

La autoafirmación de un pintor de caballete en la Pamplona del siglo XVII

Un lienzo inédito de Lucas de Pinedo

EDUARDO MORALES SOLCHAGA*

I. LUCAS DE PINEDO Y PANTOJA, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y OBJETIVOS

Como en otros casos de artistas que trabajaron en Navarra durante el Antiguo Régimen, y por el escaso o nulo interés sobre las artes en el “destruido” siglo del Barroco, las primeras referencias bibliográficas al pintor Lucas de Pinedo y Pantoja, datan de tiempos recientes, pese a que fue uno de los más destacados pintores navarros del segundo tercio del siglo XVII.

Dicho mutismo bibliográfico le acompañó hasta 1948, en que Marcelo Núñez de Cepeda, presbítero y responsable del Archivo Diocesano de Pamplona, publicara la conocida monografía titulada *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*. En el capítulo dedicado al gremio de pintores de San Lucas, aparece por primera vez mentada la existencia de Pinedo. En primer lugar lo hace adjuntando una fuente documental, concretamente su título de maestro pintor, hoy trasapelado del Archivo General¹ y en segundo lugar figura como testigo en la promulgación de las ordenanzas de 1640, aunque debido a un error de transcripción, Núñez de Cepeda lo menciona como *Lucas Pineda*².

* Departamento de Historia del Arte, Universidad de Navarra.

¹ Archivo General de Navarra (en lo sucesivo AGN) Prot. Not. Pamplona. Juan de Aldave 1652. nº 96.

² NÚÑEZ DE CEPEDA Y ORTEGA, M., *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1948, p. 209

Aproximadamente un cuarto de siglo después encontramos la segunda referencia a dicho pintor, a cargo de Luis del Campo en un estudio referente a la visita de Felipe IV a Pamplona en el año de 1646³. En él, afirma que los regidores de la ciudad habían encargado a Lucas de Pinedo la confección de un cuadro que plasmara la entrada del monarca en la ciudad. Este hecho se ve constatado por la petición de la libranza por parte del pintor, que finalmente se ejecutó, aunque con una sustanciosa y usual rebaja, lo que llevará a Luis del Campo a la errónea conclusión sobre “la mediocridad de la pintura de Pinedo”⁴. En el mismo artículo se hace referencia a una composición de temática heráldica que pintó para ser colocada encima del portal de la Taconera durante la visita en cuestión.

En el compendio más importante y obra magna del arte navarro, el *Catálogo Monumental de Navarra*, publicado entre 1980 y 1997, encontramos unas cuantas menciones a Lucas de Pinedo, en su mayor parte referidas a sus funciones de tasador. Como tal aparece en el retablo mayor de la Parroquia de San Millán de Iturgoyen (1650)⁵, un colateral de la Iglesia de San Isidoro de Urniza (9-XII-1653)⁶, dos colaterales de la Parroquia de San Martín de Galar (V-1646)⁷, del retablo de San Vicente de la Parroquia de la Asunción, en Salinas de Pamplona (1647)⁸, la policromía del retablo de San Antón de la Parroquia de Santo Tomás de Olló (1631)⁹ y finalmente, se documenta su participación en la fábrica del retablo de San Benito, en la Catedral de Pamplona (IX-1633)¹⁰.

En 1984, encontramos nuevas referencias a Lucas de Pinedo en dos artículos publicados de José María Jimeno Jurío. En el primero¹¹, aparece junto a Juan Ibáñez como tasador del retablo mayor y sagrario de la parroquia de Salinas de Pamplona en el año de 1647. En el restante¹², el autor aporta su labor como tasador del retablo de Echaúri¹³, adjuntando su fuente documental y la de las obras de Salinas de Pamplona¹⁴.

Tres años después, con la publicación de la “Historia de los obispos de Pamplona” a cargo del difunto archivero de la catedral de Pamplona, José Goñi Gaztambide, volvemos a encontrarnos con la figura del dicho pintor. Apa-

³ CAMPO JESÚS, L. del, “Visita de Felipe IV a Pamplona (1646). Un cuadro testimonio” en *Temas de Cultura Popular*, nº 259, Diputación Foral de Navarra, 1973, p. 13.

⁴ CAMPO JESÚS, L. del, *Op. cit.* pág. 14.

⁵ GARCÍA GAINZA, M. C. et alii, *Catálogo Monumental de Navarra*, Vol. II**, *Merindad de Estella*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1983, p. 99.

⁶ GARCÍA GAINZA, M. C. et alii, *Catálogo Monumental de Navarra*, Vol. IV*, *Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1989, p. 303.

⁷ GARCÍA GAINZA, M. C. et alii, *Catálogo Monumental de Navarra*, Vol. V*, *Merindad de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1994, p. 719.

⁸ GARCÍA GAINZA, M. C. et alii, *Op. cit.*, p. 731.

⁹ GARCÍA GAINZA, M. C. et alii, *Catálogo Monumental de Navarra*, Vol. V**, *Merindad de Pamplona*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1994, p. 484.

¹⁰ GARCÍA GAINZA, M. C. et alii, *Catálogo Monumental de Navarra*, Vol. V***, *Merindad de Pamplona*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1994, p. 68.

¹¹ JIMENO JURÍO, J. M., “Pintores de Asiáin (Navarra). I. Estudio general de algunos aspectos”, *Príncipe de Viana*, 1981, nº 171, p. 60.

¹² JIMENO JURÍO, J. M., “Pintores de Asiáin (Navarra). II. El taller de Lasao”, *Príncipe de Viana*, 1984, nº 172, Pamplona, 1984.

¹³ *Ibíd.* p. 26.

¹⁴ *Ibíd.* pp. 69 y 70.

recen referencias a varios pagos realizados a Lucas de Pinedo en 1633¹⁵. El primero de ellos *a cuenta de lo que montaba el retablo que estofaba y doraba para la capilla de la fundación*, esto es, para el retablo de la capilla de San Blas erigida por el obispo Sandoval. El segundo *por pintar y dorar el retablo de la Capilla* y el último *por haber dorado la reja de la Capilla y otras cosas que hizo en la misma*. Es reseñable que la obra de Pinedo en el retablo de dicha capilla se conserva hoy en día, aunque desaparecieron dos tablas de los Santos del banco al incorporar el sagrario. Además el lienzo del titular no es suyo, sino que fue traído desde Madrid, atribuyéndose a Ricci.

La siguiente alusión a Lucas de Pinedo y Pantoja la encontramos con la publicación de la tesis doctoral de Pedro Echeverría Goñi¹⁶, profesor titular en la Universidad del País Vasco. Por primera vez se aborda la figura de dicho pintor, aunque no se profundiza en exceso, debido a la escasez de obras conservadas y a que la temática de la tesis es la policromía renacentista, por lo que Lucas de Pinedo se debe incluir entre la nómina de los maestros del Barroco navarro. Echeverría aporta diferentes referencias al que considera pintor contrarreformista¹⁷. Al tratar sobre la organización gremial, ordenanzas y los veedores lo encontramos como protagonista en el auto de presentación de ordenanzas de 1652¹⁸ y también aparece referenciado como veedor eclesiástico de obras de pintura del obispado¹⁹. Asimismo, una nota documental del dorado de la capilla de Sandoval en la catedral de Pamplona²⁰, cuando trata la economía, los precios, las fuentes de financiación y las tasaciones, constata su presencia en la capital en 1633.

Ese mismo año se publicó la *Gran Enciclopedia Navarra*, obra de carácter general y enciclopédico, en la que se citan algunas referencias al pintor que estamos tratando: *Pintor. Su obra pictórica se desarrolló en la primera mitad del siglo XVIII. Trabajó en la pintura del retablo de Jaurrieta, para la que, en 1637 se le concedió la licencia de pintura, y en el retablo de Cildoz, que había contratado Domingo de Múzquiz, quien murió sin hacerla, pasando la obra a Lucas Pinedo. En 1650 aparece el artista tasando la policromía de algunas de las imágenes del retablo mayor de la parroquia de San Millán de Iturgoyen*²¹.

El año pasado, con objeto de la restauración de un cuadro de la *Adoración de los Reyes Magos*, ubicado en las clarisas de Olite, Alicia Ancho Villanueva²², restauradora, perteneciente al Servicio de Patrimonio Histórico del Museo de Navarra, encontró la firma de Lucas de Pinedo en él. El hecho de que se trate del primer lienzo firmado del taller pamplonés y el único de gran composición conocido hasta la fecha, nos hizo pensar en la necesidad de realizar una aproximación biográfica sobre el autor, una panorámica de su obra y, final-

¹⁵ IGOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona*, Vol. V, Pamplona, EUNSA, 1987 págs. 278 y 279.

¹⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

¹⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Op. cit.* p. 239.

¹⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Op. cit.* p. 56.

¹⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Op. cit.* p. 59.

²⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Op. cit.* p. 114.

²¹ JOVER HERNANDO, M., *Gran Enciclopedia Navarra*, Pamplona, CAN, 1990, Vol. IX, p. 147

²² Agradecemos con sinceridad su total disponibilidad, y la cesión de una copia del informe de la restauración.

mente, un estudio pormenorizado del lienzo en cuestión. Este es el verdadero aliciente que ha motivado nuestra investigación.

II. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA

En primer lugar, es preciso señalar la dificultad que requiere abordar la figura de un artista foráneo, ya que por la documentación conocemos el origen burgalés de Lucas de Pinedo y Pantoja²³. Por ello, no tenemos noticias de su familia, nacimiento, formación y obras que pudo hacer hasta 1631, cuando por primera vez lo documentamos en Navarra²⁴. La presencia del pintor en estos años, puede relacionarse con la crisis demográfica y económica de Burgos, motivada por las pestes de finales del siglo XVI y el progresivo debilitamiento de las relaciones comerciales con el Cantábrico. De hecho, no es el único pintor burgalés que trabaja para el viejo Reino, ya que en la década de los 20 del siglo XVII encontramos trabajando a fray Diego Leiva en un lienzo de la *Aparición de Jesús a la columna a Santa Teresa*, con destino a un colateral de los Carmelitas Descalzos de Pamplona²⁵.

A juzgar por un pleito, litigado en 1639, en que su procurador reclama al juez que se le entreguen una serie de *obras y bultos* procedentes de la iglesia parroquial de Obanos²⁶ para que las trabajara en Pamplona, podemos afirmar que estableció taller en la capital del Reino. Es muy probable que ubicara dicho taller en los bajos de su propio domicilio, ubicado en la Rúa Chica, actual calle Lindachiquía²⁷, siempre en los cuartos orientados al sur, para aprovechar las máximas horas de sol²⁸.

Es incontestable que el propio Pinedo fue uno de los más notables pintores del foco pamplonés, tanto por su calidad pictórica como por la clientela para quien trabajó. En palabras de su procurador habitual, Pedro Fernández y Rada, que serían las dictadas por el propio maestro, resultaba innegable *el primor del arte y pinceles del dicho Lucas de Pinedo, y que por reconocerlos, se han valido de ellos todos los Señores obispos y virreyes que ha habido en este Reino, y otras personas particulares de él y de esta ciudad*²⁹. El contenido de estas exposiciones, aun cuando fueran algo exageradas, no parece dejar duda de su clientela, los máximos exponentes de la pequeña corte de la capital navarra: el virrey y quienes ceñían la mitra de San Fermín.

Este prestigio personal propició su nombramiento como veedor de obras eclesiásticas del Obispado de Pamplona, hecho acaecido entre 1638 y 1639,

²³ AGN, Prot. Not. Pamplona. Pedro Erdozáin, 1633. Cesión de Lucas de Pinedo a favor de Miguel de Marcilla.

²⁴ Agradecemos la referencia al profesor Pedro Luis Echeverría Goñi, del Departamento de Arte de la Universidad del País Vasco, que nos ha proporcionado datos inéditos que aparecen en este trabajo sobre las labores de policromía y tasaciones de Lucas de Pinedo.

²⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R. & ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., "El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos. Exorno artístico", *Príncipe de Viana*, 1981, nº 164, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1981 p. 830.

²⁶ Archivo Diocesano de Pamplona (en lo sucesivo ADP), 383/15 fol. 102.

²⁷ Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona *Libro de bautizados, casados y difuntos desde 1652 hasta 1676*, fol. 9.

²⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 26.

²⁹ ADP 399/11 fol. 29.

aunque no se conserve dicho nombramiento. La figura de veedor de obras sacras estaba prevista en el título vigésimo segundo de las *Constituciones Sinodales del obispado de Pamplona*, en las que se ve necesario que *aya personas expertas y cristianas que vean, reconozcan y entiendan, si las obras, que en las yglesias se hacen, van según la traça, y condiciones, con que se tomaron, y si van fixas o faltas*³⁰. En la documentación que va desde el 2 de julio de 1633 y el 29 de marzo de 1638³¹ se le denomina simplemente “pintor”, pero a partir del 9 de diciembre de 1639, lo encontramos referenciado como *pintor y veedor de las obras eclesiásticas de este obispado*³². En esta labor le precedieron Juan Claver y Juan de las Heras³³ (hasta 1638 aprox.), y, tras él, completan el siglo XVII, Juan de las Heras II (desde 1654 aprox.) y Juan de Olmos (desde 1676).

Su origen burgalés no le impidió participar activamente en la vida gremial de la capital del viejo Reino. Así, lo encontramos entre los miembros fundadores de la Hermandad de San Lucas en 1640, figurando como testigo en la constitución de las Ordenanzas, que más tarde serían ratificadas por el Regimiento y por el Obispado de Pamplona³⁴. Llegados a este extremo no sorprende su meteórica trayectoria, que le llevaría a obtener los títulos de pintor, dorador y estofador, para más tarde ser nombrado veedor del gremio *en cuanto al Arte de la Pintura*³⁵.

La figura de veedor era una de las principales previstas por las ordenanzas del gremio, dedicándosele una de las mismas, la vigésimo cuarta, que reza así: *Item, que con licencia de los señores del Regimiento de esta Ciudad se nombre un bedor, o más, si así convinieren, para que las obras de pintura que entran en este Reyno, del de Francia, las reconozcan porque se a experimentado entrar muchas pinturas bedadas por la Santa Inquisición, assi del Reyno como de otros Reynos extraños, que probocan a desonestidad y a otras cosas ynlicitas, y que, de lo que ello resultare, dé quenta a los dichos señores regidores, para que se ponga el remedio devido con la autoridad y asistencia de uno de sus mercaderes*³⁶.

Probablemente, con la aprobación de las ordenanzas por el obispo don Francisco de Alarcón el 11 de agosto de 1652³⁷, la figura de veedor gremial y la de veedor de obras eclesiásticas del Obispado, quedaron accidentalmente unidas en una sola, representada en este caso por el propio Lucas de Pinedo y Pantoja. De todos modos, en una tasación relativa a los colaterales de la iglesia parroquial de Urniza, fechada a 12 de diciembre de 1653, se denomina a sí mismo como *pintor y veedor de las obras de este obispado*³⁸.

Por lo que respecta a su familia, sabemos que casó con Catalina Pérez el 12 de septiembre de 1649, oficiándose la ceremonia en la parroquial de San Nicolás³⁹ de la capital navarra, siendo testigo el pintor Juan Ibáñez, lo que re-

³⁰ ROJAS Y SANDOVAL, F., “Tit. XXIII. De eclesiis aedificandis”, *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*, Pamplona, Thomás Porrallis, 1591, fols. 123v-124.

³¹ ADP 757/22 fol. 4.

³² ADP 383/15 fol. 17.

³³ ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Op. cit.*, p. 60.

³⁴ AGN, Prot. Not. Pamplona. José Martínez, 1652.

³⁵ *Ibid.* Juan de Aldave, 1652

³⁶ NÚÑEZ DECEPEDA Y ORTEGA, M., *Op. cit.*, p. 215

³⁷ *Ibid.*, p. 208.

³⁸ ADP, 1237/17 fol. 18.

³⁹ Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona *Libro de bautizados, casados y difuntos desde 1632 hasta 1652*, fol. 234.

fleja la innegable endogamia profesional de los artistas del siglo XVII. Ello resultaba estrictamente necesario ya que los veedores, a parte de estar examinados en las tres artes de la pintura, tener experiencia contrastada y mantener obrador abierto, debían de estar casados, ser buenos cristianos y hombres de conciencia⁴⁰. De todos modos, no tuvieron descendencia y la propia Catalina falleció el 17 de septiembre de 1653⁴¹, quedando viudo Lucas de Pinedo, que moriría un año más tarde.

En cuanto a su personalidad, es difícil conocerla a fondo, aunque a través de la documentación podemos aproximarnos a ella en cierta medida. Podemos afirmar que se aprovechó de su condición de veedor para la contratación de obras, e incluso se querrela varias veces contra otros pintores, a causa de las licencias. Al respecto, resulta significativo que un adversario suyo, Juan Martínez de Beasoáin, consiguiera que se le inhabilitase para una tasación, gracias a esta argumentación de su procurador *mi parte... le acusa al dicho Lucas de Pinedo por tenerlo como lo tiene por parcial y sospechoso de ser enemigo suyo por los pleitos que an tenido*⁴². Otro dato significativo es que firmara el lienzo de la *Adoración de los Magos*, realizado en 1650, algo inusitado para la época, y sobre todo en Pamplona. Con ello, orgulloso de su actividad, está reivindicando el papel de la pintura como Arte Liberal, al igual que Velázquez y otros muchos del mismo oficio lo harían, siguiendo los argumentos dictados por Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura*. La intelectualidad de la pintura es reivindicada como la de la poesía, y la figura del pintor se equipara con la del militar, que se cansa más del ánimo que del cuerpo⁴³.

Finalmente, la muerte le sorprendería en Pamplona, en 1654, quedando constancia de ella en las relaciones de difuntos de su Parroquia de San Nicolás: *Lucas de Pinedo (pobre). En once de Octubre delano mil seiscientos y cinquenta y quatro murió Lucas de Pinedo, pintor, barrio de la Rua Chica, con sacramentos, fue enterrado en San Nicolás*⁴⁴. Es preciso reseñar que el calificativo de pobre, pudiera no referirse a su estricta condición económica, sino a que no hizo testamento, práctica habitual en personas que deseaban pasar desapercibidos ante visitantes y otras circunstancias.

Atendiendo a los testimonios documentales y materiales que han llegado a nuestros días, podemos afirmar que en Lucas de Pinedo y Pantoja predomina más la faceta de tasador que la de pintor. De un total de 38 intervenciones, sólo en seis apreciamos su labor pictórica, el resto se refieren a tasaciones. Desde su aparición en las tierras navarras, en 1631⁴⁵, lo encontramos trabajando de continuo hasta fechas muy próximas a su muerte, en octubre de 1654⁴⁶.

⁴⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Op. cit.*, p. 61.

⁴¹ Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona *Libro de bautizados, casados y difuntos desde 1652 hasta 1676*, fol. 4v.

⁴² ADP 596/12.

⁴³ GALLEGO SERRANO, J., *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976, p. 67.

⁴⁴ Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona *Libro de bautizados, casados y difuntos desde 1652 hasta 1676*, fol. 9

⁴⁵ Tasación del sagrario de la parroquia de Santiago de Puente la Reina.

⁴⁶ Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona *Libro de bautizados, casados y difuntos desde 1652 hasta 1676*, fol. 9

En 1631 compadece en Puento la Reina para tasar el sagrario de la iglesia Parroquial de Santiago y pasarán dos años hasta que le encontremos en Pamplona, trabajando para la capilla del obispo Sandoval⁴⁷. Allí montó, pintó y estofó varias tablas del retablo, y además de ello, doró la reja de la dicha capilla. Por todos estos trabajos recibió un total de 167 ducados⁴⁸. No es de extrañar que le contratasen para tal obra, ya que el que ceñía la mitra en aquellos momentos, Pedro Fernández Zorrilla (1627-1637) era, al igual que Lucas de Pinedo, de origen burgalés⁴⁹. Analizando la cronología de ambos, no resulta disparatado que el pintor arribase a estas tierras por la misma causa e incluso pudo llegar en su propio séquito. Ese mismo año, también compadeció en Ollo para tasar la policromía del retablo de San Antón de la parroquia de Santo Tomás⁵⁰.

El primer lienzo documentado de Lucas de Pinedo lo encontramos en 1635. Conservamos el contrato original, firmado con un particular, Pedro de Irigoyen, mercader de Pamplona⁵¹. Esto es un hecho excepcional, no sólo por el destinatario, sino porque en el contrato queda patente la iconografía a seguir. Citando el documento: *... esta encargado y conbenido... hacer y pintar un ollio en medio cuerpo de San Norberto, fundador de los premostratenses con ysttorias de sus milagros alrededor, que tenga de largo dos baras y media y de ancho siete quartas. Todo ello de buena y fina pintura y colores, acabado buena y perfectamente y conforme al arte.* En lo que respecta al titular del cuadro, San Norberto, era un Santo muy venerado en aquellos momentos, gran defensor de la Eucaristía, muy en relación con la Contrarreforma. Su iconografía más habitual y difundida es la que lo contempla vestido de obispo con una custodia en la mano izquierda, preservando la Eucaristía, la cruz en la diestra y pisando al herético Tanchelino, personaje que predicaba en contra del dogma eucarístico, a quien tuvo que enfrentarse⁵². Además, en 1627, se había realizado el traslado de sus reliquias desde Maguncia, donde ejerció como obispo, a Praga. Retomando el lienzo, conocemos también el plazo que se estipuló para la entrega, mes y medio, y la cantidad que recibió Pinedo, 16 ducados de moneda de plata, en dos plazos. El contrato también estipula que el cuadro se entregue *justamente con su marco, dorados las esquinas y medios, que es conforme se acostumbra, sin correr con las costas de su obranza.* Resulta más que probable que el mercader se lo encargase no para él, sino para una ulterior venta, ya que existieron lugares donde se vendían lienzos pintados, para atender devociones domésticas. La venta podía ser directa, o, como en este caso a través de comerciantes o tratantes de pintura. Otra posible vía de venta era en ferias y mercados locales⁵³. Además de ello, con toda seguridad, el dicho Pedro de Irigoyen debía de poseer grabados del dicho Santo, ya que el tráfico de

⁴⁷ ACP Libro I de la fundación de Sandoval, f. 151-162v.

⁴⁸ GONÍ GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.* pp. 278 y 279.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 370.

⁵⁰ GARCÍA GAINZA, M. C. et alii, *Catálogo Monumental de Navarra*, Vol. v**, *Merindad de Pamplona*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1994, p. 484.

⁵¹ AGN Prot. Not. Pamplona. Juan de Azpilicueta, 1635.

⁵² XCARAFFA, F. & MORELLI, G. (Coords), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1961-70, vol. IX, pp 1058-1062.

⁵³ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *La pintura barroca en España (1600- 1750)*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 29-31.

éstos era algo muy cotidiano en las capitales de entonces, alcanzando una dimensión absolutamente masiva⁵⁴. De hecho existe un ciclo de estampas que ilustraban la *Vita Sancti Norberti* (1622), grabadas por Van der Sterre, que sin duda fueron la inspiración del dicho mercader.⁵⁵ Todo ello ha de inscribirse en un contexto en el que las órdenes monacales se esforzaron por presentar al público las vidas de sus fundadores, de manera ilustrada⁵⁶.

En 1636 tasó la pintura de dos retablos colaterales de la parroquia de Sa-gües, realizada por Miguel Andrés de Armendáriz⁵⁷ y en 1637 obtuvo la licencia para pintar y dorar el retablo mayor de Jaurrieta, aunque mantendrá pleito abierto con Cristóbal Carrasco, pintor del foco sangüesino hasta diciembre de 1647⁵⁸. En febrero de 1638 lo encontramos como tasador de la pintura del retablo mayor de Monreal, estimada en 17.339 reales y llevada a cabo por Sebastián de Zárate, para quien tasaría el retablo mayor de Alzórriz, al año siguiente⁵⁹, junto a Alonso de Logroño. Terminando con la década, tasaré varias obras de pintura emprendidas en la parroquia de Gazólaz⁶⁰.

Su labor artística se reanuda a principios de la siguiente década, el 23 de enero de 1640, cuando consigue la licencia para terminar la pintura del retablo mayor de Cildoz, a causa de la muerte de Domingo de Múzquiz, quien había venido trabajando en él⁶¹. En julio de ese mismo año, tasó la pintura del Sagrario de Eguiarreta, ejecutada por Juan de las Heras⁶². A finales de año, interviene, junto al pintor y dorador Juan de Ibáñez, en la tasación de la pintura del retablo mayor de Turrillas⁶³, concluido por los herederos de Sebastián de Zárate,

En 1641, tasaré los retablos colaterales de Sorlada y Miranda de Arga, además del retablo mayor de Imarcoain⁶⁴. En 1642 tenemos noticia de varias tasaciones, como las del retablo mayor de Urdánoz, estimada junto a Juan de las Heras en 14645 ducados, y la del retablo mayor de Areso, junto a Martín de Ituren, en 1.775 reales. Especialmente frenético se muestra el mes de agosto ya que ejecuta cuatro tasaciones en apenas nueve días⁶⁵. Ya en 1643 intervino junto a Juan de Ibáñez en la tasación del retablo mayor de Salinas de Pamplona, estimado en 9.504 reales⁶⁶.

⁵⁴ PORTÚS, J & VEGA, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, p. 162.

⁵⁵ RÉAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona, Serbal, 1997, Tomo II/Vol. IV, p. 448.

⁵⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano*, Pamplona, Sedena S.L., 2004, p. 70.

⁵⁷ La tasación fue estimada en 5.838 reales.

⁵⁸ ADP 399/11.

⁵⁹ Tasación estimada en 1.300 ducados y dos reales.

⁶⁰ La autoría de las mismas reside en Miguel de Armendáriz.

⁶¹ ADP 757/22 fol. 10.

⁶² ADP 563/28 fol. 1.

⁶³ Tasación estimada en 15143 reales y medio.

⁶⁴ Tasaciones estimadas en 6.327, 536 y 16.512 reales respectivamente. En Miranda de Arga tasó junto a Pedro de Landa, y en Imarcoain junto Juan de las Heras.

⁶⁵ Retablo mayor y sagrario de San Pedro de Arizu (13 de agosto/ 713 ducados) retablo mayor de Olano (20 de Agosto/ 1460 reales) retablo mayor de Marcaláin (22 de agosto/ 4.162 reales) retablo mayor de Arráiz (24 de agosto/ 9.577 reales); Las cuatro tasaciones se hicieron en compañía de Martín de Ituren.

⁶⁶ La autoría corresponde a Pedro de Landa y herederos de María de Borgoña.

El 23 de mayo de 1644 intervino junto a León de Iribarren, pintor, en la tasación de los retablos mayores de Latasa y Eraso, con sus correspondientes sagrarios⁶⁷. Las obras fueron estimadas en 3.263 y 4.439 reales respectivamente. Ese mismo año intervino también en la tasación de un colateral de la parroquia de Santa María de Yabar, que estima en 2.597 reales. Terminando ya el lustro, aparece como tasador del retablo mayor de Sabaiza, el 1 de febrero de 1645⁶⁸.

En mayo de 1646 tasó la pintura de dos colaterales⁶⁹ de la parroquia de San Martín de Galar, junto a Juan de Astiz, estimándolos conjuntamente con el sagrario en 14.851 reales⁷⁰. Ese mismo año, con objeto de la visita de Felipe IV, pintó para el Regimiento de la capital un escudo de armas, que se ubicó en el portal de la Taconera y un lienzo en el que representó la entrada del dicho monarca en la capital⁷¹, por cuyo trabajo recibió en agosto la suma de 421 reales⁷². Por todo ello podemos afirmar que Pinedo no sólo se inspiraba en las fuentes grabadas, sino en el natural y lo efímero, lo que sin duda eleva sus condiciones pictóricas. En octubre de ese mismo año, estimó junto a Felipe de Landa la pintura del sagrario de la parroquia de Azcona⁷³.

Posteriormente, en el año de 1647, acometió la tasación de la policromía del retablo mayor de la parroquia de Salinas de Pamplona, junto a Juan Ibáñez, empleando en dicho cometido nueve días⁷⁴. En agosto de 1648 interviene en la tasación de la pintura de los retablos de San Pedro de Artajona y de la parroquia de Imbuluzqueta⁷⁵, cuyas obras corrieron a cargo de Miguel Ayanz y Pedro de Landa respectivamente. Ese mismo año volvió a Imbuluzqueta para tasar la pintura del sagrario, llevada a cabo por León Iribarren y estimada en 538 reales. Meses más tarde tasaré la policromía de otro sagrario, el de la Parroquia de Iracheta, cuya autoría corrió a cargo de Juan Ibáñez.

Ya en 1650 lo encontramos participando en la tasación de la policromía de algunas de las imágenes del retablo de San Millán de Iturgoyen⁷⁶ y la de las esculturas del retablo mayor de Guesálaz⁷⁷. Este es también el año cuando firma su único lienzo conservado, una *Adoración de los Magos*, ubicada actualmente en las Clarisas de Olite, a la que más tarde dedicaremos un capítulo aparte y que probablemente formase parte de la dote en profesión de una de las religiosas pamplonesas, presumiblemente de alta alcurnia, como por ejemplo María Dorotea Ezcurra (1655), hija de los señores de Ezcurra, o Juana y Margarita Ayanz, hijas del conde de Guenduláin⁷⁸.

⁶⁷ Ambos retablos fueron trabajados por Pedro de Landa.

⁶⁸ ADP 1177/17 fol. 37.

⁶⁹ La obra corrió a cargo de Juan de las Heras.

⁷⁰ GARCÍA GAINZA, M. C. et alii., *Catálogo Monumental de Navarra*, Vol. v*, *Merindad de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1994, p. 719.

⁷¹ AMP Agosto, 1646. Libranza nº 51

⁷² CAMPO JESÚS, L. del, "Visita de Felipe IV a Pamplona (1646). Un cuadro testimonio" *Temas de Cultura Popular*, nº 259, Diputación de Navarra, 1973, p. 13.

⁷³ Fue estimada en 4.485 reales.

⁷⁴ JIMENO JURIO, J. M. "Pintores de Asiáin (Navarra). II. El taller de Lasao", *Príncipe de Viana*, 1984, nº 172, pp 265 y 266.

⁷⁵ El primero fue estimado junto a Juan Ibáñez en 3.934 reales y el segundo en 4.860 reales.

⁷⁶ GARCÍA GAINZA, M. C. et alii., *Catálogo Monumental de Navarra*, Vol. II**, *Merindad de Estella*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1983, p. 99.

⁷⁷ Agradecemos la referencia a Alicia Ancho Villanueva, perteneciente al Servicio de Patrimonio Histórico del Museo de Navarra.

⁷⁸ Archivo de las Clarisas de Olite. Carpeta 30, núm. 4.

Dos años después participará junto a Pedro Ochoa de Arín en la tasación del retablo principal y colaterales de Echarri de Echaúri⁷⁹, estimando en 12.335 reales la parte de Juan de las Heras y en 14.466 reales la parte de Martín de Borgoña. La última referencia documental que poseemos antes de su muerte, acaecida en 1654⁸⁰, es la que le sitúa como tasador del colateral desaparecido de la iglesia de Urniza. Lo hace de parte del autor, Juan Andrés de Armendáriz, y afirma que *habiéndola visto una, y muchas veces medido y tanteado, allo que bale dicho colateral la suma y cantidad de quinientos y diez reales conforme Dios me a dado a entender*⁸¹. Era el 9 de diciembre de 1653, y quedaban once meses para su fallecimiento.

III. EL LIENZO

A) Fuentes gráficas

Desde un primer momento, al contemplar la obra, barajamos la posibilidad de que el cuadro de Lucas de Pinedo estuviera inspirado en una composición grabada, ya que era algo muy usual en la España del XVII. Los artistas recurrieron siempre a tres elementos nutricios: su propia imaginativa, la realidad que les rodea y a las estampas⁸². Las fuentes grabadas fueron un recurso muy manejado en todos los estratos de la producción pictórica española, desde maestros locales, como Pinedo, hasta artistas de primer nivel, como Velázquez o Zurbarán⁸³. Además no sería algo inusual para Pamplona, en donde comerciantes, libreros y artistas de todo nivel tratarían de conseguirlos en una sociedad falta de imágenes, incluidos los talleres artísticos. Un caso realmente excepcional en el campo de las colecciones, es el compendio de estampas de Leonor de la Misericordia, carmelita descalza de la capital⁸⁴. Posee una gran riqueza iconográfica, ya que en él encontramos muy variados temas de índole cristológico, mariano, hagiográfico y eucarístico. Además son estampas de contrastada calidad, ejecutadas por los mejores burilistas del momento como los hermanos Wierix, Martín de Vos, Thomas de Leu y Jan Sadeler entre otros.

Analizando la obra y comparándola con diferentes series de estampas publicadas, encontramos una correspondencia casi perfecta con un grabado que tuvo gran difusión por España⁸⁵ de Luc Vosterman (1620), basado en una pintura de la *Adoración de los Reyes Magos* de Rubens, emplazada en la iglesia de San Juan de Malinas. Esta relación se explica porque Vosterman fue uno de los más finos grabadores del taller de Rubens, desde que, en 1619, consiguiera de los Archiducos Alberto e Isabel el privilegio de estampar grabados, arrancado posteriormente a las Provincias Unidas del Norte⁸⁶. El contacto con

⁷⁹ ADP 1254/1 fol. 6v.

⁸⁰ Archivo Parroquial de San Nicolás de Pamplona, *Libro de bautizados, casados y difuntos desde 1652 hasta 1676*, fol. 9.

⁸¹ ADP 1237/17 fol. 1.

⁸² PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *De pintura y pintores, la configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Forma, Madrid 1993, p. 9.

⁸³ FERNÁNDEZ PARDO, F., (Coord.), *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII): enero-marzo de 1997*, Museo de Navarra, Pamplona, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996, p. 51.

⁸⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Op. cit.*

⁸⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Op. cit.*, p. 84.

⁸⁶ FERNÁNDEZ PARDO, F., (Coord.) *Op. cit.*, p. 41.

el polifacético Rubens despertó también en él la vena empresarial, creando su propia escuela de burilistas, en la que trabajaron Bolswert y Pontius, entre otros. Esta producción protoindustrial explica la especial difusión de los grabados provenientes de los Países Bajos por todo el territorio europeo.

Por lo que respecta a la llegada del grabado a las manos de Pinedo, podría haber llegado tanto por mar (por ser el de Bilbao, al contrario que el resto de los puertos de la zona, un puerto exento de alcabalas, y con gran circulación comercial con los Países Bajos⁸⁷, lo que lo convirtió en foco de penetración de las artes) como a través de los Pirineos, bien por el paso navarro, bien por el catalán. Este último es el caso de la citada Leonor de la Misericordia, que adquirió gran parte de sus grabados durante su estancia en Barcelona, antes de su definitivo regreso a Pamplona, en 1604⁸⁸.

Es interesante que en otras partes de la península encontremos paralelos al ejemplo que nos ocupa de Lucas de Pinedo y Pantoja. Especialmente peculiar es el de Pablo Legot, pintor de origen luxemburgués afincado en Cádiz, cuya obra pictórica depende en gran parte de los modelos gráficos estampados, lo que se explica por sus inicios como bordador en Sevilla⁸⁹. En 1650 pintará una *Adoración de los Magos* en la Parroquia de Espera (Cádiz), muy fiel al grabado de Luc Vosterman⁹⁰. El hecho de que pinte el cuadro el mismo año que Lucas de Pinedo puede que no sea una mera coincidencia, sino que se explica en que en ambos casos la fuente grabada pudo pertenecer a una misma remesa, ya que las estampas también llegaban con frecuencia a los puertos del sur: Málaga, Sevilla y en la última parte de siglo a Cádiz⁹¹.

En el caso del lienzo de Lucas de Pinedo resulta sorprendente la fidelidad con la que sigue el modelo de Luc Vosterman, desde lo más general, del esquema compositivo, a lo más particular, las expresiones de los rostros y manos, los objetos y la decoración de los ropajes de los Reyes Magos. La única variación estriba en que recorta la parte superior de la composición, eliminando a parte del séquito de los magos de Oriente, hecho que concuerda claramente con las estipulaciones tridentinas sobre la necesidad de centrarse en la escena principal, dejando de lado lo secundario. Todo ello vino motivado por la proliferación de composiciones de excesivo tamaño, con multitud de personajes y puntos de vista, que enmascaraban el verdadero sentido de las escenas retratadas. Ni los artistas de mayor renombre pudieron evadir estas estipulaciones, y así por ejemplo el propio Veronés tuvo que comparecer ante el Santo Oficio en 1573, por la realización de una Santa Cena, en la que la escena principal parecía una más de un sinnúmero de ellas⁹². Por todo ello no es de extrañar que tradicionalmente se haya calificado al dicho Pinedo dentro del ámbito navarro como de pintor contrarreformista⁹³.

⁸⁷ FERNÁNDEZ PARDO, F., (Coord.) *Op. cit.*, p. 60.

⁸⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Op. cit.*, p. 61.

⁸⁹ CORDERO RUIZ, J., "El pintor Pablo Legot y sus retratos" *temas de Estética y Arte XVI*. Real Sevilla, Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Sevilla, junio 2002. Artículo disponible online en <http://www.personal.us.es/jcordero/LEGOT/inicio.htm>

⁹⁰ NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid 1998, p. 188.

⁹¹ BALIS, A., "Mecenat espagnol et art flamand au XVII^e siècle", *Splendeurs d'Espagne et les villes belges. 1500-1700*, Bruselas, Credit Comunal 1985.

⁹² MÁLE, E., *El arte religioso y la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 18.

⁹³ ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Op. cit.*, p. 239.

De todos modos, además de una inspiración meramente lineal, hay que pensar en una inspiración del color. No sólo la perfección en los grabados tuvo su asiento en los Países Bajos⁹⁴, sino que también la tuvieron los cobres pintados que allí se realizaron. Son infinitas las series de cobres dedicados a la exportación. A pesar de que los modelos rubenianos fueron interpretados de un modo un tanto seco y casi artesano, contrastan con la pintura hispana por la alegría de su colorido esmaltado y la riqueza de la composición del gran maestro flamenco⁹⁵.

Los cobres pintados, al igual que las estampas, se convirtieron en el siglo XVII en un objeto de negocio tan importante o mayor que la pintura⁹⁶. Está claro que su valor monetario fue siempre superior al del grabado, pero también lo está que era más económico y de más fácil transporte que la pintura de caballete. Se utilizaban bien para decorar estancias, bien para servir de inspiración a un futuro encargo pictórico. Sus propietarios, al contrario que los de los grabados, no eran generalmente los artistas, sino la nobleza, el clero y los ricos comerciantes, que los prestaban a los primeros para que conformaran sus encargos. Gracias a ellos llegaban a España no sólo referencias compositivas, sino que también lo hacían en cuanto al color. Por ello se puede afirmar que la influencia de Rubens y los pintores flamencos en la pintura española del siglo XVII es algo reconocido de antiguo y aceptado por los especialistas como un verdadero fenómeno en el ámbito de las artes figurativas⁹⁷.

Es probable que el propio Pinedo tuviera en su poder o llegara a ver algún cobre pintado importado de Flandes, ya que encontramos similitudes de color, tonalidades y texturas en varios ejemplos de cobres conservados de la época, como por ejemplo en una *Adoración de los reyes*, conservada en el Museo de Bellas Artes de Santander y en otra procedente de la Iglesia de Santa Eulalia de Arnedo (La Rioja), firmada por Gabriel Franck, e inspirada en una composición rubeniana. En Navarra, los cobres tienen su asiento sobre todo en los conventos de clausura, donde están inventariados como "láminas". A pesar de ello, el mejor ejemplo de ellos lo encontramos en el retablo de cobres del obispo Sandoval, en la Catedral de Pamplona⁹⁸. De todos modos el lienzo de Pinedo posee unas tonalidades mucho más apagadas que las de los referidos cobres, lo que le dota de un tinte claramente local y menos festivo, más propio de la pintura hispana de aquellos momentos, dependiente aún de los modelos tenebristas, muy del gusto de una clientela muy tradicional, como la pamplonesa.

En conclusión, una vez estudiadas las fuentes gráficas, podemos afirmar con seguridad la influencia del referido grabado de Luc Vosterman en el lienzo, y su posible inspiración en las tonalidades de algún cobre pintado importado de tierras flamencas. Aún así, la poca originalidad de la composición no resta mérito a la obra de Lucas de Pinedo, que asimila la fuente, dotándola de un sabor más tradicional en su estética.

⁹⁴ FERNÁNDEZ PARDO, F. (Coord.) *Op. cit.*, p. 41.

⁹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Op. cit.*, p. 82.

⁹⁶ FERNÁNDEZ PARDO, F. (Coord.) *Op. cit.*, p. 42.

⁹⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Op. cit.*, p. 79.

⁹⁸ GARCÍA GAINZA, M. C. et alii, *Catálogo Monumental de Navarra, vol. v***, Merindad de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1994, p. 66.

B) Iconografía y estilo

En cuanto a la iconografía, Pinedo se vale de una temática muy representada, tanto a nivel peninsular como a nivel europeo. De todos modos, esta elección resulta paradójica, ya que en la España del XVII, el tema de la *Adoración de los Reyes Magos* pierde la importancia que tuvo en el siglo XVI frente a la representación de la *Adoración de los pastores*⁹⁹. Con ello, se pierde una continuidad iconográfica que se remontaba a tiempos paleocristianos, atravesando la Edad Media y llegando a su cenit a fines del siglo XV, y, sobre todo, en el siglo XVI, con composiciones tan representativas y novedosas como la de “El Greco”.

Para entender esta variación iconográfica, hay que atender a razones profundas, enraizadas en la sociedad del momento. De hecho, la animadversión hacia el judaísmo se nos presenta como una causa más que evidente. En el siglo XVII español, artesanos, mercaderes, eruditos y sabios, son a menudo sospechosos de estar contaminados con sangre judía¹⁰⁰. Este motivo propició que los Reyes Magos, por su sabiduría, conocimientos y exotismo pasaran de ser venerados a ser vistos con cierto recelo. Con ello, se vieron sustituidos por los pastores, ya que la labriega, era la única clase social libre de las fatigosas investigaciones sobre el linaje, considerándose, por definición, compuesta por cristianos viejos.

Por lo que respecta al lienzo, presenta una composición centrada en tres grupos diferenciados: la Sagrada Familia, los tres Reyes Magos, y, finalmente, una representación de su séquito. Es reseñable que, aunque rezagado, aparezca San José, ya que tradicionalmente no se le había representado como partícipe de la Epifanía. Esto cambió tras el Concilio de Trento¹⁰¹, que le consideró como uno de los pilares fundamentales de la infancia de Cristo. Tras ello, ganaron popularidad escenas hasta entonces marginadas del terreno de las Artes como es el caso del *descanso en la huida a Egipto* y *el Sueño de San José*. Además, muchos de los más prestigiosos teólogos de la época, abogaron por su presencia en dicho momento. Citando a la Venerable Madre Sor María Jesús de Ágreda en su opera magna, *...Estaba ya nuestra gran Reina prevenida por el Señor de la llegada de los Reyes, y cuando entendió que estaban cerca del portal, dio noticia de ello al Santo esposo José, no para que se apartase, sino para que asistiese a su lado, como lo hizo. Y aunque el texto sagrado del evangelio no lo dice, porque esto no era necesario para el misterio, como tampoco otras cosas que dejaron los evangelistas en silencio, pero es cierto que el santo José estuvo presente cuando los Reyes adoraron al infante Jesús...*¹⁰².

En cuanto a los Reyes Magos, aparece Melchor, arrodillado, y tras él se encuentran Gaspar y Baltasar, todos con sus correspondientes ofrendas. Son muchas las interpretaciones que se han hecho sobre los Magos de Oriente. Muchos los identifican con las tres razas humanas admitidas en la Antigüedad y prefiguradas por los tres hijos de Noé: Sem (Melchor), Jafet (Gaspar) y

⁹⁹ GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 215.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *La pintura barroca en España (1600- 1750)*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 50.

¹⁰² SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA, *Mística Ciudad de Dios*, Madrid, Fareso S. A., 1992, p. 595.

Cam (Baltasar), tal y como el Antiguo Testamento las define. También fueron interpretados como símbolo de los tres continentes entonces conocidos, aunque tras el descubrimiento de América esta interpretación perdió bastante fuerza, por no querer la Iglesia introducir un nuevo Mago, lo que habría facilitado la simetría en las composiciones artísticas de la Epifanía. Por último otros autores los identifican como representación de las tres edades del hombre, sesenta, cuarenta y veinte años respectivamente¹⁰³.

También existe una cierta controversia en torno al significado de las ofrendas que portan. Entre las diferentes interpretaciones destaca la de San Gregorio Magno que afirma que: *Los Magos ofrecen oro, incienso y mirra. El oro, en verdad, corresponde al Rey; incienso se pone en el sacrificio de Dios; con mirra embalsaman los cuerpos de los muertos. De manera que los Magos a aquel Niño a quien adoran, también con sus dones le predicán: en el oro, como Rey; en el incienso, como Dios, y en la mirra, como mortal*¹⁰⁴. San Bernardo también ofrece su peculiar visión de los bienes de los magos afirmando que el oro resultaría un alivio para la pobreza de María y José, el incienso serviría para perfumar el aire del establo, y la mirra, para curar al niño¹⁰⁵. Por último, destaca la interpretación de Santiago de la Vorágine que opina que el oro simboliza el amor, el incienso la plegaria y la mirra la mortificación de la carne. Para él, significan los tres atributos de Cristo, *su más preciosa divinidad, su más devota alma y su carne intacta e incorrupta*¹⁰⁶. Este significado tampoco escapó a la literatura religiosa hispánica y así es mencionado en obras como el *Auto de los Reyes Magos (siglo XII)*, donde encontramos los siguientes versos: *¿Queredes bine saber cómo lo sabremos? / si fure rei de tierra, el oro quera / si fure omne mortal, la mira tomará; / si rei celestial, estos dos dexará; / tomará el encenso quel pertenecerá*¹⁰⁷.

Dejando a un lado las ofrendas y su significado, es preciso analizar los continentes de las mismas. En primer lugar, Melchor realiza su ofrenda en monedas, dentro de una copa de oro poco opulenta, muy clásica. Por el contrario, Gaspar sostiene un incensario con una profusa decoración muy preciosista, con motivos de índole vegetal, destacando su parte inferior, aluneada. Finalmente, Baltasar sostiene un pequeño cofre cuya superficie presenta una decoración sencilla y palmeada. Es preciso destacar que Lucas de Pinedo es extremadamente fiel al grabado en cuanto a estas piezas se refiere, por lo que es muy improbable que se inspirara en modelos pamploneses de la época. De todos modos, puede que Rubens en su composición original, grabada después por Vosterman, sí que lo hiciera, ya que *en la pintura nórdica, los recipientes de estas ofrendas son cada vez mas preciosos, como imágenes representativas de las obras maestras de la orfebrería local*¹⁰⁸.

¹⁰³ NATALI, P. *Catalogus sanctorum: vitae passiones et miracula commodissime annectens ex variis voluminibus selectus*, Lugdunum (Lyon) 1542.

¹⁰⁴ SAN GREGORIO MAGNO, "Homilías sobre los Evangelios" en *Obras de San Gregorio Magno*, Madrid, BAC, 1958, p. 564.

¹⁰⁵ ZUFFI, S., *Episodios y Personajes del Evangelio*, Barcelona, Electa, 2003, p. 88.

¹⁰⁶ VORÁGINE, J. de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, vol. I, pp. 96-97.

¹⁰⁷ DEYERMOND, A., "El *Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento del siglo XII", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1989, vol. I, pág. 190. Versión online en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_1_017.pdf

¹⁰⁸ ZUFFI, S., *Op. cit.*, p. 91.

El lienzo nos muestra muy bien la opulencia y exotismo del séquito que acompaña a los Reyes Magos, que, aunque simplificado, resulta muy significativo. Esta riqueza se aprecia claramente en los ropajes de los Magos, extremadamente ricos. Melchor se protege con un manto áureo, con una profusa decoración vegetal (flores, parras...) cuya parte superior se encuentra forrada con piel de armiño, sólo al alcance de la realeza. Gaspar, nos presenta una decoración similar en su atuendo, pero con la peculiaridad de estar bordada en oro. Además porta unas botas muy orientales, con un diseño de carácter animal. Baltasar aparece ataviado con un traje de seda y un exótico turbante. Además de los atuendos es preciso analizar las joyas que portan, ya que indican grandeza y soberanía¹⁰⁹. En primer lugar, Melchor porta un magnífico broche, conformado por una gran esmeralda, en el turbante que deja a los pies de Cristo, símbolo del homenaje de los poderosos de la Tierra al niño¹¹⁰. En su túnica, Gaspar lleva engarzadas multitud de piedras preciosas, destacando las perlas y azabaches. Por último, Baltasar posee una bandolera de cuero, profusamente decorada, con oro, esmeraldas, rubíes y lo que parecen ser multitud de pequeños diamantes. Pinedo se muestra más libre en la joyería, siguiendo sólo en parte el grabado de Vosterman, mucho menos opulento en este aspecto.

Por último es preciso describir su séquito, que contribuye a magnificar, aún más si cabe la escena. Está compuesto por varios soldados, algunos de tez blanca y ataviados con elementos más europeos y occidentales, (armaduras, espadas...) y otros, de tez más oscura y portando elementos más orientales y exóticos. Finalizando el séquito se encuentra un infante, que sujeta la túnica del rey Gaspar.

En cuanto al estilo, Lucas de Pinedo y Pantoja, presenta las características de la pintura contrarreformista pamplonesa¹¹¹, tendiendo hacia una mayor barroquización decorativa, apreciable en joyas y ropajes, y utilizando encarnaciones diferentes según la importancia y características de los personajes. Destaca también la utilización de un color mucho menos apagado de lo que se acostumbraba en la pintura pamplonesa del momento, muy dependiente de los modelos tenebristas de principios de siglo. Esto bien pudo ser motivado por la contemplación de cobres pintados, con tonalidades mucho más vivas, típicas de la pintura nórdica contemporánea a Pinedo. Tampoco hay que olvidar la excesiva dependencia que tiene el cuadro respecto al grabado de Luc Vosterman, por lo que no se pueden extraer consecuencias de índole compositivo. A pesar de ello, es reseñable la expresividad de los rostros de los personajes, que denotan una cierta naturalidad, con variaciones según los tipos étnicos.

¹⁰⁹ GALLEGO J., *Op.cit.*, p. 213.

¹¹⁰ ZUFFI, S., *Op. cit.*, p. 90.

¹¹¹ ZEHEVERRÍA GONÍ, P., *Op. Cit.*, pp. 238 y 239.

IV. APÉNDICE DOCUMENTAL

Doc. I

1633, julio, 3, Pamplona

Cesión y traspaso de Lucas de Pinedo a favor de Miguel Marcilla de Caparroso Pamplona.

AGN. Prot. Not. Pamplona. Pedro Erdozain, 1633, nº 53

En la ciudad de Pamplona, a dos días del mes de Julio de 1633 años, ante mi el nombre escribano y de los testigos abaxo nombrados, fue constituydo en persona Lucas de Pinedo, pintor, natural que dixo ser de la ciudad de Burgos, y residente al presente en esta dicha de Pamplona, y dixo que el está concertado con el prior de la cathedral desta ciudad de dorar un retablo para la capilla nueva que dexo fundada en la dicha cathedral el señor Fray Prudencio de Sandoval, obispo que fue deste obispado, y para acabar de dorar aquel, tiene necesidad de oro competente y por quanto don Miguel Marcilla de Caparroso, vecino desta dicha ciudad le a querido socorrer en esta ocasión y le a dado tres mil y cien panes de oro ala razon de noventa reales el millar y con mas decinuebe reales que tambien le debe de montar los dichos panes y dineros trescientos reales y en la mente de los quales teniéndose porcontento y entregado a su satisfacción dio por libre y quiso al dicho don Miguel de Caparroso y causa habentes, que de los diecinuebe reales y como partes en (sic) la dicha entrega reune a la ecepción de la no numerata y cuio certificado defendo por mi el dicho escribano, y por quanto el dicho otorgante tene que saber mayores cantidades en el dicho prior por la dicha razón y se a pagado el dicho don Miguel de su crédito los dichos trescientos reales a su querer. (sic) a su tenor el dicho otorgante cede y traspasa los dichos trescientos reales a favor del dicho don Miguel de Caparroso, o, de quien su dicho tubiere para que en virtud de esta escritura pueda saber recibir y cobrar aquellos del dicho prior, de la persona o personas que en su nombre deben dar y pagar que para todo ello le da y otorgado su poder cumplido y bastante en fecho y caussa proppia y prometió y se obligó con su persona y sus bienes y por saber el dicho otorgante de hazer la cierta y segura esta cesión y poder en causa pro persona al dicho don Miguel de Caparroso a perpetuo con expresa condicion que dixo de hacer y notificar esta escritura al dicho Prior dentro de un día natural ffecha de la presente escritura sin dilación ninguna, y en caso contrario y que el dicho Prior no lo quisieren aceptar, la dicha escritura al mismo tiempo volverá y el dicho otorgante los dichos panes de oro y dineros al dicho don Miguel Marcilla (o le pagará los dichos trescientos reales) quien lo mandase presente acepto cosa en la favor.

Y el dicho otorgante para que sea compelido dello dio y otorgó todo su poder cumplido y bastante a todos los jueces y justicias de S. M., antes bien esta escritura fuere portada para que por rigor de la Justicia los compelan a su parlamento como se fuere en definitiva dada por el Juez competente en cosa juzgada, y por las partes consentida, a donde no hay apelación, suplicación ni otro recurso alguno a cuya Jurisdicción se sometió renunciando a su ser y Juez y la ley se contener el de Justicia.

Y assi lo otorgó siendo testigos Juan de Asca, batidor de oro y Joan de Vegara, batidor también, vecinos de la dicha ciudad y firmaron los que savían:

[Lucas de Pinedo; don Miguel Marcilla de Caparroso, Juan de Asca]

[Pedro de Erdozayn, notario]

Doc. II

1635, marzo, 27, Pamplona.

Contrato ente Lucas de Pinedo y un mercader, para que el primero le pinte un cuadro con una iconografía de San Norberto.

AGN. Prot. Not. Pamplona. Juan de Azpilicueta, 1635, nº 209

En la ciudad de Pamplona, a veynte y siete de Março de el año mil seyscientos treinta y cinco antemi el escribano y los testigos abaxo nombrados, constituydos en persona. De la una parte, Pedro de Irigoyen, mercader, vecino de la dicha ciudad, y Lucas de Pinedo, pintor, vecino de esta dicha, de la otra parte.

El dicho Lucas de Pinedo que le está encargado y conbenido con el dicho Pedro de Irigoyen de hacer y pintar al ollio un medio cuerpo de San Norberto, fundador de los premostratenses con dichas ysttorias de sus milagros alrededor, que tenga de largo dos baras y media, y de ancho, siete quartas. Todo ello de buena y fina pintura y colores, acabado buena y perfectamente y conforme a arte, por la dicha cantidad de diez y seys ducados.

Y en esta razón y conformidad se obligó el dicho Lucas de Pinedo con su persona y bienes avidos y por aver, de dorar y pintar en la forma dicha, la dicha pintura y medio cuerpo de San Norberto, dentro de mes y medio que corre y se cuenta de la fecha desta escritura y que la entregue al dicho Pedro de Irigoyen juntamente con su marco, dorados las esquinas y medios, que es conforme se acostumbra, sin correr con las costas de su obranza.

Y el dicho Pedro de Irigoyen se obligó con su persona y bienes havidos y por haver, de pagar al dicho Lucas de pinedo los dichos diez y seys ducados, los seys de ellos luego de la entrega y pago de ellos doy fe y testimonio el dicho escrito por haberle hecho aquella en mi presencia e el de los demas testigos en moneda de plata, dinero de contado. Y los dichos ducados restantes y fin de pago de los dichos diez y seys ducados, luego a ser la entrega del dicho quadro, echo y acabado en la dicha forma.

Y ambos presentes aceptan esta escritura, se obligan al cumplimiento de ella con sus personas y bienes havidos y por aver, dar cumplido a lo contenido en esta escritura de my otorgante, dio su poder cumplidor y bastase a todos los Jueces y Justicias de S. M. para que en estos compelan dello como si fuere en definitiva por el Juez competente lo da por lo presente y pasado en cosa juzgada, sin grado de apelación. A su jurisdicción se sometieron y renunciaron su parte pro Juez y Justicias y la ley se contener de su Justicia. Fueron certificados por mi, el dicho escribano y la otorgan los dichos testigos. Pedro del Castillo, del mercado de la dicha ciudad y Joan de Sagardibelz, y del dicho Iturgoyen, los quales y los otorgantes lo firmaron con mi, el escribano, y doy fe:

[el pintor, Lucas de Pinedo/ Pedro del Castillo/ Sagardibelz/ Pedro de Iturgoyen]

[Juan de Azpilicueta, notario]

Doc. III

1640, junio, 21, Pamplona

Obligación de Lucas de Pinedo para dorar y pintar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Cildoz

ADP, Procesos, Cartón 383/15, fol. 20

En Pamplona a veinte y un días del mes de Iunio de mil seyscientos y cuarenta, Lucas de Pinedo, pintor vecino de la dicha Ciudad dijo que con licencia le está adjudicado el dorar y pintar el Retablo Principal y lo demas que falta de dorar y pintar en la Iglesia Parroquial de Cildoz. Como Constanza por la licencia que tiene y se a llevado y lleva pleyto con el abad del dicho lugar de Cildoz sobre la entrega de las piezas que estan hechas descultura para que el constituyente pueda hacer de la pintura con que se le den, con Licencia y con razón y por el Vicario General está mandado que por las que se entreguen, de fianza (sic) y las pondrá en su lugar, y para esto dijo que daría por fiadores a Antonio de Eupar y a Juan de Asca, batiador, los quales hallándose presentes dixeron que entraban en la dicha fianza y se obligaban cada uno por sí y por ellos (sic) fueron certificados los dichos fiadores, de que en caso del dicho Lucas de Pinedo no cumplir en entregar al dicho abad y su Iglesia, todo lo que fuere entregado de lo que faltase ansí dorado como de pintura, ellos lo cumplirán y entregarán con efecto para lo qual renunciaron la auténtica presente de fidesensoribus de cuya certificación fueron tambien certificados; y assi el dicho escribano del que también doy fe y el dicho Lucas Pinedo, parte principal dijo sobligaba con persona y bienes y (sic) a paz y a salvo de esta fianza a los dichos sus fiadores, de todo mal y daño que les pueda en caso respeto desta fianza. Y todos, principal y fiadores, dieron todo su poder cumplido a los jueces y justicias ante quien esta escritura fuere portada y assi los aga cumplir como deben, sentencia definitiva dada por Juez competente, a donde no hay apelación ni remedio alguno.

Doc. IV

1647, noviembre, 8, Pamplona

Tasación del retablo mayor de Salinas de Pamplona junto a Juan Ibáñez

ADP, Procesos, Cartón 596/4, fol. 13

Decimos nosotros los pintores Joan Ybañez y Lucas de Pinedo, nombrados que hemos sido para veer y tassar el retablo principal de la parrochial de Salinas cabe Pamplona, el dicho Lucas Pinedo por la yglesia y Joan Ibañez por las partes, que son Maria de Arroniz, viuda de Pedro de Landa, pintor, y de la otra por la heredera de Martín de Borgoña, pintor, para que declaremos distintamente la parte que a cada uno de las partes les toca en la obra que an echo en la dicha iglesia, quienes havindola visto y reconocido una y muchas veces, hallamos valer la parte que tiene echa y trabajada Martín de Borgoña la suma de nueve mil quinientos y quatro reales, con obligacion que aya de bolver a encarnar el Santo Christo de la Historia de la oration del Huerto, y ansi mismo el Santo Christo del prendamiento, y tambien la madre de Dios de la historia de Santa Isabel, y ansi mismo la figura principal de la madre de Dios de la Asumpcion, y se entienda solo encarnar rostros, manos y pies, y de no hacerlo se le quiten quinientos reales de los nueve mil quinientos y quatro reales, y assi declaramos en esta parte.

Ansi bien hemos visto y reconocido la parte que Pedro de Landa a travajado, pieza por pieza, distinguiendo cada cosa de quien es, y hallamos valer lo que el dicho Pedro de Landa hizo y trabajo en el dicho retablo la suma de nueve mil treientos y un real, y asi lo declaramos y firmamos en Pamplona a ocho de nobiembre de mil seiscientos quarenta y siete.

Ansi mismo declaramos tener obligacion la dicha Maria de Arroniz en su obra el hazer dorar un lado de la guarnicion de la Historia de Eba, un pedazo que falta por estar en madera, y en el friso principal del lado de la epistola un pedazo que falta se de de color conforme esta lo demas, y de no hacerlo assi se le aya de descontar de lo que tiene que hauer seis ducados. Lucas de Pinedo. Joan Ibañez.

Juraron en manos de mi el notario y secretario ynfrascripto los sobre dichos de haver hecho devidamente esta tasacion sin fraude de las partes, segun el dictamen de sus conciencias en Pamplona a ocho de nobiembre de mil seiscientos quarenta y siete años. Alonso Mazo, secretario.

Doc. V

1649, septiembre, 12, Pamplona

Matrimonio de Lucas de Pinedo y Catalina Pérez

Archivo Parroquial de San Nicolás. Pamplona. *Libro de bautizados, casados y difuntos desde 1632 hasta 1652*, fol. 234

En doce de Septiembre de mil y seiscientos y cuarenta y nueve, se cassaron en presencia de don Juan de Uxue, mi teniente, Lucas de Pinedo y Catalina Pérez, aviéndose echo las tres denunciaciones que dispone el Santo Concilio de extremo, siendo testigos, don Martín de Alcoz y Juan Ybañez, y en fe de ello, firmé.

[Párroco]

Doc. VI

1652, febrero, 21, Pamplona

Tasación del retablo mayor de Echaurri de Echauri

ADP, Procesos, Cartón 1254/1 fol.6

En la Ciudad de Pamplona a veinte y uno de febrero de mil seyscientos y cinquenta y dos pareció ante my Lucas de Pinedo, pintor y beedor de obras de pintura de este obispado, cumpliendo con lo probeido por el Señor Vicario General por muerte de Pedro Ochoa de Arin, pintor, en cuya compañía hico este declarante la thasacion del retablo de la parroquial

de Echarri (declara valer la parte de Joan de las Eras) en dose mil treientos cinquenta y cinco reales, y la parte que le toca así bien a Martín de Borgoña, pintor, la estimo en catorze mill quatrocientos sesenta y seis reales y medio, y aora buelbe a hater la dicha thasacion a solas por mandado del dicho señor Vicario General, conformándose con la que tiene echa antigua, en compañía del dicho Arid, Ala bale la parte de Joan de las Eras, pintor, la suma de los dichos dote mill treientos y cinquenta y cinco reales, y la parte del dicho Martín de Borgoña la suma y cantidad de los dichos catorze mill quatrocientos sesenta y seis reales y medio, y esto baled las dichas obras justa su conciencia por el juramento que tiene echo, y esto de claro y firmo con mi el notario. Lucas de Pinedo. Ante mi Hernando de Ychasso, notario.

Doc. VII

1652, julio, 2, Pamplona

Título expedido a Lucas de Pinedo, para ejercer el Arte de la Pintura, y a Miguel de Armendáriz, dorador y estofador.

AGN. Prot. Not. Pamplona. Juan de Aldave, 1652, nº 96 (extraviado)*

En la ciudad de Pamplona, á dos días del mes de Julio del año milseiscientos y cinquenta y dos, ante mi el escribano y testigos, parecieron Diego de Zabala, y Miguel de León, Juan Ybáñez, Juan de Arranegui, Martín de Orcoyen, Miguel Carroça, Juan de Aparicio, Juan Bellostas, Miguel de Ybiricu, y Andrés de Armendáriz, todos Mayordomos, y Hermanos de la Hermandad de los Pintores, fundada en esta Ciudad, a la devocion y advocación del Glorioso SAN LUCAS. Y aviéndose juntado dentro del Convento de San Francisco, donde tienen fundada aquella, Y cumpliendo con las Ordenanzas que tienen confirmadas por el Real Consejo, para efecto de aprobar, o reprobar a Miguel de Armendáriz en quanto a lo Dorado, y Estofado, como Veedor nombrado para ello, Y a Lucas de Pinedo en quanto al Arte de la Pintura, como Veedor así bien nombrado para ellos ambos por la dicha Hermandad, como mas en particular consta por el auto que ha passado por mi el presente, è infraescrito Escribano; de todos los quales para el dicho offico, y su mayor Justificación, yo el escribano les recibí Juramento en forma de derecho, quienes ofrecieron hacerlo así y cada uno de los dichos Hermanos, conforme a la facultad del Arte, les han hecho sus preguntas, y repreguntas convenientes a ello, y al bien y utilidad de la Republica, y conservación de las dichas Ordenanzas, sin reparos humanos, bien, y debidamente en sus dichas Artes. Y todos unánimes, y conformes, sine discreparse, aprueban por Maestros de los dichos Oficios, y Artes, al dicho Miguel de Armendáriz, en lo tocante al Dorado y Estofado. Y al dicho Lucas de Pinedo en el arte de la Pintura, por hallarlos habiles, veneméritos y suficientes, assi les libra sus cartas de exámenes. Y les dan poder, y facultad cumplida, para que de ofizas en al de la ra, los dichos Veedores, y los que al delante fueren nombrados para ello por la dicha Hermandad, y Cofradía, puedan veer y examinar a los Hermanos presentes, y a los demás que en adelante se quisieren examinar en las dichas Artes, conforme lo dispuesto en las dichas Ordenanzas, y les dictare sus conciencias, sin respectos algunos, pagando a la dicha Cofradía la limosna de esta que está ordenada, y hallandoles habiles, y suficientes, les libren sus cartas de exámen. Y en quanto hubiere lugar suplican a los dichos señores Virrey, Regidores y los del Real Consejo, y demás justicias del Rey nuestro señor, se les dexé vía, y exercer sus dichos Oficios, y Artes libremente, sin que se les haga contradiccion, vejacion, ni agravio, en conformidad de lo dispuesto en dichas Ordenanzas por el Real Consejo, y para que dello conste, se quisieron a mi el escribano, lo assiente por auto publico, siendo testigos

[firmas]

* NÚÑEZ DE CEPEDA Y ORTEGA, M., *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1948, p. 215.

Doc. VIII

1653, septiembre, 17, Pamplona

Partida de defunción de Catalina Pérez, mujer de Lucas de Pinedo

Archivo Parroquial de San Nicolás. Pamplona. *Libro de bautizados, casados y difuntos desde 1653 hasta 1676*, fol. 4v.

En diez y siete de Setembre de mil seyscientos y cinquenta y tres murió Catalina Pérez, muger de Lucas de Pinedo, ala Rúa Chica, habiendo recibido los sacramentos y fue enterrada en la parrochial de San Nicolás. (Pinedo enviudado)

Doc. IX

1653, diciembre, 9, Pamplona

Tasación de un colateral de la iglesia parroquial de Urniza

ADP, Procesos, Cartón 1237/17, fol.18

Digo yo, Lucas de Pinedo, pintor y veedor de las obras de este obispado, nombrado que he sido para tasar un colateral de la Iglesia Abadía de Urniza y assi mesmo, nombrado por parte de Juan Andrés de Armendáriz, pintor quien hizo dicha obra, que habiéndola visto una, y muchas veces medido y tanteado, allo que bale dicho colateral la suma y cantidad de quinientos y diez reales conforme Dios me a dado a entender y poner juramento que ago en manos del secretario de esta caussa.

Doc. X

1654, octubre, 11, Pamplona

Archivo Parroquial de San Nicolás. Pamplona. *Libro de bautizados, casados y difuntos desde 1653 hasta 1676*, fol. 9

Partida de defunción de Lucas de Pinedo y Pantoja

Lucas de Pinedo (pobre). En once de Octubre delano mil seiscientos y cinquenta y quatro murió Lucas de Pinedo, pintor, barrio de la Rúa Chica, con Sacramentos fue enterrado en San Nicolás.

RESUMEN

El punto de partida del presente trabajo es el hallazgo de la firma del pintor Lucas de Pinedo en un lienzo de la *Adoración de los Magos*, ubicado en las Clarisas de Olite. El hecho de que fuese el primer lienzo firmado y de gran formato del taller de Pamplona, motivó el inicio de esta pequeña investigación sobre el autor y su trayectoria artística, así como también un estudio pormenorizado del referido lienzo, en sus fuentes textuales e iconográficas.

ABSTRACT

The finding of the painter's, Lucas de Pinedo, signature in an *Adoration of the Magi* (placed in the Clarisas's convent in Olite) was what initiated this article. The canvas is the first signed big format painting of Pamplona's workshop, in the 17th century. This fact encouraged us to begin and investigation about Pinedo's life and his creations. We have also made a thorough study of the painting, basing it on multiple readings concerning the issue and iconography.

Lucas de Pinedo
1670

Figura 1. Firma de Lucas de Pinedo en el lienzo, ubicada en el pesebre



Figura 2. Adoración de Luc Vosterman (1620) sobre composición. de Rubens



Figura 3. Título de Veedor de pintura de Lucas de Pinedo (1652)



Figura 4. Luc Vosterman, según Van Dyck (1631)



Figura 5. Adoración de los Magos, de Lucas de Pinedo (1650). Clarisas de Olite



Figura 6. Detalle de las manos de Melchor y su ofrenda



Figura 7. Incensario de Gaspar



Figura 8. Baltasar ofreciendo la Mirra. Nótese la rica bandolera



Figura 9. El séquito de los Reyes Magos



Figura 10. Turbante de Melchor, con broche de esmeralda, a los pies del niño, símbolo del homenaje al Rey de reyes



Figura 11. Comparación de la composición de Vosterman y la de Pinedo



Figura 12. Detalle de la bota de Gaspar, muy exótica. Nótese la profusa decoración de los ropajes



Figura 13. Escena central del lienzo. Nótese la calidad e interrelación de las figuras