazoneros y entalladores franceses para afrontar estas empresas queda fuera de toda duda si consideramos que en el remate a candela de esta obra se presentaron también Juan Imberto I y Pedro de Troas. Parece que Juan de Bayona y Juan Amel trabajaron a las órdenes de Nicolás de Berástegui en la sillería y la cajonería de Miranda de Arga. Juan de Bayona se comprometía en 1574 a acabar la sillería de la iglesia de Santa Catalina de Aniz de Cirauqui, así como el facistol, las escaleras del coro y un armario para la sacristía¹¹¹, y en 1580 hizo la sillería de la parroquia de San Román de esta localidad estellesa. Las seis sillas de mediados del siglo XVI que se conservan en el presbiterio de la parroquia de Navascués se pueden atribuir a Jaques Pontorber, en tanto que la sillería del monasterio de Leire, con composiciones grotescas refractarias es obra a fines del siglo XVI de su hijo Pedro de Pontrovel.

GRUPOS DE LA LAMENTACIÓN, PIEDAD Y SANTO ENTIERRO

Una de las iconografías que mejor refleja el Renacimiento nórdico que aportan los escultores franceses es la de la «quinta angustia» o piedad, denominaciones de época bajo las cuales se solían representar además grupos con lamentaciones o llantos sobre el cuerpo de Cristo muerto y santos entierros. Su origen está en el *threnos* bizantino de descendimiento, piedad y entierro. Son varios los grupos conservados en Navarra, adscribiéndose los más tempranos e interesantes al taller de Sangüesa y, en casi todos los casos, se deben a la gubia de maestros del norte de Francia. En las imágenes que integran estas escenas son bien perceptibles las influencias franco-borgoñonas y flamencas en sus dramáticos gestos y el detallismo en indumentarias, tocados y turbantes. Estos episodios apócrifos que se suceden entre la muerte de Cristo en la cruz y su entierro se inspiran en las meditaciones de la Pasión de Cristo¹¹² y en los teatrales misterios de Pasión que se representaban en las iglesias. Presentes en el norte de Italia, Alemania, Flandes y Francia, son característicos de este último país desde mediados el siglo XV unas deposiciones en el sepulcro más contenidas¹¹³.

¹¹⁰ AGN, Procesos, sign. 211051, los primicieros y parroquianos de San Juan de Estella contra Juan de Troas y sus fiadores sobre restitución de 100 ducados por incumplimiento de un contrato, 1560.

¹¹¹ *Ibid.*, Prot. Not., caja 5192/1, Cirauqui, Martín de Iriarte, 1574, obligación de las obras de la iglesia de Aniz.

¹¹² Pseudo-Buenaventura (J. De Caulibus), *Meditationes vitae Christi*, cap. LXXXI: «Cuando se le quitaron los clavos de los pies, José de Arimatea le descendió; todos rodearon el cuerpo del Señor y le pusieron en tierra. Nuestra Señora, cogió su cabeza contra su seno y Magdalena los pies, esos pies de los que en otras ocasiones había recibido tantas gracias. Los otros se disponen alrededor y prorrumpan en profundos gemidos».

¹¹³ W. H. Forsyth, *The Entombment of Christ. French Sculpture of the 15th and 16th centuries*, Cambridge (Mas), 1970; M. Martin, *La statuaire de la mise au Tombeau de Christ des XVe et XVIe siècles en Europe occidentale*, Paris, Picard, 2000; M. Estella, «Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI», en *Actas del primer congreso general de historia de Navarra, Príncipe de Viana*, 1988, pp. 109-123; H. Zerner, *L'art de la Renaissance...*, op. cit., pp. 359-371. «Las mises au tombeau».

Aún cuando la obra no ha llegado a nuestros días, resulta modélica la escritura fechada en Tudela en 1537 para la ejecución de una piedad de alabastro para la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Roncesvalles, por la que Baltasar Febre o de Arras, imaginero vecino de Tarazona, se comprometía a ejecutar un teatral grupo de la lamentación, es decir, «una historia de la Piedad, de piedra de alabastro, muy limpia y buena y bien echa y entallada, en la qual historia a de aber el Cristo y la María y Sant Juan y la Madalena y Nicodemus con la corona y los clabos y remembranza de la Pasión y con todas las figuras, imagines y cosas que se acostumbra hazer». Un grupo muy temprano es el Llanto del retablo del Crucificado de la parroquia de Salinas de Monreal, obra de 1530, atribuida al entallador Juan Charles de Sarasa, con una composición piramidal, integrada por las figuras de san Juan que sostiene el cuerpo de Cristo, la Virgen mostrando su dolor con los brazos cruzados sobre el pecho y la Magdalena a los pies, a la que le faltan las manos y el tarro de perfume. Cristo se halla depositado en el suelo con los brazos inertes y las piernas entrecruzadas, y es el centro de las miradas de las otras tres figuras, habiendo conservado afortunadamente su dorado y policromía originales.

El retablo de la Piedad en la capilla de los Esquiba de la parroquia de Santa María de Sangüesa fue ejecutado entre 1537 y 1544 por orden del pintor Pedro de Sarasa y Navardún, seguramente por imagineros franceses. Es este sin duda el grupo más monumental, pues está compuesto por cinco figuras que conforman una composición piramidal, José de Arimatea y Nicodemo, la Virgen derrumbada con un Cristo muy rígido en su regazo, san Juan confortándola y la Magdalena a los pies. El único factor discordante es la policromía de paños naturales aplicada en la segunda mitad del siglo XVIII. Más sintéticos, con tan solo las figuras de san Juan, la Virgen derrumbada y la Magdalena, son el grupo titular del retablo de la Piedad del Carmen de Sangüesa, obra contratada en 1533 por Pedro de Sarasa II que denota la gubia de Gabriel Joly¹¹⁴ (fig. 9) y que ha conservado la encarnación mate y el dorado y esgrafiado originales, y el Santo Entierro de Liédena, obra de fines del segundo tercio de siglo, en la que María Magdalena sostiene la mano exangüe de Cristo.

El taller del entallador francés Pierres Picart, integrado por oficiales franceses, como Felipe de Borgoña, y flamencos como Pedro Francisco, nos ha legado obras como el expresivo Santo Entierro reaprovechado en el retablo mayor de Huarte-Araquil que, ejecutado entre 1557 y 1559, está formado por ocho personajes alineados en sus puestos y actitudes canónicas en torno al cuerpo de Cristo muerto. La figura de José de Arimatea, situada junto a la cabeza de Cristo, actúa de relator, ofreciendo el cuerpo inerte a la adoración de los fieles mediante un cruce expresivo de piernas y el gesto participativo de la mano. La intervención de fray Juan de Beauves en la imaginería del re-

¹¹⁴ C. Morte García, «La llegada del Renacimiento a la escultura aragonesa: de Fernando el Católico a Carlos V», en E. Belenguer Cebriá (ed.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, vol. III, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 104; J. Criado Mainar, «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. 304-307. Repasa y compara el grupo de la Lamentación de la iglesia zaragozana con los de Aniñón, Bolea y Sangüesa.

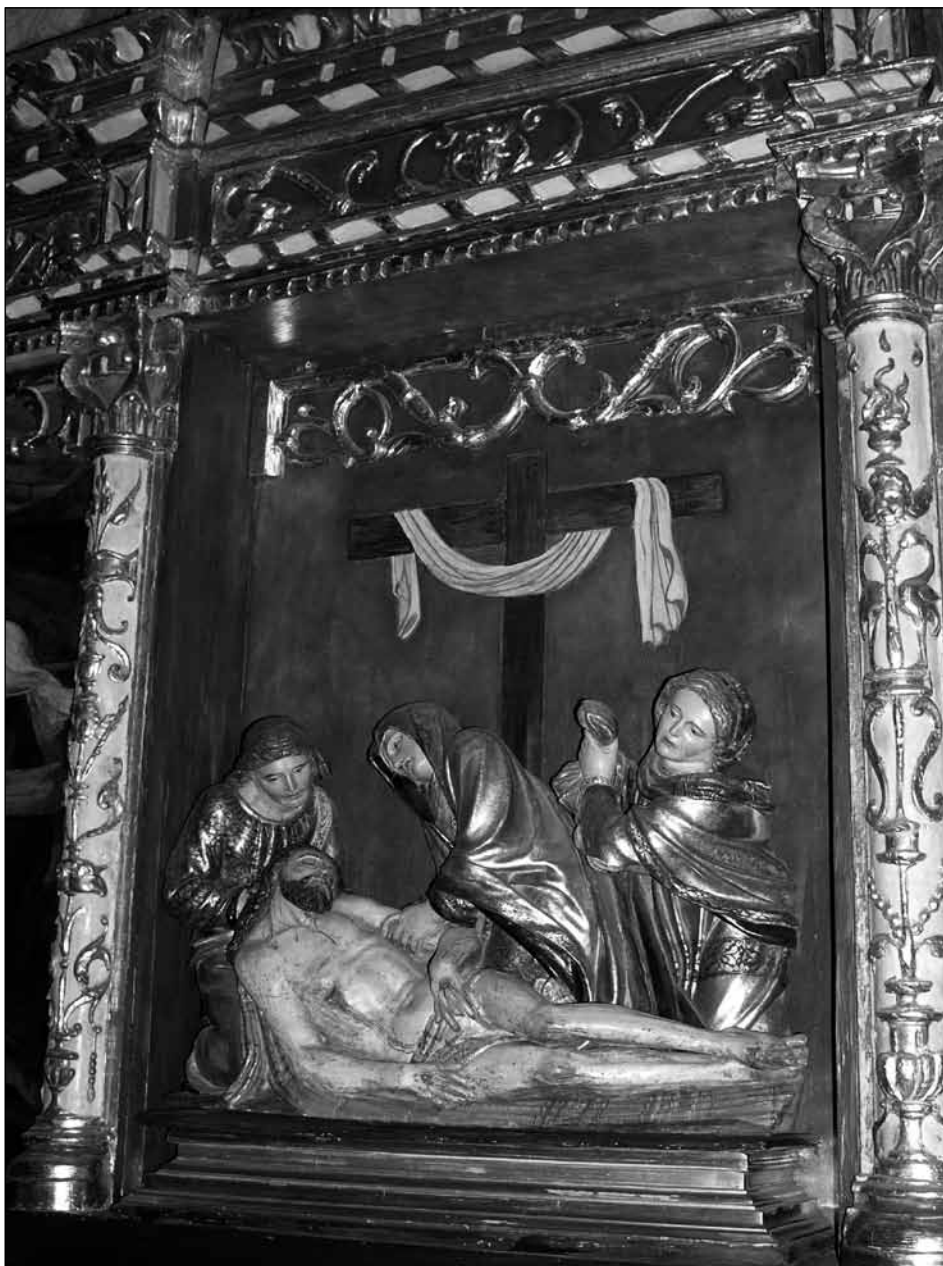


Figura 9. Sangüesa. Parroquia de Santa María. Retablo de la Piedad. Grupo de la Lamentación 1.

tablo mayor de San Juan Bautista de Estella, obra rematada por Pierres Picart en 1563, justifica el mayor italianismo y gracia rafaelesca de escenas como la Piedad, inspirada en un grabado de Marcantonio Raimondi. A diferencia de todos los casos precedentes, la dramática escena ha quedado reducida a los dos personajes principales y la Madre de Cristo está doliente pero erguida, como se recomendará a partir del Concilio de Trento. De hacia 1570 es un relieve del Santo Entierro del Museo Marés de Barcelona, que ha sido atribuido por García Gainza a la mano del *Fraille* en relación con otras tallas y relieves de los

retablos de Lumbier, Ochagavía y los dominicos de Pamplona¹¹⁵. Integran el grupo los siete personajes canónicos que rodean en sus puestos específicos el cuerpo de Cristo que va a ser introducido en el sepulcro. Rasgos inequívocos del mejor imaginero del expresivismo en Navarra son su clasicismo, equilibrio compositivo y excelentes estudios anatómicos.

Otra obra destacable es el emotivo grupo de la Lamentación que preside el retablo del oratorio del palacio de los Mencos de Tafalla. Tallado antes de 1540 muestra un esquema triangular, en cuyo vértice se sitúa san Juan y a los pies de Cristo la Magdalena sosteniendo su mano. Cristo muerto se quiebra en el regazo de su Madre y las telas del sudario, que se desparraman en primer plano sobre la peana, constituyen el elemento táctil. Se ha desgajado del grupo la figura de José de Arimatea que originalmente se disponía junto a la cabeza de Cristo. Se deben mencionar también dos grupos expresivistas del segundo tercio del siglo XVI de la Lamentación, uno procedente de Orcoyen, en el Museo Diocesano de Pamplona, con san Juan sosteniendo a la Virgen arrodillada y una de las Marías ante el cuerpo de Cristo muerto, y otro en la parroquia de Lesaca, compuesto por las tres figuras principales de la Virgen entre san Juan y la Magdalena ante el cuerpo inerte de Cristo depositado sobre una sábana en el suelo. Entre sus gestos de dolor, llama la atención el doliente gesto de María Magdalena, enjugándose las lágrimas del rostro con un pañuelo. Finalmente, ha llegado a nuestros días en estado fragmentario y como una estación del vía crucis un relieve de la Lamentación expresivista, junto a la capilla del Santo Sepulcro de Sesma. En él vemos, en torno al cuerpo de Cristo, a la Virgen desplomada, acompañada por san Juan y una de las Marías.

MAESTROS FRANCESES EN EL PERIODO DE TRANSICIÓN AL ROMANISMO

El protagonismo de los maestros de la talla galos en la escultura del siglo XVI en Navarra no se va a limitar a su masiva presencia durante el primer Renacimiento en el reinado de Carlos I, sino que todavía algunos de los nombres más destacados en la introducción del Manierismo corresponden a artífices procedentes de las mismas zonas del norte de Europa como Pierres Picart, fray Juan de Beauves, Martín Gumet, Juan Imberto I, Juan Amel o Esteban Bertin de París, si bien su actividad queda ya fuera del marco cronológico propuesto. Estos maestros presenciaron, gracias a su longevidad, toda la evolución de la escultura renacentista, desde su etapa formativa en el expresivismo hasta la adhesión a la estética manierista e incluso los inicios del Romanismo. Pierres Durand, más conocido como *Pierres Picart* (c. 1509-1588), fue un destacado entallador francés, natural de Peronne en la Picardía, que, al frente de un taller en el que contó con imagineros como el flamenco Pedro Francisco, el francés fray Juan de Beauves o su yerno el escultor romanista Lope de Larrea, difundió por Guipúzcoa, Navarra y Álava el expresivismo y el Manierismo juniano, tanto en piedra como en madera. Formado en Burgos y Valladolid,

¹¹⁵ M.^a C. García Gainza, «El relieve del Entierro de Cristo del Museo Marés de Barcelona», *Imafronte*, 8 y 9, 1992-1993, pp. 201-208.

tuvo su taller en Oñate y, posteriormente, en Huarte-Araquil y Salvatierra. *Fray Juan de Beauves*, llamado *el Fraile*, se presenta como el imaginero de más quilates del segundo tercio del siglo XVI en Navarra (activo entre 1559 y 1575). Tras su aprendizaje en 1533 en Zaragoza en el taller de Gabriel Joly, colaboró en empresas contratadas por Pierres Picart como los retablos mayores de Huarte-Araquil (c. 1557), San Juan Bautista de Estella (1563) y monasterio de Santiago en Pamplona (1574), y el lateral pétreo de la capilla de los Zuazo en Santa María de Salvatierra (c. 1570). Trabajó a las órdenes de diferentes entalladores y ensambladores como Juan de Elordi en Vidaurreta (1558) y Lerate (1571-1575), Pedro de Moret en el retablo mayor de la parroquia de Lumbier (1563) y Miguel Marsal en el retablo mayor de Esquíroz (1575), obra ajustada por Miguel Marsal, y de imagineros como Miguel de Espinal en Ochagavía (1574). Su obra capital, calificada como lo mejor del manierismo rafaelesco en Navarra, es el retablo mayor de Unzu, que documentamos en 1559 con el ensamblador de Villava Nicolás Pérez¹¹⁶.

La primera aparición de maestre *Martín Gumet* (†1577), ensamblador y entallador conocido como *Gran Martín*, en el norte de España se constata antes de 1548, trabajando a las órdenes de Pierres Picart junto a otros compatriotas en las obras del colegio del Sancti Spiritus de Oñate. Al año siguiente deben de corresponder las peculiares firmas que aparecen en sendas piezas que componen el ensamblaje en el banco del retablo mayor de Genevilla, obra contratada por el entallador guipuzcoano Andrés de Araoz. Ya establecido en la villa navarra de Los Arcos, firma en 1560, junto al imaginero Juan Ruiz de Heredia, la escritura del retablo principal de Piedramillera y otras obras de talla que cinco años después serían tasadas por el veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona Juan de Villarreal y el escultor romanista Pedro López de Gámiz, vecino de Miranda de Ebro, en 1085 ducados¹¹⁷. Similares trazas muestran otros retablos ensamblados por este aventajado arquitecto, como los de Agoncillo, El Busto¹¹⁸, Armañanzas y Mués. En la mejor tradición de sus compatriotas Esteban de Obray o Medardo de Picardía, maestre Martín Gumet fue el responsable de la sillería de coro de la parroquia de Los Arcos (1561), uno de los mejores conjuntos manieristas existentes en Navarra.

Recién superado el ecuador del siglo XVI encontramos a *Juan Imberto I* (1510-1589), ensamblador y escultor francés, al que ya nos hemos referido en líneas anteriores en su periodo formativo, establecido en Estella, donde fundó uno de los talleres romanistas más pujantes de Navarra, continuado por sus hijos Pedro, Juan II y Bernabé Imberto y por su nieto Juan III Imberto¹¹⁹. Sus obras iniciales, que coinciden con la transición al Romanismo, son la conclusión del retablo mayor de San Juan Bautista de Estella y el retablo mayor y dos

¹¹⁶ P. L. Echeverría Goñi y R. Fernández Gracia, «El imaginero Fray Juan de Beauves», *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*. 2. Comunicaciones, *Príncipe de Viana*, anejo 10, 1991, pp. 161-170.

¹¹⁷ P. L. Echeverría Goñi, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 328-330.

¹¹⁸ V. Pastor Abaigar, «Paternidad artística del retablo mayor de El Busto: datos para su historia», *Príncipe de Viana*, 233, 2004, pp. 696-697. Martín Gumet, ensamblador del retablo.

¹¹⁹ J. M.^a Jimeno Jurío, «Los escultores Imberto y su obra en Garísoain», *Príncipe de Viana*, 1975, XXXVI, pp. 548-551. Algunos datos biográficos de los Imberto.

colaterales de la parroquia de Abárzuza (c. 1565), a los que seguirá la primera floración de retablos y sagrarios romanistas en la década de los 70 en Zábal, Guirguillano, Echavarri, Arteaga, Estella y otros lugares. Al igual que ocurría con otros maestros franceses, se le documentan también obras pétreas como las estatuas de la Virgen con el Niño, San Pedro y San Pablo y los relieves de la portada de la parroquia de Santa María de Los Arcos, que le había encargado el autor de la obra, el cantero Juan de Landerráin en 1561¹²⁰.

RESUMEN

Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra

El inicio real del arte «del romano» en Navarra solo se produjo tras la conquista del reino a partir de 1529-1530. La apertura de fronteras por Carlos V favoreció la llegada de un elevado número de oficiales franceses procedentes, sobre todo, de regiones del norte como Normandía y Picardía, que se instalaron en villas del Camino de Santiago. Su competencia, tanto en obras pétreas como de fusta, y una eficaz organización del trabajo en sus talleres les permitieron adjudicarse empresas como sillerías de coro, retablos, portadas y ménsulas, e imágenes de piedad como lamentaciones sobre Cristo muerto y santos entierros. Todavía en la transición al Romanismo desde 1563 sobresalen entalladores y ensambladores galos como Pierres Picart, Martín Gumet o Juan Imberto I.

Palabras clave: Renacimiento a la francesa; Picardía; mazonero; entallador; imaginero; sillería de coro; lamentación; santo entierro.

ABSTRACT

Influence of the Gallic master carvers in the introduction and evolution of the Renaissance in Navarre

The actual start of the Romanesque art in Navarre just followed the conquest of the Kingdom from 1529-1530. The opening of borders by Carlos V favored the arrival of a large number of French officials mainly from the northern regions such as Normandy and Picardy, who settled in villages of the Camino de Santiago. Their competences at both stone and wood works and effective organization of work in their studios, allowed them to be awarded works like choir stalls, altarpieces, fronts and cantilevers, and images of piety like lamentations over the entombment of Christ and Saints' Burials. Still in the transition to Romanism since 1563 some Gallic carvers and assemblers stand out like Pierres Picart, Martin Gumet or Juan Imberto I.

Keywords: Renaissance à la française; Picardy; carver; choir stall; lamentation; saint burial.

¹²⁰ V. Pastor Abaigar, «Fábrica parroquial de Santa María de Los Arcos: Vicisitudes histórico-arquitectónicas de sus dependencias», *Príncipe de Viana*, 193, 1991, p. 20. Juan Imberto fue el autor de «la imaginería y talla, que está firmada de su nombre».