

Pintores de Asiáin (Navarra)

I. ESTUDIO GENERAL DE ALGUNOS ASPECTOS*

JOSÉ MARÍA JIMENO JURIO

Por los años 1967 me propuse realizar un estudio sobre los talleres artesanales radicados en Asiáin, pequeña localidad de la cendea de Olza, próxima a la capital navarra, investigando en los fondos del archivo notarial de Pamplona, sito a la sazón en la calle de la Compañía. Tenía la suerte de vivir en la localidad y disponiendo de los fondos del archivo parroquial. Mi fichero fue enriqueciéndose con nombres, trabajos y fechas sobre esos aspectos. Mi sorpresa crecía constantemente al descubrir nuevos oficiales canteros, yeseros, ensambladores, architeros, escultores y pintores. Los datos obtenidos desbordaron mi propósito inicial de realizar una monografía de conjunto y decidí prestar mayor atención a los obradores de pintura. Posteriormente proseguí la investigación en los archivos parroquiales de numerosas poblaciones navarras.

Nombrado director del Archivo Diocesano mi buen amigo don José Luis Sales en octubre de 1974, su dinamismo, servicialidad y estímulo me impulsaron a completar, ordenar y analizar los documentos hasta entonces recogidos. El afán de aportar nuevos datos era un aliciente insaciado e insaciable. Quedan muchas lagunas por llenar e interrogantes por resolver, pero estimo llegada la hora de publicar los datos. Futuras investigaciones en la sección de Protocolos del Archivo General, y en el Diocesano y parroquiales, aportarán nuevas noticias y precisiones, ampliando los esquemas ahora presentados.

El trabajo pretende ser una contribución a la historia del arte navarro, no sólo con la recensión de talleres, maestros y aprendices activos en Asiáin, la mayoría ignorados, sino con el descubrimiento de la organización laboral en

* Este trabajo, con un largo apéndice de más de un centenar de documentos inéditos, fue redactado en 1975; formaba parte de una introducción general al estudio de cada uno de los ocho talleres de pintores radicados en el lugar de Asiáin. Al decidir ahora su publicación, el único cambio introducido ha sido sustituir el número de orden de cada documento por la fecha y lugar de datación con el fin de poder localizarlos con facilidad a medida que vayamos publicando fragmentariamente cada uno de los talleres.

medios rurales, del sistema y condiciones de aprendizaje y de otros aspectos socio-económicos a los que apenas se ha prestado atención en nuestra tierra.

Los maestros pintores de Asiáin y su obra son el objetivo primordial. No podemos eludir la mención de architeross ensambladores y escultores que proporcionaron los materiales a decorar por los artistas del pincel, sobre todo cuando entre ellos existen relaciones familiares y laborales. A veces historiamos intervenciones de arquitectos y escultores por tratarse de datos inéditos o para fijar con más exactitud la cronología de una obra. Con ello intentamos aportar nuestro modesto grano de arena a la obra del «*Inventario de la riqueza artística de Navarra*», iniciada hace medio siglo por don Tomás Biurrun y Sotil.

Debo expresar mi reconocimiento al amigo Joaquín Azpíroz Goicoechea, quien me facilitó el acceso al Archivo Notarial por aquellos años, a don José Luis Sales y a tantísimos sacerdotes navarros que pusieron a mi disposición los libros de cuentas de sus parroquias.

ARCHIVOS CONSULTADOS Y CITADOS (Abreviaturas)

ADP.	= Archivo Diocesano de Pamplona (Palacio arzobispal).
ANP.	= Archivo General de Navarra. Sección de Protocolos.
AP.	= Archivo parroquial.
APAbaurrea	= Archivo parroquial de Abaurrea (Aézcoa).
APAdiós	= Archivo parroquial de Adiós (Valdizarbe).
APAlsasua	= Archivo parroquial de Alsasua (Burunda).
APAnoz	= Archivo parroquial de Anoz (Valle de Olló).
APArrarás	= Archivo parroquial de Arrarás (Basaburúa).
APArtajona	= Archivo parroquial de Artajona.
APArzoz	= Archivo parroquial de Arzoz (Guesálaz).
APAsiáin	= Archivo parroquial de Asiáin (Olza).
APAtondo	= Archivo parroquial de Atondo (Araquil).
APBerriozar	= Archivo parroquial de Berriozar (Ansoáin).
APBurlada	= Archivo parroquial de Burlada.
APCiriza	= Archivo parroquial de Ciriza (Valdechauri).
APEchauri	= Archivo parroquial de Echauri (Echauri).
APEcharri	= Archivo parroquial de Echarri (Echauri).
APEguiarte	= Archivo parroquial de Eguiarte (Yerri).
APEguiarreta	= Archivo parroquial de Eguiarreta (Araquil).
APEguíllor	= Archivo parroquial de Eguíllor (Valle de Olló).
APEroz	= Archivo parroquial de Erroz (Araquil).
APEstella (San Juan)	= Archivo parroquial de San Juan de Estella.
APEscániz	= Archivo parroquial de Escániz (Urraúl).
APEzprogui	= Archivo parroquial de Ezprogui (Valle Aibar).
APGalar	= Archivo parroquial de Galar (Cendea de Galar).
APGarisóain	= Archivo parroquial de Garisóain (Guesálaz).
APGazólaz	= Archivo parroquial de Gazólaz (Cendea de Cizur).
APIbero	= Archivo parroquial de Ibero (Olza).
APIzcue	= Archivo parroquial de Izcue (Olza).
APIzu	= Archivo parroquial de Izu (Olza).
APIzurzu	= Archivo parroquial de Izurzu (Guesálaz).
APLizasoáin	= Archivo parroquial de Lizasoáin (Olza).

APMuru-Astráin	= Archivo parroquial de Muru-Astráin (Cizur).
APMúzquiz	= Archivo parroquial de Múzquiz (Guesálaz).
APNavardún	= Archivo parroquial de Navardún (Onsella, Zaragoza).
APOlazagutía	= Archivo parroquial de Olazagutía (Burunda).
APOllo	= Archivo parroquial de Ollo (Valle de Ollo).
APOrisoáin	= Archivo parroquial de Orisoáin (Valdorba).
APPuente la Reina	= Archivo parroquial de Santiago de Puente la Reina.
APRedín	= Archivo parroquial de Redín (Lizoáin).
APSaldise	= Archivo parroquial de Saldise (Valle de Ollo).
APSangüesa (Sta. María)	= Archivo parroquial de Santa María de Sangüesa.
APVillatuerta	= Archivo parroquial de Villatuerta (Yerri).
APVillava	= Archivo parroquial de Villava.
APZabalza	= Archivo parroquial de Zabalza (Echauri).

A los señores párrocos de estos lugares, y a tantos otros que me permitieron el acceso a los fondos parroquiales, mi gratitud.

1. ASIAIN, UN CASO SINGULAR

La historia del arte navarro medieval ha sido estudiada recientemente con amplitud en cinco volúmenes por José Esteban URANGA GALDIANO y Francisco INIGUEZ ALMECH¹, recogiendo estudios anteriores, algunos tan notables como los de Tomás BIURRUN² y Luis María de LOJENDIO³.

La historiografía del arte renacentista en el viejo reino cuenta con aportaciones valiosísimas de Tomás BIURRUN⁴, Diego ANGULO INIGUEZ⁵, José Esteban URANGA⁶ y José Ramón CASTRO, recogidas en tratados de arte español⁷. Para el romanismo poseemos el mejor estudio de conjunto, realizado por María Concepción GARCÍA GAINZA⁸. Desde que Julio ALTADILL estudió la obra de Miguel de Anchieta⁹ y publicó una relación alfabética de artistas de todos los oficios, activos en Navarra desde la Edad Media¹⁰, la investigación ha mostrado preferencia por la escultura y la pintura

1. URANGA GALDIANO, J.E., INIGUEZ ALMECH, F.: Arte medieval navarro (Pamplona. Biblioteca Caja Ahorros de Navarra. Aranzadi, 1971). Vol. I: Arte prerrománico. Vols. II y III: Arte románico. Vols. IV y V: Arte gótico.

2. BIURRUN, T.: El arte románico en Navarra (Pamplona, Aramburu, 1936).

3. LOJENDIO, L.M.: Navarre romane (Zodiaque, 1947).

4. BIURRUN, T.: La escultura religiosa y bellas artes en Navarra durante la época del renacimiento (Pamplona, Bescansa, 1935).

5. ANGULO INIGUEZ, D.: La pintura del renacimiento en Navarra, en «Príncipe de Viana» (1943), pp. 421-444. ID.: Nuevas pinturas del Renacimiento en Navarra, en «Príncipe de Viana» (1947), pp. 159-170.

6. URANGA GALDIANO, J.E.: Retablos navarros del renacimiento (Pamplona, 1947).

7. AZCÁRATE, J.M.: Escultura del siglo XVI, en «Ars Hispaniae», Vol. 13 (Madrid, 1958), pp. 206-219. CAMON AZNAR, J.: La pintura española del siglo XVI, en «Summa Artis», Vol. XXVI, pp. 313-319. CAMON AZNAR, J.: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI, «Summa Artis», Vol. XVIII, pp. 85-88 y 287-304.

8. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta (Pamplona. Institución Príncipe de Viana. Gómez, 1969).

9. ALTADILL, J.: Miguel de Anchieta, escultor pamplonés del siglo XVI, en «Bol. Comis. Mon. Nav.» (1912), pp. 281-283.

10. ALTADILL, J.: Artistas exhumados, en «Bol. Com. Mon. Nav.», Vol. 12 (1921) y ss.

de nuestros retablos durante el siglo XVI, y menos por los de la siguiente centuria, sobre todo en los trabajos publicados por José Ramón CASTRO¹¹. Entre los escultores ha merecido atención especial Juan de Ancheta¹², y entre los pintores, los Oscáriz¹³ y Juan de Bustamente .

En los estudios publicados predominan las aportaciones documentales, absolutamente necesarias para el conocimiento del artista y la cronología de las obras, y los métodos descriptivos y analíticos, de marcada tendencia individualista. Los investigadores hemos fijado nuestra atención preferente en los nombres de unos artistas o en unas obras concretas, estudiadas monográficamente, ya sea en forma descriptiva¹⁵ o documental¹⁶, añadiendo a veces el análisis estilístico de la obra y del temperamento del autor, como hacen Camón Aznar, Angulo Iñiguez, García Gainza, de Navascués y de Palacios.

11. CASTRO, J.R.: Escultores navarros, en «Príncipe de Viana» (1944), pp. 17-19; 141-143; 313-327 (1945), 423-446 (1948), 9-35; 153-176; 467-486. CASTRO, J.R.: Pintores navarros del siglo XVI, en «Príncipe de Viana» (1942), pp. 121-137; 257-278; 377-403; 411-412 (1943), pp. 19-47; 167-183; 281-305. CASTRO, J.R.: Cuadernos de Arte Navarro, A) Pintura (Pamplona, 1944), pp. 13-26. CASTRO, J.R.: La pintura (Siglo XVI), en «Navarra. Temas de cultura popular», núm. 51 (Pamplona, 1969).

12. CAMÓN AZNAR, J.: El escultor Juan de Ancheta (Pamplona, 1943). CAMÓN AZNAR, J.: La significación artística de Ancheta, en «Príncipe de Viana» (1941), pp. 9-11. CABEZUDO ASTRAIN, J.: La obra de Ancheta en Tafalla, en «Príncipe de Viana» (1948), pp. 277-292.

13. NAVASCUÉS y PALACIOS, P.J.: Ramón de Oscáriz, pintor navarro del siglo XVI, en «Príncipe de Viana» (1965), pp. 103-106. GARCÍA GAINZA, M.C.: LOS Oscáriz, una familia de pintores navarros del siglo XVI, en «Príncipe de Viana» (1969), pp. 5-52.

14. ÁNGULO IÑIGUEZ, D.: La pintura del renacimiento en Navarra, pp. 421-444, y en otros trabajos. PELLEJERO, C.: Un notable pintor estellés. Juan de Bustamente, en «Príncipe de Viana» (1963), pp. 315-326.

15. URANGA GALDIANO, J.E.: Notas de arte navarro, en «Príncipe de Viana» (1943) pp. 9-17, describe el retablo mayor de Unzu (Juslapeña). URANGA GALDIANO, J.E.: El retablo mayor de la iglesia de Marañón, en «Príncipe de Viana», (1950), pp. 195-198.

16. Para la escultura: CABEZUDO ASTRAIN, J.: La obra de Ancheta en Tafalla, pp. 277-292. CABEZUDO ASTRAIN, J.: Iglesia de Santa María de Tafalla, en «Príncipe de Viana» (1957), pp. 421-477. CASTRO, J.R.: Escultores navarros. Cuadernos de arte navarro, B) Escultura, ya mencionados. GOÑI GAZTAMBIDE, J.: El coro de la catedral de Pamplona, en «Príncipe de Viana» (1966), pp. 321-325. GARCÍA GAINZA, M.C.: Miguel de Espinal y los retablos de Ochagavía, en «Príncipe de Viana» (1967), pp. 339-351. JIMENO JURIO, J.M.: Autores y fecha del retablo de Eguiarreta (Araquil), en «Príncipe de Viana» (1966), pp. 227-228. JIMENO JURIO, J.M.: Asiáin. Iglesia parroquial y retablo, en «Príncipe de Viana» (1969), pp. 185-220. JIMENO JURIO, J.M.: Los escultores Imberto y su obra en Garisoain, próximo a publicarse. LECUONA, M.: El escultor Juan Bascardo y sus obras en la catedral de Calahorra, en «Príncipe de Viana» (1946), pp. 27-41. LECUONA, M.: El autor de los retablos mayores de Pamplina y Calahorra. Pedro González de San Pedro, en «Príncipe de Viana» (1945), pp. 29-35. SANZ ARTIBUCILLA, J.M.: El maestro entallador Pierres del Fuego, en «Príncipe de Viana» (1944), pp. 145-148. URANGA GALDIANO, J.E.: Retablos navarros del Renacimiento (Pamplona, 1947). URANGA GALDIANO, J.E.: El retablo de la iglesia de Marañón, ya mencionado.

Para la pintura: Además de los estudios ya mencionados de ÁNGULO IÑIGUEZ, CAMÓN AZNAR y CASTRO, cfr.: CASTRO, J.R.: Pedro Díaz de Oviedo y el retablo mayor de la catedral de Tudela, en «Príncipe de Viana» (1942), pp. 121-137. FUENTES, F.: Un nuevo retablo de Pedro de Oviedo, en «Príncipe de Viana» (1945), pp. 405-412. LAFUENTE FERRARI, E.: Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor, en «Príncipe de Viana», núm. 4 (1941), pp. 8-23. NAVASCUÉS y PALACIOS, P.J. de: El maestro de Gallipienzo y el retablo de Mendinueta, en «Príncipe de Viana» (1965), pp. 75-76. NAVASCUÉS y PALACIOS, P.J. de: Ramón de Oscáriz, pintor navarro del siglo XVI. PELLEJERO, C.: Un célebre pintor estellés. Juan de Bustamente. URANGA GALDIANO, J.E.: Un nuevo Morales en Olite, en «Príncipe de Viana» (1945), p. 159.

La pintura de finales del XVII y de la centuria siguientes apenas ha merecido en la revista «Príncipe de Viana» más atenciones que las de J. Rogelio BUENDÍA¹⁷, ÁNGULO INIGUEZ¹⁸ y José Esteban URANGA¹⁹.

Por otra parte, los investigadores del arte han estudiado preferentemente los pintores de «pincel», es decir, aquéllos que plasmaron en tabla o lienzo figuras, escenas y paisajes, sin que hayan tenido el mismo trato los maestros pintores, doradores y estofadores, a no ser en estudios monográficos de retablos²⁰.

José GOÑI GAZTAMBIDE presentó la renovación artística operada desde el siglo XVI en Navarra desde el punto de vista de la influencia episcopal, a través de las constituciones sinodales, de sus disposiciones personales y de los visitantes²¹.

En general, estas publicaciones están fuertemente marcadas por el individualismo, tradicional en los tratados de arte español, sin que sean excepción los estudios sobre una familia de pintores, como los Oscáriz, o de un estilo escultórico, como el romanismo. Es cierto que junto a los maestros se consignan a veces los nombres de oficiales colaboradores²², pero faltan monografías sobre talleres familiares, su origen, evolución, actividades artísticas y económicas, relaciones con otros maestros del gremio u oficio, y con ensambladores, entalladores, escultores y pintores, la organización del obrador, la colaboración de oficiales ajenos a la familia, los sistemas de contrato de aprendizaje y la vinculación de los aprendices con el maestro, la situación económica de maestros, oficiales y aprendices, y otros aspectos importantes para entender y valorar la vida de un taller artístico.

Las organizaciones gremiales, estudiadas en Alemania y otros países europeos²³, y en la Barcelona medieval por Antonio Capmany y Pierre

17. BUENDÍA, J.R.: Dos pintores madrileños en la época de Carlos II. Francisco de Lizona y Juan Fernández de Laredo, en «Príncipe de Viana» (1965), pp. 23-27.

18. ÁNGULO INIGUEZ, D.: Jerónimo A. Ezquerro, copista de Carreño, en «Príncipe de Viana» (1965), p. 67.

19. URANGA, J.E.: La obra de Luis Paret en Navarra, en «Príncipe de Viana», (1948), pp. 265-275.

20. En este sentido es meritorio el esfuerzo de Tomás BIURRUN por ofrecer los nombres de los autores de la policromía. María Concepción García Gainza dedica un apartado a los pintores en el capítulo II de su obra sobre la escultura romanista, pp. 49-55.

21. GOÑI GAZTAMBIDE, J.: Los Navarros en el Concilio de Trento y la Reforma Tridentina en la Diócesis de Pamplona (Pamplona. Imp. Diocesana, 1947). Dedica el capítulo IX a «El arte religioso postridentino en la diócesis», pp. 295-301.

22. GARCÍA GAINZA, M.C.: LOS Oscáriz, una familia de pintores navarros, pp. 6-10, anota la colaboración de otros artistas, emparentados por matrimonio (Miguel Tomás de Carcastillo), oficiales del taller (Juan de Goñi, Miguel de Lecároz) y no pintores (Juan de Aráiz, Domingo de Setuáin). GOÑI GAZTAMBIDE, J.: El coro de la catedral de Pamplona, pp. 325, documenta la presencia de cuatro oficiales del obrador del «maestro mayor» Esteban de Obray: Guillermo de Olanda, imaginero, y los entalladores Juan de Amasa, Diego de Mendiguren y Peti Juan de Meleun, quienes «trabajan a sus piezas y a su parte, tomando parte en la obra y viven a su costa de lo que así ganan, y no a la costa ni a la mesa del dicho maestro Esteban».

23. La organización gremial en la Europa Occidental aparece dibujada en la obra de Fernando GARRIDO: Historia de las clases trabajadoras. 4 vols. (Algorta. Zero, 1970), Vol. II, pp. 86-102. Entre los defectos de la síntesis realizada por el autor, están la presentación tendenciosa de la situación de aprendices, oficiales y maestros, como si fueran tres estratos socio-económicos tan distanciados entre sí como los siervos, los labradores pecheros y la nobleza, y la presentación de una determinadas realidades vigentes en la Alemania medieval, como esquema general válido para toda Europa.

Bonnassie²⁴, apenas si han merecido en Navarra más atención que la de Marcelo NÚÑEZ DE CEPEDA, quien publicó estatutos y ordenanzas de distintos gremios pamploneses, sin profundizar en la organización interna laboral, social y económica²⁵, y la de María Concepción GARCÍA GAINZA, en un resumen de las ordenanzas del gremio pamplonés de carpinteros (1597)²⁶.

En todo caso, las noticias bibliográficas alusivas a talleres familiares navarros se centran en medios urbanos²⁷, sin que apenas nos hayamos asomado a la multitud de obradores artísticos emplazados en villas y aldeas del norte y centro del antiguo reino, calificados como «talleres menores»²⁸. Futuros estudios sobre los maestros integrados en cada obrador y sobre su producción, quizás vengan a resultar tan sorprendentes como lo que descubrimos en Asiáin.

Entre los numerosos obradores artísticos navarros señalaremos algunos activos en la Barranca (Araquil y Burunda), como el antiguo y dinámico de ensambladores y escultores de *Villanueva*, parte de cuya obra documentamos aquí. En *Arbizu* vivieron el escultor Miguel de Perozurguín²⁹, constructor del banco para el retablo mayor de esta localidad³⁰ y del principal de Alsasua³¹, y el pintor Pedro Ochoa de Arín³².

24. BONNASSIE, P.: L'organisation du travail á Barcelonne á la fin du XV^e siècle. Extracta el estudio VICENS VIVES, J.: Manual de historia económica de España (5.^a ed. Barcelona. Vicens-Vives. 1967), pp. 174-178.

25. NÚÑEZ DE CEPEDA, M.: Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona (Pamplona, 1948).

26. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, pp. 36-37.

27. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, pp. 56-58, señala tres núcleos principales, denominados «talleres» en sentido geográfico más que familiar, que sitúa en Pamplona, Sangüesa-Lumbier y Estella. El taller de los Oscáriz radica en la capital.

28. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, p. 53. Creemos prematura esta división mientras no se lleve a cabo una investigación sistemática en los fondos apenas explorados de nuestros archivos. El caso del centro artístico de Asiáin, clasificado entre los segundos, puede ser un llamamiento a la prudencia con que debemos proceder en este sentido.

29. BIURRUN, T.: La escultura religiosa, pp. 412-413.

30. ADP.: Cartón 317, núm. 6.

31. ADP.: Cartón 337, núm. 17. BIURRUN, T.: La escultura religiosa, pp. 412-413.

32. Pintó el retablo mayor de Arbizu, tasado por Juan Claver, y realizó trabajos en Alsasua. ADP.: Cartón 317, núm. 6, y Cartón 337, núm. 17.

33. Juan de Madariaga, entallador, hizo en 1555 un facistol para la parroquia de la localidad, tasado en 41 ducados y 8 reales por dos maestros, uno de ellos Juan de Egüés, vecino de Pamplona, APOlazagutía: Libro 1.^o de cuentas, fols. 37, 41-42.

Maese Pedro de Yaurtia hacía en 1578 un confesonario. ID.: Id, fols. 107, 108, 114.

Juan Martínez de Gastaminza todavía no gozaba de notoriedad en 1570, cuando el visitador mandó hacer para la iglesia de pueblo «un sagrario de fusta como los que agora se azen, que la talla del no pase de sesenta ducados... y se lo den a Joanes de Gaztaminça, si no ay otro que mejor lo haga» (ID, Id. fol. 88). Lo hizo, junto con su hijo Pedro, también entallador, siendo estimado en 195 ducados y medio (19 marzo 1602) (ID, id., fols. 102, 108. Libro 2.^o cuentas, fol. 4). Obra suya fue el retablo mayor de Zufia, tasado en 1907 ducados (ADP: Cartón 289, núm. 2. BIURRUN, T.: La escultura religiosa, pp. 406-407).

Esteban de Elizalde «y sus compañeros entalladores», además de hacer unos cajones para la sacristía de la parroquia, tres atriles y otras cosas, decía haber comenzado en 1580 el retablo grande o principal, que sin embargo se demoró durante años y terminaron, antes de 1622, los dos ensambladores locales García de Iriarte, y Martín Barrena, éste último tasador de cajones, atriles y otras obras de Elizalde, con Lope de Larrea y Ercilla. ID: Libro 1.^o cuentas, ff. 111v, 117v, 119, 123, 129v. Libro 2.^o cuentas, fol. 4r.

Más al norte radica el de Domingo de Múzquiz en *Alcoz*³⁴, En los valles nororientales del Pirineo roncalés y salacenco existe otro foco artístico, integrado por el ensamblador Miguel Recari en *Isaba*³⁵, el escultor Domingo de Azoz en *Burgui*, y el pintor Juan de Pozos en *Ochagavía*³⁶.

En la merindad de Estella está *Mendaza*, residencia de Bartolomé Calvo, escultor³⁷, autor del retablo mayor de Lazagurría³⁸, de los colaterales y otras obras en su pueblo³⁹, y aspirante a la reparación del de Piedramillera, vinculado con García de Iriarte⁴⁰. En *Dicastillo* vivió el pintor Lucas de Salazar, y en *Azcona* (Yerri) Diego Sanz, fallecido cuando policromaba el retablo mayor de su pueblo, terminado por Felipe de Landa y Diego de Arteaga⁴¹. *Estella* es uno de los centros más activos de pintores, apenas exhumados, como Bartolomé Díaz de Uterga⁴², Francisco Martínez de Nájera⁴³, Diego de Olite⁴⁴, Diego de Arteaga⁴⁵, Pedro de Monteagudo⁴⁶, Juan de Miñano, Juan de Segura, la dinastía de los Astiz y Francisco de Arteta, relacionados con los maestros pintores de Asiáin, y Andrés de Miñano, vecino de *Arzoz*⁴⁹.

Olite y *Tafalla* son interesantes centros durante el siglo XVII. En la primera trabajaban los ensambladores Pedro de Arceiz y Juan Jiménez de Alsua, y los pintores Juan de Frías Salazar y Francisco de Adán, suegro y yerno⁵⁰, y en Tafalla, entre otros, los ensambladores Sancho de Artanga y Juan de San Juan⁵¹.

Descubrimos numerosos obradores disenimados por la geografía foral, en lugares tan chicos como Redín, Nagore, donde radica el ensamblador y escultor Juan de Huarte⁵², constructor del retablo principal y sagrario de

34. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, p. 53.

35. ADP.: Cartón 258, núm. 5.

36. ADP.: Cartón 265, núm. 1. Pozos aparece también avecindado en Estella.

37. BIURRUN, T.: La escultura religiosa, p. 406.

38. ADP.: Cartón 292, núm. 31.

39. ADP.: Cartón 325, núm. 29.

40. ADP.: Cartón 283, núm. 8.

41. ADP.: Cartón 339, núm. 23.

42. Realizó trabajos en Piedramillera. ADP.: Cartón 319, núm. 49.

43. Autor de la pintura del retablo mayor y colaterales de Igúzquiza (1621). ADP.: Cartón 307, núm. 22.

44. Pintó el retablo mayor de Otiñano. ADP.: Cartón 299, núm. 3.

45. Decoró dos colaterales que había realizado para la iglesia de Muru (Yerri) el escultor Fermín de Arbizu, quien hizo también otro colateral para la imagen de Santa Quiteria y otras obras. ADP.: Cartón 315, núm. 30, y Cartón 300, núm. 1. Arteaga comenzó el retablo mayor y sagrario de Zufía, cediéndolo a Bartolomé Diez de Uterga para su terminación. ADP.: Cartón 244, núm. 1.

46. En 1265 pintaba el retablo mayor y colaterales de Eraul. ADP.: Cartón 304, núm. 15.

47. Autor de la decoración de los retablos de Eulz, Murieta y Arteaga. ADP.: Cartón 276, núm. 9.

48. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, p. 54.

49. Pintó el retablo y sagrario de Irujo. ADP.: Cartón 268, núm. 6.

50. Entre las obras de Frías Salazar se documentan la pintura de los retablos de San Miguel de Badostáin, Lizarraga de Izagaondoa, Laquidáin, San Martín de Unx, trabajos en las iglesias de Urdax, Artajona y Mutilva (GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, pp. 51-52), el retablo de Esquíroz (ADP.: Cartón 283, núm. 16), dos colaterales en Sansoáin (Orba) (ADP.: Cartón 290, núm. 7) y otro en la capilla de San Gregorio en Olite (ADP.: Cartón 296, núm. 2).

51. ADP.: Cartón 362, núm. 11. Cartón 288, núm. 8. Cartón 295, núm. 12.

52. ADP.: Cartón 252, núm. 11. Cartón 293, núm. 33.

Javerri⁵³, o de la Cuenca pamplonesa, sobre todo Arazuri, Astráin, Ibero, Ororbía⁵⁴, Olza y Asiáin.

Nuestro estudio se centra en uno de esos pueblecitos de la Cuenca, sito al noroeste y a tan sólo doce kilómetros de la plaza del Castillo, en la margen izquierda del río Araquil, y sobre un llano aluvial, formado por la iglesia⁵⁵, el palacio señorial, las nobles casonas armadas con escudos heráldicos, y el resto de viviendas. Hoy apenas cuenta con dos docenas de vecinos, sombra de un pasado esplendoroso. Durante la Edad Media, el lugar dio al reino y a la diócesis prohombres de la talla política de don Remir Sánchiz, y prelados como don Semén García y don Miguel Sánchiz⁵⁶.

A partir del último tercio del XVI, Asiáin se convierte en uno de los centros artísticos más pujantes de Navarra. Entre sus vecinos se cuentan los maestros canteros Miguel de Ascárate, padre e hijo, Juanes de Ascárate y Juanes de Iturgáiz; maestros yeseros, bordadores, herreros y otros oficiales. En torno al taller de pintores fundado por Pedro de Lasao surgen otros de fusteros, ensambladores y escultores, donde trabajan a lo largo del siglo XVII los escultores Pablo de Aguirre, Juan de Miura y Miguel Sáez de Arinzano, y los entalladores Juanes de Arteta, Miguel de Belascoáin, Miguel de Irurtia, Pascual Ochoa de Olza, los Francisco de Omos, padre e hijo, y Martín de Orella, figuras apenas conocidas en la historia del arte navarro, y a las que confiamos poder dedicar un día nuestro tiempo.

Lo que dio mayor celebridad al lugar fue la presencia de varios obradores de pintura, con las figuras señeras de Alonso de Lasao y los Juan de las Heras, en torno a los cuales se formó una pléyade de maestros del oficio que llenarán con su producción importantes áreas del reino.

Creemos que Asiáin es un caso excepcional, no tanto porque en este lugar se afincaron tantas familias de artistas, sino por haber mantenido ininterrumpidamente una serie de talleres y obradores desde el siglo XVI hasta el XIX. Ello permite observar la evolución en sus líneas generales, proporcionando materiales suficientes para conocer la organización y producción en un centro rural, tan diferente de los urbanos.

Aquí todo se desarrolla en un clima familiar, agrícola, de campesinos y oficiales vascoparlantes. Los maestros son generalmente propietarios de algunas tierras. No existen gremios o asociaciones oficiales, como los que agrupan a los del mismo oficio en medios urbanos. Nuestros talleres son esencialmente monocelulares y de ámbito familiar. Sus miembros viven sometidos a los horarios, calendario y costumbres del resto de vecinos y habitantes, en lo religioso, económico, social y laboral, aunque con las diferencias lógicas. Las relaciones entre maestros y aprendices, entre maestros y oficiales-obreros, se desenvuelven en condiciones peculiares. El aprendizaje y el acceso a la maestría no parecen sujetos a las formalidades exigidas por las cofradías gremiales de la capital.

53. ADP.: Cartón 332, núm. 5.

54. En 1748 fueron abonados 122 reales a Fermín de Ayanz, escultor vecino de Ororbía, por el monumento hecho para la iglesia de Arraiza. APAriza: Libro 2.º cuentas, fol. 21v.

55. Sobre la construcción y características del templo y su retablo mayor, JIMENO JURIO, J.M.: Asiáin. Iglesia parroquial y retablo, pp. 185-220.

56. JIMENO JURIO, J.M.: Asiáin, en «Navarra, Temas de Cultura popular», n.º 356.

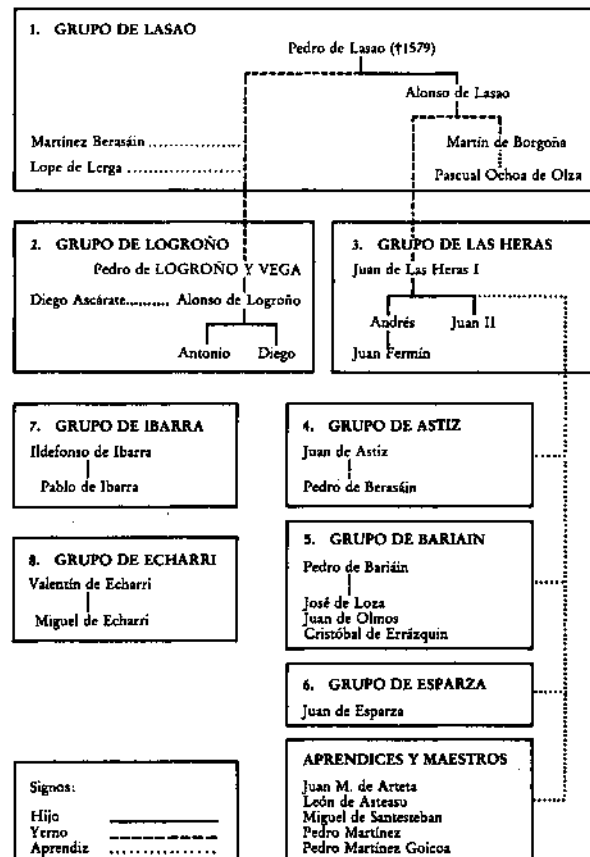
2. TALLERES Y OBRADORES

Consideramos necesario delimitar el contenido y ámbito que damos al concepto «taller» que, con criterio amplio y marcadamente geográfico, suele identificarse con una localidad donde radican uno o más artistas, desde la que irradian sus obras. En este sentido tendríamos que hablar de un solo «taller de Asiáin».

Sin embargo, en esta población coexistieron y se sucedieron varias familias de maestros pintores, más o menos vinculadas entre sí, pero que trabajaron en locales propios e independientes, con plena autonomía económica y con peculiaridades estilísticas diferenciadoras.

Respondiendo a esta realidad, damos al concepto «taller» u «obrador» un sentido más restringido y de marcado signo familiar: local doméstico donde trabajan unos artistas, sus familiares y empleados (oficiales fijos y eventuales, criados o aprendices), y en el que pueden sucederse varios maestros de la misma familia. En Asiáin hubo varios talleres de pintores, que nos proponemos estudiar en ocho grupos o bloques, alguno de los cuales, a su vez, estuvo formado por varios oficiales que, unidos al taller del maestro por aprendizaje o trabajo, se independizaron después.

TALLERES DE PINTORES EN ASIÁIN



1. GRUPO DE LASAO, integrado por Pedro (†1579), iniciador de las actividades pictóricas en la localidad y verdadero creador del complejo artístico de Asiáin; su hijo Alonso (1556-1630), el yerno de éste, Martín de Borgoña, y los aprendices y futuros maestros Juan Martínez de Berasáin, Lope de Lerga y Pascual Ochoa de Olza.

2. GRUPO DE LOGROÑO. Entroncado familiarmente con el de Lasao está Pedro de Logroño y Vega, pintor, tempranamente desaparecido (†1604), a quien sucedió su hijo Alonso de Logroño Vega y Lasao (1595-c. 1671), con taller en Pamplona y posteriormente afincado en Mañeru. Durante el siglo XVII y XVIII trabajaron en la capital varios oficiales de este apellido.

3. GRUPO DE LAS HERAS. El más fecundo; llenó con sus actividades todo el siglo XVII y gran parte de nuestra geografía. Fue su creador Juan de las Heras I (†CEdiós, 1658), igualmente vinculado al taller de Lasao, continuándolo sus hijos gemelos Andrés (1615-1652) y Juan II (1615-1676), y su nieto Juan Fermín (1642-1701). En él se formó una pléyade de artistas del ramo, prolongadores de la escuela.

4. GRUPO DE ASTIZ. Con Juan de Astiz trabajó su yerno Pedro de Berasáin Arregui (Villava, 1633-Redín, 1706).

5. GRUPO DE BARIÁIN. De las escuelas de Las Heras surgió otro taller dirigido por Pedro de Bariáin (1626-1707) y su yerno José de Loza (†1729) y en el que trabajaron Juan de Olmos (1651-1704) y Cristóbal de Errázquin.

6. GRUPO DE ESPARZA. Durante la primera mitad del siglo XVIII continuó las actividades artísticas Juan de Esparza y Artieda (1661-1743).

7. GRUPO DE IBARRA. Extinguido el centro de Las Heras y sus discípulos, se asientan en la localidad dos familias de pintores, desvinculadas al parecer con la tradición anterior. Los Ibarra procedieron de Estella. Ildefonso de Ibarra falleció en 1744.

8. GRUPO DE ECHARRI. Formado por Valentín y su hijo Miguel, nacidos en Asiáin en 1776 y 1796, respectivamente; sus actividades se prolongaron hasta mediados del siglo XIX.

Explican en parte la vitalidad, multiplicación y perdurabilidad de los talleres la práctica tradicional de nombrar al hijo primogénito heredero único de la casa, obrador y bienes, y la política matrimonial seguida por los maestros al casar a sus hijas con oficiales del ramo. Así lo hicieron los pintores Alonso de Lasao, Juan de Astiz y Pedro de Bariáin.

3. EVOLUCIÓN DE LA PINTURA

El renacimiento. Durante el primer tercio del siglo XVI perdura la tradición gótica en la estructura arquitectónica de los templos, en cuyas portadas y elementos decorativos se manifiestan las nuevas corrientes, y todavía más en las labores de rejería y yesería. En la concepción de los retablos lo gótico sigue inspirando a ensambladores, imagineros y pintores. La arquitectura sigue luciendo pináculos separadores de las calles y doseletes calados cobijando tablas y esculturas, durante las dos primeras décadas del siglo XVI, como podemos apreciar en el de San Saturnino de Artajona, obra de Floristán de

Aria, vecino de Tafalla, por los 1515 a 1519⁵⁷, poderosamente influido por Pedro Díaz de Oviedo y la escuela aragonesa. A comienzos del siglo la pintura mantiene las características anteriores, aunque se advierten influencias del renacimiento italiano y se va operando un cambio formal en la distribución y volúmenes de las figuras en la escena, en su movimiento y en la menor rigidez de la indumentaria.

Incorporado el reino navarro a la corona de Castilla (1515), crecen las relaciones artísticas con Castilla y Aragón. La tracería gótica es sustituida en los retablos por columnas abalaustradas, y los grutescos llenan frisos y paneles. Aparecen pintores de fuerte personalidad, diversamente influenciados, como los maestros de Ororbia y Gallipienzo, los Juan de Bustamante, Bernat de Flandes y los «reyes de armas» Juan del Bosque, Ramón de Oscáriz y Pedro de Landa. El cambio estilístico se hace patente en el maestro francés Esteban de Obray, residente en Tudela entre 1519 y 1556, donde realiza la sillería flamígera del coro catedralicio, trabajando luego en distintas poblaciones obras «a la romana»⁵⁸. A la reactivación demográfica y económica experimentada en Navarra por esos años, se unen las medidas administrativas urgidas en las parroquias por el obispo don Pedro Pacheco (1540-1545) desde su llegada a la diócesis⁵⁹, lo que sin duda influyó en la renovación artística⁶⁰.

Las tablas pintadas predominan en los retablos sobre la escultura, concentrada en la calle central, luego en el banco (Ororbia) o en los dos cuerpos inferiores (Eguiarreta), alternando cronológicamente con estas soluciones los ocupados enteramente por tallas exentas (Santa María de Sangüesa, Orcoyen, etc.), hasta recargarlo en calles y entrecalles, como en la Magdalena de Tudela.

La escultura acusa distintas influencias. Lo aragonés llega por la Ribera y Sangüesa hasta Orcoyen, y lo castellano se hace presente en un grupo de magnos retablos del suroeste (Marañón, La Población, Genevilla, El Busto, Armañanzas).

La pintura, donde también se advierten influencias italianas, flamencas, castellanas y aragonesas, cede en cantidad y calidad ante el empuje arrollador de la escultura, como sucede en Castilla y Aragón. Pintores castellanos emigrados a Valencia y Sevilla mantienen escuelas florecientes. La emigración castellana no se dirige únicamente hacia las costas levantinas y andaluzas. Un maestro de origen guipuzcoano Pedro de Lasao, abandonó la tierra soriana de

57. JIMENO JURÍO, J.M.: Artajona, en «Navarra. Temas de Cultura Popular», núm. 46 (Pamplona, 1969), p. 18.

58. AZCÁRATE, J.M.: Escultura del siglo XVI, «Ars Hispaniae», Vol. XIII (Madrid, Plus-Ultra, 1958), pp. 209-210. CAMÓN AZNAR, J.: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI, pp. 85-88. CASTRO, J.R.: Escultores navarros, en «Príncipe de Viana» (1944), pp. 17-39.

58. En los pueblos de la antigua diócesis de Pamplona no conozco un solo libro de fábrica parroquial anterior a 1540. Este año y en los inmediatamente siguientes comienzan la mayor parte de los libros de mandatos o de cuentas, muchos de ellos desaparecidos.

60. Los inventarios de objetos de culto en parroquias rurales a mediados del siglo XVI suelen revelar suma pobreza. Sagrarios murales donde se guardan reliquias y el Santísimo en «custodias de fusta» o de «arambre», apenas un cáliz de plata y unos ornamentos indispensables para la celebración de las misas. A lo largo del siglo XVI, y sobre todo durante el XVII, los inventarios se enriquecen con cruces procesionales, cálices, copones, crismeras, incensarios e incluso vinajeras de plata. El mobiliario, anteriormente reducido a uno o dos escaños y a un arca en el presbiterio para «ornamenta» y plata, aumenta con bancos para los hombres, armarios en las nuevas sacristías, arcas para el dinero, plata y cera, etc.

Borobia para establecerse cerca de Pamplona en 1568. Los motivos de su salida parecen ser económicos. Su hermano, el presbítero don Juan de Gaona, retuvo casas, fincas y bienes en Noviercas y Borobia, sin permitir a Pedro beneficiarse de la herencia materna.

El hecho tuvo gran trascendencia para la historia del arte navarro. En torno al obrador de Lasao, perpetuado por su hijo Alonso, se formará uno de los centros artísticos más activos del reino, mantenido hasta el siglo XIX.

Romanismo. Con la llegada de Juan de Anchieta en 1574, se impone rotundamente el romanismo en Navarra⁶¹. La escultura margina casi totalmente a los pintores de escenas y santos en tabla, pero a su vez produce un incremento de talleres de pintores-decoradores. No tardaron en ser nombrados para la sede episcopal de Pamplona don Pedro de Lafuente (1578-1587) y don Bernardo de Rojas y Sandoval (1588-1595). En su programa reformador postridentino entrará el impulso dado al arte⁶².

Los talleres de ensambladores, entalladores y escultores se multiplican. Proliferan maestros en numerosos pueblos. Considerando la primacía que tiene la escultura sobre las tablas pintadas en los retablos, podría pensarse que declina la importancia de los talleres de pintores. Sin embargo la preponderancia de la talla, precisada de policromía, reactiva el número de obradores de pintura. La belleza de la escultura exige la colaboración de un estofador que complete la obra. Los pintores no se limitan a realizar un trabajo rutinario. Su creatividad y talento dio paso a nuevos modos de expresión. Los fondos de las casas, la indumentaria, marcos, frisos y otros elementos fueron campo donde los artistas desplegaron su labor, comparable a veces a la de los miniaturistas. La misión de los pintores-estofadores en la escultura española es fundamental, como señaló J.J. Martín González⁶³, y esto por dos motivos, práctico y estético.

Si nos causa cierta sensación desfavorable ver un retablo «en blanco», con la madera tallada desnuda de dorado y pintura, como podemos ver en algunas iglesias navarras, rectores y feligreses difícilmente se resignaban durante los siglos XVII y XVIII a dejar sin decorar indefinidamente un retablo, aunque tuvieran que demorarlo decenas de años por tener hipotecadas las rentas primiciales en otras obras.

El ansia popular por ver el retablo perfecto, bellamente decorado, se refleja en la petición de permiso hecha por el vicario de Ibero para iniciar los pagos a Juan Fermín de las Heras (1667). Firmado el contrato de pintura por Juan y Andrés, abuelo y padre de Juan Fermín, habían pasado veintisiete años sin hacer la obra. Era necesario «que quanto antes de pintte el dicho retablo y tengan los vecinos el consuelo que tanto desean»⁶⁴.

Existe otro motivo que aflora con mayor insistencia en los documentos. Es la preocupación por la conservación material, evitando la carcoma. En las solicitudes elevadas al obispado, y en los permisos y órdenes para proceder a la decoración, no suelen alegarse razones estéticas sino prácticas. Los retablos de Echarri de Echauri tenían mucha necesidad de dorar «porque se los comía la

61. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, pp. 21-27.

62. GOÑI GAZTAMBIDE, J.: LOS navarros en el concilio de Trento, pp. 295-296.

63. Citado por M.C. GARCÍA GAINZA: La escultura romanista, p. 49.

64. Documento de 19 de septiembre de 1677 (Ibero).

polilla»⁶⁵. El visitador don Miguel de Eraso manda pintar el retablo de Madoz (1620) «porque, de no hazerlo, se lo comía la polilla»⁶⁶. Los maestros pintores saben la importancia que el tratamiento de la madera con yeso, oro y colores tiene, no sólo para disimular grietas, remiendos o imperfecciones de la talla, sino principalmente para preservarla de posibles deterioros. En declaraciones prestadas el año 1629 por Sebastián de Zárate y Miguel de Armendáriz, pintores pamploneses de sesenta y treinta y ocho años respectivamente, manifiestan que «cualquier retablo es necesario pintar y dorar porque con los materiales y demás recados con que se pinta, se fortifica, de manera que está seguro de que la polilla ni la carcoma la aqueren ni maltraten»⁶⁷.

No debemos hacer una dicotomía entre «pintores peritos en dorar y estofar» y «pintores propiamente dichos o pintores de pincel», como si éstos se dedicaran únicamente a pintar en tabla o lienzo, y aquellos a dorar y estofar⁶⁸. Como diremos más adelante, un mismo pintor-dorador, dedicado preferentemente al estofado y policromía de retablos de talla desde el apogeo del romanismo, sabe hacer y realiza pintura «de pincel» en tabla o lienzo. Es el caso de Pedro de Lasao en Olza, de Alonso de Logroño y Vega en San Martín de Améscoa, de Juan de las Heras en Izu, y de tantos maestros que decoraron frontales y llenaron con «historias de la Pasión» lienzos de guardapolvos y de monumentos para Semana Santa.

Porque ahora la tarea del pintor se centra preferentemente en el dorado y policromado de retablos, las circunstancias les convierten a veces en auténticos miniaturistas. Cuando admiramos los cuatro pequeños espacios dedicados a la pasión de Cristo en la parte inferior de los plintos en el banco del retablo mayor de Zariquiegui, o la galería de apóstoles dibujados por Juan I las Heras en cuadritos de 83 milímetros en el zócalo de la predela de Adiós, o los medallones de veinte por trece milímetros en los flancos del sagrario de Ciriza, los angelitos, sirenas, pájaros multicolores y geniecillos que juegan o se posan entre las ramas y flores, la variedad de dijes y broches en que se engastan perlas de toda clase y color, utilizados preferentemente para decorar los filetes lisos, flanqueados por molduras, en los marcos de las casas, descubrimos el genio sorprendente de unos maestros cuyo arte no ha sido valorado.

El predominio de la escultura no destierra enteramente la tradición de las tablas y lienzos. En pleno apogeo del romanismo, el año 1630 encontramos en la parroquial de Santiago de Puente la Reina un proyecto de retablo mayor que, por extraño en el ambiente artístico del momento, no tuvo éxito. Al girar visita pastoral a la villa el obispo don Pedro Fernández, mandó al vicario que dispusiera la traza para el retablo, apuntando sus características. La parte arquitectónica sería lisa, dorada sin estofadura, con las calles laterales de cuadros pintados, sin más escultura que la del titular a caballo, y el Calvario del ático, las cornisas y frisos superiores, y el banco y sagrario «lucidos y de obstentacion»⁶⁹. Si llegaron a existir los planos, la parroquia no conoció un

65. Documentos de 28 de diciembre de 1612 y de 15 de julio de 1615 (Echarri).

66. Documento de 16 de junio de 1620 (Echeverri).

67. ADP.: 1603. Sentencias Olio. Fajo 3.º, ff. 67-68.

68. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, p. 49.

69. Señala expresamente que «no a de ser de bulto o talla el dicho retablo, sino de quadros de pinçel, guarnecido con uno o dos hordenes de columnas, disponiéndolo de manera que la basa y peana y sagrario an de ser mas lucidos y de obstentacion y las cornisas y frisos de

retablo de tales características, demorándose la renovación del primitivo. En 1657 insistió el visitador: «Item mandamos que, para mayor ornato de la dicha yglesia de San Tiago, se haga el retablo principal, pues está sobrada dicha yglesia en quatrocientos y treinta y tres ducados»⁷⁰.

Barroco. El paso del romanismo a lo barroco en escultura, situado por la profesora García Gainza en 1648 para Navarra⁷¹, coincide cronológicamente con un momento de recesión o crisis económica que afecta por igual a entalladores y pintores, suponiendo la ruina de algunos por los años 1640-1660. El fenómeno deberá ser estudiado en el contexto de la coyuntura económica hispana, en franca bancarrota desde la época de Felipe III, y acuciado por la brusca disminución de las importaciones de metales preciosos americanos desde 1630⁷².

Pintores como los maestros Las Heras, en cuyo taller trabajan el padre Juan I, sus hijos Andrés y Juan II, y varios oficiales y aprendices, pudieron salir airosos de la prueba, mientras otros maestros se arruinaban, como sucedió a Pascual Ochoa de Olza y Alonso de Logroño.

Cuando arquitectos y escultores abandonan los cánones y modos romanistas, aventurándose en la complejidad formal del barroco desbordado o churrigueresco, los pintores continúan contratando la policromía de retablos romanistas, como los colaterales de Mañeru (1650) y los principales de Burgui (1663), Villanueva de Aézcoa (1669), Ibero (1677) y Ciriza (1694).

Característica notable de los obradores y maestros pintores durante todo el siglo XVII es el tradicionalismo. En sus manos, los grutescos se han convertido en suaves rameados de formas curvas y convencionales, entre cuyas hojas continúan posando pájaros y bulle la vida con la presencia paradisíaca de niños desnudos y ninfas carnosas de generosas curvas barrocas. El naturalismo barroco aparece también en los ramos de frutas, sobre todo una típica de la comarca, las cerezas, pintados por las Heras en Saldise, Garisoain y otros retablos, y en el movimiento y escorzos de ángeles en el cielo, como en Asiain y Mañeru. Perdura el empleo de ricos brocados en la indumentaria de la escultura. Quizás radique ahí uno de los motivos del mantenimiento de la tradición.

Estilísticamente, la influencia italiana se ha impuesto sobre la flamenca, que tanto peso tuvo en la pintura navarra del siglo XVI. Las figuras de santos, virtudes y personajes pintados sobre la estofa en medallones, zócalos, frisos, cubiertas de libros, interiores de sagrarios y elementos arquitectónicos en relieves esculturados, están más cerca del sereno clasicismo de Rafael que del ímpetu arrebatado de Miguel Ángel o del movimiento voluptuoso de Rubens. Diríase que, además de la uniformidad de estilo, característica de familias enteras de pintores como los Oscáriz⁷³, los maestros transmiten a sus hijos, oficiales y aprendices unos modelos, fielmente aceptados e interpretados,

arriba y el bulto del Señor Santiago, que a de estar en medio, a de ser a caballo, y el Xto. con la Virgen y San Joan de talla entera, y las demás obra a de ser lisa, dorada sin estofadura, y hecha la dicha traça en esta conformidad, mandamos se nos traiga y comunique para que, en vista de ello, proueamos lo que mas combiene». APPuente La Reina: Libro de mandatos, fol. 17r.

70. APPuente la Reina: Libro de mandatos, fol. 39v.

71. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, pp. 27-28.

72. VICENS VIVES, J.: Historia económica de España, pp. 421-427.

73. GARCÍA GAINZA, M.C.: LOS Oscáriz, una familia de pintores, p. 5.

como si existiera falta de inspiración en fuentes exóticas o cierto temor a aceptar nuevas fórmulas. Los bustos de Cristo y de los apóstoles siguen expresando durante decenios la misma serenidad, y, aún dentro de la ampulosidad de los ropajes en ciertos casos, nos los presentan carentes de vigor y del arrebató místico impreso a sus obras por maestros españoles coetáneos.

kbd002 En cuanto a los paisajes, se limitan a la decoración de los tallados por los escultores, enriqueciéndolos con nuevos motivos de flora y construcciones urbanas. En los fondos de las casas ocupadas por bultos exentos, los maestros de la familia las Heras prefieren paisajes planos, ocres, casi desérticos, de horizonte bajo que llega a un cuarto de altura total, pintando el resto con tonos azulados, convertidos en una gran aureola luminosa, llena de cabecitas de ángeles, tras los bustos de las imágenes. Cuando pintan motivos paisajísticos en medallones, prefieren tonos verdosos y azulados, deleitándose a veces en detalles de rocas, vegetación y construcciones, o limitándose a un motivo difuminado, sobre todo cuando en el contrato se pone como condición que «no haga obra superflua», como en los retablos de Asiáin y Garisoáin.

A finales del siglo XVII, Astiz y Berasáin continúan pintando en los fondos de las casas, e incluso en los ropajes, modelos de flora de inspiración plateresca.

Rococó y neoclasicismo. Si desde el tercio final del XVII decrecen las actividades pictóricas en los grandes centros provinciales de Francia y España, concentrándose los maestros más destacados en torno a las Cortes, en las ciudades y en los medios rurales navarros, los pintores de segunda y tercera fila limitan su actividad y pierden importancia frente a los doradores cuando triunfan los retablos rocallescos.

Los obradores artísticos de Juan Fermín de las Heras, Astiz-Berasáin, y Bariáin-Olmos, perpetuadores de la escuela de Juan I las Heras, se extingue a comienzos del siglo XVIII. Los de Esparza, Ibarra y Echarri apenas si tienen más vinculación con lo anterior que la totalmente accidental del enclave geográfico.

A lo largo del XVIII se impone en Navarra la moda rocalla en los retablos, ajustándolos al muro del testero y su bóveda, hasta cubrirlos totalmente con un enorme cuerpo y un ático semicircular o de cuarto de esfera, según sea la traza de la cabecera. El dorado predomina contundentemente, reservándose la policromía exclusivamente a la escultura.

La historia del arte navarro ha mostrado el más olímpico desdén por las manifestaciones artísticas, y las realidades económicas subyacentes, del interesantísimo siglo XVIII. Apenas sabemos nada de la existencia y situación de los gremios artesanales en Pamplona y otros centros urbanos, de las relaciones entre maestros y obreros, del momento y causas que motivaron su desaparición, de la influencia que en ello pudieron tener las diferentes actitudes de políticos y economistas españoles del último cuarto del siglo, como el reformista Campmay, el innovador Campomanes o el revolucionario Jovellanos, ni de la repercusión que en nuestra tierra y en nuestras asociaciones gremiales tuvieron las medidas adoptadas por el gobierno español en esta época.

Apenas nos hemos asomado a la realidad artística del país. Únicamente han merecido atención la obra de Luis Paret (1747-1797) en la capilla de San Juan de la iglesia de Viana, y las fuentes por él diseñadas para la capital, y la de Ventura Rodríguez y Santos Ángel de Ochandátegui en la fachada de la catedral pamplonesa y en la parroquial de Mañeru. El panorama artístico en los medios rurales es desconsolador desde finales del XVIII. La decadencia de los centros

artísticos, tanto en ciudades como en localidades pequeñas, se agudiza durante el siglo XIX, época de grandes crisis político-económicas (guerras contra la Convención, Independencia, Realista y Carlistas). Durante la penosa mitad del XIX, cuando Navarra es continuo campo de batalla, trabajan en Asiáin los últimos artistas del taller de Echarri: el escultor Francisco y el pintor Valentín. Un hijo de éste, también pintor y dorador, realiza en Saldise (Ollo) una serie de trabajos que representan las actividades de los oficiales en esta calamitosa época. Pinta el monumento, unas andas, el púlpito con su balaustrado, el asta de una cruz, un pabellón mural como fondo del retablo mayor, dora y pinta las imágenes de la Virgen y San Pedro, da lustre y «encharola» los colaterales de Nuestra Señora y Santa Catalina⁷⁴.

4. LA SUERTE DE LOS «RETABLOS VIEJOS»

La sucesión de los diversos estilos artísticos, una de las facetas de la evolución cultural de la Humanidad, lleva aparejado, como la vida misma, la muerte de anteriores ejemplares, sustituidos por otras formas o definitivamente desaparecidos al no responder a las necesidades de las nuevas generaciones. La arquitectura gótica suplantó a la románica, y el renacimiento hizo desaparecer numerosos templos románicos y góticos. La implantación del rito romano en la diócesis pamplonesa, a finales del siglo XI, debió arrinconar los viejos códices litúrgicos del rito hispánico. La reforma tridentina del misal y del breviario, promulgada en Navarra los años 1568-1570, supuso a su vez una catástrofe artística, puesto que, como manifiesta el escritor de libros Juan de Arana en 1589, «muchas iglesias navarras entregan para encuadernaciones y cubiertas de procesos libros de pergamino»⁷⁵. Lo mismo debió suceder en el campo de la orfebrería. El predominio de la plata en los objetos litúrgicos desde el siglo XVI, hizo desaparecer en gran parte las piezas esmaltadas, y los nuevos relicarios arrinconaron las arquetas de madera policromada y de marfil.

Los retablos no fueron excepción. La moda romanista supuso la desaparición de infinidad de otros anteriores, fueran góticos, como en Asiáin⁷⁶ o renacentistas como en Ciriza, Echauri o Zabalza. Los pasados de moda son trasladados a veces a iglesias de menguadas posibilidades adquisitivas. El obispo don fray Mateo de Burgos observó en su visita de 4 de abril de 1604 que la parroquia de Saldise (Ollo) tenía unos retablos nuevos hechos por Miguel Marsal y que necesitaba otros más. Siendo escasas las rentas primiciales, «se halla que en la yglesia del lugar de Ollo ay unos biejos y que balen poco, y aderezandolos se puede seruir d'ellos la dicha yglesia de Saldis, se manda al dicho abbad que, en acabandose de hazer los nuevos que para la dicha yglesia de Ollo se van haziendo, reçiba a estimación de offgial que lo entienda los

74. APAnoz: Libro 3.º de cuentas de Saldise, fol. 234r.

75. GOÑI GAZTAMBIDE, J.: La adopción de la reforma tridentina y los libros de coro en la diócesis de Pamplona, en «Príncipe de Viana» (1946), p. 569. Podemos constatarlo en numerosos procesos del Archivo Diocesano, cubiertos con hojas de antiguos misales y breviarios en pergamino.

76. BIURRUN, T.: La escultura religiosa, p. 216.

dichos biejos para la dicha yglesia de Saldis, que para ello el presente mandato le da liçençia y para que se puedan reparar por offiçial architero»⁷⁷.

Es más frecuente darlos a maestros ensambladores y escultores contratantes del nuevo retablo, a cuenta de lo que han de percibir por su obra. Cuando Jerónimo de Aróstegui, ensamblador, se compromete a realizar dos colaterales para la iglesia de Artázcoz, recibe a cuenta «un retablo que ay en la dicha yglesia en el altar de la parte del Ebangelio» (31 de julio de 1621)⁷⁸. En 1641, Gaspar Ramos, escultor, Martín de Sucunza y Orella, ensamblador, y Juan de las Heras, pintor, valoran en 2.000 reales el «retablo viejo» de Gazólaz, entregado a Martín de Echeverría, encargado de hacer el nuevo⁷⁹. La ficha que en el archivo diocesano de Pamplona resume un proceso referente a Gazólaz⁸⁰, alude a la escritura de tasación del retablo viejo (fol. 250), y a los colaterales antiguos de San Blas y Santiago (fol. 256) «que tenían más de trescientos años» (fol. 217). Los primicieros de Galar describían en 1648 el retablo mayor de su parroquia como «tan antiguo y viejo, que se cae a pedazos de podrido, por lo qual está yndecente que quita la deboción»⁸¹. Lorenzo de Izura, contratante de la obra que había de llegar hasta nosotros, aceptó el despojo como parte de pago⁸², tasado en sesenta ducados. Se dio la circunstancia de guardar para la parroquial el Calvario antiguo⁸³. En 1657 contrató Pascual Ochoa de Olza el retablo mayor de Ataondo, recibiendo a cuenta el anterior, del que debía conservar el sagrario y el bulto del titular San Martín, y «el bulto del Santo Cristo con su caja» para la sacristía⁸⁴.

Terminada la construcción del templo parroquial de Ciriza en 1552 por el cantero maese Pedro de Larreta, y tasado en ochocientos ducados⁸⁵, ordenó el visitador hacer un retablo para el altar mayor⁸⁶. El mandato quedó en suspenso, puesto que al girar visita don Martín de Miranda en 1558 presidía el culto como retablo un lienzo pintado⁸⁷. Hacia 1560 hizo Nicolás de Berástegui, architero, el retablo mayor y la arquitectura de dos colaterales⁸⁸, tasados por

77. APAnoz: Libro 1.º de cuentas de Saldise, fol. 51v.

78. Documento de 31 de julio de 1621 (Artázcoz).

79. Documento de 28 de enero de 1671 (Pamplona).

80. ADP: 1720-2. Pleitos sentenciados Tudela. Fajo único.

81. Documento de 6 de marzo de 1648 (Pamplona).

82. Documento de 26 de abril de 1648 (Galar).

83. Documento de 23 de septiembre de 1660 (Pamplona).

84. ADP.: 1664-1665. Pendientes Oteiza. Fajo único, ff. 1 y 4.

85. «Sera memoria como maestre Pedro de Larreta, cantero, labro y obro todo el cuerpo de la yglesia parroquial del dicho lugar de Ciriza y fue estimada la dicha obra por dos mayso canteros, elegidos y nombrados por entrambas las partes, en la suma de ochocientos ducados». APCiriza: Libro 1.º de cuentas, fol. 14r. Otras noticias sobre pagos al cantero en los ff. 5, 7v, 10r, 12. Terminó de percibir el crédito en 1556.

86. «Post datum, mandamos a los sobre dichos abbad y primicieros, cobrando licencia del señor vicario general, la primera obra que se a de azer en la dicha yglesia de Cirila sea un retablo para el altar mayor, de mayso perito en la arte de architeria, so pena de excomunión». APCiriza: Libro 1.º de cuentas, fol. 15v.

87. Mandatos de 22 de noviembre de 1558: «Otrossi mandamos al dicho abbad haga hazer luego una custodia de plata para el Santo Sacramento, y assi mesmo haga renobar y consagrar la patena del cáliz y haga hazer un sagrario honesto que se ponta en mitad del altar, y se pongan unos aros en el lienço que esta en el altar mayor por retablo, y en los otros altares». APCiriza: Libro 1.º de cuentas, ff. 20v-21r.

88. URANGA GALDIANO, J.E.: El retablo mayor de Ciriza, pp. 448-450.

orden de 5 de enero de 1562⁸⁹ en 215 ducados y medio⁹⁰. El retablo principal era de tablas pintadas, como los colaterales, obra de Juan de Larequi⁹¹, tasados en 102 ducados⁹²; un inventario de 24 de octubre de 1566 señala: «Ay en la dicha yglesia tres altares, el mayor, dentro de la reja, de la vocación de Sant Miguel, con *un retablo de pinzel*, y los otros dos de fuera del rejado, de las vocaciones de Sancta Catelina y Sancta Agada, con sus retablos de pinzel»⁹³.

La obra de Berástegui fue sustituida por el retablo actual, realizado por Domingo de Lussa y Pedro de Zabala, tasado el año 1639 por Juan Imberto y Juan de Huici en la suma de 1.519 ducados y 8 reales y medio⁹⁴. Ambos peritadores valoraron en 136 ducados y medio el «retablo viejo» que no hacía ochenta años había costado 317 ducados⁹⁵. Los colaterales pintados por Larequi se salvaron por el momento.

Durante la moda del barroco churrigueresco debió continuar la costumbre. Durante la segunda mitad del XVIII vemos desaparecer el mayor de Santa María de Eguiarte «por estar viejo e indecente»⁹⁶, para colocar en su lugar el actual, realizado por Tomás Martínez, arquitecto de Cárcar, contratado en 1763 por un importe de 7.150 reales⁹⁷. Los colaterales de Ciriza, salvados del alud romanista⁹⁸, fueron sustituidos por otros dos, hechos en 1781 por José

89. «Otro si, por quanto mastre Nicolás de Verastegui ha hecho en la yglesia del dicho lugar tres retablos y un sagrario de talla dorado, y abra días que acabo la dicha hobra y no se a estimado, por tanto mandamos al abbad y primicjeros hayan de hazer estimar la dicha hobra, puestos maestros peritos en la dicha harte, conforme al uso y costumbre que se tiene y estimado paguen lo que alcançare, todo lo qual hagan esta parte de carnes toliendas, so pena de cada seys ducados, la mitad para la fabrica de la yglesia y la otra mitad para el fisco de Su Señoría Reverendísima. El bachiller Lerga». APCiriza: Libro 1.º cuentas, fol. 26r.

90. «Parece que la obra que hizo de taylla de los tres retablos mastre Nicolás de Berástegui sse tasso en çiento treynta y tres ducados y medio, y el dorar y pintura del retablo mayor se taso en ochenta y dos ducados, que todo son dozientos y quinze ducados y medio, los quales están pagados todos». APCiriza: Libro 1.º de cuentas, fol. 27v.

91. URANGA GÁLDIANO, J.E.: El retablo mayor de Ciriza, pp. 449 y 451. Del pintor Juan de Larequi sabemos que intervino en la tasación de la pintura del retablo de San José en la catedral de Pamplona (9 de noviembre de 1570) (GARCÍA GAINZA, M.C.: LOS Oscáriz, una familia de pintores, p. 30). Casado con María Lorenz de Azpíroz, nombró testamentarios al licenciado Udabe, vicario de San Lorenzo de Pamplona, a Miguel Ibáñez de Larequi y Juan de Duate. Los documentos de las capitulaciones matrimoniales y el testamento del pintor, en ADP: Secretario Treviño. Cartón 228, núm. 8.

Realizó el dorado y pintura del retablo mayor y una figura de San Miguel en el sagrario de la parroquia de Egozcue, valorado en 236 ducados de los que únicamente habían sido abonados 81 en 1601. ADP.: Cartón 225, núm. 14.

92. «Sea memoria que la pintura de los dos retablos pequeynos se taso en çiento y dos ducados, como parece por la tasación que se hizo ante el vicario general, que pinto Joan de Larequi; para la dicha tasaçyon tiene recibidos dize ocho ducados, como parece por dos conocimientos que van descargados en esta visita, de manera que le quedan a deber al dicho Joan de Larequi, pintor, la suma de ochenta y quatro ducados para el cumplimiento del pago de la dicha obra». APCiriza: Libro 1.º cuentas, fol. 37 v. El pintor terminó de percibir su importe el año 1568. ID, fol. 42r.

93. APCiriza: Libro 1.º de cuentas, fol. Ir.

94. Constan estos detalles en el Libro 1.º de cuentas, fol. 119r. URANGA, J.E.: El retablo mayor de Ciriza, pp. 450-451.

95. «An de se le rebajar a los herederos de los arquitectos çiento y treinta y seis ducados y quatro reales, por el retablo viejo que en esto se taso, y se obligaron de tomarlo». APCiriza: Libro 1.º de cuentas, fol. 119r.

96. APEguiarte: Libro 1.º de cuentas, fol. 169r.

97. APEguiarte: Libro 2.º de cuentas, fol. 65v.

98. Un inventario de 1753 menciona «los relatos de Santa Catalina y de Santa Bárbara y

Muguiro, maestro arquitecto, autor de los bultos de los titulares San Francisco Javier y San Bartolomé", «jaspeados» y dorados por Matías Andrés, vecino de Pamplona, en 1803¹⁰⁰.

El mayor de Echauri, montado hacia 1545¹⁰¹ y realizado por el rey de armas Juan del Bosque¹⁰², posiblemente en colaboración con Juan de Bustamante, autor de otros trabajos en la parroquial¹⁰³, fue retirado para colocar el rocallesco actual. En Zabalza (Echauri) debió suceder algo parecido. En 1778 eran abonados 480 reales a Manuel García, escultor vecino de Pamplona, por las imágenes del retablo mayor, 320 reales a Pedro de Rada, pintor, por encarnar y decorar los bultos, y 2.320 a Manuel Pérez, vecino de Sangüesa, «por el retablo nuevo del altar mayor», dorado por Juan Francisco de Santesteban, maestro dorador y pintor vecino de Pamplona, junto con dos colaterales y el sagraio¹⁰⁴. Permite sospechar la desaparición de un retablo renacentista anterior la presencia de dos tablas empotradas en el banco, que pudieran pertenecer al desmontado, y que parecen salidas del obrador de Juan de Bustamante.

Sobre el destino dado a estas obras por los ensambladores tenemos un testimonio excepcional. Cuando Pedro Izquierdo, arquitecto y escultor, y Juan Imberto, escultor, ambos estellese, tenían contratado y realizaban el retablo mayor de Villatuerta, entregaron el anterior de tablas pintadas al arquitecto Agustín de Arza, quien aprovechó en 1654 «los respaldos del retablo viejo» para construir «las mesas y gradas y tarima que se hicieron pintadas para el monumento de la dicha yglesia»¹⁰⁵. Con este ejemplar, podemos suponer la suerte corrida por numerosas obras artísticas en manos de ensambladores y escultores, quienes debieron aprovechar los materiales sanos para construir nuevos retablos, monumentos de Semana Santa, marcos para frontales, andas y otras cosas, ardiendo en el fuego como leña otras partes menos aprovechables.

Ageda, ambos con sus retablos biejos de lienzo pintado». APCiriza: Libro 2.º de cuentas, fol. 29v.

99. APCiriza: Libro 2.º de cuentas, ff. 55v, 56r, 59r.

100. APCiriza: Libro 2.º de cuentas, ff. 79r, 81v.

101. El libro 1.º de cuentas de la parroquia comienza con las de 15 de diciembre de 1546, notificando que la primicia de los años 1544 y 1546 está arrendada por cincuenta y cinco ducados anuales, «de los cuales se han pagado cient y cincoenta y quatro ducados por la doradura del retablo», más un ducado «por assentar el retablo». APEchauri: Libro 1.º de cuentas, fol. 2v.

Esto demuestra que había sido dorado y colocado recientemente. Al año siguiente se consigna la paga de cinco ducados «a los maestros que tasaron el retablo» (id, fol. 4r), valorado en 342 ducados y medio, según esta nota: «An dado para en parte de pago de los trezientos quarenta dos ducados y medio, en que la doradura y pintura del retablo fue estimado, cinquenta y un ducados, sobre los çient cinquenta y quatro ducados que el maestro abia recebido asta el fin de los frutos del año de 1546». APEchauri: Libro 1.º de cuentas, fol. 6r.

102. «Iten sera memoria como los herederos del rey d'armas, el qual doro el retablo, han recebido dozientos y cinco ducados asta este dia de oy para en parte de pago de los sobre dichos trezientos quarenta dos ducados y medio en que fue estimado». APEchauri: Libro 1.º de cuentas, fol. 6v.

Cuentas de 1549: «Allose que el rey de armas e sus herederos tenian que receuir ciento y siete ducados y medio para fin de pago de lo que han de aver del retablo». ID, fol. 9r.

103. Bustamante manifiesta en su testamento que «el abbad de Echauri nos debe la suma de diez ducados por resta de pintar un retablo, de la parte y porcion que me cabe a mi el dicho Bustamante». PELLEJERO, C: Un notable pintor estelle del siglo XVI; p. 324.

104. APZabalza: Libro 2.º de cuentas, ff. 54v-55, 74v-75r.

105. APVillatuerta: Libro 2.º de cuentas, fol. 125r.

Hemos de anotar también la desaparición de esculturas desde finales del siglo XVI hasta principios del XIX, ordenadas por obispos y visitadores. Don Alonso de Lasiego mandó al abad de Múzquiz (Guesálaz) en 1585 «que trayga de la pared aquellas figuras de los dos ladrones y una manera de Crucifixo que está entre ellos, porque las dichas figuras están indecentes y no probocan a deboción»¹⁰⁶. Será la razón fundamental alegada posteriormente. En esta labor de retirada de tallas sobresalieron don Pedro Fernández Zorrilla¹⁰⁷ y, sobre todo, don Lorenzo Igual de Soria¹⁰⁸.

106. APMúzquiz: Libro 1.º de cuentas, fol. 44v.

107. GOÑI GAZTAMBIDE, J.: Los navarros en el concilio de Trento, pp. 296-297, menciona varios casos durante este pontificado.

108. Don Lorenzo Igual de Soria visitó parte de la diócesis durante los veranos de 1796 a 1802, después de que la paz de Basilea puso fin a la guerra contra la Convención francesa que sembró desolación en los valles navarros del Pirineo. Las actas registran detalles minuciosos sobre la situación eclesiástica en cada localidad, y constituyen rico inventario de las ermitas existentes a la sazón, que ordenó reparar o demoler. Sus criterios renovadores de la imaginería (escultura o «bultos» y pintura o «cuadros») están influenciados por un puritanismo que no tolera gustos de otras épocas en tallas, adornos, rostrillos o postizos, y sobre todo, desnudos. «Que a los niños que están en el trono de Nuestra Señora en el Altar Mayor se ponga una banda en las partes pudendas» (Legaria); «se les ponga a los ángeles que están en el misterio de la Asunción en las partes pudendas una banda, y lo mismo al Niño que está junto a San Juan» (Olejua); «Se ponga una cinta en las partes pudendas del Niño que está junto a San Pedro en el altar mayor» (Mañeru); se retoque el bulto de Santa Bárbara «y se ponga decente, cubriendo los pechos» (Uzquita en Orba); «se le quiten las pecheras» a la imagen de la titular de la ermita de Santa Bárbara (Eslava).

Las órdenes de quitar, quemar o enterrar cuadros y esculturas «por su indecencia» se repite constantemente y crece a medida que transcurre la visita, alcanzando en la Valdorba su punto álgido; aquí apenas hay parroquia o ermita que se salve de órdenes de enterramiento de imágenes.

Ordenó quitar cuadros, entre otras, en las iglesias parroquiales de Azpa, Anchóriz, Eugui, Setuáin, Ardáiz, Biorreta de Arriasgoiti, Ecay de Lónguida (Merindad de Sangüesa) y en las ermitas de Santa Cruz de Egüés, San Andrés de Castillonuevo, San Julián de Orradre, Santiago de Urroz-Villa, Santa Fe de Castillonuevo, San Juan Bautista de Enériz, San Salvador y San Nicolás de Uterga, etc. y quitar y enterrar altares, bultos o tallas de la Virgen, de Cristo Crucificado y de santos en las parroquias de Alzuza, Berriozar, Elcarte, Loizu, Garde, Napal, Cizur Mavor (aquí mando enterrar el Cristo que había bajo el coro, que afortunadamente se ha conservado), Goñi, Urdánoz, Unanua, Lizarraga de Ergoyena, Larequi (Urraul), Aristu, Laboa, Muruzábal de Valdizarbe, Muez de Guesálaz, Riezu, Montalbán de Yerri, Arteaga, Zudaire, Narcue de Lana, Urbe de Cirauqui, Artazu; en la Valdorba: Barasoain, Iriberrí, Amatriáin, Amunarrizqueta, Orisaoin, Olleta, Maquirriáin, Solchaga, Mendivil, Sansomáin y Benegorri; y en las de Moriones, Ayesa y Eslava; en las ermitas de San Cristóbal de Laquidáin (Aranguren) Santa Cruz de Aranguren, San Miguel de Abaurrea, Santa Catalina de Aria, Santa Catalina de Uscarrés, Santa Cruz de Ibilcieta, San Esteban y Santa Agueda de Senosiain (Olló), Virgen de Aizaga de Iturmendi, San Pedro de Alsasua, Santa Bárbara de Satrústegui, Santa Fe de Epároz, San Salvador de Oscáriz (Lizoáin), Santa Bárbara de la Higa de Monreal, San Pedro de Monreal (unos bultos y «una tabla donde está pintado Jesu Christo»); San Andrés de Salinas de Monreal, San Bartolomé de Cemboriáin, San Pedro de Alzórriz, San Miguel de Olaz-Subiza, Ntra. Sra. de Uñate en Muruzábal, Vera Cruz de Muruarte de Reta, San Lorenzo de Obanos, Aquiturráin de Uterga, San Juan y San Miguel de Arzoz, San Gregorio y San Pedro de Salinas de Oro, San Miguel de Ugar, Ntra. Sra. de la O en Riezu, San Bartolomé de Zurucuáin, San Pelayo de Galbarra, Santa María de Olejua, San Román de Ancín, Santa Colomba de Galbarra, San Cristóbal de Guirguillano, Virgen del Sagrario de Amatriáin, Santa Agueda de Orisoáin, Santa Cecilia de Garinoáin, Santa Bárbara de Echagüe, San Gregorio de Oricin, San Miguel de Maquirriáin, San Salvador de Sansoáin, Santiago de Pueyo, San Miguel de Bézquiz, San Blas de Sada, Santa Margarita, Virgen del Camino y San Adrián de Sangüesa. En la parroquia de Ganuza (Allín) dejó, entre otros, este mandato sinular: se entierre el bulto de San Prudencio que hay en una cueva en territorio de Ganuza, y se quiten los ladrillos y piedras que forman una especie de

Desde finales del siglo pasado entró en las iglesias de Navarra la moda de los retablos «góticos», asistiendo nuevamente al despojo de obras de arte, ahora impulsado por anticuarios, en pueblos de la Montaña, como Urrizola de Araquil, de la Cuenca de Pamplona como Arteta y Eguíllor, cuyos antependios góticos pueden admirarse en el Museo de Arte de Cataluña (Barcelona), y de la Ribera, como el retablo renacentista de la ermita de San Sebastián de Cintruénigo.

Al margen de los robos recientemente registrados en iglesias y ermitas, la renovación introducida en el interior de nuestros templos, sobre todo a raíz del Concilio Vaticano II, es francamente positiva. Han sido arrinconadas numerosas obras de escaso interés artístico, mientras constatamos un encomiable afán por conservar y restaurar lo que merece la pena. Junto a la tarea revalorizadora observamos la inquietud por la investigación despertada en nuestros días entre un sector del clero y de la juventud estudiantil, aspecto nuevo, limitado hasta hace muy pocos años a unas pocas personas que, por sus cargos oficiales o su dedicación profesional, tenían oportunidad de acceso a los fondos documentales, formación para valorar el arte, y medios económicos.

Los «retablos viejos» despiertan el interés de los responsables de su conservación, sean organismos oficiales o párrocos, aumenta interés por conocerlos y admirarlos, y podemos esperar con fundamento que las próximas generaciones investigarán, estudiarán y analizarán con mayor detenimiento el legado artístico de nuestros antepasados.

5. OBRAS REALIZADAS

Retablos. De los sesenta retablos que tenemos documentados como obra de los pintores de Asiáin durante los siglos XVI y XVII, veinticuatro son mayores, y treinta y seis colaterales. Proporcionalmente va en cabeza Juan I de las Heras, con ocho principales¹⁰⁹ y dieciséis colaterales¹¹⁰. Dadas las características de la familia, con tres maestros en activo y varios oficiales y aprendices a su servicio, no extraña la enorme actividad desplegada. El elevado número de trabajos conocidos puede ser debido también a que mis estudios se centraron principalmente en torno a Juan I, como hemos dicho. Futuras investigaciones darán a conocer nuevas obras.

Al taller del fundador de la escuela, Pedro de Laçao, perpetuado por su hijo Alonso, debemos la policromía de quince retablos. Inicia la serie Pedro pintando las tablas del de Olza (1571), obra de Juan Marsal, continuando luego con el mayor y colaterales de Muru Astráin, terminado el primero por Alonso, a quien debemos los principales de Vidaurreta (1598), Senosiáin (1607), Salinas, Echarri (1612) y Asiáin, estos dos últimos al menos en colaboración con

altar y todo vestigio que indique ha habido lugar sagrado, y de aquí en adelante se de por profanado el paraje o cueva y por consiguiente no se celebren cultos. ADP.: Libros de visita de Igual de Soria, núms. 170 y 171.

109. Dos de Echarri (1615), Muniáin y Madoz (1620), Izu (1621), Esténoz (1645), Galdeano (1646?), Garisoain (1647) y Adiós (1654), obra postuma del maestro.

110. Dos en Muniáin (1620), dos en Galar (1621), dos en Izcue (1623), dos en Artázcós (1627), dos en Ollo (1640), cuatro en Garisoain (1647), uno en Arzo (1650), uno en Asiáin (1654).

Martín de Borgoña y Juan I las Heras, y seis colaterales (dos en Ororbia, tres en Munárriz y uno en Larraya).

Pedro de Logroño y Vega, cuñado de Alonso, falleció tempranamente en 1604, sin que conozcamos otro retablo decorado por sus pinceles que el de Beorburu, desaparecido. Su hijo Alonso decoró los retablos principales de Elío, Zubiri, Murillo de Lónguida y Zariquiegui, dos colaterales de lienzo para San Martín de Améscoa y cuatro para Mañeru.

Juan Martínez de Beasoáin doró, estofó y pintó dos colaterales para la parroquial de Obanos. Durante la segunda mitad del XVII decrece considerablemente la actividad policromadora de retablos. Quedaban a la sazón algunos romanistas «en blanco», a los que fue llegando la caricia de los pintores. Astiz y Berasáin, suegro y yerno, contratan el mayor y colaterales de Burgui (1663) y el principal de Villanueva de Aézcoa (1677). Cuando expiraba el siglo, Juan de Olmos doró dos colaterales de Lizasoáin (1695), dejando sin terminar el principal de Ciriza.

La obra de Juan de las Heras ha perdurado casi íntegra. Que yo sepa, únicamente han desaparecido los retablos de Madoz, Muniáin y Ollo. El resto conserva la policromía original. De los quince salidos de las manos de los Laçao, no existen los de Muru y Ororbia, y el colateral de Larraya fue repintado posteriormente.

Peor suerte corrieron los de Pedro y Alonso de Logroño. Nada resta de su obra en Beorburu, Zubiri, Murillo (repintado) y San Martín, faltando los dos menores de Mañeru. En el de Asiáin, embadurnado en 1903, quedan algunas muestras del estofado y pintura original, sobre todo en el fondo de la casa central del primer cuerpo, oculto por el expositor. Los de Olza, Elío y Zariquiegui, y los colaterales de Mañeru, permiten conocer la calidad artística de Pedro de Lasao y Alonso de Logroño.

De los decorados por el último las Heras, y sus contemporáneos Astiz, Berasáin y Olmos, un incendio devoró los de Burgui, mientras los de Lizasoáin e Ibero están cubiertos por manos de pintura, quedando los de Villanueva (Aézcoa) y Ciriza con su policromía original.

A la vez que se construyen y decoran nuevos retablos, son ampliados algunos anteriores. Blas de Arbizu había hecho el mayor de Asiáin por los años 1575-1577, siendo reformado y aumentado por el ensamblador local Francisco de Olmos (1610-1612), decorándolo Alonso de Lasao en colaboración con su cuñado Borgoña y su yerno las Heras. El retablo mayor de Aldaba fue comenzado por un buen escultor, fallecido cuando tenía hecho el alto blanco. Su terminación fue confiada al ensamblador de Asiáin y al pintor Juan de las Heras (1630), quien terminó también el mayor de Larráyoz (Juslapeña), iniciado por otro maestro.

Cuando en toda Navarra primaban los retablos romanistas, apenas hallaban favor los que no eran de escultura. No prosperó el proyecto del obispo Fernández Zorrilla en la parroquia puentesina de Santiago. Si alguna vez eran contratados cuadros sobre tela, se trataba normalmente de medidas provisionales. En 1620 se comprometió Juan I las Heras a pintar al óleo un cuadro grande con su marco para el retablo mayor de Izu. Creemos que no llegó a realizarlo, porque al año siguiente obtuvo licencia y traza para el actualmente conservado, en que predomina la escultura, llevando tan sólo dos tablas pintadas en los remates de las calles laterales. Con carácter de emergencia, debido a la precaria situación económica y a la falta de retablos en la parroquia

de San Martín al finalizar las obras de cantería, hizo Alonso de Logroño dos colaterales de lienzo con sus marcos, desaparecidos relativamente pronto.

La decoración pictórica puede hacerse a la par que trabajan los escultores, como en Villatuerta y Aldaba, o demorarse más o menos tiempo. Durante el siglo XVI, las parroquias rurales prefieren liquidar la deuda con el escultor antes de iniciar su tarea el pintor. Finalizados los pagos al entallador Juan de Aizpún en 1573 por los tres retablos de Muru-Astráin, se otorgó licencia para policromarlos en 1575¹¹¹. A veces transcurre más de medio siglo entre la terminación de la arquitectura y el contrato de pintura. Miguel Marsal acabó en 1590 el de Saldise, tasado cinco años después, y hasta 1654 no lo tuvo decorado Juan de las Heras. El mayor de Villanueva de Aézcoa, tasado en 1606¹¹², permaneció «en blanco» hasta 1669.

Sagrarios. Los sagrarios de madera colocados en el centro de los altares principales son una de las innovaciones introducidas en Navarra por los prelados castellanos del siglo XVI, sobre todo desde que don Pedro de Lafuente y don Benardo de Rojas decretaron en las constituciones sinodales que «en todas las iglesias de nuestro obispado haya sagrarios lo más honrados y ricos que se pudieren hacer, según que las rentas de las iglesias lo sufrieren»¹¹³. Del tiempo de fray Prudencio de Sandoval data este mandato dejado en Ezprogui (Aibar): «Ítem, atento que el Santísimo Sacramento, en el puesto donde está no es con la decencia que conuiene, y para que al delante lo esté, mandamos se haga un sagrario acomodado de poca costa, y porque los vecinos han pedido con mucho encarecimiento se haga una imagen de Nuestra Señora de bulto, porque de no hauerla están con mucho desconsuelo, mandamos se haga también, acomodándose con la posibilidad de la iglesia el ofiçial que la hiziere, y con que antes y primero se haga el sagrario, y acudan a su Illma para licencia antes de hazer esta obra y que nombre ofiçial que la haga»¹¹⁴.

Durante la época gótica debieron ser frecuentes los exentos de piedra, como el procedente de Metauten, hoy en la Sala VI del Museo de Navarra. El visitador de la parroquia de Izurzu (Guesálaz) en 1541 «allo que el Santísimo Sacramento de la Ucaristia estaba en un sacrario bien echo cabe el altar mayor, apartado, en una copa a la antigua, y dentro en el dicho cofre, cerrado con llabe, en una copa de plata sobredorada, decentemente (el Santísimo Sacramento)... y el dicho sacrario con su llabe cerrado»¹¹⁵.

Conocemos varios ejemplares navarros de sagrarios góticos y renacentistas empotrados en el muro de cabecera de los templos, concretamente en el paño nororiental de los testeros semioctogonales, y siempre desplazados hacia el norte (Evangelio). Se les denomina también «relicarios» por la costumbre antigua, vigente durante el siglo XVI, de guardar en ellos las Reliquias¹¹⁶.

111. APMuru-Astráin: Libro 1.º de cuentas, fol. 76r.

112. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, p. 42.

113. Constituciones sinodales. Libro III «De custodia Eucharistiae», cap. I, fol. 117.

114. Visita de don Lope de Lizoáin (5 de noviembre de 1619). APEzprogui: Libro 1.º de cuentas, fol. 37v.

115. APIzurzu: Libro 1.º de cuentas, fol. 4r. En 1974 este libro se conservaba en el archivo parroquial de Garisoáin.

116. De 1546 data un mandato de visita por el que es requerido el abad de Asiáin a que limpie cada semana el sagrario y lo cierre con llave, «ni ponga cossa alguna en el sagrario si no fueren reliquias de sanctos, si no ay donde estén en otra parte decentemente». APAsiáin: Libro 1.º de mandatos, fol. 8r.

La tradición de los sagrarios murales se mantuvo hasta finales del XVI en amplias zonas del reino, subsistiendo algunos durante las primeras décadas del siguiente. Todos los visitantes de parroquias los mencionan por los años 1540-1550, haciendo constar cómo encontraban unas pocas formas reservadas para la comunión de los enfermos¹¹⁷, envueltas en hijuelas de corporales y cerradas en cajitas «de arambre» o de plata, cerradas a su vez en custodias o copones «de fusta» o plata. El sagrario mural de Asiáin estaba construyéndose en 1540, y de 1552 data una orden para realizar el de Muru cabe Astráin¹¹⁸, hoy conservado a la vista, encargo cumplido por el cantero maese Martín de Aspilcueta el mismo año¹¹⁹. Desde 1540 lucharon los prelados contra la falta de limpieza en estos sagrarios, dotados de puertecitas de rejería¹²⁰.

Después del concilio de Trento, y celebrados los sínodos diocesanos de Lafuente y Rojas, los prelados y sus visitantes fueron urgiendo la construcción de nuevos sagrarios, mejor cerrados y más decentes, colocados en el centro de las mesas donde los sacerdotes celebraban las misas populares, para mayor comodidad. Signo del cambio iniciado es el retablo renacentista de Eguiarreta. Terminado por Juan de Landa, escultor de Villanueva de Araquil (1540), reservó para el sagrario uno de los huecos del banco, a la izquierda de la casa central, disposición realmente original e insólita, reveladora de nuevas soluciones, todavía vacilantes.

117. Uno de los mandatos dejados por don Juan de Azcona en la parroquia de Saldise dice textualmente: «ítem su merced mando se haga un basito de plata en que este UNA HOSTIA consagrada para quoaando se lleuare el Santísimo Sacramento por viatico, y se comete a Agustín de Agorreta, platero». APAnoz: Libro 1.º de cuentas de Saldise, fol. 64v.

En la mencionada visita de 1541 a Izurzu se hizo constar que en el sagrario había «tres formas», cantidad que vemos repetida en algunas otras iglesias por esta época.

118. El arcipreste de la Cuenca, don Fernando de Asiáin, dejó en Muru este mandato (10 de febrero de 1552): «Por quanto el Santísimo Sacramento esta con poca reberencia en la parte y lugar a donde esta, mandamos que lo ponga mas cerqua del retablo, y mas alto de lo que agora está, haziendo en la pared un agujero, y pinte dentro de azul con sus estrellas de oro, y de fuera en el campo alguna ystoria a parecer de maestro, y el rexado agan dorar por de fuera y de dentro con verniz colorado, y le den una redezilla de ylo de arambre, para San Miguel primero veniente, so pena de un ducado, el medio para la fábrica y el otro medio para el fisco del señor obispo». APMuru-Astráin; Libro 1.º de cuentas, fol. 33v.

119. Cuentas de 6 de noviembre de 1552: «Sea memoria como maestre Martín, cantero que ha hecho el sagrario, tiene receuidos a una parte nuebe robos de trigo de los frutos de la primicia del año pasado». APMuru-Astráin: Libro 1.º de cuentas, fol. 38v.

En 1554 fueron pagados cincuenta ducados «a maestre Martin de Aspilcueta por el sagrario, capilla y echar suelo de losa a la iglesia», costando un ducado la estima de la obra. ID: Libro 1.º de cuentas, fol. 40r-v.

120. Año 1541: Se manda a los primicieros de Asiáin «agan lucir muy bien la paret de junto al sacrario, bien lucido, de manera que no pueden subir ratones al custodio ni entrar en el». APAsiáin: Libro 1.º de mandatos, fol. 4v. Cinco años después fue ordenado nuevamente que dentro de la reja del sagrario pusieran «una redezilla de illo de arambre, porque no entren ratones ni otras inmundicias», ID. fol. 8r.

Durante los primeros lustros del siglo XVII seguimos descubriendo numerosas disposiciones en este sentido, como el mandato del obispo don Antonio Venegas a los primicieros de Aoiz (1611): «hagan dorar el sagrario donde esta el Santísimo Sacramento por dentro, para que con esto esté más decente y limpio y no se crien telarañas». APAoiz: Libro 1.º de cuentas, fol. 113r. De 1619, dado en Ezprogui: «ítem mandamos se aforre con oja de lata la puertezilla del sagrario por que por los agujeros della no entren algunas sauandijas en el». APEzprogui: Libro 1.º de cuentas, fol. 37v. De 1631 en Ezcániz: «ítem mandamos al dicho sabandija en el». APEzcániz: Libro 1.º de cuentas, fol. 4r.

Miguel Marsal, también escultor de Villanueva, tenía colocado en 1590 el retablo mayor de la parroquia de Saldise, con su sagrario central. Hasta entonces había venido reservándose la Eucaristía en un «relicario» mural, «al lado del altar mayor, en una caxeta de madera, dentro de la qual está una caxita de plata donde está el Santísimo Sacramento decentemente»¹²¹. A pesar de la comodidad del nuevo retablo, el abad don Juan de Yrigoyen continuó sin hacer innovaciones en la tradición, guardando el Sacramento en el tabernáculo antiguo, hasta que, en 1595, el visitador le dio quince días de plazo para realizar el traslado¹²².

Al mantenimiento en activo de los sagrarios murales durante el siglo XVI se debe el hecho de que sean concebidos como una pieza independiente del retablo mayor, con la que no contaban los del primer período renacentista. Así es considerado y tratado en los contratos de retablos, especificándose cuándo ha de hacerse o pintarse el sagrario. Podemos verlo en los firmados por Alonso de Lasao en Echarri (1610) y Alonso de Logroño en Elío, y cuando Astiz y Berasáin comienzan su trabajo en Roncal (1663).

Muchísimos sagrarios decorados por oficiales de Asiáin son obras independientes de los retablos principales. Pedro de Logroño pintó el de Izu a comienzos del siglo XVII. Juan de las Heras I contrató dos colaterales y el sagrario de Galar (1621), un Crucifijo y el sagrario de Ibero (1630), y el de Eguarte (1639). Para Eguiarreta hicieron uno el ensamblador Francisco de Olmos y Juan de las Heras, hacia 1635¹²³. Martín de Orella y las Heras terminaron en Asiáin el de Santiago de Puente la Reina. Pascual Ochoa de Olza y Juan Fermín de las Heras entregaron antes de 1668 el de la parroquia de Arizaleta, y fueron autores del de Muru Astráin, hacia 1635, Juan de Ibero y Juan de Olmos, a quien debemos la policromía del sagrario mayor de Sesma (1676).

Cuando la obra era realizada simultáneamente por el ensamblador-escultor y el pintor, como en los mencionados de Eguiarreta, Puente y Arizaleta, cada parte era decorada a medida que el primero terminaba las piezas. Tratándose de los colocados «in situ», los pintores procedían a despiezarlo para dorar, estofar y pintar todos sus elementos. Al comenzar el retablo mayor de Burgui, el pintor Pedro de Berasáin manifiesta «que tiene deshecho el sagrario y principiado a trabaxar la obra».

La decoración no queda limitada al exterior, donde suele predominar el dorado en molduras y columnas, reservando el estofado y pintura para los zócalos, imagería de la puerta y laterales, capiteles, frisos y otras figuras, como la del «Ecce Homo», tan frecuente en el segundo cuerpo los que lo tenían. Durante la primera mitad del siglo XVII, las tablas lisas del interior (puerta, fondo y costados) son doradas y estofadas, a no ser en casos de pobreza de recursos primiciales. El abad de Redín reprochó al pintor Martín de Urniza que «a excedido de la traça y horden que se le dio al tiempo que se le dio, y demás d'ello, en las esquinas del dicho sagrario, al remate de los pilares d'él,

121. APAnoz: Libro 1.º de cuentas de Saldise, fol. 3v.

122. «Otrosí, por quanto en el dicho retablo hay un sagrario bueno y mas decente que el viejo, mando al (ficho) abbad, que, dentro de quince dias de hecha esta visita, mude el dicho sacramento al dicho sagrario». APAnoz: Libro 1.º de cuentas de Saldise, fol. 39.

123. JIMENO JURIO, J.M.: Autores y fecha del retablo de Eguiarreta (Araquil), en «Príncipe de Viana» (1966), p. 227.

tenía ocho piedras... y demás de eso, dentro del sagrario, donde suele estar el Santísimo Sacramento, no deuiendo estar aquel mas que con oro liso, a echo muy grandes pinturas, cossa que jamás se a bisto ni platicado»¹²⁴. Los decorados por Juan I de las JHsuelen llevar en el interior de la puerta un busto de Jesucristo, sin más aditamentos (Asiáin), o sentado a la mesa (Galar), o una alegoría eucarística. El resto de las tablas aparecen llenas de rameados multicolores, sirenitas y geniecillos.

Desde finales del XVII predomina el dorado en los interiores¹²⁵, aunque conozco algunos pintados de azul con estrellas doradas. Por esta época comienzan a urgirse las cortinillas en las puertas¹²⁶.

Los expositores o «tabernáculos», que tantos desastres artísticos ocasionaron en nuestros retablos al ser instalados, comenzaron a ponerse de moda con la llegada de los Borbones al trono de España¹²⁷. No he visto documentada la intervención de maestros de Asiáin en el dorado de expositores.

Esculturas. Uno de los aspectos que será preciso estudiar, buscando pacientemente los datos en los archivos de protocolos notariales de cada merindad, será el de la colaboración entre arquitectos y escultores para confeccionar un retablo, el intercambio de esculturas¹²⁸ y las relaciones entre escultores y pintores. Al analizar estilísticamente un retablo romanista, descubrimos con relativa frecuencia tallas o elementos que no corresponden al temperamento del autor principal. En los de Bernabé Imberto, por ejemplo, vemos que la parte principal, los relieves de los bancos y calles laterales y los bultos exentos de los cuerpos suelen tener el sello inconfundible del maestro, mientras otros elementos, sobre todo algunas esculturas exentas emplazadas como remate de las calles laterales, desentonan de su estilo. La atribución a «otra mano» de «colaboradores de taller» suele ser recurso y tópico. Sin embargo será menester estudiar el intercambio de esculturas entre los maestros del oficio, y el destino dado a las imágenes de los «retablos viejos». Quizá podamos descubrir así el origen de ciertas esculturas.

Por otra parte, además de hacer la imaginería de los retablos contratados, los escultores realizaban obras sueltas, uno o más bultos para un retablo mayor o colateral, un Crucifijo de gran tamaño para exponerlo a la veneración de los fieles o para un Calvario, una talla para sacar en procesión.

Ciñéndonos a las actividades de los pintores de Asiáin, observamos las relaciones escultor-pintor, cuando uno de ellos ha contratado un retablo u otra

124. ADP.: Cartón 279, núm. 37, fol. 2.

125. Tenemos un ejemplo en las cuentas parroquiales de Navardún (Onsella) de 1683, cuando pertenecía a la diócesis de Pamplona, Constan pagados 28 escudos, «por hacer y dorar un sagrario». APNavardún: Libro 1.º de primicia, fol. 5.

126. El obispo don Juan Grande Santos mandó en 1687 ponerlas en los sagrarios de las parroquias de Escániz y Aizcargui. APEscániz: Libro 1.º de cuentas, fol. 37. Don Juan Camargo dejó una disposición similar en las dos iglesias parroquiales de las Abaurreas (1719). APAbaurrea: Libro 1.º de cuentas, fol. 55.

127. Una de las primeras disposiciones que recuerdo en este sentido data de 1713, al prescribir el ordinario que en las iglesias de Abaurrea Alta y Baja «se doren los dos tabernáculos de ellas» a remate de candela y en presencia del vicario y de los primicieros. APAbaurrea: Libro 1.º de cuentas, fol. 41. Al finalizar el siglo se mandó aquí hacer «un tabernáculo nuevo y dorar en su interior el sagrario para depositar con la competente decencia el Sacramento» (1796). APAbaurrea: Libro 2.º de cuentas, fol. 26.

128. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, p. 39, aporta ejemplos de colaboración entre escultores.

obra (bulto, monumento, andas, sagrario) y precisa la indispensable colaboración del maestro de otra arte. Los ejemplares abundan en el caso de los retablos. Recordemos el de Juan I las Heras al contratar el mayor de Izu (1621), cuando Martín de Echeverría, escultor de Arazuri, se había comprometido a realizar unas andas «de escultoría», doradas y pintadas. Ambos artistas firman un contrato por el que se obligan a poner cada uno la parte de su oficio¹²⁹.

La colaboración entre escultores y pintores para decorar una talla es frecuente. Juan de Beraza, escultor vecino de Baráibar, tenía contratada una efigie de la Virgen del Rosario para la iglesia de Leiza, que dio para policromar a Juan de las Heras¹³⁰. Pascual Ochoa de Olza, arquitecto y escultor de Asiain, confió a los pinceles de Juan Fermín de las Heras un bulto de San Esteban tallado por él para Muruzábal¹³¹. En 1610, por estar estropeada una tabla con la «historia» de San Gregorio en el retablo renacentista de Zabalza, el pintor Juan Claver contrató su reparación, delegando el trabajo en Alonso de Lasao¹³². Idéntica colaboración mantienen a comienzos del XIX los hermanos Francisco y Valentín de Echarri, escultor y pintor, al hacer el bulto de San Blas para la parroquial de Anoz.

En la policromía de un retablo puede darse, y se da de hecho, la misma diversidad de formas y temperamentos artísticos observada en la escultura. Puede achacarse a colaboración de maestros, oficiales y aprendices, y sin duda es verdad en muchísimos casos, pero la diversidad puede obedecer a otras motivaciones. Sucedió que unos feligreses, al tener un retablo romanista colocado «en blanco» en su parroquia y prever que su decoración podía demorarse por escasez de rentas primiciales, aspiraban y encargaban la policromía de las tallas del titular o las principales, dejando para más tarde lo demás.

A este afán obedece el hecho de que, acabado el retablo mayor de Berriozar, encomendaran la pintura de las imágenes de San Esteban (titular), en la casa central del segundo cuerpo, y las de San Lorenzo y San Vicente, a sus lados, al oficial Alonso de Logroño y Vega, mucho antes de que Juan Andrés de Armendáriz contratara la decoración del resto. Lo mismo sucedió con las imágenes y bultos principales del mayor de Lizasoain, policromados por Juan I las Heras, y en los dos de Bernabé Imberto en Mañeru, dorados y estofados por Alonso de Logroño, excepto «la figura principal del retablo de Nuestra Señora del Rosario, que es de la misma vocación, y por el consiguiente la figura principal del otro retablo de Santa Cathalina, que es así bien de la misma vocación de los dichos dos colaterales, respecto de que estaban echas por diferente ofiçial antecedentemente»¹³³.

Acabada antes de 1600 la arquitectura y escultura del retablo mayor de Múzquiz por Juan II Imberto, mucho antes de que se procediera a su policromía, Lucas de Salazar pintó la talla de la Virgen del Rosario¹³⁵.

129. Documento de 2 de mayo de 1621 (Artázcoz).

130. Documentos de 14 de agosto de 1620 y de 19 de agosto del mismo año (Baráibar).

131. Documento de 24 de junio de 1668 (Asiain).

132. Documento de 10 de diciembre de 1610 (Zabalza).

133. Documento de 28 de mayo de 1663 (Pamplona).

134. Cuentas de 29 de noviembre de 1608: «Más da por descargo diez ducados que parece pago a Lucas de Salazar, pintor vecino de la ciudad de Pamplona para fin de pago por pintar la yagen de Nuestra Señora del Rosario del altar mayor de la dicha yglesia, de que presentó carta de pago». APMúzquiz: Libro 1.º de cuentas, fol. 74.

135. «Mas da por descargo dos ducados que pago a Sebastian de Carat, pintor vecino de la

Señalemos también la restauración de imágenes antiguas o deterioradas. En virtud de mandatos de visita para «adrezar y pintar lo deslustrado de la ymagen de Nuestra Señora» de la parroquial de Olza, Pedro de Logroño quedó encargado en 1601 de encarnar los rostros de la Virgen y del Niño y de reparar la talla¹³⁶. La escultura no se conserva. En cambio tenemos en la próxima iglesia gótica de San Miguel de Eguíllor la efigie, también gótica, de Santa María, un tanto estropeada¹³⁷. En 1635 fueron abonados 124 reales a un pintor, posiblemente de Asiáin, por «el reparo de la imagen de Nuestra Señora y Niño Jesús, y refrescar y pintar ambas imágenes»¹³⁸. A principios del siglo XIX restauró el pintor Valentín de Echarri la escultura de la Virgen del Rosario de Olza.

Crucifijos. Las tallas de Cristo Crucificado proliferan al amor de la espiritualidad postridentina, cuando el barroco exaltó la luz y las tinieblas, la gloria de la vida y la realidad de la muerte, la gracia y el pecado, y recobraron nueva fuerza, junto a las danzas y diversiones populares, los cortejos de disciplinantes en las procesiones de Semana Santa y en las «Escuelas de Cristo». La contemplación e imitación de Jesús en su pasión y cruz se hace tema preferido en las predicaciones ordinarias¹³⁹ y en las misiones populares, en las que los «misionistas» aparecían ante el pueblo tocados con coronas de espinas, dogal al cuello y portando en la mano un crucifijo de talla.

Durante el siglo XVII son expuestas a la adoración permanente de los fieles, en los muros de los templos, grandes esculturas de Cristo Crucificado, mientras presidían la predicación otras más pequeñas en los pulpitos, siendo su presencia obligatoria en sacristías y altares.

La tarea de los pintores no se limitó a encarnar el cuerpo. Los paños son dorados y estofados, y el madero es plastecido, tratado y pintado imitando el tronco de un árbol.

Entre los Crucifijos para la adoración popular decorados por pintores de Asiáin, conocemos el de Juan I las Heras para Ibero (1630), los de Juan Fermín para Izcue (1673), Ollo (1679) y Lizasoáin (1695), el de Juan de Astiz para Ciriza, obra de Domingo de Lussa, y el del escultor Benito Calvo para Gazólaz, pintado por José de Loza (1718).

Es normal «pincelar y adornar el sitio donde ha de estar», pintando en el muro una suerte de retablo, a veces flanqueado por columnas simuladas, y llenando el fondo con edificaciones urbanas (Jerusalén), dominadas por el sol y la luna.

De menor tamaño, pero a veces de gran calidad técnica, son los Crucifijos colocados en los pulpitos, como los encarnados por Juan Fermín de las Heras para Lizasoáin (1692) y Arzoz (1695), y el ejecutado «de escultura y pintura» por Juan de Olmos para Ibero.

ciudad de Pamplona, por estimar la ymagen de Nuestra Señora del Rosario del altar mayor de la dicha yglesia, de que presentó carta de pago». APMuzquiz: Libro 1.º de cuentas, fol. 74.

136. APOlza: Libro 1.º de cuentas, fol. 74v.

137. CLAVERÍA ARANGUA, J.: Iconografía y santuarios, I, p. 176.

138. APEguíllor: Libro 1.º de cuentas, fol. 34. La imagen conserva el estofado del siglo XVII.

139. En las visitas canónicas realizadas a los pueblos en tiempo del obispo Juan Grande Santos de San Pedro suele incluirse una cláusula recomendando y mandando a los oradores sagrados que hablen al pueblo de la santa pasión y muerte del Señor, tanto en la predicación ordinaria como en los panegíricos.

Estando prescrita la presencia de un Crucifijo en cada una de las mesas de altar, durante el siglo XVII debían predominar las cruces planas con la figura de Cristo pintada sobre fondo oscuro. Recuerdo haber visto alguna de este tipo, deliciosa obra de un buen maestro, en una iglesia del valle de Guesálaz. Alfonso de Logroño pintó sendas cruces para los cinco altares de Mañeru.

Monumentos. Construidos para reservar el Santísimo el Jueves y Viernes Santo, ocupaban un lugar importante en el quehacer de los pintores, dada su magnitud en algunos templos. Constaban de sendas plataformas a los lados de la escalinata central, de un frente que cubría enteramente la capilla mayor de algunas iglesias, y varios bastidores intermedios en forma de pilares y arcos, que iban estrechándose y enmarcaban el telón de fondo en que destacaba la urna o sagrario. Sobre una armadura ligera¹⁴⁰ y plegable, iba fijo el lienzo donde los maestros hacían gala de sus conocimientos de arquitectura y perspectiva. La gran superficie del frente permitía desarrollar «historias» y personajes de la Pasión. Los tasadores del monumento de Añorbe ordenan la adición de un cuadro representando «el sepulcro, con tres soldados, un ángel y las tres Marías, de tanta altura como los lados».

Por los materiales empleados y su manipulación anual a cargo de sacristanes y primicieros¹⁴¹, o carpinteros, su deterioro fue constante. Lamentablemente no se han conservado ejemplares del siglo XVII, época en que debieron alcanzar su máxima monumentalidad.

Debidos a maestros de Asiáin fueron el de Vidaurreta, de Pascual Ochoa de Olza y Juan y Andrés de las Heras (1651), el de Añorbe, de Pascual Ochoa y Juan Fermín de las Heras (1667) y el de Asiáin, el de Tomás Ochoa de Olza y José de Loza para Ollo (1715). Loza pintó nuevos cuadros y restauró el que había realizado en 1643 Miguel de Armendáriz para Gazólaz. Valentín de Echarri hizo el de Saldise.

Obras menores. El campo de acción de los pintores en las iglesias no acaba con los retablos, esculturas y monumentos. Existen numerosos objetos de culto que requerían su intervención. A veces se trata de cosas tan insignificantes como una vara de palio, el asta de una cruz procesional, el plateado de un candelero de madera o la decoración de un «Te igitur».

Podría pensarse que los mejores maestros del país, los «pintores de pincel» más cotizados, desdeñaban estos trabajos, encargados a oficiales de rango menor. Sin embargo no es así. Un pintor despliega su saber en los grandes retablos y en estas obras al parecer intrascendentes. Juan de Bustamante, notable pintor estellés y «artista de gran temple dramático», según el profesor Angulo Iñiguez¹⁴², autor de los retablos conservados de Huarte-Pamplona, Cizur Mayor y probablemente de cinco tablas del de Iroz¹⁴³, y de los desapare-

140. El contrato firmado en 1667 por Pascual Ochoa de Olza para hacer el monumento de Añorbe señala que la madera será de pino (Añorbe, 17 de abril de 1667). ADP: Pendientes Echalecu, Fajo único, fols. 7-8 y 31-32.

En el auto de tasación (29 de abril de 1669) se describen con cierto detalle los elementos de que constaba. ADP.: Id, ff. 32-33.

141. A comienzos del siglo XVII eran abonados doce reales cada año al primiciero de Burlada por hacer y deshacer el monumento. APBurlada: Libro 1.º de cuentas, fols. 135, 143, etc.

142. ANGULO IÑIGUEZ, D.: La pintura del renacimiento en Navarra, p. 429.

143. ANGULO IÑIGUEZ, D.: Nuevos pintores del renacimiento en Navarra, en «Príncipe de Viana» (1947), pp. 62-163.

cidos de Galar y Muniáin¹⁴⁴, tasador con Juan del Bosque de dos retablos en el templo mercedario de Santa Eulalia de Pamplona¹⁴⁵ y colaborador con Juan del Bosque en el dorado y pintura del desaparecido mayor de Echauri, decoró para esta parroquia una cruz de madera, una caja para el Santísimo, los cetros y las varas del palio¹⁴⁶, trabajo estimado en siete ducados¹⁴⁷. Lo mismo sucede con los entalladores. Juan Imberto realizó dos escaños y un balaustrado del coro para la parroquia de Múzquiz¹⁴⁸.

Guardapolvos. Preocupación de obispos y rectores fue la preservación de los retablos de posibles deterioros ocasionados por la suciedad depositada por ciertas aves¹⁴⁹. La traza de los retablos del XV y principios del XVI preveía una banda exterior, oblicua al frente. Pero la medida resultaba insuficiente y se procedió a protegerlos mediante grandes telas. En visita realizada por don Fernando de Asián, arcipreste de la Cuenca, a la parroquia de Burlada (12 de enero de 1552), «mandó por quanto halló que el retablo se perdía de polbo, le agan un guoarda polbo, abierto por medio, con su cruz negra, como mejor les pareciere, para carnes toliendas, so pena de un ducado si lo contrario hizieren para el fisco de Su Señoría Reverendísima»¹⁵⁰. En 1586 ordenó el visitador de la parroquia de Olza la compra de treinta y cuatro varas de lienzo para cubrir el retablo mayor, encargándose de su decoración Alonso de Lasao¹⁵¹.

Finalidad distinta tenían los paños con que se cubrían los retablos durante las dos semanas finales de la cuaresma. Durante el siglo XVII debía utilizarse para ello lienzo basto (anjeo), tanto en parroquias grandes¹⁵² como pequeñas,

144. Son mencionados con el de Echauri en el testamento del maestro y de su esposa Catalina de Iturmendi (1553) PELLEJERO, C.: Un notable pintor estellés del siglo XVI, p. 324.

145. PELLEJERO, C.: Un notable pintor estellés del siglo XVI, p. 323.

146. Cuentas de 1548: «Mas dan por cuenta que an dado quatro ducados al pintor que doro una cruz de fusta y la caxa del Santo Sacramento y en pintar los cetros y las varas del palio del Santísimo Sacramento». APEchaun: Libro 1.º de cuentas, fol. 6r.

147. «Iten sera memoria como la doradura y pintura de la cruz de fusta y caxa del Santísimo Sacramento, bordones y baras sobre dichos fueron estimados en siete ducados, y para en parte de pago dellos ha recebido Juan de Bustamante, el quoral los doro y pinto, a una parte los quatro ducados sobre dichos, y mas un ducados, dezisiete tarjas» El resto le fue abonado al año siguiente APEchaun: Libro 1.º de cuentas, fols 6v y 9r.

148. Cuentas de 1566: Pagados 24 ducados «a maese Martín de Munarnz architero, pro tres escaños y uno para la sacristía». APMúzquiz: Libro 1.º de cuentas, fol. 27r

Cuentas del 13 de marzo de 1579: «Da por descargo ocho ducados que dio a Juan Inberto, entallador, que hizo los dichos dos escaños y balustres del ante pecho del choro, por la suma de onze ducados, y los tres le pago el cantero y se dieron por descargo en la visita pasada como se a visto por el dicho manual que dieron los descargos». APMúzquiz: Id, fol. 43.

149. Los de Villatuerta habían puesto en 1609 nuevo retablo en la ermita de San Miguel. Mereció la desaprobación del visitador; según él, no servía: «más que para ensuciarle las golondrinas y lechuzas». APVillatuerta: Libro 2.º de cuentas, fols. 23-24.

En las cuentas dadas el 2 de septiembre de 1656 por los primicieros de dicha villa, cuando los pintores Miguel de Ibiricu y Juan Ibáñez doraban y pintaban el retablo mayor de la parroquia, encontramos esta partida singular: «Por polbora y perdigones para matar las colondrinas, por el daño que haçen en el retablo que se a dorado, y la polbora y perdingones, por ser poca cantidad y hauer sido mandado del señor visitador, se le admiten en cuenta, porque mas fácil remedio hera cojellos en la puerta de la yglesia». APVillatuerta: Libro 2.º de cuentas, fol. 138r.

150. APBurlada: Libro 1.º de cuentas, fol. 26r

151. APOlza: Libro 1.º de cuentas, fol 63r

152. En visita a la parroquial de San Saturnino de Artajona (22 enero de 1662), ordenó el obispo don Diego de Tejada y Laguardia «se compre el anjeo que fuere necesario para cubrir en tiempo de passion el altar de la parrochial». APArtajona: Libro 1.º de cuentas, fol. 248r.

decorándolos con historias de la Pasión. A principios del XVIII José de Loza pintó para la iglesia de Erroz (Araquil), «en una sahana de lienzo, que sirbe para cubrir el altar mayor, la pasión de Nuestro Señor»¹⁵³.

Frontales. Patentizan la actividad pictórica durante los siglos XIII y XIV en Navarra, y concretamente en la Cuenca pamplonesa, los frontales de San Miguel de Eguíllor, Santa María de Arteta (Ollo) y el de Góngora (Aranguren), conservados en el Museo de Arte de Cataluña¹⁵⁴. A la madera utilizada en estos casos sucedió el predominio absoluto del tejido, al menos desde el siglo XVI¹⁵⁵.

Existen varios tipos: Los de tejido natural, preferentemente de damasco, con orlas y flecos de oro y seda o sin ellos¹⁵⁶, de seda (tafetán)¹⁵⁷, de bufí¹⁵⁸ y de lana estampada (filipichín), que podían ser de una o dos caras de distinto color¹⁵⁹. Constituyen otro grupo los bordados por maestros del oficio. Su alto costo hizo que no se prodigarán¹⁶⁰. Finalmente, para los pintados se utilizaba principalmente paño de la tierra y anjeo¹⁶¹, aportado unas veces por los maestros y otras por los rectores. Los motivos decorativos eran diversos¹⁶².

Los maestros de Asiáin pintaron numerosos frontales, sobre todo durante la segunda mitad del XVII. Juan de las Heras I hizo seis para Ollo; Juan Fermín, uno de dos caras para Gazólaz y otro para Olza; Juan de Olmos, dos para Cía, cuatro para Ciriza y otros para Echarri, Ollo y Olza; Alonso de

153. APErroz: Libro 2.º de cuentas, fol. 4v.

154. CAMÓN AZZAR, J.: Pintura medieval española, en «Summa Artis», Vol. XXII (Madrid, 1966), p. 171.

155. El frente de la mesa-altar mayor de la parroquia de Asiáin construido hacia 1540, está decorado con mosaicos vidriados.

156. El obispo don Juan de Llano mandó hacer para la iglesia de Artajona (1640) «un frontal de damasco morado con pasamanos de oro y unos fleucos de seda, sin mas bordadura alguna, y un frontal verde de una tela barata y que dure, sin bordadura alguna, mas que un passamanos de seda y unos fleucos de lo mismo...; y que para el altar mayor y para cada uno de los colaterales se aga un frontal blanco con cenefas coloradas de una tela barata y que dure, con su passamanos de seda y unos fleucos de lo mismo sin mas bordadura; y que para el altar de Nuestra Señora tenga un frontal de damasco blanco con cenefa colorada de damasco con un passamano de oro sin mas bordadura; y que para el de San Juan se aga otro frontal de la misma manera para los días festivos. APArtajona: Libro 2.º de cuentas, fol. 15r.

En 1612 se mandó hacer en la iglesia de Burlada un frontal de damasco blanco para el altar mayor y otros dos para las capillas pequeñas. APBurlada: Libro 1.º de cuentas, fol. 137r.

157. Don Juan Ezquer dejó mandado al vicario y primicieros de Burlada «se hagan para el serbicio de la dicha yglesia un frontal berde de alguna telilla para el altar mayor, y otros dos para los colaterales, del color y tela que al dicho vicario le pareçiere». Incumplida la orden, años después volvió a urgirse la hechura de un frontal de tafetán verde. APBurlada: Id, fols. 121 y 124.

158. Para la parroquia de Abaurrea se mandó en 1719 hacer «un frontal colorado de damasco colorado y otro también blanco o colorado de bufí. APAbaurrea: Libro 1.º de cuentas, fol. 55.

159. El obispo mandó en 1651 hacer para la iglesia de San Cernin de Artajona «cuatro frontales de filipichin, lisos y llanos, de dos hazes blanco y negro. APArtajona: Libro cuentas, fol. 119v.

160. De 1618 data un proceso intepreusto por Miguel Ibáñez, bordador de Lumbier, contra el abad de Napal, reclamando el pago de un frontal blanco hecho para la iglesia de Orradre, tasado en 250 ducados. ADP: Secretario Treviño. Cartón 270, núm. 15.

161. En 1640 fue mandado hacer para la parroquia de Ezcániz «un frontal de anxeo pintado de dos colores para cada altar». APEzcániz: Libro 1.º de cuentas, fol. 7v.

162. En algunas iglesias del valle de Ollo llegué a conocer algunos ejemplares. Presentaban una orla de dibujos geométricos o florales, cerrando el campo ocupado por labores de flora en torno a un medallón o una cruz central.

Logroño pintó diez para Mañeru. Pedro de Bariáin, uno para el altar mayor de Asiáin, dorando tres marcos hechos por el arquitecto Juan López para unos frontales pintados por Juan de Azpeitia, vecino de Pamplona, para Muru Astráin. José de Loza, uno para Gazólaz, con su marco moldurado, y Valentín de Echarri «finge de perspectiva dos mesas de altar para los colaterales» de Lizasoáin hacia 1801.

Otras obras en lienzo. No conocemos un solo cuadro de género, de motivos profanos, religiosos o retratos, realizado por maestros de la localidad. Los retratos para ofrendas votivas a determinados santuarios con motivo de curaciones estuvieron muy en boga desde el siglo XVII¹⁶³. Juana de Auza, viuda de Alonso de Logroño, encarga en su testamento a su hijo Diego que dé a diferentes familiares cuadros que tenía en casa, sin duda pintados por su esposo¹⁶⁴.

No he visto documentada la pintura de guiones o pendones procesionales ni de estandartes por oficiales de Asiáin¹⁶⁵.

Cruces procesionales. La orfebrería religiosa cuenta en Navarra con una valiosísima colección de cruces procesionales de plata desde la románica de Villamayor de Monjardín, y otras de cobre esmaltado, como la de Arazuri. Reservadas las de plata para las grandes solemnidades, cada parroquia tenía para uso diario cruces de madera, plastecidas y pintadas con sus bordones por los pintores. Conocemos las hechas por Pedro de Logroño y Vega en Asiáin, Juan Fermín de las Heras y Pedro de Bariáin para Ollo, y Valentín de Echarri para Lizasoáin y Saldise.

Andas y otros objetos. Martín de Echeverría se comprometió en 1621 a entregar a su parroquia unas andas para sacar en procesión la imagen de la Virgen, dándolas a Juan de las Heras para dorar y pintar¹⁶⁶. Tenemos documentadas las de Juan Martínez de Beasáin para Obanos¹⁶⁷, Juan de las Heras II para Artázcoz (1664) y Valentín de Echarri para Saldise.

Menor importancia tuvieron otros trabajos, como «los çetros que se dio al pintor Pedro de Lassau» en Asiáin, cuyo importe fueron dos ducados¹⁶⁸, «unos candeleros grandes de madera plateados» y un «te igitur» o «tabla de las palabras de la consagración», hechos por Alonso de Logroño para Mañeru.

6. APRENDICES Y MAESTROS

ORGANIZACIÓN GREMIAL EN MEDIOS URBANOS. La investigación sobre las relaciones sociales y laborales entre aprendices, oficiales y maestros de un gremio se ha centrado en torno a las ciudades. Merced a los

163. Desde el siglo XVII debieron ser muy comunes en ciertos santuarios e iglesias más visitadas. Han perdurado hasta nuestros días en algunos Remedios de Luquin, de la Virgen de Jerusalén de Artajona, de Santa Felicia de Labiano, y de Sancho Abarca de Tauste (Zaragoza).

164. Mañeru, 13 de enero de 1679. ADP.: Pendientes Echalecu. Fajo único, fols. 4-6.

165. Los guiones utilizados por parroquias, gremios artesanales y cofradías solían ser de tafetán de diferentes colores. La moda de pintar en ellos medallones o motivos religiosos debe ser relativamente moderna en Navarra, vinculada al nacimiento de los estandartes en el siglo XVIII.

166. Documentos de 18 de abril de 1621 (Arazuri) y de 2 de mayo de 1621 (Artázcoz).

167. ADP.: 1641. Pendientes Treviño. Car. 43. No he localizado el proceso.

168. APAsiáin: Libro 1.º de cuentas, fol. 80.

estudios realizados por Pierres Bonnassié sobre la organización laboral en la Barcelona del siglo XV, constatamos la influencia ejercida por la ciudad en las corporaciones gremiales, y viceversa, y la existencia de dos tipos fundamentales de trabajadores: los *aprendices* y los «*mestres*» o maestros, título dado a quienes aprobaban el examen, abonaban unas tasas y tenían obrador.

Los aprendices («*aprenent*» o «*mosso*») procedían mayoritariamente de la capital Barcelona, y de oficios menestrales, sin que apenas tuvieran acceso los hijos de campesinos. Durante el período de formación, que oscilaba entre seis y tres años, según la calidad y dificultades del oficio (seis años para el de platero, cuatro para los de tintorero, sastre y carpintero, tres para los del ramo textil), los mozos prometían al maestro sumisión total en el trabajo y en la casa («*famulus et discipulus*»), de la que no podían salir sin su permiso («*absque fuga*»). Terminado el aprendizaje, sufrían un examen de suficiencia, mencionado en Barcelona desde 1381 y que se generalizó a mediados del XV hasta convertirse en imprescindible. Superada la prueba y obtenido el título, los oficiales, los «*joves*», «*macips*» o «*comanyons*», podían establecer su propio taller, o trabajar en la ciudad o en otras partes al servicio de los maestros, percibiendo un jornal convenido verbalmente o participando en los beneficios.

Los gremios cumplían una doble función de control sobre la calidad y precios de los productos, y de supresión de la competencia entre los maestros del mismo oficio. Las cofradías agrupaban a los trabajadores de un ramo y tenían fines sociales y religiosos, principalmente¹⁶⁹.

Carecemos para Navarra de un estudio sistemático sobre estos aspectos, importantes para la historia económica y laboral del reino. Se han publicado noticias fragmentarias de distintas épocas; durante la Edad Media existía en Pamplona una gama de oficios organizados en cofradías, disueltas por Carlos II y Carlos III (1411)¹⁷⁰; las ordenanzas de Olite (1412) regularon la producción de herreros, zapateros y sastres, fijando precios y encomendando su control a los jurados¹⁷¹. La información publicada es muy parca para los siglos XVI y XVII, aunque permite conocer ciertos rasgos de las cofradías de la capital, principalmente a través de las ordenanzas publicadas por Marcelo Núñez de Cepeda. Las hermandades pamplonesas agrupaban y controlaban a los integrados en un arte u oficio y sus actividades. El período de aprendizaje duraba más o menos tiempo; en algunos oficios debían prolongarse un año en casa del maestro y en calidad de oficial, aunque con libertad para realizar trabajos por cuenta propia, como prevé el capítulo 15 de las ordenanzas de tejedores¹⁷².

Fecha importante en la historia de la pintura navarra fue el año 1652. En Pamplona fue creada la «*Hermandad del glorioso San Lucas*», a la que pertenecían entonces los doradores, estofadores y pintores Diego Zabala, Miguel de León (mayordomo), Juan Ibáñez, Juan de Arranegui, Martín de Orcoyen, Miguel Carroza, Juan Aparicio, Juan Bellostas, Miguel de Ibiricu y Andrés de Armendáriz. Las constituciones (1 junio), aprobadas por el Real Consejo (19 de junio) y por el obispo don Francisco de Alarcón (11 de agosto), dedican gran parte de su articulado a las obligaciones religiosas y asistenciales de los herma-

169. VICENS VIVES, J.: Manual de historia económica de España, pp. 174-178.

170. JIMENO JURÍO, J.M.: Historia de Pamplona, p. 189.

171. CIERVIDE, R.: Registro del concejo de Olite (1224-1537), pp. 111 y 275-276.

172. NÚÑEZ DE CEPEDA, M.: LOS antiguos gremios y cofradías, pp. 260-261.

nos, sus familiares y los «mancebos» que pudieran los maestros tener en sus casas.

La misión de los dos *mayores* o *mayordomos* anuales era esencialmente administrativa; para desempeñar el cargo se exigía tener obrador abierto en la ciudad, y que al menos uno fuera casado (cap. 18). El cargo de *veedor* era más importante. Reunidos en el convento de San Francisco, donde radicaba la asociación, los mayordomos designaron (2 de julio de 1652) como veedores a Miguel de Armendáriz para las obras de dorado y estofado, y a Lucas de Pinedo para el arte de pintura. Las constituciones les encomendaban la fiscalización de «las obras de pintura que entran en este Reyno del de Francia, porque se a experimentado entran muchas pinturas bedadas por la Santa Inquisición, assi del Reyno como de otros Reynos extraños, que probocan a desonestidad y a otras cosas ynlicitas», debiendo denunciar su presencia ante los regidores pamploneses para que pusieran remedio (Cap. 24), y el control de los pintores extranjeros, quienes no trabajaban conforme arte, cobraban cantidades adelantadas, no terminaban los trabajos y hacían «el obrado sin los materiales necesarios, assi en el aparejo para dorar un retablo, como del oro no de los quilates que se requiere, en que consiste la perfection de la hobra». Ningún oficial forastero podría trabajar en Pamplona sin haber sido previamente examinado por los veedores (Cap. 25). Es evidente que, en unos momentos de crisis laboral para el gremio, los fundadores de la cofradía persiguen el control y monopolio del trabajo artístico en la capital, exagerando los motivos (importación de obras y abusos e ineptitud de pintores extranjeros).

Los veedores debían examinar a los candidatos, exceptuando únicamente a los fundadores y sus sucesores dueños de obrador (Cap. 28). Ningún pintor, fuera maestro o «mancebo», podría trabajar en Pamplona «estofado ni dorado, sin que primero sea examinado en ambas partes por los dichos veedores», so pena de pagar veinte libras de multa (Cap. 26), ni podrá tener obrador dentro o fuera de la ciudad sin haber aprobado el examen, según prescribía la ley (Cap. 27)¹⁷³. El examen para obtener el título de maestro consistía en dos pruebas, oral y práctica, delante de los veedores y otros cofrades, previo pago de unos derechos. El primer título fue expedido el 8 de julio del mismo año en favor de Juan Aparicio, quien solicitó ser examinado por haber cumplido los años de aprendizaje y haber trabajado con maestros peritos. En este caso, el candidato alegó pertenecer a la hermandad. La prueba se celebró ante los veedores, uno de ellos Miguel de Armendáriz y en su casa, y otros asociados. Aparicio fue examinado solamente del oficio de pintura, no de dorado y estofado, sometién-dose a preguntas, respuestas y «preguntas» de los asistentes, y a una demostración práctica, tras la cual «lo aprueban por maestro», expidiendo certificado de examen y licencia para ejercer el arte en la capital y en todo el reino navarro¹⁷⁴.

¿Qué ocurría en Pamplona y en otros núcleos urbanos de mayor densidad antes de constituirse oficialmente la cofradía de pintores de San Lucas?

¿Cuál era la realidad de tantos pueblecitos donde tenían establecidos sus

173. NÚÑEZ DE CEPEDA, M.: LOS antiguos gremios y cofradías, pp. 260-261.

173. NÚÑEZ DE CEPEDA, M.: LOS antiguos gremios y cofradías, pp. 208-215.

174. CABEZUDO ASTRAIN, J.: Pintores, escultores y bordadores de Pamplona del siglo XVII, pág. 27. Fotografía del título, lám. IX.

obradores multitud de architeros, escultores y pintores, y donde no existían organizaciones gremiales?

¿Llegó a influir sobre los artistas rurales la voluntad monopolizadora de los pintores pamploneses, rompiendo la tradición mantenida entre los oficiales del ramo en el aprendizaje y acceso a la maestría?

EL APRENDIZAJE. A quienes hemos vivido en los medios rurales navarros anteriores a 1940 nos es familiar la organización artesanal que, en pleno siglo XX, mantenía los rasgos fundamentales de los talleres del siglo XVII, si exceptuamos la continua intervención de notarios y escribanos protocolizadores de contratos, recibos y otros documentos. Durante las décadas primeras de nuestra centuria, perduraban en Artajona oficiales canteros y albañiles, talleres de carpinteros, carrero, herreros, zapateros, alpargateros, yeseros, herradores, botero y modistas y obradores de cereros-chocolateros. Estas familias solían poseer tierras que, en muchos casos, cultivaban directamente. Exceptuando los canteros y albañiles, y los yeseros con el horno en las afueras de la población, los demás tenían instalados sus talleres en la propia vivienda, donde trabajaban preferentemente padres e hijos, transmitiéndose el oficio a los descendientes. En ocasiones tenían oficiales fijos a sueldo. El aprendizaje se iniciaba por gestiones entre el padre del muchacho o éste, contratando verbalmente las condiciones con el artesano. El período de duración dependía de las cualidades del mozo y de su capacidad económica para independizarse, dándose frecuentemente el caso de continuar varios años al servicio del maestro como obrero.

En la Navarra del siglo XVII, todo maestro pintor de cierto rango tenía a sus órdenes unos o varios mozos aprendices; le acompañaban en sus desplazamientos como una pequeña corte. Como en Barcelona, se les llama «mozo aprendiz», «criado» y, a veces, «mancebo»¹⁷⁵, aunque esta palabra designó frecuentemente a los muchachos solteros.

Sin contar a los hijos de pintores de Asiáin, la relación de aprendices documentados en esta localidad incluye a Juan Martínez de Beasoáin y Pedro de Logroño, con Alonso de Lasao; Pascual Ochoa de Olza, con Martín de Borgoña¹⁷⁶; Diego de Ascárate, con Alonso de Logroño y Vega; Juan de Astiz-hijo de un pintor estellés-, Juan Miguel de Arteta (hijo del ensamblador de Asiáin, Juan), los «mancebos» León de Asteasu, guipuzcoano, y Pedro de Beriáin, con Juan de las Heras I; Cristóbal de Errázquin y Miguel de Santesteban, con Juan de las Heras II y Juan Fermín de las Heras; Pedro Martínez y Pedro Martínez Goicoa¹⁷⁷, probablemente con Juan de Olmos. De los doce jóvenes, seis procedían de Asiáin.

Los contratos suelen silenciar la profesión de los padres; hay hijos de pintor forastero (Astiz), de cantero (Ascárate), architero (Arteta) y ensamblador

175. En las ordenanzas de la hermandad pamplonesa de San Lucas (1652) se alude a los «mancebos» en las capitulas 10 y 126. En pleito sobre los colaterales de Goñi (1629) declara Miguel de Ureta, «mancebo» de dieciocho años al servicio de Juan Claver. En la tasación del monumento de Añorbe aparece Christobal de Errazquin, «mancebo pintor residente en Asiayn». ADP.: 1630. Sentenciados Ollo. Fajo 3.º, fol. 68. Documento de 29 de abril de 1669 (Aorbe).

176. Testifica un documento de 23 de junio de 1637. ANP: Protocolos de Fermín de Lizasoáin.

177. Los dos presenciaron la tasación de los retablos de Garisoáin. Documento de 29 de agosto de 1697 (Garisoáin).

(Juan de Olmos, cuyo aprendizaje no hemos visto documentado). Los numerosos contratos de aprendizaje de éste y otros oficios en la comarca de Pamplona permiten deducir que no existían trabas para que los maestros aceptaran como criados-aprendices a los hijos de labradores, con tal de que su posición económica fuera lo suficientemente holgada como para prescindir de la colaboración personal del joven durante unos años y para pagar ciertos gastos precisos. Salvo excepciones, tampoco suele consignarse la edad del mozo. Casi siempre actúa como contratante el padre (o tutor), sin que el hijo preste el juramento requerido legalmente, «por ser mayor de catorce años y menor de los veinte y cinco». De ahí podemos deducir que la edad normal para comenzar el servicio eran los catorce años.

Varias escrituras de aprendizaje de oficios y artes con oficiales de Asiáin y su comarca demuestran el predominio de convenios verbales entre el maestro y el padre del joven (o sus tutores) o el propio interesado. Rara vez se formaliza por escrito antes o al iniciar el aprendizaje¹⁷⁹. Casi siempre transcurren días, meses e incluso años sin hacerlo, como sucedió con Juan Miguel de Arteta¹⁸⁰ y Diego de Ascárate¹⁸¹. Los convenios verbales eran observados con la misma fidelidad que los hechos con todas las formalidades ante escribano. El documento escrito venía a sancionar unas condiciones ya observadas, teniendo visos de un puro requisito legal.

En relación con la *duración del aprendizaje* observamos algunas diferencias entre las costumbres de Asiáin y su comarca y las prácticas señaladas por Bonnassié para la Barcelona de finales del medievo, y las observadas por las cofradías gremiales pamplonesas del siglo XVII. Suele oscilar entre cuatro y seis años. A veces el período es variable dentro de un mismo oficio, revelando que, además de las dificultades de la profesión, pesaban también las aptitudes personales del joven. Jerónimo de Aróstegui, ensamblador de Ibero, se comprometió en 1624 a enseñar el arte de architería y ensamblaje a un muchacho en cuatro años y medio¹⁸². Cinco años duraba normalmente el de los oficios de cirujano, cerrajero y tejedor; cinco y medio los de fustero, yesero, sastre y pintor¹⁸³, aunque cabía prolongarlos por convenio entre ambas partes. El

178. Miguel de Elizalde, vecino de Betelu (Aráiz) tenía dieciocho años al entrar al servicio del maestro ensamblador Francisco de Olmos (21 de diciembre de 1605). ANP.: Protocolos de Lope Pérez de Artázcos. Juanes de Izu, natural de Ororbía, inició su aprendizaje con un sastre de Ibero a los dieciséis años (15 enero de 1612). ID, id.

179. Documento de 29 de junio de 1613 (Asiáin). Contrato de aprendizaje de Pedro de Beasoain con el pintor Alonso de Lasao.

180. Juan de Arteta, architero, y el pintor Juan de Las Heras «dixeron que el dicho Juan Miguel de Arteta a estado por aprendiz conuido con el dicho Juan de las Heras en su oficio de pintor quatro años y dos meses, sacando las faltas que a echo el dicho aprendiz asta oy fecha desta escritura, y abia de cumplir seys años cumplidos del parendizaje, aunque el conbenio que hubo al tiempo que se puso de aprendiz, y aunque la escritura en razón dello se abia de otorgar», no se han hecho. Documento de 31 de septiembre de 1639 (Asiáin).

181. Diego de Ascárate, aprendiz con el pintor de Logroño y Vega, hizo la escritura de convenios cuando solamente le faltaban dos años y tres meses para terminar el aprendizaje. Documento de 12 de junio de 1642 (Asiáin).

182. Juanes de Arteta, maestro ensamblador vecino de Asiáin, acepta por mozo aprendiz a Domingo de Valcarlos, natural de Leiza, para cuatro años cumplidos (13 de agosto de 1607). ANP.: Protocolos de Fermín de Lizasoain.

Francisco de Olmos, ensamblador de Asiáin, toma por mozo aprendiz a Juan de Elizalde, vecino de Betelu, por cuatro años (21 de diciembre de 1605) ID: Lope Pérez de Artázcos.

183. Documento de 29 de junio de 1613 (Asiáin).

architero Juan de Arteta convino con el pintor las Heras que su hijo Juan Miguel le sirviera durante seis años completos¹⁸⁴.

Las *obligaciones del aprendiz*, estipuladas en los contratos, vinculan fuertemente a éste con su amo-maestro. El joven deberá servirle «bien y fielmente» durante todo el tiempo convenido, sin ausentarse de la casa y «sin faltar un día». En caso de abandonar el servicio sin permiso, el padre debía traerlo a casa del oficial, so pena de pagar medio real, en concepto de alimentos, por cada día que hubiera permanecido sirviendo en el domicilio del maestro¹⁸⁵, e incluso, en algunos casos, las costas y daños que por la fuga pudiera experimentar el oficial. El «criado» pasaba a depender absolutamente del maestro; «*está en poder de su amo*», deberá servirle cada día con todas sus fuerzas («*a toda su posibilidad*»), «*assi en el dicho oficio y arte, como en todos los demás trabajos que fuere mandado por el dicho su amo*»¹⁸⁶, «*y ayudando en todos sus recibos y jornadas que se le ofreciere para su servicio*» ; vivirá en la casa del maestro, trabajará en el obrador y en cualquier faena («*en la casa o fuera de ella*»), acompañándole en sus desplazamientos para cuidar sus cabalgaduras y servirle en todo. Un solo trabajo extradoméstico era excluido por mutuo convenio en el arte de pintura: el amo no podía obligar a su criado a traer leña del monte a cuestras¹⁸⁸, detalle revelador de la mayor dignidad social gozada por los pintores y sus aprendices sobre otros oficios y artes, circunstancia también resaltada por *la indumentaria*.

Los padres de los mozos asentados en los oficios de *cerrajeros* y *tejedores* se obligaban a proporcionar al hijo-aprendiz las camisas necesarias durante el tiempo acordado; en el de *cirujano*, el vestido acostumbrado. Pedro de Beasáin se comprometió a dar a su hijo Juan, además de la ropa que llevaba, camisas, jubón, cuellos y una ropilla y valona, según era costumbre hacer a los aprendices de pintor.

A veces el padre o tutor ofrece al maestro, con carácter más o menos voluntario, una suma de dinero o cantidad de trigo «*para que reciba a su hijo en el oficio*»¹⁹⁰ o «*para que mejor le enseñe al aprendiz el dicho arte y oficio, y lo trate bien*»¹⁹¹; con este fin dio Pedro de Beasoáin al pintor Alonso de Lasao una carga de trigo limpio¹⁹².

Las *obligaciones del maestro* se concretan en enseñar el oficio lo mejor que pueda¹⁹³, proporcionarle albergue, comida y, a veces, medias, calzado y

184. Documento de 31 de septiembre de 1639 de 1639 (Asiáin).

185. Documentos de 29 de junio de 1613 de 31 de septiembre de 1639 (Asiáin).

186. Documento de 29 de junio de 1613 (Asiáin).

187. Documento de 31 de septiembre de 1639 (Asiáin).

188. Uno de los trabajos más frecuentes de los criados-aprendices de algunos oficios era traer haces o samantas de leña del monte. Se excluye expresamente para los aprendices de pintor. Documentos citados de 1613 y 1629. El corte y derribo de árboles ocasionó más de una muerte en Asiáin. «Frances de Assayn murio de repente de una cayda de árbol en el monte, víspera de San Bernabé apostol» (1619). Años después falleció un vecino en el monte de Izu al derribar un árbol, que le vino encima. APAsiáin: Libro 1.º de difuntos, A, f. 15r. y B, fol. 38v.

189. Documento de 29 de junio de 1613 (Asiáin).

190. Así se hizo constar en contrato de aprendizaje del oficio de sastre (1612), por el que el padre se obligó a entregar al oficial diez ducados en dos plazos, el primero al firmar la escritura y el segundo por navidad.

191. Contrato de aprendizaje con dos maestros cirujanos de Lizasoáin (1607).

192. Documento de 29 de junio de 1613 (Asiáin).

193. Las frases habituales son: «a toda su posibilidad», «todo lo que pudiere», «con diligencia y cuidado», «bien y debidamente».

vestido¹⁹⁴, y tratarlo bien¹⁹⁵. El mancebo estaba «*a la costa*» del maestro sin percibir jornal. En el contrato de Juan Martínez de Beasoáin con el pintor Alonso de Lasao hemos visto el único caso de previsión de enfermedad del mozo, al estipular que, si así ocurriera, el maestro debía proporcionarle recogimiento, alimento y medicinas «*solamente los días que estuviere enfermo*», a condición de que el criado le serviría dos días por cada uno que hubiera estado en esas condiciones, previendo la posibilidad de que el padre lo llevara a su casa hasta convalecer¹⁹⁶. Era un medio de recuperar los gastos ocasionados mediante prestación personal. No es privativo del oficio de pintura ni de otros en Navarra; era practicado igualmente por los sombrereros de Zaragoza a mediados del siglo XVI¹⁹⁷ y debía ser norma generalizada.

ACCESO A LA MAESTRIA. El modo de acceso del aprendizaje al grado de oficial o maestro es la diferencia más notable entre lo que ocurre en el medio rural de Asiáin y su comarca y lo observado en las ciudades, donde los gremios y asociaciones artesanales controlaban las actividades de los distintos ramos de producción. Los exámenes del candidato, que comenzaron a implantarse en Europa a mediados del siglo XIV, serán normativos e indispensables para trabajar en cualquier actividad allí donde existían corporaciones gremiales.

En el ámbito rural navarro el procedimiento fue distinto. Ningún contrato de aprendizaje ni otros documentos relativos a oficios practicados en la Cuenca pamplonesa mencionan los exámenes como condición para ejercer un oficio. Terminado el plazo convenido por ambas partes, se suponía que el muchacho conocía su trabajo y estaba en condiciones de practicarlo. Aunque pudiera parecer lógico que los aprendices exigieran un certificado escrito acreditador de su calidad de maestro, con el fin de exhibirlo al presentarse para contratar una obra, no hemos hallado un solo testimonio en este sentido ni de haberse exigido para contratar retablos u otras obras.

Existía, sin embargo, un certificado acreditador del oficio y del rango que dentro de él ocupaba una persona: *el traje*. Cada menester o arte se expresaba exteriormente mediante la indumentaria, y era obligación de los maestros darlos a los aprendices al expirar el plazo de servicio. Conocemos varios documentos por los que los ex-aprendices de pintor reconocen haber recibido, o reclaman, el vestido de oficial que debía darles el amo. Casi todos los contratos recogen esta o parecida cláusula: «*hará el vestido segun y de la manera que se acostumbra hacer en el dicho oficio*». Además del traje característico, *los fusteros* solían dar «una azuela y una segur, conforme se acostumbra

194. Los maestros cerrajeros solían darles vestido y calzado, excepto las camisas. Los architeros, «todo el calçado, vestidos y camisas, necesarias a su propia costa». Entre los ensambladores se estilaba, aunque no siempre, que el padre vistiera al muchacho con una ropilla o unos «balones» «por que mejor le sirba». Los cirujanos daban al aprendiz los zapatos y medias necesarios. Al firmar el contrato Diego de Ascárate con el pintor Alonso de Logroño, éste se comprometió a dar durante los dos años que faltaban la suma de doscientos reales para vestido, un par de medias y el calzado, valorado en seis ducados. Documento de 12 de junio de 1642 (Asiáin).

195. Documentos de 29 de junio de 1613 y de 31 de septiembre 1629.

196. Documento de 1613 citado.

197. Contrato de aprendizaje del oficio de sombrerero en Zaragoza (1 de mayo de 1559) para tres años y en el que se pone la condición de que el mozo criado y aprendiz que estuviere enfermo, dejara servir dos días por cada uno de los que hubiera estado sin trabajar. NÚÑEZ DE CEPEDA, M.: LOS antiguos gremios y cofradías, pp. 282-284.

en dicho arte», y los *cirujanos*, un estuche con el utillaje o «herramientas» de la profesión. Un *sastre* de Ibero se comprometió a dar a su criado al final del aprendizaje, «un paño de a ducado la vara, y la vuelta del ferreruelo con tafetán, y su sombrero, medias y çapatos, y medio ducado para el jubón, como se an concertado»¹⁹⁸. Un *tejedor* de lienzos de Asáin se limitó a consignar que daría a su mozo «el vestido acostumbrado en el oficio de teçedor en la aldea».

El traje de pintor «*que se suele dar a semejante aprendiz en el dicho arte*» aparece descrito con detalle en el contrato firmado entre el ensamblador Arteta y el pintor Juan de las Heras I: «*Ha de ser desta manera: balón, ropilla y capa de paño de la ciudad de Pamplona, que passe el preçio del dicho paño de doçe reales la vara; un jubón de cabritilla con sus mangas de usteda, todo con sus aforros; un sombrero de diez reales, ocho reales para medias, y un par de çapatos de cordobán*»¹⁹⁹.

Al nuevo maestro pintor se le abrían, según su situación económica y aptitudes, dos posibilidades: montar obrador propio o servir en el de otro maestro. Los hijos de un artista continuaban normalmente trabajando en la casa las obras contratadas por su padre, o montaban obrador independiente al cumplir los veintidós años y adquirir vivienda con derecho de vecindad, como en el caso de Juan de las Heras II. Acabado el aprendizaje en el taller pamplonés de Alonso de Logroño, Diego de Ascárate afirmó estar «*de partida a trabaxar fuera de la Ciudad*»²⁰⁰, sin decir si se proponía hacerlo por cuenta propia o ajena.

En el segundo caso debieron verse muchos pintores; a veces trataron de perfeccionar sus conocimientos y técnicas junto a otros profesionales, desplazándose incluso fuera del reino. Al terminar su aprendizaje con Alonso de Lasao (enero de 1619), Juan Martínez de Beasoáin, pintor, pasó dos años sirviendo a sueldo en el taller de las Heras, emprendiendo viaje hacia Castilla el 8 de marzo de 1621²⁰¹. En otras ocasiones el servicio era obligado, por carecer de medios económicos para independizarse, por tener poco trabajo en el taller propio, o por ser requeridos por otro compañero para una obra urgente. El trabajo temporal a sueldo por cuenta ajena suele darse con frecuencia en los comienzos artísticos de muchos pintores. Matías Ochoa de Olza confesó «*a seruido de ofiçial en el ofiçio de pintor a Joan Clauer*» durante cuatro años²⁰². Pedro de Bariáin, aprendiz con Juan de las Heras desde los 15 años (1642-1646), continuó «*sirviendo por ofiçial a los dichos Juan y Andres de las Heras*» cuando se trasladaron con sus mujeres y criados a Garisoáin para decorar los retablos (1647)²⁰³.

En circunstancias concretas, como la urgencia de entregar un trabajo en el

198. ANP.: Protocolos de Lope Pérez de Artázcoz.

199. Documento de 31 de septiembre de 1639 (Asiáin).

200. Documento de 12 de junio de 1642 (Asiáin).

201. Por carta de reconocimiento de deuda (Asiáin, 8 de marzo de 1621), Juan Martínez, pintor residente en Asiáin, hace constar que Juan de las Heras, pintor vecino del mismo lugar, le debe la suma de cien reales «por el trabajo y seruido que le a echo asta oy fecha cresta escritura, y porque el otorgante está de partida para Castilla», da poder a su padre para que los cobre. Fueron testigos Martín de Satrostegui y Martín de Unzu, criados del escribano Fermín de Lizasoáin. El recibo está firmado por «Joan Martín de Beasoayn». ANP.: Protocolos de Fermín de Lizasoáin.

202. ADP. 1630. Sentenciados Ollo. Fajo 3.º, fol. 38.

203. Documento de 29 de julio de 1701 (Asiáin).

plazo convenido, los maestros suelen ayudarse mutuamente. Para terminar la arquitectura del monumento de Añorbe, Pascual Ochoa de Olza requirió la presencia de Martín de Gárate, vecino de Atondo, quien cobró por su trabajo sesenta reales, y de José de Iturmendi, a quien pagó 48 reales, «*por los jornales de los días que, con sus criados, se han ocupado en el dicho monumento por cuenta del dicho Ochoa*»²⁰⁴. Caso diferente es el de los maestros con escasos medios económicos que buscan un patrocinador. Martín de Urriza contrató la pintura del sagrario de Redín (16 de febrero de 1617) y recurrió a Jerónimo Peatín, vecino de Pamplona, quien le dio «dineros para sustentarse el dicho Martín de Urniza mientras trabajó en la dicha obra, y también para sus oficiales que trabajaban en ella, y también para pagar los jornales, y los materiales que compro para ello»²⁰⁵.

LOS OFICIALES-MAESTROS. El título de «*mase*», «*maese*» y «*maeso*» fue aplicado durante el siglo XVI a profesionales de distintas artes, como canteros, architeros, escultores, pintores. A medida que avanzaba el XVII fue siendo monopolizado por los canteros y, sobre todo, por los cirujanos-barberos. Dentro de un oficio no existían las categorías de «oficial» y «maestro». Todo maestro era oficial, y a la inversa. Sin embargo en la práctica se prefiere denominar «maestro» a quien enseña su oficio a unos aprendices, y «oficial» a quien trabaja por cuenta ajena, fuera con carácter permanente o eventual.

Durante el siglo XVI no parecen deslindados ciertos cometidos específicos dentro de un ramo artesanal o artístico. Un «*ymaginero*» puede a la vez trabajar como ensamblador, entallador y escultor²⁰⁶ en madera y piedra. Juan de Arteaga, entallador vecino de Pamplona, labró por cuenta de mase Miguel de Iriarte, cantero vecino de Esparza de Galar y contratador de las obras de su oficio en la parroquia de Salinas cabe Pamplona, las columnas, medallones y demás elementos ornamentales de la pequeña y bella portada renacentista.

Entre los artistas del pincel ocurre algo similar; todavía no existía la división entre dorador-estofador y pintor, las dos ramas del oficio para las que la Hermandad pamplonesa de San Lucas dispuso la existencia de sendos veedores-examinadores. La especialización se perfila durante las décadas finales del XVI, cuando la floreciente coyuntura económica propició la multiplicación de artistas, coincidiendo con la introducción del romanismo. Comienza entonces a exigirse que cada maestro realice la parte de su oficio, sin salirse de él ni usurpar el de otros oficiales. Son conocidos varios pleitos por este motivo entre escultores y ensambladores. Los pintores de Asiáin se intitularon «maestros pintores», o simplemente «pintores»; todos ellos conocían y practicaban el dorado, estofado y pintura, como se deduce de las obras realizadas y del

204. Documento de 24 de junio de 1668 (Asiáin).

205. ADP.: Secretario Treviño. Cart. 279, núm. 37, fols. 66 y 79.

206. En las cuentas de 1550 de la parroquia de Echauri consta el pago de 33 ducados «A Miguel de Garriz, ymaginario, para fin de pago de ciertos armarios y caxones que hizo, assi en la sacristía como en el coro». APEchauri: Libro 1.º de cuentas, fol. 10v.

207. En proceso mantenido por don Juan de Zuasti, abad de Salinas, contra el cantero mase Miguel de Iriarte, declaró en 1590 el entallador pamplonés Juan de Arteaga, a la sazón de unos 48 años, que «trabajo al tiempo en la portalada de la dicha yglesia en la talla de las columnas y la labor que ay oy día en ella», por orden de Iriarte. APD: Cartón 103, núm. 1, fol. 34v.

208. Documento de 29 de agosto de 1697 (Garisoiain).

nombramiento de veedores de las obras de pintura de la diócesis hechos en favor de Juan de las Heras II y Juan de Olmos. Los efectos de la especialización comenzaron a manifestarse en los documentos desde finales del siglo XVII. El estellés Francisco de Astiz y su compañero de Asiáin, Juan de Olmos, eran «ambos maestros pintores, doradores y estofadores»²⁰⁹. Landa y Esparza dicen igualmente ser «maestros pintores y doradores»²¹⁰.

Respondiendo a la pregunta antes formulada sobre la influencia del monopolio pretendido por la hermandad de pintores de Pamplona al exigir el examen a todo maestro que quisiera tener obrador en el reino, podemos afirmar que los pintores de los centros rurales, como el de Asiáin, mantuvieron la costumbre de formar a sus discípulos sin exigirles exámenes para el acceso a la oficialía.

Circunstancia notable fue la movilidad de los artistas. Los maestros se desplazan continuamente con el fin de hablar con los rectores y primicieros de la población donde pensaban realizar una obra, para obtener licencias del tribunal eclesiástico, firmar contratos, llevar los retablos al taller, asistir a una tasación o designar maestros tasadores, cobrar recibos o realizar ajustes de cuentas con motivo de visitas pastorales, seguir pleitos en los tribunales, sin contar otros motivos familiares o personales. Este constante caminar, casi siempre acompañados por sus criados-aprendices, exigía que los maestros tuvieran oficiales encargados de proseguir los trabajos del taller, so pena de ver demorada largo tiempo su terminación.

MAESTROS VEEDORES. Con el fin de asesorar trabajos a realizar, supervisarlos durante la ejecución y tasarlos al final, el obispado tenía maestros de diferentes artes, titulados «veedores de obras eclesiásticas». En las constituciones sinodales, don Pedro de Lafuente y don Bernardo de Rojas y Sandoval reconocieron la necesidad de tener «personas expertas y christianas que vean, reconozcan y entiendan si las obras que en las yglesias se hazen van segun la traça y condiciones con que se tomaron, y si van fixas o faltas», visitándolas de vez en cuando, aunque no con tal frecuencia que ocasionara excesivos gastos a las primicias, ni propasándose a inspeccionar las que no fueran de su arte y facultad, ni las propias del suyo sin licencia del ordinario. Los veedores percibirían un salario de quince reales diarios, sin comida ni otro beneficio; en caso de proporcionarles comida, su dieta quedaría reducida a diez reales. La iglesia y el artista convendrían la forma de repartirse los gastos. Si el autor de la obra exigía la presencia del veedor para certificar el cumplimiento de las condiciones de contrato o tasar el trabajo terminado, los gastos correrían a su costa, de no haber previsto otra forma. El veedor no podría contratar obras en la diócesis sin licencia episcopal, so pena de privación del cargo²¹¹.

Durante la segunda mitad del siglo XVII ostentaron sucesivamente el título de veedor de las obras de pintura del obispado dos maestros de Asiáin. El mismo día del fallecimiento de Juan de las Heras II, «ultimo poseedor del dicho cargo», fray Pedro Roche, «atendiendo a las buenas partes, celo y christiandad» de Juan de Olmos, le otorgó el título (1676), con el fin de «que no falte persona que, de parte de las iglesias y lugares del obispado no falte quien

209. Documento de 9 de julio de 1701 (Pamplona).

210. Documento de 20 de julio de 1711 (Pamplona).

211. Constituciones sinodales, fols. 123v-124.

examine y tasse las obras de dicha facultad», permitiéndole realizar los reconocimientos y tasaciones cuando fuere requerido, percibir los derechos acostumbrados, y prescribiendo que le fueran guardados los honores y preeminencias debidos al maestro veedor²¹². La designación fue obstaculizada por la hermandad pamplonesa de San Lucas, cuyo prior, Juan Andrés de Armendáriz, alegó que Olmos era solamente dorador y estofador, pero no pintor. Examinado por Miguel de Ezcurra, maestro donostiarra, fue hallado suficiente y merecedor del cargo²¹³.

RELACIONES CON OTROS MAESTROS. No es probable que una misma persona pudiera trabajar a la vez como ensamblador-escultor y como pintor. Lo normal fue que cada maestro estuviera especializado en un arte. Las constituciones sinodales de don Pedro de Lafuente (1578-1587) denunciaron la acción de intermediarios que, con el fin de obtener unas ganancias, remataban en subastas unas obras, sin ser oficiales ni maestros de la especialidad, recurriendo después a distintos procedimientos para su ejecución: Unas veces se veían obligados a darlas a otros artistas del ramo correspondiente, reteniendo para sí alguna cantidad, y otras «no dan su devido salario a los maestros a quienes ellos las dan a hacer». En ocasiones se concedían a personas inexpertas, las cuales las traspasaban a otros, por codicia, interés o por estar ocupados en otras obras, causando con ello daño a las iglesias. Para evitar estos inconvenientes, dictó dos disposiciones: Las iglesias no podrán dar las obras sino a oficiales del arte y oficio correspondiente, so pena de anular el contrato y de que el Vicario general podría darlas a otro maestro. Los maestros y oficiales que traspasaran a otro la obra adjudicada serían declarados inhábiles, lo que suponía la anulación del contrato y de la cesión, y la incapacidad definitiva para ejercer el oficio en el obispado²¹⁴.

Las órdenes eran claras y tajantes, y debieron contribuir a reducir los abusos, aunque no los eliminó del todo. Sucedió con frecuencia que un maestro contrataba, «asi de ensambladura como de escultura y pintura una imagen, retablo u otra obra, comprometiéndose a entregarla totalmente acabada. Si el contratante era un pintor, buscaba la colaboración de un arquitecto y un escultor que realizaran lo correspondiente a estos oficios, firmando con ellos contratos particulares. Si, por el contrario, era un entallador o escultor, requería de un pintor que dorara y policromara su trabajo. En uno y otro caso, las iglesias hacían pagos al maestro con quien habían firmado el contrato, sin que sus colaboradores figuren en los libros parroquiales. Martín de Echeverría, escultor vecino de Arazuri, se comprometió a terminar unas andas para la iglesia de su pueblo, «y de hacer pintar y dorar las dichas andas a su costa»; la parroquia le abonaría el valor «de escultura y pintura». Para ello requirió la colaboración de Juan de las Heras, quien a su vez tenía licencia para realizar la obra completa del retablo mayor de Izu. Ambos artistas se repartieron los

212. Documento de 11 de enero de 1676 (Pamplona).

213. NÚÑEZ DE CEPEDA, M.: Los antiguos gremios, p. 206. Algo parecido sucedió en 1619 cuando el abad y primicieros de Cizur Menor designaron retasador de la carpintería hecha en la casa vicarial a Francisco Palar Fratrín, a quien rechazó Francisco de Echenagusia diciendo que no estaba examinado de obras de carpintería. Sometido a prueba por la cofradía de carpinteros y ensambladores de Pamplona le fue expedido el título de veedor de las obras de ensamblaje del obispado. ADP.: Secretario Treviño, Cartón 278, núm. 20.

214. Constituciones sinodales, fol. 123v.

trabajos, comprometiéndose a realizar cada uno su parte correspondiente, «conforme la traça que diere el dicho Juan de las Heras».

A veces el contrato fue convenido a la vez con el ensamblador y el pintor, como para los colaterales de Artázcoz²¹⁵, el retablo de Aldaba y el monumento de Añorbe.

Biurrun constató por los libros parroquiales de Maquirriáin (Ezcabarte) «algo insospechado»: Alonso de Lasao trabajó un colateral como escultor y pintor. La realidad debió ser distinta de la imaginada por dicho autor. El pintor de Asiáin contrató la obra completa del retablo, «asi de architería como de pintura», pero luego debió encargar la parte de ensamblaje y escultura a Francisco de Olmos, Juan de Arteta u otro maestro de la localidad. Conocemos la colaboración de Francisco de Olmos y de Juan de las Heras I en el retablo mayor de Aldaba²¹⁶ y en el sagrario de Eguiarreta; de Martín de Orella y el pintor las Heras en el sagrario de Santiago de Puente la Reina. Juan de Bengoechea, escultor de Baráibar, encomendó a las Heras la policromía de una imagen mariana para Leiza²¹⁷. Pascual Ochoa de Olza, arquitecto y escultor, confió a los pinceles de Juan Fermín de las Heras el sagrario de Arizaleta, un bulto de San Esteban para Muruzábal y el monumento de Asiáin.

Las relaciones entre los distintos obradores de pintores demuestran la escasa consideración que a veces les merecieron las disposiciones sinodales. Juan Claver, cuñado de Miguel de Armendáriz y suegro de Juan Ibáñez, todos pintores de Pamplona, además de actuar como tasador²¹⁸, contrató a principios del siglo XVII numerosos retablos: tres colaterales en Munárriz (1605)²¹⁹, dos en Vidaurre²²⁰, dos en Goñi²²¹, los mayores de Echarri (1615)²²², Muniáin (1617)²²³, Gorráiz²²⁴ y Enériz²²⁵, colaborando en el sagrario y colaterales de Orcoyen²²⁶, y reclamando la terminación del de Lerruz, que Martín de Urriza dejó sin terminar al morir²²⁷. Claver no policromó todos los retablos adjudicados por licencias y contratos. Sabemos que, «por una desgracia» tuvo que permanecer durante mucho tiempo recluido en sagrado, motivo que alegó para

215. Documentos de 23 de agosto de 1621 (Ibero) y de 31 de julio de 1621 (Artázcoz).

216. Documento de 30 de abril de 1637 (Aldaba).

217. Documentos de 14 de agosto de 1620 (Pamplona) y 19 de agosto de 1620 (Baráibar).

218. Tasó la pintura de una imagen de Santa Eufemia y sus andas, hecha por Juan de Landa para la parroquia de Tiebas (ADP. Cartón 288, núm. 15), la del retablo mayor de Ochagavía del pintor pamplonés Martín de Sabalza (ID.: Cartón 296, núm. 15), del colateral de San Sebastián de Monreal decorado por Juan Martínez de Segura (ID.: Cartón 305, núm. 26), y obras de Juan de Landa en Ártica (ID. Cartón 274, núm. 26).

219. Dos documentos de 16 de octubre de 1605 (Munárriz).

220. En proceso de 1618 se alega que hacía doce años había pintado Juan Claver los dos colaterales de Vidaurre y era preciso ajustar cuentas con el pintor. ADP.: Cartón 277, núm. 11.

221. Documentos de 28 de septiembre de 1609 (Goñi) y 2 de marzo de 1610 (Pamplona). Solamente acabó uno de los retablos y la talla del titular del de San Miguel.

222. Documentos de 27 de mayo de 1615 (Pamplona) y 15 de julio 1615 (Echarri).

223. Documentos de 13 de marzo de 1617 (Pamplona) y 12 de junio 1617 (Pamplona).

224. Comenzado por Claver, tuvo que terminarlo su cuñado Miguel de Armendáriz. ADP.: Cartón 291, núm. 37.

225. Juan Claver contrató el decorado y pintura del retablo mayor de Enériz, comprometiéndose a terminarlo para marzo de 1621, so pena de perder cien ducados. En 1628 todavía no había comenzado la obra, por lo que el abad y primicieros le requirieron que se trasladara al pueblo y cumpliera su compromiso. ADP.: Cartón 303, núm. 28.

226. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, p. 52.

227. ADP.: Cartón 299, núm. 22.

justificar su demora en la ejecución del retablo de Enériz²²⁸, y que le obligó a ceder a su cuñado Armendáriz la terminación del de Gorráiz²²⁹.

Al margen del incidente, al pintor pamplonés no le preocuparon demasiado las disposiciones sinodales. Obtuvo las correspondientes licencias para decorar tres colaterales en Munárriz, un relieve de San Gregorio en la parroquial de Zabalza (22 de noviembre de 1619) y los citados retablos mayores de Echarri (27 mayo de 1615) y de Muniáin (13 de marzo de 1617). Convenido previamente con Alonso de Lasao, el 16 de septiembre de 1605 formalizó el contrato de la obra de Munárriz²³⁰ y cedió inmediatamente al pintor de Asiáin la decoración de los colaterales de San Sebastián y la Magdalena, en las condiciones de tiempo, calidad y responsabilidades contraídas por Claver, comprometiéndose a pagar al cesionario las cantidades que le fueran entregando los primicieros hasta la liquidación del importe, debiendo contribuir Lasao «a rata» en los cien ducados cedidos por Claver en favor de la iglesia²³¹. En Zabalza optó por otra solución. Alegando tener ocupaciones, cedió el derecho que le confería la licencia en favor de Alonso de Lasao, quien contrató la obra con el vicario y primicieros²³². Algo parecido hizo con el retablo de Muniáin; Claver, con licencia a su favor, «da el derecho que tiene» a Juan de las Heras, a quien exigieron los del pueblo que presentara el consentimiento del maestro pamplonés y la aprobación del contrato²³³. La fórmula adoptada para el retablo de Echarri ofrece nuevas modalidades. Juan Claver obtuvo la licencia y delegó el compromiso en favor de las Heras, quien contrató la pintura como procurador de su principal, aunque actuando con responsabilidad personal²³⁴.

Los pintores las Heras practicaron más tarde parecidas cesiones dentro de la familia. Juan I y su hijo Andrés, contratantes del retablo principal de Ibero (31 de diciembre de 1650), fallecieron sin cumplir el compromiso, heredándolo Juan II y cediéndolo en favor de su sobrino Juan Fermín²³⁵.

7. FORMALIDADES DOCUMENTALES

Un complejo sistema burocrático-administrativo precede, acompaña y clausura la ejecución de toda obra de cierta importancia en los medios eclesiásticos, donde normalmente desarrollan su actividad nuestros pintores. El capítulo «*De ecclesiis aedificandis*» de las Constituciones sinodales (1590) recoge las disposiciones oficiales, pero las normas no siempre se cumplen y se da un abanico de procedimientos, acordes unos con aquéllas y en total desacuerdo muchos más.

LA TRAZA o planos no fueron requisito previo a la licencia y al contrato, como pudiera pensarse. Las constituciones de don Bernardo de Rojas y Sandoval preveían el control diocesano de todo trabajo de orfebrería, cantería,

228. ADP.: Cartón 303, núm. 28.

229. ADP.: Cartón 291, núm. 37.

230. Documento de 16 de octubre 1605 (Munárriz).

231. Documento de 16 de octubre de 1605 (Munárriz).

232. Documento de 19 de diciembre de 1610 (Zabalza).

233. Documento de 21 de noviembre de 1619 (Asiáin).

234. Documento de 15 de julio de 1615 (Echarri).

235. Documento de 21 de octubre de 1670 (Asiáin) y de 19 de septiembre de 1677 (Ibero).

carpintería, talla y pintura, disponiendo que el artista presentara la traza, dibujada en un papel y rubricada, antes de formalizar la escritura-contrato; aceptada por el ordinario, la obra debía ajustarse al modelo presentado y aprobado²³⁶.

A veces fueron los propios obispos quienes sugirieron o impusieron las características del proyecto. Pedro Fernández Zorrilla (1627-1637) mandó en 1630 al vicario y tesorero de la parroquia de Santiago de Puente la Reina que hicieran el retablo mayor, no de talla, «*sino de quadros de pinçel, guarnecido con uno o dos hordenes de colunas, disponiendolo de manera que la basa y peana y sagrario an de ser luçidos y de obstentación, y las cornisas y frisos de arriba y el bulto del Señor Santiago y San Joan de talla entera, y la demás obra a de ser lisa, dorada sin estofadura, y hecha la dicha traça en esta conformidad, mandamos se nos traiga y comuniquie para que, en vista de ello, proueamos lo que mas combiene*». En visita a Villatuerta, do Juan Queipo de Llano (26 abril de 1640) «*ordenó y mandó que se trate de haçer un retablo para el altar mayor de la dicha yglesia, y que se haga en la forma que esta el de la y yglesia del conuento de San Francisco desta ciudad de Estella, con que no se remate la obra sin orden particular de su Illma, dándole primero cuenta*»²³⁸.

Quienes generalmente proporcionaban al artista ideas, medidas y condiciones para hacer convenientemente la traza eran los rectores. En el contrato de Jos colaterales de Artázcoz (1621) se dice que han de ser «*conforme la horden e ymagines que el dicho abad le diere*»²³⁹. El pintor Alonso de Logroño realizó los planos de los colaterales de San Martín de Améscoa según las medidas y advocaciones proporcionadas por el abad (1632)²⁴⁰. El monumento de Añorbe sería realizado «*conforme tienen tomado la traza y lo tratado entre ellos (maestros arquitecto y pintor) y el abad*»²⁴¹.

Los planos de los retablos solían ser diseñados por los ensambladores o escultores contratantes y algunas veces por los pintores. Alonso de Logroño los hizo para los colaterales de San Martín de Améscoa y Juan de las Heras I para el mayor de Izu²⁴². Son dos ejemplos demostradores de que la traza no precedía siempre al contrato y adjudicación de obra.

Desde que se impuso la moda romanista, la tarea de los pintores quedó circunscrita principalmente a la decoración de la arquitectura y escultura, siendo innecesarias las trazas, reduciéndose las condiciones a normas generales que, a lo sumo, prohíben hacer «obra supérflua».

LA LICENCIA. Cuando el concilio de Trento finalizaba sus sesiones fue dictada una disposición prohibiendo tener en las iglesias imágenes que indujeran a error o provocaran la sensualidad, encomendando a los obispos la

236. Constituciones sinodales, fol. 122v.

237. APSantiago de Puente la Reina: Libro de mandatos, fol. 17r.

238. APVillatuerta: Libro 2.º de cuentas, fol. 104r.

239. Documento de 23 de julio de 1621 (Ibero).

240. Documento de 15 de enero de 1631 (Pamplona).

241. Documento de 17 de junio de 1667 (Añorbe). En el contrato de Burgui pusieron a los pintores la condición de que colocarían a sus expensas un cuadro de pincel en un colateral. Documento de 24 de agosto de 1663 (Burgui).

242. El escultor Martín de Echeverría debía ejecutar la parte de su oficio en este retablo, ajustándose «a la traça que diese el dicho Juan de las Heras». Documento de 2 de mayo de 1621 (Artázcoz).

vigilancia en sus respectivas diócesis. Desde tiempos anteriores los prelados controlaban las obras mediante un medio eficaz: el permiso escrito expedido por el ordinario, sin cuyo requisito podía ser declarado nulo cualquier contrato e incluso los pagos hechos.

El permiso era exigido para cualquier fase del proceso: firmar el contrato, demorar la obra cuando por motivos justos no podía realizarse en el tiempo convenido (tenían un nombre especial: «*esperas*»), revalidar las caducadas, tomar en arriendo la primicia (generalmente por un trienio), proceder a la tasación, rectificarla o retasar la obra, añadir detalles sugeridos por los peritos tasadores aunque fueran nimios²⁴³, formalizar la carta-cuenta con los acreedores, e incluso a veces para iniciar los pagos al artista²⁴⁴. En las notas que acompañan al presente trabajo aparecen ejemplos confirmadores. En relación con las licencias previas a la concesión de la obra, los prelados Lafuente y Rojas renovaron la obligación de solicitarlas para cualquier encargo cuyo importe fuera superior a treinta ducados²⁴⁵.

La iniciativa de una obra podía partir del rector y sus feligreses, mediante observaciones personales o sugerencias al visitador que periódicamente recorría los pueblos y parroquias²⁴⁶, quien despachaba la correspondiente orden²⁴⁷. Por extraño que parezca, los mandatos expedidos por quienes habían observado personalmente la necesidad, fueran delegados episcopales o los prelados mismos, no bastaban para emprender el trabajo urgido²⁴⁸. Según dijo el obispo

243. En 1632, el abad de San Martín de Amescua y el pintor Alonso de Logroño pidieron licencia para realizar unas pequeñas adiciones decorativas. Documento de 2 de junio de 1632 (Pamplona).

244. En el contrato de pintura del retablo mayor de Ibero (19 de septiembre de 1677) se pidió licencia para que el pintor cobrara las rentas de un trienio como principio de paga. Documento de 19 de septiembre de 1677 (Ibero).

245. Constituciones sinodales, fol. 123r. GoÑI GAZTAMBIDE, J.: LOS navarros en el Concilio de Trento, pp. 295-297.

246. Desde 1540 las visitas de los arciprestes u otros sacerdotes diputados suelen repetirse anualmente. Durante el siglo XVII se convirtieron en trienales, variando la periodicidad posteriormente.

247. A lo largo del estudio aparecen muchos ejemplos. En visita realizada a la parroquia de Muru-Astráin (febrero 1552) se mandó hacer un sagrario mural, con el interior pintado «de azul con sus estrellas de oro, y de fuera en el campo alguna ystoria a parecer de maestro». APMuru-Astráin: Libro 1.º de cuentas, fol. 33v.

El obispo Pedro de Lafuente ordenó a los de Múzquiz (Guesálaz) (19 de junio de 1582): «ítem mandamos para el altar menor (de San Sebastián) se haga un retablillo que no pase la talla de cinquenta ducados, sacando licencia para ello de Nos o de nuestro vicario general». APMúzquiz: Libro 1.º de cuentas, fol. 50.

Por los años 1584 y 1596 dejaron los visitadores en la iglesia de Olza el encargo de hacer un guardapolvos para cubrir el retablo mayor y retocar una talla mariana. APOlza: Libro 1.º de cuentas, fols. 61 y 79 y 83. Lo mismo sucede con los retablos de Munárriz, Zabalza, Echarri, y Madoz. Documentos de 16 de octubre de 1605 (Munárriz) 19 de diciembre de 1610 (Zabalza), 27 de mayo de 1615 (Pamplona) y 16 de junio de 1620 (Echeverri).

De visita a la parroquia de Olazagutía (13 de mayo de 1604) procede este mandato: «Por quanto la pared del altar mayor está muy indecente por estar sucia, y no tener ningún santo ni ymagen a los lados del sagrario, por tanto se les manda que, pues el retablo que está dado ha haçer no se ha de acabar en muchos años, compren dos lienços de Flandes, que sean más largos que anchos, y vengan proporcionados a los blancos de la pared y los asienten en sus marcos y los pongan en los dichos lugares, so la dicha pena, y se les advierte que los lienços han de ser con figuras de Santos y no de otra manera». APOlazagutía: Libro 1.º de cuentas, fol. 155v.

248. Dos años después de mandar hacer el sagrario para Muru-Astráin, alegó el visitador

Lafuente al mandar hacer el retablo de Múzquiz (1582), era imprescindible un trámite previo: «*sacar la licencia para ello de Nos o de nuestro vicario general*», a menos que la concediera el visitador expresamente²⁴⁹.

Solicitantes de la licencia podían ser un concejo²⁵⁰, el rector y primicieros²⁵¹, quienes algunas veces indican al ordinario el nombre del pintor a quien desean adjudicar la obra²⁵², o el oficial encargado de la misma²⁵³, lo que demuestra que los rectores solían comunicar el proyecto al maestro de su confianza, presentando éste la solicitud de licencia, alegando «que a V.^a Merced consta de la hauilidad y pericia del suplicante», como afirma Juan Claver al pedirla para los retablos de Echarri y Muniáin²⁵⁴. A veces el ordinario enviaba una persona para comprobar si realmente existía la necesidad pretendida²⁵⁵. En otros casos, el rector impugnaba la licencia y a su beneficiario. El escultor lumbierino Juan de Huici había obtenido licencia para realizar el retablo mayor de Zabalza; el abad Juan de Elizari impidió la obra alegando no hacer falta por estar el anterior en perfectas condiciones. El tribunal dictó sentencia favorable a Huici; recurrió el abad y bastó una visita del vicario general para darle la razón y suspender la construcción del retablo²⁵⁶. Aunque según las normas oficiales la licencia debía preceder al contrato, no siempre fue así; en algunos de éstos los pintores se comprometían a pedir y costear el documento episcopal²⁵⁷. El permiso escrito quedaba en poder de quien lo hubiera solicitado (rector o artista), incluyéndose con frecuencia su copia en la escritura de contrato.

La licencia confería al maestro cierta exclusividad en la obra. Fallecido el adjudicatario sin cumplir el compromiso, podía solicitar otro pintor permiso

que había sido realizado sin licencia, mandando al rector «que cobre la dicha licencia». APMuru-Astráin: Libro 1.^o de cuentas fols. 41 y 65.

249. No es habitual. En visita al lugar de Madoz se mandó hacer el contrato de pintura del retablo mayor con Juan de las Heras, «para lo qual concedemos esta licencia y facultad». Documento de 16 de junio de 1620 (Echeverri).

250. Cuando el concejo es patrono de la parroquia, como en Beorburu. Documento de 28 de junio de 1598 (Beorburu).

251. Así en Larraya para el colateral de Santa Bárbara, Echarri de Echauri para el mayor, sagrario y colaterales, Izcue para el mayor, Arazuri para las andas, Artázcoz para los colaterales de Santa Bárbara y Santa Catalina, Burgui para el sagrario y los retablos. Documentos de 2 de abril de 1907 (Larraya), 28 de diciembre de 1612 (Echarri de Echauri), 6 de marzo de 1617 (Izcue), 18 de abril de 1621 (Arazuri), 29 de junio de 1623 (Artázcoz), y 24 de agosto de 1663 (Burgui).

252. El vicario y primicieros de Galar expusieron al vicario general que tenían dos colaterales para pintar, solicitando licencia en favor de Juan de las Heras. Documento de 25 de junio de 1621 (Pamplona).

253. Documentos de 28 de septiembre de 1609 (Goñi), 2 de marzo de 1610 (Pamplona), 12 de septiembre de 1910 (Asiáin), 28 de diciembre de 1612 (Echarri de Echauri), 27 de mayo de 1615 (Pamplona), 17 de febrero de 1617 (Pamplona), 13 de marzo de 1917 (Pamplona), 2 de mayo de 1921 (Artázcoz), 14 de mayo de 1621 (Pamplona), 21 de septiembre de 1630 (Pamplona), 30 de abril de 1937 (Aldaba), 6 de mayo de 1947 (Pamplona), 21 de octubre de 1670 (Asiáin).

254. Documentos de 27 de mayo de 1615 (Pamplona) y 13 de marzo de 1617 (Id).

255. Documento de 12 de septiembre de 1610 (Asiáin).

256. ADP.: Cartón 312, núm. 3.

257. En los contratos de los colaterales de Goñi por Juan Claver (Documentos de 28 de septiembre de 1609 (Goñi) y 2 de marzo de 1610 (Pamplona) y en el de Martín de Urniza para el sagrario de Redín (Documento de 17 de febrero 1617. Pamplona). En Echarri de Echauri concedió el obispo licencia verbal al vicario, firmándose contrato con Alonso de Lasao y comprometiéndose éste a pedir el permiso al obispado a su costa. Documento de 28 de diciembre de 1612 (Echarri).

para terminarla, como hizo Juan Miguel de Armendáriz al morir Francisco Martínez de Nájera, en cuyo favor había sido concedida licencia para estofar y pintar el retablo de Múzquiz²⁵⁸, o la conservaba otro miembro de la familia²⁵⁹. Los maestros solían respetar este derecho como una norma establecida, excepto en contadas ocasiones, sobre todo cuando existían rivalidades personales²⁶⁰. Las licencias se repetían por demora del trabajo²⁶¹.

LA SUBASTA. Generalmente la adjudicación de una obra se hacía mediante obtención de licencia y convenio entre los administradores de la iglesia y el artista elegido. En ocasiones se recurría a la subasta para obras de arquitectura²⁶² y de pintura, para los arriendos de primicia y en otras circunstancias. Fue una costumbre generalizada y que ha perdurado hasta nuestros días. Sancionando una práctica anterior, don Pedro de Lafuente prescribió que para todo trabajo de cantería, orfebrería, talla, pintura u otro importante, se pusieran edictos en los lugares oportunos para que los oficiales pudieran acudir al acto, siendo adjudicado al más perito o al que mejores ventajas ofreciera²⁶³. Describe el procedimiento un mandato de visita dejado en la parroquial de Villatuerta por don Tomás Tineo y Osorio (6 de junio de 1646) el mismo año en que Pedro Izquierdo había terminado la arquitectura del retablo mayor: «*Por quanto el retablo principal que aora se a echo esta sin pintura, solo en madera, y atendiendo asi bien que la iglesia está sobrada, ordenamos y mandamos se pongan carteles en Estellay otros lugares granados a donde aya maestros de pintura y estofado, para que un dia fixo y señalado se ponga en candela, y a remate della se dé la obra a quien mejor postura y mas comodidades hiziere a la yglesia, ofreciendo cada uno el balor con que se pintare y estofare el dicho retablo bien y perfectamente segun arte, y las posturas y prometidos que hicieren antes de rematarse a quien se hubiere dado se presenten ante Su Señoría Illma o su probissor, juntamente con las demás diligencias que se hicieren, para que visto se provea lo que convenga açerca del mejor medio que se pueda tomar, en aumento de la yglesia y sus vienes*»²⁶⁴. La subasta «a remate de candela» consistía en anunciar una postura e ir pujando (rebajando la oferta en nuestro

258. Documento de 14 de mayo de 1621 (Pamplona).

259. Documento de 21 de octubre de 1670 (Asiáin).

260. Ocurre en Burgui y Villanueva de Aézcoa. Juan Andrés de Armendáriz ofreció rebajas a la oferta hecha por Juan de Astiz y Pedro de Berasáin cuando éstos tenían adjudicada las obras e incluso las habían comenzado. Documentos de 16 de octubre de 1664 (Burgui), septiembre de 1669 (Villanueva), 7 diciembre de 1669 (Pamplona) y 23 de diciembre de 1669 (Villanueva).

261. Alonso de Logroño y Vega obtuvo una primera licencia para decorar los colaterales de Mañeru en 1623; una segunda en 1630 y una revalidación «respecto de auer pagado la yglesia algunas obligaciones» que impedían realizar el trabajo. Documento de 21 de septiembre de 1630 (Pamplona), y ADP.: 1675. Pendientes Echalecu, Fajo único, fol. 7.

Martín de Echeverría, ensamblador, obtuvo licencia para hacer el retablo mayor de Gazólaz (8 enero de 1625); le fue confirmada el 16 de diciembre de 1632, y no firmó el contrato hasta el 6 de mayo de 1635. Documento de 28 de enero de 1671 (Pamplona).

262. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, p. 39. A la del retablo mayor de Berriozar (1643) acudieron cuatro maestros de Asiáin: Martín de Orella, Francisco de Olmos, Pascual Ochoa de Olza y Miguel de Irurtia junto con otros oficiales de Pamplona. BIURRUN y SOTIL, T.: La escultura religiosa, pp. 416-417. GARCÍA GAINZA, M.C.: La escultura romanista, p. 154.

263. Constituciones sinodales, fol. 123r.

264. APVillatuerta: Libro 2.º de cuentas, fol. 115.

caso), siendo adjudicada la obra al rematante o persona que hubiera ofrecido mejores condiciones en el momento de extinción de la cerilla encendida, fija en el extremo de un hierro.

El adjudicatario debía presentar las condiciones en el obispado para su aprobación y obtención de licencia. El sistema era ventajoso para las iglesias, sobre todo en épocas de competencia entre maestros; la supervisión de tasadores y peritos impedían fraudes en la obra.

EL CONTRATO era una de las formalidades más importantes. Intervenían las dos partes interesadas: iglesia y oficial. La primera podía estar representada solamente por el abad²⁶⁵, y más frecuentemente por el rector (abad o vicario) y los primicieros seglares, a los que se sumaban los alcalde, regidores y concejo de vecinos si eran patronos de la parroquia²⁶⁶.

Para las obras de poca monta bastaba un convenio verbal²⁶⁷, al que sigue después el escrito, sobre todo cuando existen relaciones amistosas entre el rector y el maestro²⁶⁸. Las licencias de pintura no señalan tiempo para comenzar la obra, confiándolo al posterior acuerdo entre ambas partes, o exigen formalizar el contrato en un plazo concreto²⁶⁹, que suele cumplirse, aunque no faltan excepciones. Miguel de Armendáriz entabló en 1622 litigio contra el abad y primicieros de Sansoáin (Urraúl Bajo)²⁷⁰ porque, habiendo conseguido licencia para estofar y pintar dos colaterales, los administradores de la parroquia se negaron a firmar el contrato con él, alegando que tenían necesidad de nacer nuevo retablo mayor por estar muy viejo el que tenían²⁷¹.

En la gama de fórmulas y condiciones plasmadas en los diferentes contratos no suelen faltar cláusulas sobre la calidad, tiempo de terminación, forma de pago y tasación de la obra.

Calidad de la obra. La iglesia exigió a los artistas que realizaran el trabajo con perfección, empleando fórmulas habituales: lo hará «bien y debidamente y conforme el arte requiere»²⁷², «bien y debidamente, con todas las perfecciones

265. Ocurre así en los contratos de Goñi, Redín, Muniáin, Madoz y Añorbe.

266. En Beorburu, Munárriz y Burgui Documentos de 28 de junio 1598 (Beorburu), 16 de octubre de 1605 (Munárriz), 24 de agosto de 1663 (Burgui). En Elío contrataron las obras con el pintor Alonso de Logroño el Señor del palacio y el abad. Documento de 13 de enero de 1630 (Elío).

267. El vicario de Lizasoáin encargó a Juan Fermín de las Heras la encarnación de un Crucifijo (1695); el pintor pidió cien reales por su trabajo, logrando mediante regateo que rebajara un real en favor de la parroquia y ajustándose en nueve ducados (99 reales). ADP.: Pendientes Ollo, Fajo 1, fol 25.

268. Obtenida licencia para hacer el retablo mayor de Aldaba (1634) de arquitectura, escultura y pintura, el ensamblador Francisco de Olmos comenzó su tarea antes de firmar el contrato. Documento de 30 de abril de 1637 (Aldaba).

269. La licencia en favor de Juan Claver para decorar el retablo de Muniáin pone como condición de validez que el contrato se haga dentro de ocho días. Documento de 13 de marzo de 1617 (Pamplona). Tres días fue el plazo señalado para la firma del convenio en las otorgadas para los retablos de Echauri y Múzquiz. Documentos de 27 de mayo de 1615 (Pamplona) y 14 de mayo de 1621 (Pamplona).

270. Creemos se trata de este lugar y no del de Sansoáin en la Valdorba, donde Juan de Frías Salazar, pintor de Olite, policromaba este año 1622 dos colaterales. ADP.: Cartón 290, núm. 7.

271. ADP.: Secretario Treviño. Cartón 290, núm. 3.

272. Documentos de 19 de diciembre de 1610 (Zabalza), 15 de julio de 1615 (Echarri) 6 de marzo de 1617 (Izcue), 21 de noviembre de 1619 (Asiáin), 19 de agosto de 1620 (Odériz), 18 de abril de 1621 (Arazuri), 2 de mayo de 1621 (Artazcoz), 27 de junio de 1621 (Galar), 31 julio de

*necesarias y que se requieren a la arte y oficio de pintores*²⁷⁰, «*tan bien y perfectamente como la hubiera hecho otro maestro del mismo arte*»²⁷¹ 504. De no cumplirlo así, los administradores de la iglesia encargarían a otro el trabajo a costa del contratante, con pérdida de lo realizado. Precisaban otras veces que la obra de pintura «*será llana, sin cosa superflua*»²⁷² 505, so pena de no serles recibida en cuenta. Preven también que «*si la dicha obra hiciere algún vicio*» durante los años siguientes inmediatos, el pintor reparará el daño a su propia costa²⁷³.

Plazo de terminación. Tras la cláusula anterior se consigna el tiempo concedido al oficial para cumplir el compromiso. El término «a quo» suele ser «*desde la fecha de esta escritura*», aunque se aplaza en ocasiones hasta «*después que principiare a coger la renta de la primicia de la iglesia*»²⁷⁴ o hasta una fecha fija. Los plazos son breves para trabajos menores²⁷⁵. Para los de mayor envergadura el tiempo de realización no depende tanto de la magnitud de la obra cuanto de la capacidad del artista y de su equipo, y de la voluntad de los contratantes. Va desde año y medio, señalado para los retablos mayores de Izcue y Villanueva de Aézcoa²⁸⁰, hasta ocho y más años²⁸¹.

Dada la esencial vinculación de las tareas de dorado y pintura con las previas de arquitectura y escultura, los maestros de ambas artes suelen ajustar convenios mutuos para la entrega de las obras en los plazos convenidos en contrato. Martín de Echeverría se comprometió a terminar en dos meses unas andas para la iglesia de Arazuri, y en dos años y medio el retablo mayor de Izu, para que Juan de las Heras pudiera policromarlos²⁸². Jerónimo de Aróztegui, ensamblador, entregaría la «*alquitetura y escultura*» de los colaterales de Artázcuz en término de dos años al pintor Domingo de Múzquiz, debiendo éste decorarlos dentro de otros dos, de forma que a los cuatro años de plazo estuvieran acabados²⁸³. Juan de las Heras I se obligó a pintar en seis meses las

1621 (Artázcuz), 29 de junio de 1923 (Artázcuz), 13 de enero de 1630 (Elío), 30 de junio de 1637 (Aldaba), 18 de mayo de 1647 (Pamplona), 24 de agosto de 1663 (Burgui), 19 de septiembre de 1677 (Ibero).

273. Documentos de 12 de septiembre de 1610 (Asiáin), y 28 de diciembre de 1612 (Echarri).

274. Documentos de 28 de enero de 1607 (Senosiáin) y 2 de abril de 1607 (Larraya).

275. Documentos de 12 de septiembre de 1610 (Asiáin) y 18 de mayo de 1647 (Pamplona).

276. El plazo es de seis años desde la terminación en el retablo de Izcue y de catorce años en los de Munárriz. Documentos de 6 de marzo de 1617 (Izcue) y de 16 de octubre de 1605 (Munárriz).

277. Documentos de 27 de junio de 1621 (Galar) y 29 de junio de 1623 (Artázcuz).

278. Astiz y Berasáin se comprometieron (24 de agosto de 1663) a terminar los retablos de Burgui en tres años que comenzarán a correr desde el día de San Miguel de septiembre del año siguiente.

279. Alonso de Lasao se comprometió a decorar un colateral de Larraya en cuatro meses, y la historia de San Gregorio del mayor de Zabalza en cinco meses. Martín de Echeverría, escultor, haría las andas para Arazuri en dos, y Martín de Urniza decoraría el sagrario de Redín en cuatro. Documentos de 2 de abril de 1607 (Larraya), 19 de diciembre de 1610 (Zabalza), 18 de abril de 1621 (Arazuri) y 17 de febrero de 1617 (Pamplona).

280. Documentos de 6 de marzo de 1617 (Izcue) y septiembre 1669 (Villanueva).

281. Documento de 19 de septiembre de 1677 (Ibero). Se conceden dos años para los tres colaterales de Munárriz y los de Galar; dos y medio para la mayor de Madoz; tres para el mayor de Senosiáin; cuatro para los de Muniáin, Elío y los cinco retablos de Garisoáin; cinco para los de Aldaba y Mañeru, seis para el mayor de Echarri, ocho para los de Beorburu, Asiáin y Echarri.

282. Documentos de 18 de abril de 1621 (Arazuri) y 2 de mayo de 1621 (Artázcuz).

283. Documento de 31 de julio de 1621 (Artázcuz).

figuras principales de los colaterales de Izcue que tallaba un escultor, debiendo pintar el resto dentro del año «después que el dicho maestro escultor acabare»²⁸⁴. Parecidas condiciones aparecen en el contrato de los retablos de Echauri (28 diciembre de 1612): el sagrario y el busto del titular San Esteban debían estar decorados para el siguiente 15 de agosto, disponiendo de ocho años para el resto²⁸⁵.

El cumplimiento del plazo suele ser urgido con penalizaciones. Por los finales del siglo XVI y principios del siguiente suele preverse que, de no acabar a tiempo la obra, los rector y primicieros podrían darla a otro para su terminación, a costa del contratante. Posteriormente la fórmula varió, prefiriéndose una sanción económica fija, o proporcional al tiempo transcurrido fuera de plazo. De no acabar a tiempo los colaterales de Galar, Juan de las Heras perdería en favor de la iglesia cien ducados sobre el precio de tasación (1621)²⁸⁶. La pérdida ascendería a quinientos ducados en el caso de los colaterales de Garisoain (1647)²⁸⁷. Por cada año que demorara la entrega del retablo mayor de Ibero, Juan Fermín de las Heras abonaría cincuenta ducados. Más tarde parece que la situación se suavizó, previéndose la posibilidad de retrasar la obra por enfermedad o muerte del maestro contratante²⁸⁸.

Otros aspectos del contrato son la obligatoriedad de su cumplimiento exacto, garantizada por los oficiales con su persona y bienes y por la iglesia con las rentas primiciales, e incluso con sanciones pecuniarias²⁸⁹, y la presentación de un *fiador*. Alonso de Lasao lo fue de Pedro de Logroño para el retablo de Beorburu²⁹⁰, de Juan Claver para los de Munárriz²⁹¹ y Muniáin²⁹². Fiadores de Alonso de Lasao fueron Juan de Gaztelu para el retablo de Senosiáin²⁹³, Juan de Arteta, ensamblador, para el de Asiáin²⁹⁴ y Martín de Borgoña para el de Elío²⁹⁵. El ensamblador Francisco de Olmos y el pintor Juan de las Heras presentaron como fiador para el de Aldaba al pintor Andrés de las Heras, hijo de Juan²⁹⁶, y los Las Heras tuvieron la fianza de Miguel Senar de Salinas, señor

284. Documento de 29 de junio de 1623 (Artázcoz).

285. Documento de 28 de diciembre de 1612 (Echarri).

286. Documento de 28 de junio de 1621 (Galar).

287. Documento de 18 de mayo de 1647 (Pamplona).

288. Por el contrato de pintura del retablo de Burgui los pintores se comprometieron a terminarlo en tres años, «no habiendo causa legítima de enfermedades». Documento de 24 de agosto de 1663 (Burgui).

Al renovar el contrato del retablo mayor de Ibero con Juan Fermín de las Heras (1677) se preve que, si muriera el pintor antes de los diez años pactados, sus sucesores podrán continuar la obra, previo ajuste del tiempo con el rector; si lo preferían, éste podría encargar la terminación a otro. En caso de enfermedad, el pintor presentará certificación del médico o cirujano que le atendiera, descontándose los días de enfermedad, del plazo señalado. Documento de 19 de septiembre de 1677 (Ibero).

289. En el contrato del retablo de Madoz, abad y pintor se obligaron a cumplir el contrato so pena de 50 ducados cada uno. Documento de 16 de junio de 1620 (Echeverri).

290. Documento de 28 de junio de 1598 (Beorburu).

291. En un primer contrato (1612) sobre los retablos de Echarri, Alonso prometió presentar como fiador a su yerno Juan de las Heras, en el plazo de un mes. Tres años después, Juan de las Heras firmó nuevo contrato, presentando como fiador a su suegro. Documentos de 28 de diciembre de 1612 (Echarri) y 15 de julio de 1615 (Echarri).

292. Documento de 21 de noviembre de 1619 (Asiáin).

293. Documento de 28 de enero de 1607 (Senosiáin).

294. Documento de 12 de septiembre de 1610 (Asiáin).

295. Documento de 13 de enero de 1630 (Elío).

296. Documento de 30 de abril de 1637 (Aldaba).

de los palacios de Vidaurre, para los cinco retablos de Garisoáin²⁹⁷. El contratante se obligaba a indemnizar y librar a su fiador de los riesgos y perjuicios que pudiera ocasionarle la fiaduría.

Con frecuencia rectores y pintores cambiaban de mutuo acuerdo las condiciones capituladas sobre el plazo de terminación, por suceder que la parroquia no podía pagar al pintor los plazos debido a deudas contraídas o surgidas imprevistamente, retrasándose consiguientemente los trabajos²⁹⁸. En vida de los capitulantes las modificaciones acordadas no creaban problemas. Pero, si el rector fallecía sin dejar constancia del hecho y el pintor no había tenido la precaución de conseguir del obispado «espera» o permiso para demorar la obra, el sucesor en la parroquia podía entablar pelito, -cosa bastante frecuente-, interpretando el contrato al pie de la letra. Alonso de Logroño se obligó (4 de julio de 1650) a terminar los colaterales de Mañeru en cinco años; no los dio hasta el 27 de octubre de 1660²⁹⁹. Fallecido el artista, el vicario don Martín de Beriáin exigió a la viuda Juana de Auza cincuenta ducados por cada año de los cinco demorados, sin tener en cuenta que la culpable del retraso había sido la propia parroquia. Por fortuna, Juana conservaba «los diferentes esperas» expedidas por el juez eclesiástico en favor de Alonso, «por quanto no le acudía la iglesia con los pagamentos que tenía obligación de asistirle»³⁰⁰, librándose de tener que perder doscientos cincuenta ducados reclamados por el rector. En previsión de litigios, los maestros tuvieron a veces la precaución de levantar acta notarial de la entrega, como lo hicieron Francisco de Olmos y Juan de las Heras con el retablo de Aldaba, y Alonso de Logroño con los de Mañeru³⁰¹.

Finalidad del contrato era adjudicar la obra a un artista. Al contratar la decoración de los retablos de Galar, los primicieros prometieron «que no le quitarán aquellos para darlos a ninguna persona para que los pinte»^{301bis}. Durante la década de 1660, época de crisis y de competencia interna entre oficiales pintores, la norma se rompe si, antes de comenzar los trabajos el contratante, otro presenta mejor oferta para la iglesia, como se preve en el contrato del retablo de Burgui (1663)³⁰². De ahí que los pintores procuraran iniciar inmediatamente la tarea, aunque posteriormente la demoraran. Desmontado el sagrario o el retablo e iniciado el «plastecido», la adjudicación se consideraba irrevocable. Excepción en la regla fue lo acaecido con el retablo mayor de Villanueva de Aézcoa, dado en 1669 a los pintores de Asiáin Juan de Astiz y Pedro de Berasáin, a condición de renunciar en favor de la iglesia a cien ducados sobre el precio de tasación. Juan Miguel de Armendáriz, resentido por su fracasado intento de quitar a los de Asiáin la obra de Burgui, ofreció nueva mejora de otros cien ducados. Aunque los pintores habían desmontado el retablo e iniciado la decoración del banco, el vicario general ordenó suspender

297. Documento de 18 de mayo de 1647 (Pamplona).

298. Bartolomé Calvo, escultor de Mendaza, se comprometió a terminar el retablo de Lazagurría en tres años. Cuando terminaba el plazo pidió prórroga al obispado porque los primicieros no le habían entregado cantidad alguna. ADP.: Cartón 293, núm. 31.

299. Documento de 21 de octubre de 1660 (Mañeru).

300. ADP.: 1675. Pendientes Echalecu. Fajo único, fols. 2-4.

301. Documentos de 29 de abril de 1642 (Aldaba) y 21 de octubre de 1660 (Mañeru).

301 bis. Documento de 27 de junio de 1621 (Galar).

302. Documento de 24 de agosto de 1663 (Burgui).

el trabajo. Astiz y Berasáin tuvieron que perder 200 ducados para seguir la obra³⁰³.

SUPERVISIÓN DE LOS VISITADORES. Según las constituciones sinodales era competencia de los maestros veedores de obras supervisar la traza, la calidad de la obra y el cumplimiento del contrato. Quienes de hecho realizaron estos menesteres fueron los visitadores; llegaron a suspender obras y mandaron subsanar defectos o pagar daños, como en la parroquia de Ordériz (Iza), donde Alonso de Lasao fue condenado a pagar 53 ducados y 41 tarjas a la iglesia por fallos observados por el visitador en la pintura del retablo. Juan de Arbizu, entallador, había comenzado el retablo mayor y dos colaterales para Muru-Astráin en 1562. Tres años después giró visita el doctor Alquiza; vio los retablos, le parecieron desproporcionados y ordenó suspender las obras y presentar la documentación. Fermín de Arbizu, ensamblador y escultor estellés³⁰⁵, había concluido en 1603 para la ermita de San Miguel de Villatuerta «*un retablo de dos bancos y su remate de Xto., San Joan y María*», y una imagen del arcángel titular que doraba Miguel de Salazar. Considerándolo superfluo, el visitador prohibió pagar a los artistas y mandó poner en la basílica una imagen de San Miguel que había en la parroquia³⁰⁶. La orden quedó sin efecto; siguieron cobrando Miguel de Salazar³⁰⁷ y «Fermín de Arbiçu, escultor»³⁰⁸.

TASACIONES. Concluida la obra era estimado su valor. Hasta comienzos del siglo XVII los pagos a los artistas se hacían con fluidez, y la tasación no

303. Documentos de septiembre 1669 (Villanueva), 7 de diciembre de 1669 (Pamplona), 23 de diciembre de 1669 (Villanueva).

304. «Requerimiento al maestro. Item, por quanto en le dicho lugar haze un entallador unos retablos para el altar mayor y dos coraterales de mucha costa y hobra muy supérflua, requiere al dicho maestro no proceda en la dicha obra de la manera que va, so pena que no se le tomará en cuenta ni se le estimara, y que el dicho requerimiento se le haga dentro de quinze días, y por que conste mejor de lo que se a de tomar en cuenta, mandamos al dicho abad tenga sacada la obligación y quando voluamos a visitar a val de Echauri, para que, en vista de la dicha obligación y la licencia que tiene para obras, se entienda mejor el error, que es un gran cargo de conciencia que la dicha obra pase adelante por la manera que va, por ser tan supérflua como ocularmente lo hemos visto. APMuru-Astráin: Libro 1.º de cuentas, fol. 65r.

305. Había realizado en 1603 ciertas obras de reparación en los cajones de los ornamentos, la cruz de madera y una puerta para la iglesia de Villatuerta, APVillatuerta: Libro 2.º de cuentas, fol. 17v. Cinco años después hacia otros trabajos «Fermín de Errazquin, entallador vecino de Estella». ID, fol. 32.

306. Documento de 5 de agosto de 1603 (Villatuerta).

307. En recibo de 7 de febrero de 1604, firmado en Villatuerta, figura el pintor como «residente al presente en el lugar de Mués». Documento de 7 de febrero de 1604 (Villatuerta). En otro de 8 de julio de 1605 aparece como «residente en la villa de Sorlada». APVillanueva: Libro 2.º de cuentas, fol. 26. Acabó de percibir su crédito en 1608. ID.: id, fol. 32.

308. «Mas dan por descargo haber pagado quarenta ducados a Fermín de Arbiçu, escultor vecino de la ciudad de Estella, a cuenta y por principio de paga de lo que a de hauer por el retablo que hizo para la hermita y basilica de San Miguel. Consta de la paga por quitamiento firmado por el dicho vicario en nombre del dicho Arbiçu, de data de doçe de março de 608, y se adbierte que conviene que, antes que se le tomen de visita que ay en este libro, en raçon de la paga deste retablo». APVillatuerta: Libro 2.º de cuentas, fol. 37.

Posteriormente continúa como escultor (ID: id, ff. 43 y 48v). Los últimos setenta y dos ducados fueron pagados a Fermín de Arbizu, escultor vecino de Estella (1612) «para fin de pago

solía retrasarse³⁰⁹; de lo contrario, los propios visitantes urgían este requisito³¹⁰. Posteriormente los pagos a los maestros se hacen con tremenda lentitud, prolongándose durante generaciones, y la tasación de retablos llegó a demorarse años, e incluso casi medio siglo³¹¹. Es una circunstancia digna de ser tenida en cuenta al proceder a fijar la cronología de una obra por la fecha de tasación que, indudablemente, es un término «ad quem», generalmente próximo a la finalización de la obra durante el siglo XVI, pero insuficiente para calcular con exactitud el año, sobre todo a medida que avanza el siglo XVII.

Los contratos suelen prever que la obra terminada debía ser tasada por «dos oficiales peritos en la dicha arte, el uno nombrado por la iglesia y el otro por el dicho maestro, con licencia del ordinario»³¹², previéndose la intervención de un tercero en caso de discordia³¹³. El oficial representante de los intereses de la iglesia podía ser nombrado por el provisor o el rector. Si el rector y primicieros se negaban a nombrar tasador, era designado uno «de oficio»³¹⁴. Contraviniendo la costumbre general, don Bernardo de Rojas y Sandoval dispuso en las sinodales que el juez eclesiástico nombraría los dos oficiales peritadores sin que el artista-autor supiera «quien son los tasadores hasta hauer declarado su parecer ante el juez»³¹⁵. La norma se cumplió en casos contenciosos, topando con la oposición de los oficiales quienes, si aceptaban al nombrado era «por escusar y euitar gastos mayores que le hauian de venir ala dicha iglesia», como dice Juan de las Heras I al aceptar como tasador de un sagrario a Gregorio Gómez, nombrado por el vicario general³¹⁶. Excepcionalmente intervino un solo tasador por ambas partes³¹⁷.

del retablo de la basilica del señor Sant Miguel, que aquel fue estimado por mandato del señor vicario general en ducientos nobenta y dos ducados». ID.: id, fol. 48v.

309. Así en Olza y Muru-Astráin. Los dos colaterales pintados por Miguel de Salazar para Villatuerta fueron tasados el mismo año de su terminación (1603). APVillatuerta: Libro 2.º de cuentas, fols. 28v-29.

La regla no es general. El entallador Miguel Marsal acabó el retablo de Saldise para 1590; cinco años después mandaron tasarlo, demorándose el cumplimiento de la orden hasta 1598.

310. Mandatos del Dr. Arquiza en Muru (1583): «Iten por quanto el pintor tiene recibidos para los tres retablos tresçientos y quarenta y coho ducados, diez y ocho tarjas, mandase que lo hagan estimar con licencia del señor vicario general, y hagan ante el la declaración».

Cuatro años más tarde vuelve a urgir Arquiza: «Otro si se manda que el dicho abbad hata tasar la pintura del dicho retablo dentro de dos meses, so pena de excomunióon y para ello se nombre tasador por el señor vicario general». APMuru-Astráin: Libro 1.º de cuentas, fols. 83v y 85v-86.

311. El monumento que Juan Fermín de las Heras pintó para la iglesia de Asiáin en 1670 no fue tasado hasta doce años después. Juan de las Heras I contrató los colaterales de Izcue en 1623; el visitador mandó en 1647 que lo tasarán; la orden se cumplió en 1657. El retablo mayor de Múzquiz, pintado por Miguel de Armendáriz por los años 1621-1630, fue tasado en 1652. Hasta 1690 no fue estimada la pintura del de Adiós, terminada en 1659. La decoración de los cinco retablos de Garisoáin, terminada en 1650, conocieron una primera tasación en 1697 y otra en 1711.

312. Documento de 16 de octubre de 1605 (Munárriz). La frase varía, pero casi siempre se prevé la intervención de dos oficiales.

313. Documentos de 21 de agosto de 1610 (Pamplona) y 28 de diciembre de 1612 (Echarri).

314. Así ocurrió en Lizasoáin a petición de Juan Fermín de las Heras. APD.: 1697. Pendientes Ollo, Fajo 1, fol. 8. Documento de 25 de enero de 1696 (Pamplona).

315. Constituciones sinodales, fol. 122v.

316. Documento de 3 de noviembre de 1647 (Lácar).

317. Maese Juan de Villarreal, veedor de las obras del obispado, fue único tasador del

Para apreciar simultáneamente la obra de arquitectura y pintura de un retablo intervenían lógicamente dos ensambladores y dos pintores, uno por cada arte y parte³¹⁸, ciñéndose cada uno a lo correspondiente a su oficio. Un visitador mandó en 1630 «*hacer un sagrario, el retablo principal y dos colaterales*» para San Martín de Amescoa³¹⁹; don Alonso Ordóñez expidió licencia y fueron encargados de hacer la obra el escultor Pedro Izquierdo y el pintor Martín de Picabea, vecinos de Estella³²⁰. Suspendidos mandato y licencia, el ordinario dispuso que Alonso de Logroño realizara dos colaterales sencillos³²¹. Designado para tasar los primeros retablos Domingo de Lussa, «*repara hacer la dicha tasación por no ser descultura sino de ensamblaje, y para esto ymporta se nombre otra persona que sea del arte del ensamblador*». Nombrado el ensamblador pamplonés Juan de Huarte, valoró solamente la arquitectura, «*sin tasar de mi parte la pintura por no ser de mi arte y facultad*»³²². En obras de menor monta un pintor tasó a veces la escultura y pintura³²³.

Comunicado el nombramiento a los elegidos, éstos, el rector y el autor o autores de la obra, podían aceptarlo o recusarlo³²⁴. La notificación a los peritadores era muchas veces un trámite protocolario, hecho en la población donde se habían reunido para la tasación. Un mismo día fueron redactadas por un notario en Añorbe las escrituras de nombramiento de Martín de Almándo y Francisco de Astiz, ensamblador y pintor, como tasadores por la parroquia, del ensamblador Francisco de Olmos por Pascual Ochoa de Olza, y del pintor Pedro de Beriáin por parte de Juan Fermín de las Heras; la aceptación de los cuatro designados y el acta de peritación³²⁵.

La misión de los tasadores era doble: certificar la perfección del trabajo y valorarlo. Las constituciones sinodales exigían ver previamente la traza y las

retablo y sagrario de Beorburu (1578). Gregorio Gómez representó a la parroquia de Eguiarte y a Juan de las Heras en la tasación del sagrario de esta iglesia (1647), y a la de Mañeru y a Juana de Auza, viuda de Alonso de Logroño, en la de ciertas obras realizadas aquí. Juan Fermín de las Heras tasó en nombre de la iglesia de Cía y de Juan de Olmos dos frontales hechos por éste. Documentos de 18 de julio de 1578 (Pamplona), 26 de mayo 1632 (Pamplona), 3 de noviembre de 1647 (Lácar), enero de 1673 (Mañeru), 27 de enero de 1673 (Mañeru), 25 de noviembre de 1678 (Cía).

318. Documentos expedidos en Añorbe el 29 de abril de 1669.

319. ADP.: 1632. Pendientes Treviño. Siglo 17, K.2, fol. 290.

320. ADP.: 1632. Pendientes Treviño. Siglo 17, K.2, fol. 292.

321. ADP.: l.c, fols. 310-311.

322. Documento de 26 de mayo de 1632 (Pamplona).

323. Documento de 27 de mayo de 1632 (Pamplona).

324. La «madera y bulto» de un Crucifijo tallado para Lizasoain por el escultor Juan de Miura fue valorada en veinte ducados por el pintor Juan Fermín de las Heras (1695). APLizasoain: Libro 2.º de cuentas, fol. 24v.

325. Nombrado Juan Fermín de las Heras por el vicario general y por el pintor Juan de Olmos para tasar dos frontales de Cía (1678), el abad «dijo que consiente en que el dicho Juan Fermín aga la dicha tasación». ADP.: 1679. Secretario Ollo, fol. 2v.

Para la retasación de los retablos de Garisoain, el abad Andrés de Iruñela aceptó a Juan de Esparza, propuesto por don Antonio Lisón quien rechazó al maestro Pedro de Landa, elegido por don Andrés, por, haber oído en Pamplona «que no era hombre conocido en su profesión»; informado posteriormente «de su integridad y justificación» y «de su habilidad y cristiandad», acabó aceptándolo. Documentos de 18 de noviembre y 5 de diciembre de 1711 (Pamplona).

326. Documentos de 29 de abril de 1669 (Añorbe).

condiciones del contrato^{326bis}. La tasación no consistía en echar una ojeada sobre la superficie policromada para calcular su valor. Realizaban su cometido concienzuda y detenidamente, revisando en los sagrarios «*cada cosa por su parte*» y montando andamios ante los retablos de cierta magnitud³²⁷ para observar mejor la calidad del dorado, estofado y pintura en todas las partes, midiendo los elementos decorados (columnas, frisos, relieves, esculturas, marcos, arcos, fondos de las casas, frontones, etc.) y adjudicando a cada pieza un valor estimativo. Los tasadores de los colaterales de Galar los «*han visto y reconocido una y muchas veces, con el cuidado que se requiere en tales casos*» (1646)³²⁸. Ibáñez y Astiz valoraron el retablo de Múzquiz «*habiendo visto y reconocido el dicho retablo con su sagrario una, dos y tres y quatro vezes, conforme arte requiere, y medido todo él con la medida acostumbrada*»³²⁹. Los retasadores de los retablos de Garisoáin afirmaron en 1711 que «*an visto, reconocido, medido y tanteado con todo cuidado y con la inspección que se requiere, según su profesión y arte, pieza por pieza, todo el sagrario, retablo mayor y cuatro colaterales*». *La tarea podía durar varios días; ocho necesitó el escultor Pedro de Troas para el retablo mayor de Múzquiz hecho por Juan Imberto, incluyendo dos jornadas de ida y vuelta a Pamplona*³³¹. Francisco de Arteta y Juan de Olmos precisaron *doce días laborables para tasar los de Garisoáin* (1697) y, *apesar de que los «an visto y reconocido con todo cuidado, individualmente, una y muchas veces», se les deslizó un error en las anotaciones; al regresar Arteta a su casa de Estella, repasó «toda la cuenta con gran quietud», advirtiendo que habían dejado de sumar una partida importante; lo comunicó al abad y a su compañero Olmos, y solicitó nueva declaración que, «aunque a de causar nobedad, no nos açe al caso, sino sanear nuestras conciencias*». Olmos compartía la opinión de su colega: «*no puedo permitir que nenguna de las partes quede defraudada y mi conciencia quede grabada*»³³².

Los tasadores podían proponer o prescribir reformas o mejoras para que los retablos «*estén con la perfección que se requiere*»³³³.

Durante el siglo XVI solían acudir a la capital para jurar ante el provisor y hacer la declaración, tanto si se trataba de obras supervisadas en la Cuenca de

326 bis. Constitución sinodales, fol. 122v.

327. Por tasar en 1690 el retablo mayor de Adiós la primicia abonó 20 ducados a Francisco de Arteta, pintor de Estella, por la ocupación y «el gasto de los andamios que para la dicha tasación se hicieron». APAdiós: Libro 1.º de cuentas, fol. 158.

En la carta del licenciado Lisón al abad de Garisoáin anunciándole la llegada de los tasadores (1711), le ruega tenga dispuestos los andamios o le avise para enviar persona que los coloque.

328. Documento de 6 de septiembre de 1646 (Pamplona).

329. Documento de 23 de septiembre de 1652 (Pamplona).

330. Documento de 20 de diciembre de 1711 (Garisoáin).

331. APMúzquiz: Libro 1.º de cuentas, fol. 58v.

332. Documentos de 29 de agosto de 1697 (Garisoáin), 8 de septiembre (Estella) y 16 de septiembre (Asiáin) del mismo año. JIMENO JURIO, J.M.: Garisoáin, Museo de Bernabé Imberto, en «Navarra. Temas de Cultura Popular», núm. 249 (Pamplona, 1976), pp. 24-25.

333. Fray Juan de Beauves y Martín de Elordi vieron «una, dos y más veces, así de madera como de escultra, talla y alquitatura» los colaterales de Ororbia, estimando su valor en 423 ducados, «con ésto que Joanes de Gazteluçar sea obligado a hacer un retablero al pie del altar de Nuestra Señora». ADP.: Secretario Garro, Cartón 143, núm. 2, fol. 4. Pedro de Moret y Martín de Elordi, retasadores del retablo de Beorburu (1594), declararon su valor y dispusieron reparar ciertos detalles del sagrario. Documento de 10 de junio de 1594 (Pamplona).

Pamplona³³⁴ como en partes más lejanas³³⁵. Otras veces era presentado en la Curia el auto de tasación firmado por los peritos. Declaración personal o entrega del certificado suponían nuevo control. Si el precio no se ajustaba a los planes y posibilidades de la iglesia o a lo convenido en el contrato, el provisor podía rechazar la tasación y ordenar hacerla de nuevo, repitiéndose el proceso de nombramiento de retasadores, notificaciones, juramentos, mediciones y declaraciones. Ello dio a veces pie a largos y costosos pleitos ante los tribunales eclesiásticos locales y la propia Curia romana, como sucedió a Juan de las Heras II con la pintura del retablo mayor de Villatuerta, y con los retablos de Garisoáin³³⁶

8. EL TRABAJO EN EL TALLER

Aspecto curioso del quehacer artístico es conocer el lugar donde los maestros realizaban su trabajo y las técnicas empleadas. Los de Asiáin raras veces policromaron o decoraron muros, piedra o hierro. Son casos excepcionales la obra de Alonso de Lasao en la parroquia de Muru Astráin, donde un visitador había mandado en 1552 pintar el sagrario mural de piedra y «*dorar el rejado por fuera y dentro con verniz colorado*»³³⁷. Años después, Alonso lo pintó con «*su adorno a los lados, y una historia en blanco y negro al otro lado*»³³⁸. Alonso de Logroño y Vega contrató la pintura del retablo y sagrario

334. Sobre los trabajos de cantería hechos por maese Martín de Aspilcueta en Muru-Astráin, el visitador mandó en 1554 a los tasadores «que comparezcan delante del señor vicario general para que delante de su merced declaren la estimación de la dicha obra». APMuru-Astráin: Libro 1.º de cuentas, fol. 41. En esta misma localidad manto el Dr. Alquiza (1583) que fueran estimados los retablos pintados por Alonso de Lasao «con licencia del señor vicario general, y hagan ante el la declaración». ID.: id, fol. 83v.

Martín de Elordi y Lope de Larrea y Ercilla juraron ante el licenciado Juan Coello el valor del retablo de Saldise. Documentos de 22 de mayo de 1598.

335. Juan Imberto había hecho para Múzquiz (Guesálaz) el colateral de San Sebastián, el retablo mayor, unos cajones para la sacristía, puertas y ventanas para la iglesia y la casa abacial, cuatro escaños para los hombres, las andas de la Virgen del Rosario y un féretro para los difuntos. Fue valorado todo por Pedro de Troas y Pedro González de San Pedro en 1.343 ducados; prestaron su declaración jurada en Pamplona ante don Juan Coello (26 de noviembre de 1596). «Sea memoria que el retablo, caxones, puertas y ventanas desta yglesia y su casa, y escaños, andas, y feretro de muertos, todo está tasado en mil trezientos y quatroenta y tres ducados. Consta por delcaración de 26 de noviembre de 1596 por ante Joan de Garro». APMúzquiz: Libro 1.º de cuentas, fol. 53r.

En las cuentas del año 1628: «Itten da por descargo cient y nueve ducados que dio y pago al dicho Joan Inberto, escultor vezino de la ciudad de Estella, para en parte de pago del dicho retablo y caxones que hizo para la sacristia de la dicha iglesia, como pareçe por la carta de pago que otorgo de la dicha suma, por presencia de Lucas Inberto, escribano real vezino de Estella, de la fecha de veinte y ocho de abril del año de mil y seiscientos y seis, y habiendo visto el examen del dicho retablo y de los caxones de la sacristia y unas andas de difuntos y otras andas para la imagen de Nuestra Señora del Rosario, y quatro escainos para asentar los legos en la iglesia, consta que fueron examinadores Pedro Troas y Pedro Gonçalez, excultores, por mil y trezientos y quarenta y tres ducados, los quales maesos juraron ante el licenciado Cuello, vicario general, que fue deste obispado de Pamplona, como pareçe por testimonio de Joan de Garro, secretario que fue de la curia eclesiástica, de la fecha en Pamplona a veinte y seis de nouiembre de mil y quinientos nouenta y seis años...». APMúzquiz: Libro 1.º de cuentas, fol. 80.

336. JIMENO JURIO, J.M.: Garisoáin, Museo de Bernabé Imperto, pp. 27-29.

337. APMuru-Astráin: Libro 1.º de cuentas, fol. 33v.

338. APMuru-Astráin: Libro 1.º de cuentas, fol. 95. Este sagrario se conserva en la cabecera del templo, aunque sin la pintura.

de la iglesia de Elío a condición de invertir doce ducados en «*blanquear y luçir la dicha iglesia con hieso y alabastro*»³³⁹.

Desde finales del siglo XVI prevalecen como materiales pasivos sustentadores de la obra pictórica el lienzo y, sobre todo, la madera. Muchos artistas del ramo poseían en sus casas cuadros pintados. De los que dejó al morir Alonso de Logroño y Vega en la casa donde moraba en Mañeru, dispuso su viuda, Juana de Auza, legando a sus dos hijas «*a dos quadros que le pareciere al dicho mi hermano, y a mi dicha hermana otros dos quadros que a el mismo le pareciere*»³⁴⁰. Quince obras de pintura guardaba en su casa de Asiáin Andrés de las Heras: «Tres coadros al temple pintados unos retratos de reyes; otro coadro al temple del retrato de la Magdalena; Item otros seys coadros pintados al temple la ystoria del rey Asuero; y otro de la ystoria de Daud; y otro la combersion de San Pablo, y dos de la ystoria del rey Faraon, y otro de la ystoria de Lot»³⁴¹.

Como antes hemos indicado, el lienzo, decorado con «historias» u otros motivos, era utilizado en guardapolvos, murales, frontales y monumentos de Semana Santa. En el contrato del monumento de Añorbe por el arquitecto Pascual Ochoa de Olza y el pintor Juan de las Heras, solamente se habla de «pintura»³⁴², pero en el auto de peritación, los tasadores reconocieron y valoraron «el colorido y estofado y pintura de los lienzos y toda la demás pintura, estofado y colorido que lleua en los pilares y en los demás del dicho monumento»³⁴³.

Estos trabajos eran realizados en los talleres de los maestros, llevando a veces los rectores o primicieros el tejido y sus bastidores. Juan de Olmos declaró en 1679 que, «*aliándose en la villa de Sesma, abra año y medio poco más o menos, trabajando la obra de pintura del sagrario de la parroquial, el abbad de Cia enbio al lugar de Assiayn y ala casa del dicho Joan de Olmos, lienzo y aros para que pintasse dos frontales de dos caras*»³⁴⁴. En los talleres domésticos de Asiáin eran decoradas igualmente las obras menores: centros, cruces procesionales «de fusta», andas, crucifijos de distinto tamaño (para pulpitos o para adoración de los fieles) y, muchas veces, esculturas exentas de retablos, y sagrarios. Así ocurrió con el Crucifijo hecho para Lizasoain por el escultor Juan de Miura, encarnado por Juan Fermín de las Heras; con el sagrario hecho para la parroquia de Santiago de Puente la Reina por Martín de Orella, decorado por Juan de las Heras mayor; con las imágenes talladas por Pascual Ochoa de Olza y policromadas por Juan de las Heras para distintas iglesias, todo ello salido de los obradores del lugar.

En cuanto a los retablos, suelen darse dos situaciones diferentes: que un artista (arquitecto, architero, ensamblador, escultor o pintor) contrate la obra total, incluida la pintura, o solamente la arquitectura y escultura. En el primer caso, la obra suele hacerse en el taller del ensamblador o escultor contratante, siendo decorada a medida que se iba ejecutando. El retablo de Villatuerta fue policromado a la vez que el escultor lo realizaba en Estella. Alonso de Logroño y Vega hizo los colaterales para San Martín de Améscoa en su taller de

339. Documento de 13 de enero de 1630 (Elío).

340. Documento de 13 de enero de 1679 (Mañeru).

341. Documento de 17 de julio de 1651 (Asiáin).

342. Documento de 17 de abril de 1667.

343. Documento de 29 de abril de 1669.

344. ADP. 1679. Secretario Ollo, fol. 30.

Pamplona, donde fueron tasados. Parecido sucedió con el mayor de Aldaba, cuyo banco había sido terminado por un maestro, que no pudo terminar el resto, confiado al ensamblador Francisco de Olmos, a condición de montarlo en la iglesia totalmente acabado y pintado³⁴⁵.

Era muy frecuente que, realizada la architería y escultura, fuera colocado por su autor en el punto del templo para el que había sido hecho, permaneciendo más o menos tiempo «en blanco»³⁴⁶. En estos casos, podían darse a su vez dos soluciones diferentes: decorar la obra en la misma localidad, o transportarla al taller del pintor. Sagrarios y retablos debían ser desmontados y despiezados en ambos casos. Muchas veces los pintores se desplazaban al lugar donde tenían que realizar la tarea. Generalmente se trataba de lugares alejados de Asiáin. Juan de Olmos marchó a Sesma para pintar el monumental sagrario de la parroquia (1676); Juan de Astiz y Pedro de Berasáin se desplazaron a Burgui y Villanueva de Aézcoa; Juan y Andrés de las Heras, a Garisoáin; Alonso de Logroño, a Mañeru.

Algunos contratos obligan expresamente al pintor a no sacar los retablos del pueblo (Mañeru), ni siquiera una pieza (Garisoáin). Antes de establecerse en estas poblaciones, donde a veces tenían prevista su residencia durante bastante tiempo, los pintores tomaban en arriendo una casa suficientemente amplia como para montar en ella el taller y hacer vida familiar. El contrato de los retablos de Burgui determina que «*el alquiler de la casa en que hubieren de trabajar y ocupar los oficiales*», sería pagado a medias por la iglesia y los pintores³⁴⁷. Concretado el arriendo de la vivienda-taller por los pintores, se trasladaban allí acompañados por algún familiar, como Alonso de Logroño en Mañeru, donde había de avecindarse definitivamente con su esposa y su hijo menor. Los hermanos Las Heras marcharon a Garisoáin con sus esposas, hijos, oficiales y aprendices, residiendo en el pueblo durante varios años hasta terminar los cinco retablos. Juan de Olmos llevó consigo a Sesma a su hermana Josefa, de veinte años, fallecida en esta villa.

Aunque fue normal que los pintores desmontaran y montaran el retablo a sus expensas, se estipula a veces, como en Burgui, «*que el desaqery componer el dicho retablo aya de ser y sea a medias por parte de la dicha yglesia y oficiales el gasto que se ofreçiere en el*».

Frecuentemente los pintores llevaban los retablos a sus propios talleres para su decoración. El contrato de pintura del retablo de Ibero dejó al artista en libertad para elegir el sitio, estipulando que «*el quitar y poner el dicho retablo y su gasto sea por quenta del dicho Juan Fermín de las Heras, quien pueda haçer la dicha obra en su casa o donde mejor le estubiere*»³⁴⁸. Martín de Urniza pintó el sagrario de Redín en su obrador pamplonés, donde fue tasado antes de ser trasladado a su destino³⁴⁹. El retablo mayor de Múzquiz, obra del ensamblador

345. Documento de 3G de abril de 1637 (Aldaba).

346. Expresión técnica utilizada por el visitador que en 1540 vio el retablo mayor de Eguiarreta sin pintar. JIMENO JURÍO, J.M.: Autores y fecha del retablo de Eguiarreta, p. 227.

347. Documento de 24 de agosto de 1663 (Burgui).

348. Documento de 19 de septiembre de 1677 (Ibero). Juan Claver llevó a Pamplona los colaterales de Goñi en 1609, guardando uno de ellos durante años en su casa, «en un aposento oscuro, a mano izquierda subiendo arriba», según declararon varios testigos. ADP.: Sentencias Olló, fajo 3.º, ff. 39-41.

349. Documento de 12 de junio de 1617 (Pamplona).

Juan II Imberto por los años 1592, permaneció sin policromar (excepto la escultura de la Virgen del Rosario que pintó Lucas de Salazar) hasta que, otorgada licencia (14 de mayo de 1641) ³⁵⁰, Miguel de Armendáriz, «*para cumplimiento del mandato y principio de la obra, llebó quatro figuras del reliquiario*»³⁵¹. Este maestro pamplonés se comprometió por el contrato (Múzquiz, 22 de mayo de 1621) a terminar la obra en seis años, a condición «*que la dicha obra aya de hazer el dicho Miguel de Armendáriz en la çiudad de Pamplona toda la escultura, y la architeria en el lugar de Muzqui, y el llebar y traer el dicho retablo sea a su costa, y el desasentar y asentar, a costas de la iglesia, y si alguna pieqa del retablo se perdiere, sea asi bien por cuenta del dicho Miguel de Armendáriz*»³⁵².

Martín de Borgoña, pintor de Asiáin, obtuvo licencia e hizo contrato en 1625 para pintar el retablo mayor y sagrario de la parroquia de Salinas cabe Pamplona³⁵³, para la que había trabajado Martín de Echeberría, ensamblador³⁵⁴. Puso como condición «*que la dicha obra la aya de llebar y traerá la dicha yglesia a su costa toda la obra, conforme esta la dicha obra agora de presente*». En señal de toma de posesión, Borgoña se llevó «los pirámides» del retablo. El artista no pudo dar fin al compromiso por haber fallecido en Pamplona. Su segunda esposa, Gregoria de Ibarra, concertó con Pedro de Landa su terminación. Muerto Landa, fue convenido que su viuda, María de Arróniz y Londoño, cobrara «*el lleuar la obra del retamo de la dicha iglesia y el asentarla en ella, que mucha parte della esta en poder de Maria de Arroniz, viuda de Pedro de Landa, que la acauo*», o «*el gasto que le tocara de su parte en lleuar dicho retablo desde esta ciudad al dicho lugar de Salinas y asentar la dicha obra*»³⁵⁵. García de Perozurguín, arquitecto, lo condujo a Salinas a mediados de julio de 1647³⁵⁶. Para montarlo, fueron puestos andamios³⁵⁷. Poco después fue tasada la pintura por Juan Ibáñez y Lucas de Pinedo³⁵⁸, empleando en esta

350. Documento de 14 de mayo de 1621 (Pamplona). La licencia fue confirmada por D. Alonso Ordenes de la Real, arcediano de la Valdonsella y vicario general el 31 de julio de 1621. ADP.: Pendientes Treviño, 1653, fol. 3v.

351. ADP.: Pendientes Treviño, 1653, fol. 3r.

352. ADP.: Pendientes Treviño, 1653, fol. 4-5.

353. Licencia de 22 de julio de 1625. Contrato en Salinas el 25 de julio del mismo año.

354. En el contrato se conviene que antes de pagar al pintor debía cobrar Martín de Echeberría, ensamblador, lo que «*móntare la obra que tiene echa en la dicha yglesia*». Documento de 25 de julio de 1625 (Salinas).

355. Documento de 25 de enero de 1647 (Pamplona).

356. Digo yo García de Pedro çurgui, arquitegtó, que e rezibido çien reales de mano de Maria Aroniz Londoño a quenta de asentar la obra de Salinas cabe Pamplona, mas treynta i nuebe reales del gasto de la comida de quatro oficiales que estubieron a poner la dicha obra, y por no saber firmar lo firme de mano agena, A 24 de julio del año 1648. García de Pedro çurgin. ADP.: Cart. 596, n. 4, fol. 76.

357. Dezimos Pedro de Alzugaray y Bito de Charin que emos rezebido de María de Aroniz Londoño veinte i quatro reales de gornales de poner unos andamios en la parroquial de Salinas cabe Pamplona, y diez reales de comida y cama, y por no saber ninguno de ellos se firmo de mano agena, A beinte y quatro de julio del año 1648. Pedro de Zugaray. Vitor Decharin. ADP.: Cart. 596, núm. 4, fol. 77.

358. En la ciudad de Pamplona a siete de nouiembre de mil seyscientos quarenta y siete, ante mi el escribano y testigos parecieron presentes Lucas de (Pinedo), pintor vehedor y tasador de las obras de pintura deste obispado, y Juan Ibañes, pintor, y dixeron que Martin de Borgoña y Pedro Landa, pintores, hicieron cierta obra de pintura que fue el retablo principal de la parroquial del dicho lugar de Salinas caue esta ciudad, y para la tasación della han sido nombrados tasadores el dicho Lucas de Pinedo por parte de la iglesia y el dicho Joan Ibañes por

labor nueve días³⁵⁹; la escritura de tasación fue firmada en Pamplona el 8 de noviembre de 1647.

El trabajo de los pintores comenzaba por el «plastecido» con yeso, una mano de agua de cola para fortalecerlo, y posiblemente otra de bol a las imágenes, operación previa conocida como «*dar los baños*» o «aparejar»³⁶⁰. Exceptuando las partes a encarnar, el plastecido era cubierto con una capa de panes de oro, en relieves, molduras, columnas, frisos, entablamentos, frontones e indumentaria de imágenes. Después de bruñido, se aplicaban colores lisos, más o menos compactos, procediéndose al esgrafiado o «*estofado*», dibujando con los grafiós líneas, círculos, puntos, flores u otros motivos ornamentales y enriquecían a punta de pincel los colores de ramos y figuras dibujados con el grafió. Antes o después encarnaban las partes del cuerpo no cubiertas por ropajes, dejándolas normalmente pulidas y brillantes.

Puede observarse la supresión de dorado en esculturas de algunas

María de Arrondo, viuda del dicho Pedro de Landa, y por Ana de Borgoña, hija y heredera del dicho Martín de Borgoña, y por lo que se an ocupado en la tasación della conocen y confiesen el dicho Lucas de Pinedo hauer recebido de Pasqual de Andueça, primiciero de la parroquial del dicho lugar, nouenta reales en dinero de contado, en presencia de mi el escriuano y testigos, de que doy fee, y el dicho Juan Ibañez diez y ocho ducados de manos del dicho Pasqual de Andueça, por y en nombre de las dichas María de Arroniz y Ana de Borgoña, por cuenta de lo que ellas tienen que hauer en la dicha yglesia, también en dinero de contado, en presencia de mi el escribano y testigos, de que doy fee, y teniéndose por contentos y entregados dellos, dieron por libres y quitos a los dichos Pasqual de Andueça y a las dichas María de Arroniz y Ana de Borgoña y a las puertas de la dicha iglesia, con obligación que hizieron de no los boluer a pedir en tiempo alguno, y así lo torgaron siendo testigos Martín de Eyalzar y Francisco de Araçuri, y firmaron los que sauian e yo el escriuano. Lucas de Pinedo. Joan Ibañez. Martín de Eyaralar. Francisco de Araçuri. Ante mi Martín Pardo, escribano. ADP.: Cart. 596, núm. 4, fol. 113.

359. Digo yo Lucas de Pinedo, pintor y beedor, el qual a sido nombrado para tasar la obra que tenia echa en la parroquial de Salinas Pedro de Landa, pintor, que de la costa que echo en tasar esta obra a puesto de comida Pasqual de Andueça, primiciero, a gastado sesenta reales, y por berdad lo firmo en Salinas a beinte y tres de septiembre de mil y seiscientos y quarenta y siete. Lucas de Pinedo. Ante mi, Martín Pardo, escribano. ADP.: Cart. 596, núm. 4, fol. 112.

Digo yo Lucas de Pinedo, pintor y bedor de las obras eclesiásticas deste obispado, que confieso aber recebido de manos de Pasqual de Andueça, primiciero de la parroquial de Salinas, nobenta reales de nuebe dias questube en la tasazion quel juez me mando pagar, a raçon de quinze reales, conforme la sinodal, y de allo se me descontaron cinco reales por día, y a pedimiento de María de Arroniz le doi este descargo, y se entienda que este y el que tengo dado a Pasqual de Andueça sea este y él todo uno, y no me dañe en cossa nenguna, y assi lo firmo en Pamplona a beinte y nuebe de Henero de mil y seiscientos y cinquenta. Lucas de Pinedo. ADP.: Cart. 596, núm. 4, fol. 78.

Digo yo Joan Ibañez, pintor vezino desta ciudad, que confieso auer tomado y recebido de manos de María de Arroniz y Londoño, viuda de Pedro Landa, la suma de diez y ocho ducados, los quales me los a pagado por nuebe dias que me ocupe en tasar el retablo de la parrochial de Salinas cabe Pamplona, y los e recebido por si y en nombre de la eredera de Martín de Borgoña, ya difunto, por ser la obra echa a medias, y assi tendrá que aber la dicha María de Arroniz la mitad deste gasto en la dicha eredera, con mas el gasto de la costa mia de los dichos nuebe dias, y por ser verdad el auer recebido los dichos diez hiocho ducados y tener dado descargo antes desta, quiero queste y aquel se entienda ser una misma cossa y una cantidad, y por ser verdad di el presente descargo, escripto de mano ajena y firmado de la mia, en Pamplona a veinte y nuebe de henero del año mil y seiscientos y cinquenta. Juan Ibañez. ADP.: Cart. 596, núm. 4, fol. 79.

360. Pedro de Berasáin había comenzado a decorar el retablo mayor de Villanueva de Aézcoa en noviembre de 1669. Un escribano local certificó que el maestro «a su primera ylera, de quatro que dicen tiene, a dado los baynos y a dorado siete aros o tablas», es decir, «tiene trabajado y principiado la primera bancada, el pedestal aparejado y comenzado a dorar». Documento de 9 de septiembre de 1669 (Villanueva).

iglesias³⁶¹. El efecto es más pobre y las tonalidades cromáticas menos vigorosas y brillantes. La razón de tal medida estaba en la economía, dado el alto costo del oro. Así lo manifestaron el vicario y primicieros de Ibero al pedir al vicario general *«que los bultos del último cuerpo (del retablo) no se doren, sino encarnar y pintar, pues de esta suerte se goza tanto la pintura como si fuera sobre oro»*, y la iglesia se economiza con ello más de setecientos ducados³⁶².

Al aludir a estas operaciones, las licencias episcopales y los contratos con maestros suelen ser anárquicos³⁶³. El orden lógico debía ser: *«dorar, estofar, pintar y encarnar»*, como señalan algunos documentos³⁶⁴. Juan Claver llevó en 1609 a su casa de Pamplona dos colaterales de la parroquia de Goñi para pintar; veinte años después el tribunal eclesiástico le conminó a restituirlos (7 de febrero de 1629), alegando el pintor *«que uno de los retablos esta ya casi acabado, y también el bulto de San Miguel, de suerte que no le falta sino estofar la alquitetura, y lo demás ya está casi acabado de dorar»*³⁶⁵.

Juan de Asca, que suele firmar «Juan Asca», fue uno de los suministradores de oro y materiales a los pintores de Pamplona y su comarca a mediados del siglo XVII. Era «batidor de oro» y vecino de Pamplona en 1617, cuando suministró panes de oro a Martín de Urniza para la pintura del sagrario de Redín, por valor de cincuenta ducados³⁶⁶. Juan de las Heras firmó en 1639 en Pamplona un documento reconociendo deber al batidor Juan de Asca doscientos treinta ducados *«por panes de oro, colores y otros recados de su offiçio de pintor»*³⁶⁷.

En un libro manuscrito conservado en la parroquia de Santa María de Sangüesa fue recogido un recetario para hacer colores y barnices. Parece datar del siglo XVIII. Por su interés lo reproducimos a continuación.

361. En el colateral de San Blas en Arraiza (Echauri) están policromadas sin dorado las tallas de Santa Catalina y Santa Bárbara.

362. Documento de 21 de octubre de 1670 (Asiáin).

363. «Pintar, dorar y estofar». Retablos de Asiáin, Zabalza (1610), Redín (1617), Izcue (1623), Aldaba (1637), Garisoáin (1647).

«Pintar, estofar y dorar». Obras de Arazuri (1621), Artázcoz (1621), Burgui (1647).

«Dorar, estofar y pintar». Obras en Echauri (1615), Galar (1621).

«Dorar, estofar y encarnar». Obras en Senosiáin (1607), Larraya (1607).

«Estofar, dorar y pintar». Retablo de Múzquiz (1621).

364. Retablos de Munárriz (1615), Izcue (1617) y Elío (1630).

365. ADP.: 1630. Sentencias Ollo, fajo 3.º, fols. 47 y 52.

366. ADP.: Cartón 279, núm. 37, fol. 92. En julio de 1630 Juan de Asca, batidor de oro, salió fiador de la tutoría del pintor pamplonés Sebastián de Zárate sobre Francisca, una de las hijas del pintor Juan Claver, difunto. ADP.: 1630. Pendientes Olio, fajo 3.º fols. 80-81.

Dos años más tarde trató de cobrar en Artajona 799 reales, como cesionario del pintor Pedro de Landa, quien había decorado las andas para el Santísimo Sacramento de aquella parroquia. ADP.: Cartón 336, núm. 1.

367. Juan de las Heras y su hijo Andrés, y sus mujeres respectivas Graciana de Ascárate y Elena de Artéz y Aldunate, reconocieron deber 230 ducados a Juan de Asca, batidor de oro vecino de Pamplona, en cuyo favor ceden dicha cantidad «en el reçibo que tienen por la pintura del sagrario de la parroquial del señor Santiago de la villa de Puente la Reina (Asiáin, 18 de mayo de 1642). ADP.: Protocolos de Francisco de Leiza.

El 25 de agosto del mismo año, los dos pintores y sus esposas «disieron que, de panes de oro, colores y otros recados de su offiçio de pintor que Joan de Asca, batidor de oro vecino de la ciudad de Pamplona les prestó, le debian duzientos y treinta ducados, y aquellos ban pagando conforme la escritura otorgada por el dicho Joan de las Heras» en 1639. ANP.: Protocolos de Francisco de Leiza.

RECETAS PARA HACER COLORES PARA PINTURAS

Color del agua: Se hace con Almagre y ocre revuelto, un poco más Almagre que ocre; se muele bien con agua clara, y después se compensa con agua de cola.

Color de fagiz fino y mediano: El fino se hace con Ancorea; se muele, y lo mismo el mediano con ocre.

Para dar lustre a los colores: Por lo regular, color de l'agua le cae bien; se hace con carmesí y ollín revuelto, bien molido, un poco más carmesí que ollín, y se compone con agua de cola.

Para color Berde: Se hace con Albayalde y Berdete revuelto; se muele bien con agua; un poco más Berdete que Albaialde, y se compone con aguarás.

Para componer la Berniz: Se cueze bien en una olla bien tapada, y si se enciende, se apaga con un paño. Para componer es menester Rasina y vitriolo secante a proporción. Para una libra de Aguarax, media libra de Rasina, nueve maravedís de vitriolo secante. Sirve para qualquier color Berniz.

Para color de Nogal al Roble: Con ollín y carmesí revuelto y Brasil revuelto, y el ollín se compone, bien molido todo, con agua clara, y se compone con agua de cola.

También para color de Nogal: Sombra de Benecia; a media libra de Aguarax, tres onzas de pez coca.

Para color Berde: Se muele Berdete con Aguarax, y después se rebuelve con Berniz.

Para azul fino: Una libra de Blanquete y media onza de Azul de Prusia.

Materias de colores: Blanco, Albayalde, Colorado, Almagro volo, Rubio, Bermellón, Dorado, Guelbre, Oro pimiente, Gustagambi, Amarillo, Ocre, Genulio encora Gustagambi, Azul esmalte, Cenisai, Añil, Orcuela, Verde, Cardenilla, Rosado carnino, Negro humo de pez, Azul, Albayalde con añil, Verde encona Añil y Albayalde, tierra dorada sombra y Bermellón, Sombra tierna, Humo de pez y ból.

Tinta fina de la China: Humo de lámpara de azeite, cantidad de ella; hagasse cartuchos, con él quémase y se muele en piedra de pintor, méclase con Yel de pescado, témplase con agua de goma y se pone en plomo o barro.

Tinta colorada: Una onza de Bermellón y un poquito de Azafrán molido al agua en Piedra; se deslíe con agua goma clara y se escribe con pluma o pincel.

Tinta de oro fino: Quatro panes de oro en ojas; mézclase con agua de goma espesa, y después de meneados bien, quítase la goma, y para su uso se destempla con agua, cola común y, en secándose, se bruñe.

Otro modo: Quatro panes de oro en un poco de agua fuerte, se dejarán dos días en infusión asta que los consuma, y con ello se escribe.

Modo de destemplar el oro: Tómase una poca de agua de Goma, y en ella se echan unas pepitas de membrillo por una ora, y lo mismo la plata.

Otro: Tómase una onza de agua rosada fina, y 1/2 de goma, y se remoja en agua asta que se desaga.

Para acer color de agua: Se echarán de Verdete en una olla vidriada una onza Gemo tártaro, un quartillo de agua; hirba asta que se disminuya la mitad y déjese reposar, despues se colará por una Bayeta en una redoma.

Tinta de escribir: Quatro onzas de Agallas las más finas quebradas, 2 onzas de vitriolo romano azul molido, 2 onzas de goma Arabiga, todo misto se

pondrá en una olla nueva con una acumbre de agua de cisterna, vino blanco, se pondrá al fuego asta que se lebante erbor, y se apartará.

SECRETO DE BARIOS BERNICES

Barniz de oro: 8 onzas de Karabe y 2 onzas de goma laca. Derrítase primero el Karabe en una olla varnizada con gran fuego, y estando así se echará la goma que se derrita también. Después se quitará el fuego asta enfriarse un poco, observando con un palo si la Materia es bastante líquida. Después se le mezclará 8 ó 8 o más de termentina, y se moberá continuamente con un palo, y se le añadirá una cucharada de azeite de lino cocida con aloe espática en forma de Bálsamo, y reducirlo en consistencia de Jarabe, se añadirá azeite de termentina colorada quanta sea necesaria.

Para cozer aceite de linaza con Aloes: Mézclase 4 onzas de Aloes hepática en polvo con una libra de azeite de lino. Quézase bien asta acer un jarabe espeso y asta que espume y se inche; pássase por un lienzo y se enfría para usarlo.

Tinta Roca: 4 onzas de Azeite de termentina sobre un baso de Alambique a fuego lento, y quando empieza a cozerse, se quitará y se moverá con un palo, y se filtrará con papel de Estraza para el uso.

Barniz de Goma Laca para miniaturas y Quag.: Una libra de Espiritu de vino, goma laca escogida, 5 onzas, saldraca 2 onzas y 1/2, y se ha de cozer para blanquear la Xarave, y almarlica 2 gramos de cada uno, y se pondrá en una redoma de Bidrio sobre la arena para cozerlo a fuego lento.

Barniz para quadros: 4 onzas de goma arabiga muy clara; póngase en infusión con una libra de agua toda la noche sobre las cenizas calientes. Se pasará después por un lienzo; añádese al grueso de una nuez de miel blanca, y la mitad de una nuez de azúcar cándido. Usase sin pincel.

Barniz de la China: 2 onzas de lacre hecho polbos y passados por cedazo; póngase en una redoma con 4 onzas de Azeite de termentina. Se pondrá al fuego lento asta que se derrita, y si el lacre es negro, un poco de negro, y de este barniz se ace la primera lechada; después tómese el Aloe y el Jarabe, de cada uno 2 onzas, derrítase en una olla Barnizada con 12 onzas de Azeite de lino asta que esté todo incorporado; el mugre queda en fondo y lo de encima transparente.

Barniza para todos colores: Una onza de ámbar blanco, espíritu de termentina, 1/2 libra de espíritu de vino clarificado, 4 onzas de almasliga y goma de Enebro; de cada uno un grano; póngase todo en infusión 8 días; consumido asta la 3.^a parte por evaporación a fuego lento.

Barniz sobre Yerro y todas materias: En el Barniz de Animo copal y Espiritu de vino echarás talco calzinado.

Barniz claro para todos colores: Una onza de ámbar blanco, un quarterón de Saldraca, otro quarterón de goma anime copal, todo junto se majará y se pondrá dentro de una redoma, y sobre una onza de todo pondrás 3 de espíritu de vino, y tapanlo bien con un lienzo encima. Se cocerá el barniz sobre cenizas calientes, asta que se desaga hirva. Su uso: estando bien lisa la pieza, se dan los colores desechos con cola de pescado en aguardiente, y quando estén secos, 2 ó 3 lechadas del Barniz, dejando secar una antes que se dé la otra, y después de seco todo, se pule con azeite de oliba y tripul; después se enjuga el aceite con un lienzo.

Barniz de la China para la Miniatura: Una onza de Jarabe blanco, un adarme de canfor; se reducirá todo en polbo muy sutil, y se pondrá en una redoma con 5 onzas de espíritu de vino; se pondrá al sol para infundirle el calor del mes de julio y agosto; después de 15 días se pondrá sobre las cenizas calientes el espacio de una ora, y se pasará por un lienzo y se conserbará bien tapada.

Colores: Azul de Prusia, Azul Claro, Azul Turquía, Bermellón, Minio, Carmín tetilla, Arcorca, Berde montaña, Berde gris, Berde Cardenillo, Albayalde de Inglaterra, Albayalde de Cascarilla, Albayalde de Pílon, Color de Jabón, Tierra roja, Acre osairo, Sombra de Benecia, Carmín tabletas, Ocre de la lumocha.

AGUARAS COMÚN

Primeramente se ha de moler en polbo, para una libra de Aguarás, quatro onzas de pez coca, y si se quiere con más lustre, onza y media de resina de enebro.

Se derretirá la pez coca sola, y después se le echará dentro la resina de enebro, y derretido que sea todo, se echa el agurax (*sic*) y se irá rebolbiendo con un palito, y sin erbir, quitarlo; y se guardará en una basija bien tapada, y para quitarle el olor se le echará medio quartillo de aguardiente de la primera suerte, y eso ha de ser para medias tintas, y al tiempo de darle se le dará fría.

[PARA PINTAR AL FRESCO]

Para pintar a fresco se ha de picar la pared y después mojarla; si es fábrica nueva, no habrá necesidad de picarla. El mortero se compondrá con arena labada del río. La cal ha de ser biba, la que se desará en una comporta, y se hechará agua hasta que muera, rebolbiéndola con un palo, añadiendo agua siempre que sea necesario. Para la mezcla, se hará una medida, que lo mismo será un pozador, una parte de cal en pasta, dos de arena; ésto para el primer reboque, dejándolo áspero para darle el segundo, bolbiendolo a mojar, y ha de llebar, para pozal y medio de arena, uno de cal, dejándolo bien igual.

La llana será bueno que sea de madera de carrasco o nogal, de ocho dedos en quadro, para acabar de igualar, y que no se raje.

Antes de darle de Brocha, se desará la cal en pasta que esté seca, y puesta en una Bacía o pozal (cernida sería mejor), y se le irá dando el blanqueo, paralelo, y el segundo perpendicular.

[RECETAS VARIAS]

Para pintar al óleo, sea madera o yerro, ha de ser con ocre de Olanda y ésto ha de ser el Azeite de linaza cruda, y mezclarlo con el dicho, y espeso que se pueda estender, y para su secante, para una libra de Azeite, media onza de latarzio, distinguiendo el color que se quiere formar. La mezcla ha de ser con Albayalde.

Para formar el color de oro se tomará la cantidad que parezca de Oro pimiente, que para gastarlo con más lustre y suabidad y limpieza en madera nueva sin aparejo, se ha de moler en piedra de preparar el dicho Oro pimiente, que para salir con lustre muy luciente se molerá el Albayalde y Oro pimiente con Aguardiente de la primera suerte, o bien espíritu de vino, y para ponerlo en obra ha de ser con clara de huebo, y saldrá perfecto.

Para embetunar una piedra hecha pedazos: Se tomará azeite de linaza, otra porción de Azufre en caña, otra de pez coca, otra de termentina, otra de Latargio. Para soldarse, pondrá en una sartén de yerro, y antes de aplicar el betún, se pondrán unas puntas de yerro o alambre entre las juntas, como demuestra esta figura.

También se puede hacer otra especie de Betún tomando cal en pasta, ladrillo molido pasado por cedazo, porción de escoria de yerro bien molido, porción de yeso, otra de arena biba fina del río, pasada, otra de rasuras de cuba, y con todo se hará una masa todas las veces que se emplee en obra, y el paraje bien mojado se podrá amasar con clara de huebo o con azeite de linaza.

Para formar color de piedra es preciso cal en pasta y humo de pez, escoria de yerro y, si se quiere hazer el color más subido de lo natural, se le mezclará un poco de ocre.

Para dar colores al óleo: Se toma azeite de nueces, una libra; Albayalde blanco, tres onzas; bien polvorizado se pone en un puchero a cozer con el azeite, hasta que tome color de oro, o hasta que metiendo un grano de ajo se vuelva negro. Con este azeite se preparan todos los colores que se quieren pintar, como son para Blanco Albayalde; para Colorado Bermellón; para Negro humo de pez; para Azul de Molina; para pajizo Arcorca; para carmesí Carmín común; para Berde Berde Molina; para otro Azul Indio mezclado con Albayalde; para color de Rosa, Minio.

Estos y otros colores, después de bien preparados y mezclados con la mistura del Azeite de Nueces, se le añade un poco de berniz para que tome la consistencia devida para pintar, y el Berniz se hace con Aguarax y pez griega o resina, a partes iguales, y se guarda para añadir al color preparado, y si toma éste mucha consistencia, que no corre bien al tiempo de pintar, se le añade un poco de Aguarax.

Para rótulos se prepara el aceite con Albayalde fino, y después a seco se le da segunda vez. Si se quiere hacer alguna letra colorada, en vez de Albayalde se prepara con Bermellón. Para negras, con humo de pez o de Tieda. Se advierte que siempre se hace preparar en losa de piedra, y las letras se forman con pincel.

Para dar a la madera y embarnizarla, tomarás una porción de ocre claro y lo mezclarás con otra porción muy menor de Tixana roja, todo molido en la losa, darás este color a la tabla, y después, para que resulten las betas, tomarás una poca tierra roja y la mezclarás con una poca sombra, o con las brochas dispuestas se betean y resultan las betas más subidas.

Para hacer color de nogal: Se toma una porción de Albayalde y se mezcla con una poca sombra; la cantidad lo dirá el color que resulte, y después se da a la madera, y para que resulten las betas se hace con sombra pura, y todos estos colores se preparan en losa.

Para imitar el Box: Se toma un poco de encora (?) y se mezcla con otro poco de Albayalde, y se da a la madera, y para que resulten las betas, se hacen con coreas puras, y así de otras.

Para hacer el Berniz de Espíritu de vino: Se toma una libra de espíritu de vino a prueba de pólvora, y se hecha en una redoma, y se hecha ocho onzas de goma de enebro, o por otro nombre grasilla, y se pone al sol la redoma hasta que se disuelva la dicha goma, meneándola de rato en rato, y, disuelta, se puede gatar, advirtiendo que ha de estar bien tapada la redoma.

NOTA: *Todo color para el templo se ha de gastar, se ha de preparar con agua en losa y gastarse con cola, excepto el Cardenillo que para el templo se muele con vinagre y se gasta con vinagre. Y el carmín se apaga con vinagre i aguardiente, pero éste se gasta con cola.*

Para hacer más subido el Carmín, tomarás una porción ya molido, y lo pondrás en un puchero con jabón desecho y agua, y lo pondrás a erbir, y sale más subido.

Para dar a las Bentanas al oleo Azul celeste: Se toma una porción de Azul de Prusia y se mezcla con Albayalde hasta que resulte el Azul celeste, molido todo esto con azeite de linaza, y se gastará espeso con el mismo azeite.

Para berde se toma una porción de Cardenillo y se muele con azeite de linaza, y se mezcla el Albayalde después de bien molido. Se gasta con el Berniz de termentina o pez griega.

Para dar encarnación a las imágenes: Se toma una porción de Minio molido con azeite de nueces, y se mezcla el blanquete necesario hasta quedar de un color de rosa subido, y se da a todo; después que esté mordiente, con unos efuminos se ba uniendo toda esa encarnación hasta que quede bien igual, y ba sacando lustres; después de seca, se da la segunda mano con la encarnación; otro poco de ocre claro, y otro poco de berde; molido todo esto con azeite de nueces y bien disueltos todos estos colores, se da bien espeso, y quando está mordiente, se ba sacando el lustre con los enfuminos hasta que se seca, y se le dan los frescones con Bermellón en donde corresponda.

El pintor pedía para un balcón: Albayalde, 5 libras; cardenillo, 12 onzas; aguarás, 2 libras; termentina, 2 libras.